



HAL
open science

Des autrices dramatiques parisiennes dans l'espace public du XIX siècle (1789-1914)

Julie Rossello

► **To cite this version:**

Julie Rossello. Des autrices dramatiques parisiennes dans l'espace public du XIX siècle (1789-1914). Littératures. Université de Lyon, 2020. Français. NNT : 2020LYSE2048 . tel-03427286

HAL Id: tel-03427286

<https://theses.hal.science/tel-03427286v1>

Submitted on 13 Nov 2021

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

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



N° d'ordre NNT : 2020LYSE2048

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 25 novembre 2020, par :

Julia ROSSELLO

**Des autrices dramatiques parisiennes dans
l'espace public du XIX^e siècle (1789-1914).**

Devant le jury composé de :

Christine PLANTE, Professeure émérite, Université Lumière Lyon 2, Présidente

Anne-Françoise BENHAMOU, Professeure, École Normale Supérieure de Paris, Rapporteur

Jean-Claude YON, Professeur des universités, École Pratique des Hautes Études, Rapporteur

Bérénice HAMIDI KIM, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2

École doctorale 484 Lettres, Langues, Linguistique & Arts

Faculté des Lettres, des Sciences du Langage et Arts

Département Arts de la Scène, de l'Image et de l'Écran

Laboratoire Passages XX-XXI

**Des autrices dramatiques
parisiennes dans l'espace
public du XIX^e siècle**

(1789-1914)

Julie Rossello Rochet

Arts de la scène

Théâtre

Sous la direction de Bérénice Hamidi-Kim

Date de soutenance le 25 novembre 2020

Membres du jury :

Anne-Françoise BENHAMOU, Professeure des universités, École Normale Supérieure, Paris

Bérénice HAMIDI-KIM, Professeure des universités, Université Louis Lumière Lyon 2

Christine PLANTÉ, Professeure émérite des universités, Université Louis Lumière Lyon 2

Jean-Claude YON, Professeur des universités, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Une sexualité inégalitaire du plaisir de la scène à Paris au XIX ^e siècle	11
<i>Une « dramaturgie » exclusive ?</i>	11
<i>Des mœurs et des lois discriminantes</i>	16
<i>Un partage sexué des corporations</i>	21
Des actrices dramatiques du XIX ^e siècle peu présentes dans l'Histoire	26
<i>Dans des ouvrages généralistes</i>	27
<i>Dans des études universitaires</i>	30
<i>Sélection d'un échantillonnage</i>	38
Outils conceptuels	42
<i>L'« espace public »</i>	42
<i>Le « contre-public subalterne »</i>	52
<i>L'« agency »</i>	58
Chapitre 1 – Mobiliser l'opinion : le « cas extrême » d'Olympe de Gouges (1784-1794)	63
1. Le théâtre, son « école du monde » (1748-1784)	68
A. Naissance, éducation, vies civile et sociale (1748-1783)	70
B. Une indignation, une pièce, un procès public ? (1784)	79
Conclusion : Une école pédagogique, de sociabilités et de communication politique	91
2. <i>L'Esclavage des Noirs</i> : une double « forme affaire » (1785-1794)	96
A. Avec les Comédiens-Français (1785-1793)	102
B. Avec les Colons (1789-1794)	112
Conclusion : Un pouvoir de « politique symbolique » et de réelle mobilisation	125
3. D'autres pièces, d'autres modèles, d'autres causes rendues publiques (1789-1793)	130
A. Divorce, réformes de l'Église, liberté de conscience : « une sorte de trilogie » (1790)	131
B. Républicanisme, patriotisme, anticléricalisme (1791-1793)	139
Conclusion : Des spectacles du « répertoire » de la Révolution ET féministes	147
Conclusion : Le théâtre d'Olympe de Gouges : un nouveau paradigme pour penser l'exercice d'une citoyenneté alternative et opérante au XIX ^e siècle ?	150
Chapitre 2 – Promouvoir Sapho ou s'autopromouvoir en République (1792-1811)	157
1. La Sapho (1792) de Julie Candeille (1767-1834)	165
A. D'interprète-compositrice à « actrice-auteur » (1767-1792)	167
B. Agent artistique (1792-1834)	175
Conclusion : Un outil de propagande féministe et d'autopromotion professionnelle	185
2. La Sapho (1794) de Constance de Salm (1767-1845)	187
A. De poétesse à actrice dramatique (1767-1794)	189
B. Oratrice des scènes académiques (1795-1810)	197
Conclusion : Un potentiel initiateur d'espaces publics occasionnels et éphémères	215
3. Les Sapho (1811) de Germaine de Staël (1766-1817)	216
A. Politicienne à Paris (1766-1803)	219
B. Théoricienne dramatique à « Coppet » (1804-1814)	234
Conclusion : Un laboratoire à l'élaboration d'une théorie dramatique utile à la pratique démocratique	251
Conclusion : En République masculine : le théâtre comme espace de représentation officiel et de représentativité officieux des publics subordonnés	254

Chapitre 3 – Accéder aux grandes scènes malgré les décrets impériaux (1813-1842)	265
1. Sophie de Bawr (1773-1860) et Sophie Gay (1776-1852)	274
A. Artistes-salonniers, amies d’une comédienne à la Comédie-Française	275
B. <i>La Suite d’un bal masqué</i> (1813) et <i>Le Marquis de Pomenars</i> (1819)	299
Conclusion : Lois (des hommes) versus sororité	307
2. Delphine de Girardin (1804-1855)	309
A. Égérie, femme d’un directeur de presse, hôtesse d’un directeur de théâtre	311
B. <i>L’École des Journalistes</i> (1839)	325
Conclusion : En cas de censure : substituer à la scène théâtrale la scène médiatique	333
3. Virginie Ancelot (1792-1875)	335
A. Épouse et associée à un auteur dramatique-directeur de théâtre	336
B. <i>L’Hôtel de Rambouillet</i> (1842)	350
Conclusion : Le salon : un espace primordial et paradoxal pour les femmes	357
Conclusion : Occuper l’espace public en « homme », jouer le rôle de « femme » de la comédie hétérosexuelle du pouvoir et disposer d’un réseau de femmes puissantes	361
Chapitre 4 – Tenter un théâtre républicain inclusif autour de « 1848 » (1842-1893)	369
1. George Sand (1804-1876)	378
A. De « garçon rédacteur » à fondatrice de journaux d’opposition	380
B. <i>Mademoiselle La Quintinie</i> (1863-1872)	394
Conclusion : Un théâtre socialiste (1848-1851), anticlérical, anti patriarcal (1872)	407
2. Louise Colet (1810-1876)	408
A. De poétesse à pamphlétaire	409
B. <i>Charlotte Corday</i> (1842)	421
Conclusion : Un théâtre soucieux des actrices de l’Histoire révolutionnaire (1842-1849)	431
3. Céleste de Chabrillan (1824-1909)	432
A. De « fille publique » à femme de théâtre	434
B. <i>La Plaideuse</i> (1874)	464
Conclusion : Un théâtre pour plaider sa cause, en restant morale (1859-1894)	470
4. Maria Deraismes (1828-1894)	471
A. D’autrice dramatique à conférencière politique	472
B. <i>À bon chat, bon rat</i> (1861) et <i>Le Père coupable</i> (1862)	489
Conclusion : Un théâtre critique envers le patriarcat bourgeois (1862-1864)	493
5. Juliette Adam (1836-1936)	494
A. D’essayiste à « politicienne »	495
B. <i>Le Temps Nouveau</i> (1893)	505
Conclusion : Un théâtre pour déplacer les lignes de pouvoir (1893)	512
Conclusion : Des républicaines en faveur d’un théâtre républicain inclusif des femmes, porteur d’un « female gaze » ?	513
Chapitre 5 – Libérer les corps sous la Troisième République (1882-1914)	527
1. Sur les scènes militantes (1882-1921)	538
A. Le théâtre anarchiste (1882-1890) de Louise Michel (1830-1905)	542
B. Le théâtre boulangiste (1889) de Gyp (1849-1932)	564
C. Les théâtres féministes (1897-1913) de Marya Chéliga (1854-1927), Véra Starkoff (1867-1923) et Nelly Roussel (1878-1922)	582
D. Le théâtre féministe et pacifiste (1910-1921) de Marie Lenéru (1875-1918)	619
Conclusion : Des théâtres militants de femmes dans et hors des théâtres	644
2. Sur les scènes d’avant-gardes (1888-1914)	648
A. Les théâtres japoniste et marionnettique (1888-1899) de Judith Gautier (1845-1917)	652

B. Le théâtre symboliste (1890-1894) de Rachilde (1860-1953)	672
C. Le « Théâtre de la Femme » futuriste (1909-1914) de Valentine de Saint-Point (1875-1953)	688
Conclusion : Des théâtres de femmes dans et en marge des avant-gardes	708
Conclusion : Au tournant des XIX ^e et XX ^e siècles, des théâtres de femmes agitateurs de parité	712
Conclusion	722
Bibliographie	733
Principaux textes étudiés des autrices	733
Bibliographie par autrice dramatique	742
Contextes historiques (1789-1914)	753
Histoires et philosophies des femmes et du féminisme	755
Autres textes théoriques	757
Théâtres français du XIX ^e siècle (1789-1914)	758
Femmes de théâtre en France	759
Généraliste	759
1789-1914	760
Avant 1789	760
Après 1914	761
Articles de presse et podcasts	761
Sites internet de référence	762
Annexes	763
Résumés des pièces	763
Chronologie des spectacles	777
Index des noms des personnes citées	787
Table des tableaux	795

Introduction

Ce sujet a émergé d'une prise de conscience. Doctorante depuis un an et demi en 2014, je travaille à partir de pièces dramatiques du répertoire classique européen sur des figures de criminelles de théâtre lorsque je lis dans *Vagit Prop et autres textes* d'Annie Lebrun : « N'aurait-ce pas été à des femmes libérées d'oser dire aussi ce qu'elles savent de leur propre criminalité ? »¹ Cette question me révèle que chacune des criminelles de mon corpus a été rêvée, imaginée, écrite par un homme et que je ne connais pas de noms de femmes à accoler à ceux d'Eschyle à Hugo. Diplômée depuis deux ans d'une école nationale supérieure d'art dramatique, je travaille parallèlement comme dramaturge et autrice dramatique et je réalise, du même coup, que je ne connais pas de femme, avant la moitié du XX^e siècle, ayant exercé ce métier. Dépourvue de modèle de dramaturge femme dans l'Histoire, je me demande s'il n'y en a jamais eu ou si elles ont existé mais que je ne les connais pas. Dans cette dernière hypothèse, quelles sont les raisons pour lesquelles je n'ai jamais appris ou, ne serait-ce que leurs noms ? Les premières pages du premier tome de l'anthologie *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* dirigée par Aurore Évain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn livrent une première réponse :

Depuis quelques années, les femmes dramaturges sont devenues des figures familières de la scène contemporaine française. Les pièces de Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Catherine Anne, Yasmina Reza, Hélène Cixous...remplissent régulièrement les salles. Aux yeux du public, ces femmes sont les premières à réussir dans un genre où, jusqu'alors, seuls des hommes avaient triomphé. Pourtant, la réalité est toute autre, et la participation des femmes à l'écriture dramatique est au moins aussi ancienne que l'origine du théâtre européen...²

Aurore Évain affirme que de tout temps, les femmes ont écrit du théâtre. En mai 2015, je décide d'aller l'écouter lors d'une conférence sur le « matrimoine »³. Au cours de son allocution, elle revient sur trois points : premièrement, sur l'invisibilité des femmes et, plus particulièrement, sur celle des créatrices dans l'histoire commune, deuxièmement,

¹ LEBRUN, Annie. *Lâchez-tout et autres textes*. Paris, Ramsay-J.J. Pauvert, 1990, 273 p., p. 243.

² ÉVAIN, Aurore, GETHNER, Perry, GOLDWYN, Henriette. *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, vol. 1, XVI^e siècle, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006. L'ouvrage a été réédité à Paris chez Classiques Garnier en 2014, 516 p., p. 7.

³ Festival « Matrimoine », Confluences, lieu d'engagement artistique, Paris, du 11 au 21 mai 2015.

INTRODUCTION

sur la nécessité de l'usage du terme « autrice »⁴, évincé au cours du XVII^e siècle pour désigner celle qui écrit, troisièmement, sur l'importance de l'emploi du « matrimoine » pour nommer ce dont nous héritons matériellement et par extension, culturellement des femmes, un substantif dont l'origine remonte au Moyen Âge⁵. Ne pas désigner revient selon elle à participer de cette invisibilité puisque « la puissance symbolique du langage est immense et qu'elle constitue un indéniable outil de légitimation »⁶. Depuis cette conférence, l'Académie française a adopté, le 28 février 2019, à « une large majorité »⁷, un rapport sur la féminisation des noms de métiers en retenant, entre autres, les termes de « professeure », d'« autrice » et d'« écrivaine ». Au cours de cette réflexion, l'expression d'« autrice dramatique » sera utilisée pour désigner une femme qui écrit pour le théâtre.

Dans « Corps et politique : individu et société », Arlette Farge affirme que « l'histoire s'écrit à partir de l'absence et de la séparation »⁸. Elle cite à ce propos Michel de Certeau qui, dans *L'Écriture de l'histoire*, confie : « un manquant me fait écrire »⁹. Cette prise de conscience de l'absence d'autrices dramatiques dans le récit historique théâtral tel que je le connais et l'affirmation, par Évain, de leur existence dans l'Histoire m'ont décidée à concentrer mes recherches sur ces femmes, a priori, inconnues. Outre qu'elle me dit que peu de travaux existaient les concernant, j'ai décidé de focaliser mon étude sur celles qui ont écrit du théâtre en France au XIX^e siècle. Choisir ce siècle permet

⁴ Cf. ÉVAIN, Aurore. « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », dans A.-M. Houdebine (dir.), *Femmes et langues*, n° spécial de *Séméion*. Travaux de sémiologie, 6, février 2008, p. 53-62, rééditions numérique sur SIEFAR, 2009, Disponible sur : www.siefar.org [Consulté le 20.03.2015] À partir d'un relevé de 150 occurrences entre le I^e siècle et le XXI^e siècle des termes *auctrix* (en latin) et *autrice*, Aurore Evain retrace la chronologie de ce substantif. Elle explique qu'au XVII^e siècle une « guerre » est menée contre le mot « autrice ». Dans la première moitié du siècle, tout d'abord, qui correspond à la période pendant laquelle est institutionnalisée la langue française avec la création de l'Académie Française, par exemple, en 1634, une institution non mixte, « censée[s] servir la politique culturelle de Richelieu » (Page 7) et pendant laquelle on professionnalise le champ littéraire, le mot « autrice » est mis en querelle (il y a des pro-autrices et des anti-autrices) puis dans la seconde moitié du siècle, les grammairiens et lexicographe vont affirmer « qu'*auteur* n'admet pas de féminin » ; cet évincement, au cours de cette période charnière, rend compte selon Aurore Evain d'une volonté du pouvoir en place de ne pas « désigner la femme qui écrit » (Page 1).

⁵ ÉVAIN, Aurore. « Vous avez dit matrimoine ? » [En ligne], *Mediapart*, 25 novembre 2017, Disponible sur : www.blogs.mediapart.fr [Consulté le 20.05.2018] : « À l'époque, lorsqu'un couple se mariait, les conjoints déclaraient leur patrimoine (transmis pas le père) et leur matrimoine (transmis pas la mère)... Aujourd'hui, il nous reste les prestigieuses « Journées européennes du patrimoine » et les « agences matrimoniales ».

⁶ *Ibidem*.

⁷ « L'Académie française adopte la féminisation des noms de métiers » [En ligne], Agence France Presse, le 28 février 2019, Disponible sur : www.huffingtonpost.fr [Consulté le 02.04.2019]

⁸ FARGE, Arlette. « Corps et politique : individu et société », *Politique française, culture et société*, Vol. 24, n° 1, printemps 2006, p. 1-7. Ce texte émane d'une conférence organisée à la Bibliothèque de France par la Society for French Historical Studies à l'occasion de son cinquantième congrès annuel du 17 au 20 juin 2004.

⁹ CERTEAU, Michel (de). *L'Écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1990, 376 p., cité par Arlette Farge dans « Corps et politique : individu et société », *op. cit.*, p. 1.

d'appréhender la première ère démocratique française, l'élaboration de ses premières institutions politiques et culturelles. Socialement, racialement et sexuellement, cette démocratisation s'avère très partielle. Dans *Muse de la raison, Démocratie et exclusion des femmes en France*, Geneviève Fraisse la qualifie de « démocratie exclusive et de république masculine »¹⁰. Corrélativement à son élaboration émerge les premiers combats visant, par la loi, à l'inclusion de groupes humains exclus de sa participation, tels que celui des femmes. Historiquement, la démocratisation de la société française va ainsi de pair avec, entre autres luttes (ouvrières, décoloniales, syndicalistes, etc.), les luttes féministes. Dans *Les femmes et leur histoire*¹¹, Fraisse explique que dans la mesure où il a secoué « le lien entre les sexes »¹² et « rend[u] possible le féminisme »¹³, le XIX^e siècle a joué « un rôle essentiel »¹⁴. Étudier le XIX^e siècle permet d'appréhender la première ère, en démocratie, des luttes collectives des femmes en faveur de leurs droits.

Concernant la démocratisation du théâtre, dans *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Jean-Claude Yon utilise le néologisme de « dramaturgie »¹⁵ pour désigner, entre 1791 et 1914 à Paris, la puissance d'influence du théâtre sur l'opinion publique. Comme l'explique Martial Poirson dans *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, cette influence surgit avec la rupture révolutionnaire de 1789. Sous la Révolution française, le théâtre est mobilisé par les révolutionnaires comme un espace et un outil de propagande. Le répertoire dramatique révolutionnaire « invente, au sens moderne du terme »¹⁶ pour Poirson, au début du XIX^e siècle, le théâtre militant. Ces postulats me conduisent à penser qu'il a pu exister, au cours du XIX^e, un théâtre féministe.

En outre, comme l'explique Fraisse, « de l'imaginaire d'une confusion possible des sexes à la réalité concrète de la rivalité sexuelle : le XIX^e siècle est bien le creuset de

¹⁰ FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], Paris, Gallimard, « folio histoire », n°68, 1995, 378 p., p. 321-354. Voir aussi : « La Démocratie exclusive : un paradigme français » [En ligne], *Pouvoirs*, revue française d'études constitutionnelles et politiques, n°82, *Femmes en politique*, 1997, p.5-16. Disponible sur www.revue-pouvoirs.fr [Consulté le 19.05.2018]. Et « Une démocratie exclusive », *Les femmes et leur histoire* [1998], Paris, Gallimard, « folio Histoire », n°90, 1998, 614 p., p. 577-597.

¹¹ FRAISSE, Geneviève. *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, « folio Histoire », n°90, 1998, 614 p.

¹² *Ibid.*, p. 8.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ YON, Jean-Claude, *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris, Flammarion, collection historique « Aubier », 2012, 434 p., p. 7.

¹⁶ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson, Paris : Éditions Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2008, 510 p., p. 39.

INTRODUCTION

nos soucis les plus proches. »¹⁷ Étudier le XIX^e siècle permet en effet de disposer de deux-cent ans de recul pour supposer des raisons historiques aux inégalités sexuées dans le spectacle vivant qui demeurent, en particulier dans sa pratique artistique, et quantifiées par Reine Prat au sein de deux rapports gouvernementaux de 2006 et 2009¹⁸, encore remarquables aujourd’hui.

Afin d’introduire de manière plus complète ce sujet, il me faut revenir sur l’institutionnalisation de ce « régime » théâtral, tel que le définit Yon, en étudiant tout d’abord ses mœurs, ses lois, ainsi que l’organisation de son entreprise. Ce préambule doit être l’occasion de fournir des éléments servant à l’étude de ce que Bérénice Hamidi-Kim et Raphaëlle Doyon ont nommé dans la description de leur séminaire (« Histoire du genre dans les arts vivants »¹⁹), « la division sexuée du travail artistique et des mécanismes qui ont mené à l’exclusion des femmes aux degrés les plus élevés de la hiérarchie des arts subventionnés »²⁰. Dresser un état de l’art des autrices dramatiques françaises du XIX^e siècle va me permettre d’aborder « l’inclusion de l’histoire des femmes dans l’histoire du théâtre et des arts vivants »²¹ et d’émettre, par ce biais, une « critique épistémologique d’historiographies non mixtes »²². Ce bilan sera l’occasion d’élaborer une grille de sélection, d’exposer l’échantillonnage des autrices dramatiques choisies pour ce travail et de préciser mon objet d’étude en définissant les concepts travaillés au cours de cette réflexion, ceux d’ « espace public », de « contre-public subalterne » et d’ « agentivité ».

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Cf. PRAT, Reine. « Pour l’égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation » [En ligne], rapport d’étape n°1, Mission ÉgalitéS : « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant », mai 2006, 60 p. ; « Pour l’égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique » [En ligne], rapport d’étape n°2 : « De l’interdit à l’empêchement », mai 2009, 98 p. Disponibles sur : www.culture.gouv.fr [05.04.2019]

¹⁹ « Histoire du genre dans les arts vivants : identités, rôles et rapports sociaux de sexe au théâtre », séminaire dirigé par Raphaëlle Doyon et Bérénice Hamidi-Kim en 2018 à l’École des Hautes Études en Sciences Sociales.

²⁰ Cf. Descriptif du séminaire : DOYON, Raphaëlle, HAMIDI-KIM, Bérénice. « Histoire du genre dans les arts vivants : identités, rôles et rapports sociaux de sexe au théâtre », 2017-2018, second semestre, EHESS, disponible sur : www.enseignements-2017.ehess.fr

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

Une sexualité inégalitaire du plaisir de la scène à Paris au XIX^e siècle

Le théâtre parisien au XIX^e siècle s'avère tant par ses mœurs que par ses lois, un plaisir inégalement sexué. La répartition du travail au sein de son espace est hypersexuée : il y a des métiers pour les femmes et des métiers pour les hommes. Dans l'antre des théâtres par exemple, les comités de lecture sont rarement mixtes et concernant la publicité et la diffusion des pièces à l'extérieur de leurs murs, les critiques de théâtre ainsi que les censeurs sont pour l'essentiel des hommes. Bien qu'il existe des exceptions, les lois qui régissent le théâtre, les mœurs qui lui sont associées, son organisation structurelle et sociale constituent autant d'obstacles à la présence des créatrices de spectacles incarnées principalement, au XIX^e siècle, par des autrices dramatiques.

Une « dramaturgie » exclusive ?

La période 1789-1914 correspond à ce qu'Eric Hobsbawm a qualifié de « long XIX^e siècle »²³, elle s'étire du début de la Révolution française au début de la Première guerre mondiale. Ce temps « long » contient un intérêt triple en confrontant trois événements. Premièrement, l'avènement républicain, l'affirmation d'une démocratie libérale et laïque néanmoins « exclusive », puisqu'elle exclut, in fine, les populations nouvellement intégrées à l'Empire colonial et toutes les femmes. Deuxièmement, l'essor du féminisme, un essor fait d'avancées et de reculs à, troisièmement, une démocratisation du théâtre, qui connaît aussi, au cours du siècle, des progrès et des replis et qui va, dans le même temps, légiférer et institutionnaliser sexuellement le plaisir de la scène. Cette démocratisation, que Yon qualifie de « dramaturgie », couvre également pour lui, à trois années près, 1791-1914, le « long XIX^e siècle ». Le choix de travailler sur cette période (1789-1914) a donc été arrêté en confrontant toujours à la fois l'histoire politique française, l'histoire du féminisme et l'histoire du théâtre puisque comme l'affirme Fraisse : « Si l'histoire des sexes appartient à l'histoire politique (...), il faut donc accepter d'en travailler les logiques »²⁴. L'histoire du théâtre français appartenant à l'histoire politique française, il nous faut, de la même manière, d'abord saisir les logiques de cette histoire politique pour être en mesure de comprendre les décisions prises par les différents

²³ L'historien britannique Eric Hobsbawm (1917-2012) introduit cette notion au sein de sa trilogie *L'Ère des révolutions (1789-1848)*, *L'Ère du capital (1848-1875)* et *L'Ère des empires (1875-1914)*.

²⁴ FRAISSE, Geneviève. « La démocratie exclusive : un paradigme français », *op. cit.* p. 5.

INTRODUCTION

pouvoirs en place à Paris, en France, entre 1789 et 1914, à la fois concernant le théâtre en tant que pratique et les théâtres en tant qu'espaces sociaux et politiques.

Bien qu'il existe des théâtres dans les villes de Province, la grande majorité des créations que l'on peut y voir ont été créées dans la capitale²⁵. Cette centralisation ne sera débattue en France qu'à partir des années 1880. Ainsi vivent à Paris les autrices, auteurs, comédiennes, comédiens, producteurs et les agences des théâtres chargées des recrutements des artistes pour toute la France. La culture étant centralisée en France au XIX^e siècle, cette étude se concentre donc sur la ville de Paris.

Bien que ce soit à nuancer, 1789 marque historiquement la rupture révolutionnaire, la fin de l'Ancien Régime et pour notre sujet, une démocratisation du théâtre conséquente à la loi des 13-19 janvier 1791. Cette loi, dite loi Le Chapelier libère l'activité économique de l'emprise des corporations et confère, dans son article 1^{er}, le droit d'ouvrir un théâtre comme n'importe quel commerce : « Tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux. »²⁶ Comme le résumait Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie, cette loi entraîne « la suppression du privilège et l'abolition de la censure [jusqu'en 1793] (...) la multiplication des salles de spectacle, la transformation du métier de comédien, la diversification de la production et l'élargissement du public (...) »²⁷. En outre, les révolutionnaires de 1789 comprennent très vite la puissance d'influence que peut avoir le théâtre, il devient non plus le prolongement, selon Poirson, de « la chaire et de l'échafaud, comme sous l'Ancien Régime »²⁸, mais « la tribune et le barreau »²⁹ : il se développe comme un « média de

²⁵ Cf. YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 9-11, p. 11 : « Si l'on peut repérer des créations locales, l'écrasante majorité des pièces qu'on joue en province ont été créées à Paris, si bien que le théâtre est un des principaux facteurs de domination culturelle de la capitale sur tout le territoire national. »

²⁶ Article 1^{er}, loi Le Chapelier du 13 janvier 1791, voir Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, t. V, Hachette, 1910, p. 6, cité par BERTHIER, Patrick. *Le théâtre au XIX^e siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, « que sais-je ? », n°2327, 1986, 126 p., p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, op. cit., p.11.

²⁹ *Ibidem*.

masse »³⁰. Il est alors surnommé l'« école primaire des peuples éclairés » (Marie-Joseph Chénier), la « grande école nationale », l'« école pour l'âge adulte », « l'école des mœurs »³¹ ou encore l'« école du peuple »³² (Charles-Gilbert Romme). Le répertoire révolutionnaire invente ainsi selon Poirson, le théâtre militant en « pass[ant] par l'instrumentalisation du spectacle à des fins explicitement politiques, par son utilisation dans le cadre de stratégies de persuasion et par sa puissance d'annexion des faits saillants de l'actualité comme des doctrines en vue »³³. Concernant l'histoire des femmes, 1789 marque aussi un tournant puisque nombreuses sont celles qui participent à la Révolution. La récente thèse de Katie Jarvis soutenue en 2014, *Politics in the Marketplace : The Popular Activism and Cultural Representation of the Dames des Halles during the French Revolution*³⁴ [La Politique au marché : l'activisme populaire et les représentations culturelles des Dames des Halles durant la Révolution française], revient par exemple sur le rôle central des marchandes parisiennes, appelées les Dames des Halles, qui entraînent, en octobre 1789, des milliers de femmes dans une marche jusqu'à Versailles et qui, après avoir réclamé du pain au roi, avoir présenté une pétition à l'Assemblée nationale, et avoir rallié des gardes nationaux, revinrent triomphalement à Paris, avec du pain et le roi lui-même. L'engagement des femmes ouvre la voie à une hypothétique égalité pour tous les hommes et femmes du peuple mais elles sont rapidement évincées du champ politique. Elles servent, en effet, physiquement la stratégie révolutionnaire en étant présentes, comme l'explique Éliane Viennot, « dans les combats de rue, lors des luttes pour le contrôle des municipalités, tant du côté révolutionnaire que

³⁰ *Ibid.*, p. 16 : « Au gré des nombreux décrets de la Convention et débats du Comité d'instruction publique se dessine en effet progressivement une politique culturelle ambitieuse et cohérente dont le théâtre, en qualité de « média de masse », est considéré comme le pivot : « second degré d'instruction publique », « école primaire des peuples éclairés », « grande école nationale », « école pour l'âge adulte », « école des mœurs » (Marie-Joseph Chénier), « école du plaisir et de l'instruction publique » (Quatremère de Quincy), « école primaire des hommes éclairés et supplément à l'éducation publique », « tribune aux harangues » (Mercier)...Les qualificatifs ne manquent pas pour affubler le théâtre d'une mission de service public, à la fois pédagogique et militante, vouée à contribuer utilement à la fois à la démocratisation de la culture et à la mobilisation des masses. » Cf. GRACZYK, Annette. LANDES, Élisabeth. « Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794 », *Dix-huitième Siècle*, n°21, 1989. *Montesquieu et la Révolution*. p. 395-409. Disponible sur Persee : www.persee.fr [Consulté le 24.08.2020]

³¹ CHÉNIER, Marie-Joseph cité par Martial Poirson, « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 16.

³² Gilbert Romme, membre du Comité d'instruction publique, dans une lettre adressée à Jean-François Cailhava de l'Estandoux datée de mai 1792 référence citée par Martial Poirson et Agathe Sanjuan dans *Comédie-Française, une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018, 304 p., p. 98.

³³ *Ibidem.*

³⁴ Cf. JARVIS, Katie. « Politics in the Marketplace : The Popular Activism and Cultural Representation of the Dames des Halles during the French Revolution » [En ligne], *La Révolution française*, 8, 2015, disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 14.04.2019]

contre-révolutionnaire »³⁵, ainsi qu'en se mobilisant, dès 1791, pour la déchristianisation. Mais elles sont très vite écartées des nouveaux droits votés à l'Assemblée nationale et dès juillet 1789, lors des débats au Comité de la Constitution³⁶, s'affirme une dissociation entre citoyens « actifs »³⁷, les hommes jouissant de droits politiques, et citoyens « passifs », la majorité des hommes et toutes les femmes. Fraisse explique que l'exclusion des femmes de la politique et la mise en place du statut de citoyenne « passive » répond aussi à une logique philosophique :

l'exception chère à l'Ancien Régime confirmait la règle et laissait la galerie des femmes célèbres sans conséquence sur l'ensemble des femmes. La femme exceptionnelle se glissait dans le monde des hommes ; après 1800, la femme exceptionnelle parle à toutes les femmes. En régime démocratique, l'exception peut faire règle, car ce qui est permis à l'une peut l'être logiquement à toutes. L'exception est une figure exemplaire, l'exemple d'une règle possible.³⁸

En régime démocratique, ce qui sera autorisé pour l'une, le sera pour toutes. S'ils veulent mettre un terme aux privilèges de classes, les législateurs révolutionnaires refusent l'égalité entre les sexes. Les femmes sont donc éloignées de la *res publica* par les textes législatifs et pendant la Terreur, elles sont physiquement persécutées. C'est ainsi qu'à l'automne 1793, quatre ans après la rédaction de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (1789) qui énoncent en son article 1^{er} que « les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits », les femmes en capacité d'agir apparaissent comme une menace, elles sont accusées de dépravation, tournées en ridicule et disqualifiées. Selon les travaux de Dominique Godineau et Michèle Riot-Sarcey, elles sont surnommées « les tricoteuses », des « chevaliers errants », des « grenadiers femelles » ou tantôt les « dévotes de Robespierre », tantôt « les bacchantes de Marat »³⁹. Le 30 octobre 1793, la Convention interdit le Club des femmes (9 brumaire an II) et en 1794, elles sont chassées des tribunes « à coup de fouet »⁴⁰ et pourchassées dans les rues afin qu'elles rentrent dans

³⁵ VIENNOT, Éliane « Aux armes citoyennes », propos recueillis par Frédéric Joignot, *Le Monde*, samedi 4 juin 2016, p. 3.

³⁶ Les constituants sont issus de la convocation des États Généraux et sont membres de l'Assemblée nationale autoproclamée constituante le 9 juillet 1789.

³⁷ En 1791 en France, la citoyenneté « active » suppose d'être de sexe masculin, d'avoir au moins 25 ans (en âge d'être père de famille), d'être né en France ou devenu français, être domicilié dans un lieu donné, de payer une contribution directe « au moins égale à la valeur de trois journées de travail » (ce qui lie la qualité de citoyen actif au paiement d'un cens) et prêter le serment civique. Cf. Jacques-Olivier BOUDON, *Citoyenneté, République et Démocratie en France 1789-1899*, Paris, Armand Colin, coll. « U » Histoire, 2014, 316 p., p. 29-30.

³⁸ FRAISSE, Geneviève. *Les femmes et leur histoire*, op. cit., p.13.

³⁹ Cf. Les travaux de Dominique GODINEAU, par exemple, « Citoyennes, boute-feux et furies de guillotine », *De la violence et des femmes*, [1997], (sous la direction de Cécile Dauphin et Arlette Farge), Paris, Éditions Pocket, « Agora », 1999, p. 35-53 ou ceux de Michèle Riot-Sarcey dans « Le déni de citoyenneté », *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, réédition de 2012, p. 17.

⁴⁰ VIENNOT, Éliane « Aux armes citoyennes », op. cit., p. 3.

les maisons. Ces changements de régime politique, cette possibilité avortée d'une égalité citoyenne entre les sexes et cette démocratisation concomitante du théâtre ont déterminé la date de 1789 comme début de période d'étude. Expliquons le choix de la seconde date, celle de 1914.

Historiquement, 1914 correspond à la date académique de la fin du XIX^e siècle. Elle marque aussi pour Yon, la fin de la « dramaturgie » puisque le déclenchement de la Première Guerre mondiale ferme les théâtres : « Cette coupure politique du reste, est aussi une coupure théâtrale, le déclenchement de la Grande Guerre fermant les théâtres avant de les contraindre à un mode de fonctionnement sensiblement différent de celui qui était le leur jusque-là. »⁴¹ Pour l'historien, après la date de 1791 (loi Le Chapelier), celle qui fait ensuite rupture dans l'histoire de la « dramaturgie » est 1914. Dans *Histoire du féminisme*⁴², Michèle Riot-Sarcey retrace l'histoire de l'émancipation des femmes, notamment celle du XIX^e siècle qu'elle découpe chronologiquement en quatre parties : 1789-1800, « Femmes en Révolution » et l'ouverture de leurs possibles droits, 1800-1848, « L'impossible liberté », 1848-1860, « L'universalité en question » et 1860-1918, « La longue marche vers le féminisme ». La quatrième partie se clôt à la fin de la Première Guerre mondiale et celle qui suit concerne l'entre-deux guerres et donc le XX^e siècle. Choisir la Première Guerre mondiale pour arrêter la période de ce sujet semble donc pertinent. Par ailleurs, chronologiquement, la pièce abolitionniste *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, premier texte de mon corpus, écrite en 1784 par Olympe de Gouges (1748-1793), est représentée sous le titre de *L'Esclavage des Nègres, ou l'Heureux naufrage* à la Comédie-Française en 1789 et les deux dernières pièces de Marie Lenéru (1875-1918), *La Triomphatrice*, écrite en 1912 et acceptée par le comité de lecture de la Comédie-Française en 1914, et *La Paix*, écrite pendant la Première Guerre mondiale, sont représentées pour des raisons politiques respectivement en 1918 et 1921⁴³.

À Paris a donc lieu au cours du long XIX^e siècle, en dramaturgie, l'écrasante majorité des créations théâtrales et les autrices dramatiques étudiées, quand elles n'y sont pas nées, se sont installées et ont vécu dans la capitale, pour la plupart, jusqu'à leur mort. Ensuite, l'année 1789 marque la fin de l'Ancien Régime, la proclamation de la

⁴¹ YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 9.

⁴² RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme* [2002], Paris, La Découverte, « repères », n°338, 2008, 122 p.

⁴³ Nous allons évoquer la dernière pièce de Marie Lenéru, *La Paix*, dont la rédaction commença au début de la Première Guerre mondiale et qu'elle aurait voulu voir représenter avant la fin de la guerre mais qui ne fut représentée, pour des raisons politiques, qu'en 1921.

Déclaration des Droits de l'homme (masculin) et du citoyen (masculin) et le commencement d'une démocratisation de l'accès au théâtre et de sa libre entreprise qui se concrétise, en janvier 1791, par la promulgation de la Loi Le Chapelier. Pendant la période révolutionnaire, le théâtre est utilisé comme un outil politique, il devient notamment une tribune de propagation des idées. Dans un même temps, cette période révolutionnaire correspond à l'évincement des femmes de la vie politique par leur sortie concrète de l'espace public officiel, puisqu'au cours de 1793 et 1794, elles sont chassées des tribunes. Par ailleurs, la première pièce de mon corpus est jouée en 1789. Enfin, c'est la Première Guerre mondiale qui ferme les théâtres puis qui en 1918 les rouvre avec un fonctionnement différent de celui qui prévalait au XIX^e siècle. J'ai pour ces trois raisons, décidé de concentrer mon étude sur cette période à Paris.

Des mœurs et des lois discriminantes

Dans son introduction à *Une histoire du théâtre à Paris, De la Révolution à la Grande guerre (1791-1914)*, Yon explique qu'il a tiré le néologisme de « dramocratie » d'une citation d'un correspondant parisien du *New-York American* de passage à Paris en novembre 1838 :

Il existe à Paris une sorte de dramocratie, en ce sens que le théâtre attire toute la communauté, depuis le sommet jusqu'au bas, plus qu'aucun autre souci et pouvoir. Il est plus étendu, vivace et interchangeable dans son influence que le sont l'Église et l'État. Ni la religion, ni la politique, ni la science, ni la littérature générale, les beaux-arts, la gastronomie, la mode ou tout autre objet d'occupation de cette capitale, emploient et animent davantage la plume, la langue, le crayon, le ciseau, l'imprimerie et la manufacture.⁴⁴

Si Yon préconise de modérer cette opinion en raison des origines géographiques de son auteur, il demeure que la puissance du théâtre est avérée au XIX^e siècle tant par les étrangers que par les parisiens. La « dramocratie » a, selon lui, « bel et bien existé »⁴⁵. Il la définit comme une société dans laquelle « le théâtre est au cœur de la vie publique et où il participe de façon conséquente à la constitution de l'opinion publique (...). »⁴⁶ Il distingue « la dramocratie » de la « théâtromanie » du XVIII^e siècle en ce que la première « a pour cadre une société marquée par l'héritage de la Révolution où les

⁴⁴ Citation du *New York American*, numéro du 1^{er} mars 1839, correspondance européenne, non signée, datée de Paris, 13 novembre 1838, traduite par Guillaume de Bertier de Sauvigny dans *La France et les Français vus par les voyageurs américains, 1814-1848*, Paris, Flammarion, 1982, p.189-190 citée par Jean-Claude Yon dans *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 7.

⁴⁵ YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris*, op.cit., p. 7.

⁴⁶ *Ibidem*.

spectateurs sont des citoyens, fussent-ils passifs. »⁴⁷ Cela ne signifie pas cependant que « toute activité théâtrale est forcément politique au XIX^e siècle, mais (...) que – comme le journal, le livre, l’image et la chanson, et sans doute plus encore – le théâtre participe alors à la construction d’une culture commune dont il est l’un des principaux vecteurs. »⁴⁸ Le théâtre est ainsi pour Yon, à la fois « un souci » par le fait qu’il occupe les esprits et « un pouvoir » parce qu’il donne une force extraordinaire aux idées et aux représentations qu’il véhicule. »⁴⁹ Notons qu’ainsi que le montre Poirson sa force est liée à la place que lui ont accordée les révolutionnaires pendant la Révolution française. Or tant au niveau de ses mœurs, qu’au niveau de ses lois, cette « dramocratie » s’avère au XIX^e siècle sexuée de manière inégalitaire.

Concernant les mœurs, un impôt ainsi qu’un ensemble d’idées reçues pesant sur l’écriture des femmes rendent compte de cette sexuation du théâtre. En premier, le « droit des pauvres »⁵⁰. Il s’agit d’un impôt ancestral que paient les théâtres, tout au long du XIX^e siècle et ce jusqu’au régime de Vichy⁵¹. À son origine, il contient, comme le relate Camille Doucet dans une note du 10 mai 1886 citée par Yon, « un caractère religieux d’amende expiatoire »⁵². Le théâtre demeure, en effet, en particulier pour l’Église, comme le formule Yon : « une activité superflue et potentiellement malsaine : ceux qui le fréquentent doivent se faire pardonner ce plaisir coupable en se voyant imposer une aumône envers les plus pauvres »⁵³. Si la puissance du théâtre semble unanimement reconnue, son utilité sociale est donc sujette à controverse. Le théâtre perçu comme un lieu de plaisir, superflu et malsain, il est aisé de comprendre pour quelles raisons les femmes dites « comme il faut » ne pouvaient appartenir, *a priori*, à son entreprise. Lieu de plaisirs, il est suspecté d’être un lieu de corruption des mœurs où les femmes ne sauraient s’aventurer sous peine d’être suspectées de « légèreté ». Mais au sujet des spectateurs et plus spécifiquement des spectatrices, L’Église catholique, et plus généralement l’Église chrétienne, n’a pas de position unifiée. Deuxièmement, les femmes de lettres sont moralement sommées de rester dans l’espace d’écriture qui est le leur.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 350.

⁵¹ Cf. YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, op.cit.*, p. 349-350.

⁵² Archives nationales, F²¹ 955, note de Camille Doucet à propos d’une demande d’abolition du droit des pauvres, le 10 mai 1866, cité par Jean-Claude Yon dans *Une Histoire du théâtre à Paris, op. cit.*, p. 350.

⁵³ YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, op.cit.*, p. 250.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, il s'agit, comme le montre Christine Planté, du roman⁵⁴. Les propos de l'écrivain et critique littéraire Louis de Fontanes cité par Brigitte Louichon dans *Romancières sentimentales : 1789-1825*⁵⁵ font apparaître cette idée :

La littérature, quand elle est cultivée par des femmes, devrait toujours prendre un caractère doux et aimable comme elles. (...) Mais quand une femme paraît sur un théâtre⁵⁶ qui n'est pas le sien, les spectateurs, choqués de ce contraste, jugent avec sévérité celle-là même qu'ils auraient environnée de faveurs et d'hommages, si elle n'avait point changé sa place et sa destination.⁵⁷

Les femmes de lettres ont « une place et une destination ». Louichon explique que celles-ci sont alors plus spécifiquement au XIX^e siècle « le roman sentimental »⁵⁸. Selon elle, « ghetto pour les unes, espace de liberté pour d'autres » ce genre littéraire constitue « le cadre dans lequel peut s'exercer et continuer à s'inventer une forme d'expression féminine » et elle ajoute : « si elle s'y cantonne, la femme auteur peut (...) y gagner une grande notoriété. »⁵⁹ M^{me} de Genlis (1740-1830) fut célèbre pour ses nombreux romans sentimentaux. L'étude de Louichon démontre qu'il existe des interdits sexués sur le territoire supposé libre de la création littéraire. En 1929, Jean Larnac explique dans *Histoire de la littérature féminine en France*⁶⁰ que les femmes ne peuvent pas écrire de comédie car elles ne savent pas faire rire :

Si on peut citer un certain nombre d'auteurs féminins qui aient construit des tragédies, des drames ou des pièces à thèse, on n'en peut découvrir aucun qui se soit vraiment essayé dans la comédie. Imagine-t-on un Molière, un Labiche même, sous l'apparence d'une femme ? L'idée semble absurde. Une femme sait rire de ses semblables (encore son rire se greffe-t-il sur un sentiment de jalousie, d'envie ou de colère, au lieu de se fonder sur l'illogisme des événements) ; elle ne sait pas faire rire.⁶¹

Jules Janin, célèbre chroniqueur surnommé le « prince des critiques », journaliste pour la *Revue de Paris*, la *Revue des deux Mondes*, le *Figaro*, la *Quotidienne*, le *Journal des Débats*, explique, en 1840, qu'il est mal venu qu'une femme compose des tragédies :

Les femmes de ce temps-ci ont beau faire, même celles qui ont le plus le droit de tout oser, il est dans les arts de l'imagination et de la pensée, des tentatives qui leur sont défendues. Malgré tant d'efforts du génie féminin, les œuvres viriles sont restées des œuvres viriles... Or de toutes les œuvres que les femmes intelligentes doivent laisser

⁵⁴ Cf. PLANTÉ, Christine. *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* [1989]. Nouvelle édition révisée avec une préface de Michelle Perrot et une postface inédite de l'auteur. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, « Des deux sexes et autres », 2015, 361 p., p. 59.

⁵⁵ LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales : 1789-1825*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2009, 343 p.

⁵⁶ Le substantif « théâtre » désigne ici l'espace social.

⁵⁷ FONTANES, Louis (de). *Le Mercure de France*, le 20 juin 1800, cité par Brigitte LOUICHON dans *Romancières sentimentales : 1789-1825*, op. cit., p., p.12.

⁵⁸ LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales : 1789-1825*, op. cit., p.13.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ LARNAC, Jean. *Histoire de la littérature féminine en France*. Paris : Kra, 1929, 296 p.

⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

INTRODUCTION

à l'esprit de l'homme, la tragédie est sans contredit, l'œuvre suprême. Elle demande plus de terreur que de pitié, plus de passion que d'amour, plus de colère que de pardon, plus de vengeance et d'indignation que n'en peut contenir le cœur d'une femme.⁶²

De ces trois témoignages qui décrivent ce qui serait, moralement, l'espace d'écriture dévolu aux femmes de lettres, on constate qu'il est attendu de celles-ci qu'elles se cantonnent à l'écriture de romans sentimentaux ; que l'écriture de tragédie est un genre « trop viril » pour qu'elles s'y essayent et que la comédie leur est impossible car elles ne savent pas faire rire. Outre la misogynie des propos, ce qui est à noter est qu'ils sont tenus par trois intellectuels, Louis de Fontanes, Jules Janin, Jean Larnac, qui font autorité, qui sont lus, respectés, suivis et qui, par la multitude de leurs écrits, nourrissent le savoir et les mœurs de leur époque, participant également à « faire histoire ». Ils rendent ainsi compte de l'état d'esprit de ces intellectuels qui affirment un regard définitif édifié en vérité générique posé sur la moitié du peuple, sur une femme ou les femmes. Pour résumer ce qui a trait aux mœurs, on peut dire que le théâtre est un lieu sulfureux considéré comme immoral, en particulier par l'Église, et que la pratique de l'écriture théâtrale est considérée comme incompatible avec le sexe des femmes, en particulier faire rire et faire pleurer, c'est-à-dire exercer les deux grands genres théâtraux : la Comédie et la Tragédie.

Quant aux lois discriminantes envers les femmes, j'en citerai deux : la première concerne leur place de spectatrice au sein de la salle de théâtre, la seconde, leur statut de directrice à l'intérieur de son entreprise.

Les parterres des théâtres, tout d'abord, sont interdits aux femmes jusqu'à la fin du XIX^e siècle. À l'Opéra de Paris, ils leur sont, d'après Yon, refusés jusque dans les années 1870, tandis que les parterres de la Comédie-Française, de l'Opéra-Comique, du Palais-Royal, du Théâtre des Nouveautés et de l'Odéon leur sont encore refusés en 1885⁶³. Les femmes de haut rang social doivent se tenir au premier rang des loges afin de pouvoir être vues par tous, leurs silhouettes et leurs robes étant pensées dans le décorum de la salle comme des ornements, tandis que les femmes du peuple sont au « paradis » ou au « poulailler »⁶⁴. Quel que soit leur statut social, elles sont tenues loin de la scène. On peut imaginer que ces placements dans les salles ne devaient pas rendre aisée leur écoute et leur observation du jeu des acteurs. C'est pourquoi certaines qui avaient « soif de

⁶² JANIN, Jules. *Rachel et la tragédie*. Paris : Amyot, 1859, p. 337.

⁶³ Cf. YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 156.

⁶⁴ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, op. cit., p. 27.

théâtre »⁶⁵ se travestirent en homme pour se fondre dans la masse du parterre, telles George Sand (1804-1876) et plus tard Rachilde (1860-1953), afin de pouvoir approcher la scène et parfaire ainsi leur œil de spectatrice et de future artiste⁶⁶. Ensuite, les femmes n'ont pas le droit de diriger un théâtre⁶⁷. Comme le précise Raphaëlle Doyon, « l'ordonnance royale de 1824, portant règlement des salles de spectacles spécifiait en son article 5, « les directions de troupes ne pourront être confiées à des femmes. »⁶⁸ En Province, les directions des théâtres sont interdites aux femmes depuis 1824 et à Paris, d'après Yon, la profession est « presque fermée aux femmes »⁶⁹. Il cite, à ce propos, la réponse du Conseil d'État du 18 février 1867 et la délibération de la section de l'agriculture, du commerce, des travaux publics et des beaux-arts du Conseil d'État du 12 mars 1867 qui énonce, explicitement, que « la femme n'est pas habilitée à le faire »⁷⁰. Peu de femmes accèdent à la direction d'un théâtre mais des exceptions font entorse à la loi. À partir du *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*⁷¹ de Nicole Wild, j'ai comptabilisé six directrices pour le XIX^e siècle. M^{me} de Montansier (1730-1820) a dirigé vingt théâtres et donné son nom à l'un d'eux. M^{lle} Raucourt (1756-1815) a pris la direction de plusieurs théâtres notamment l'Odéon en 1798⁷². M^{me} Saqui a dirigé un théâtre sur le boulevard du Temple de 1816 à 1830. Virginie Ancelot a codirigé, dans les faits mais de manière non officielle, avec son époux le Théâtre du Vaudeville de 1842 à 1846, et M^{me} Lionel de Chabrillan (alias Céleste Mogador) a dirigé en 1862-1864 le Théâtre des Champs-Élysées, en 1869-1870 le Théâtre des Nouveautés, Sarah Bernhardt enfin a

⁶⁵ SAND, George dans *Histoire de ma vie*, citée par Catherine Nesci dans *Le Flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, Université Stendhal, 2007, 430, p., p. 261.

⁶⁶ Pour les plus curieuses d'entre elles ou les plus passionnées par le théâtre, un bon moyen d'échapper aux regards de convoitise et d'aller voir la scène de plus près, en toute liberté, fut le travestissement. Seulement, celui-ci était aussi, sauf conditions, interdit. L'ordonnance du 7 novembre 1800 (16 brumaire an IX) accordait aux femmes une « permission de travestissement » pour seules raisons médicales et pour une période limitée.

⁶⁷ Avec le rappel néanmoins d'exceptions à cette règle : Mme de Montansier, Mme Saqui, Virginie Ancelot, en couple, Mme Lionel de Chabrillan alias Céleste Mogador et Sarah Bernhardt et d'autres exceptions citées avec le cas de chorégraphes au tournant du siècle, Loïe Fuller et Valentine de Saint-Point et de cheffes de troupe et metteuses en scène : Olympe de Gouges, Sophie Gay, etc.

⁶⁸ DOYON, Raphaëlle. « Le genre, une catégorie utile à l'histoire du théâtre du XX^e siècle ? Le cas de Jacques Copeau et de Suzanne Bing », Dossier : les oublis de l'histoire du théâtre, coordonné par Marion Denizot, *Revue d'Histoire du Théâtre*, soixante-huitième année, 2016 – II, n°270, p. 51-70. Elle cite l'article d'Odile Krakovitch : Krakovitch, Odile. « L'exclusion des femmes de la Création Théâtrale », *Diplômées*, revue trimestrielle de l'Association Française des Femmes Diplômées des Universités (AFFDU), n°207, décembre 2003, p. 192.

⁶⁹ YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 176.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ WILD, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, préface de Joël-Marie Fauquet, Lyon, Symétrie, Venise : Palazzetto Bru Zane, 2012, 526 p.

⁷² Cf. POIRSON, Martial. SANJUAN, Agathe. *Comédie-Française, une histoire du théâtre*, op. cit., p. 102.

codirigé de 1893 à 1899 le Théâtre de la Renaissance avec Maurice Grau avant de diriger, seule, son théâtre éponyme, le « Sarah Bernhardt », de 1899 à 1914. Ce recensement de six femmes directrices de théâtre à Paris, dont je n'affirme absolument pas l'exhaustivité, rend néanmoins compte de la rareté des femmes à embrasser cette profession. Il fallait, par ailleurs, être proche du pouvoir gouvernemental ou avoir des alliés au sein de celui-ci pour accéder à cette fonction. Voyons désormais les autres métiers dévolus aux femmes dans l'entreprise théâtrale au XIX^e siècle.

Un partage sexué des corporations

Outre les mœurs et les lois qui lèsent artistes femmes et spectatrices, on peut dire qu'il est mis en place une division hyper sexuée des métiers au sein des théâtres.

Alors que les hommes sont directeurs de théâtre, ouvriers-machinistes, régisseurs, administrateurs, musiciens, les femmes sont présentes principalement au sein de quatre métiers, ceux d'ouvreuse, de figurante, de danseuse et de comédienne. Les ouvreuses sont toutes d'anciennes figurantes ou artistes qui, passés trente-cinq ans, sont jugées trop vieilles et doivent quitter la scène ; soit elles deviennent concierges d'une actrice en vogue, soit elles postulent pour être ouvreuses de loges dans un petit théâtre de boulevard⁷³. Elles possèdent alors les clés des loges et les ouvrent aux spectateurs. Elles s'occupent aussi des vestiaires. En 1814, par exemple, la Comédie-Française compte, selon Yon, « vingt-quatre ouvreuses »⁷⁴ parmi son personnel employé. Nous connaissons l'expression « avoir une danseuse » qui signifie entretenir une maîtresse. D'après Yon, parmi toutes les femmes à monter sur scène, les danseuses sont « celles qui ont la plus mauvaise réputation »⁷⁵, il cite à ce propos la définition qu'en donne Alfred Bouchard dans *La Langue théâtrale des termes et choses du Théâtre* de 1878 :

Danseuse : bipède de l'ordre des rongeurs. S'apprivoise facilement et vient manger dans la main des fils de famille, banquiers, agents de change, diplomates et rentiers de tout âge ; vit très bien en cage, pourvu que la cage soit dorée et capitonnée, ne pas trop laisser la porte ouverte.⁷⁶

⁷³ AUDEBRAND, Philibert. « La Figurante », dans *Les Français peints par eux-mêmes : Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Vol. I, sous la direction de Louis Curmer éditeur, 49, rue de Richelieu, 1840-1842, 9 volumes. Disponible sur : www.bergahammou.e-monsite.com [Consulté le 26.06.2016]

⁷⁴ Cf. YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 179.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 304.

⁷⁶ BOUCHARD, Alfred. *La Langue théâtrale des termes et choses du Théâtre*. Paris, Arnaud et Labat, 1878, p.75-76, cité par Jean-Claude Yon dans *Une Histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 304.

Et puis il y a les comédiennes. Dans *Comédienne, de M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*⁷⁷, Anne Martin-Fugier explique la manière dont le statut des comédiennes évolue progressivement, au cours du XIX^e siècle, de pitoyable et paria à respectable. Jusqu'à la Révolution française, les comédiens sont les seuls à être excommuniés en Europe, en étant notamment exclus par l'Église de tout acte civil. M^{lle} Clairon fait écrire un mémoire intitulé *Liberté de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication*, elle veut en faire rédiger un autre à l'intention de Rome et lance l'idée d'une retraite générale, sorte de grève des comédiens français tant que l'excommunication qui les frappe n'est pas levée. Si Voltaire (1694-1778) la soutient, Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) dit comprendre l'anathème, tandis que dans sa *Lettre à d'Alembert*⁷⁸ (1758), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) défend l'idée que les comédiennes participent du libertinage aristocratique :

(...) je demande comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes, et pourrait compatir en elles avec la modestie et les bonnes mœurs ? A-t-on besoin même de disputer sur les différences morales des sexes, pour sentir combien il est difficile que celle qui se met à prix en représentation ne s'y mette bientôt en personne, et ne se laisse jamais tenter de satisfaire des désirs qu'elle prend tant de soin d'exciter ?⁷⁹

Le 21 septembre 1789 est soulevée à l'Assemblée nationale la question des droits civils et politiques des comédiens en même temps que ceux des Juifs : « l'Assemblée affirma qu'être comédien ou être juif n'était pas un motif d'exclusion de la citoyenneté. »⁸⁰ Puis en 1791, d'après Agathe Sanjuan et Martial Poirson dans *Comédie-Française, une histoire du théâtre*⁸¹, « les comédiens obtiennent de l'Assemblée la levée de leur excommunication et l'autorisation d'accès aux droits civiques au même titre que les protestants, les juifs et les gens de couleur libres faisant d'eux des citoyens à part entière. »⁸² La condition sociale des comédiennes a été de manière générale miséreuse et elles ont moralement été soupçonnées en permanence de verser dans la prostitution. Soupçons nullement infondés puisque certaines interprètes étaient, comme l'écrit Yon, « (...) bel et bien contraintes de monnayer leurs charmes, ne serait-ce que pour payer

⁷⁷ MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne, de M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*. Paris, Seuil, 2001, 408 p.

⁷⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La lettre à d'Alembert* [1758], éditions présentée et annotée par Marc Buffat. Paris, Flammarion, « GF », 2003, 240 p.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁰ MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne, de M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*, *op. cit.*, p. 314.

⁸¹ POIRSON, Martial. SANJUAN, Agathe *Comédie-Française, une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018, 304 p.

⁸² *Ibid.*, p. 88.

leurs costumes de scène (...)»⁸³. Même « la Divine » Sarah Bernhardt, explique Catherine Authier, a vendu ses charmes « pour des sommes colossales »⁸⁴. Qu'en est-il spécifiquement des autrices dramatiques ?

En 1924, le journal *Le Cri de Paris* lance une enquête qui pose cette question : « pourquoi, quand il y a tant de romancières, voit-on si peu de femmes auteurs dramatiques ? » La seconde personne interrogée, l'actrice Suzanne Devoyod, répond :

Jamais une femme ne se hasarderait – si elle n'a pas été habituée dès l'enfance au milieu théâtral. Elle en sortirait aussitôt, horrifiée. Le roman peut s'écrire chez soi... Mais voyez-vous une bourgeoise paisible, une jeune fille du monde venant dans les coulisses ? Vous imaginez-vous M^{me} de Noailles dont les poésies sont splendides donnant des ordres aux machinistes ou discutant avec le souffleur ? Voyons...⁸⁵

Ce témoignage illustre bien l'idée d'un théâtre ne favorisant pas la mixité et moins encore la parité. Les femmes qui travaillent dans les théâtres sont donc, pour résumer, considérées soit comme de « vieilles dames », soit comme des « filles publiques » et si l'on peut dire que celles qui montent sur une scène sont particulièrement victimes du grief d'immoralité, celles qui veulent faire jouer leurs pièces le sont par ricochet ; à la fois, comme il a été vu, parce que le théâtre ne serait être celui de l'écriture féminine mais aussi en raison même des fonctionnements institutionnels des théâtres, de leur publicité par presse, et des lois gouvernementales qui les régissent. Les règles de fonctionnement des comités de lecture, de la censure, mais aussi l'absence de parité chez les professionnels de la critique renforcent l'exclusion des créatrices du théâtre.

Dans un rapport de 1853, Doucet remarque : « L'unanimité des auteurs aimerait, à coup sûr, qu'aucune femme ne fit partie du Comité, ou qu'une seule exception eût lieu pour M^{lle} Rachel »⁸⁶. À la fin d'une lecture, le comité de lecture peut accepter ou refuser la pièce, ou bien l'accepter « à corrections », c'est-à-dire la refuser dans le cas de la Comédie-Française ou l'accepter après que les endroits qui font défaut soient modifiés dans un temps donné pour les autres théâtres⁸⁷. Ensuite, il est d'usage, au XIX^e siècle, que pendant les répétitions les pièces soient « faites et défaites », enfin c'est au cours de

⁸³ YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 221-222.

⁸⁴ Catherine Authier citée par Agnès Giard dans « Sarah Bernhardt était-elle actrice ou prostituée? », [En ligne], blog des 400 culs, *Libération*, le 13 décembre 2015, disponible sur : www.sexes.blogs.liberation.fr [Consulté le 26.05.2016]

⁸⁵ Suzanne Devoyod répondant à « Notre enquête », *Le Cri de Paris*, 7 septembre 1924, p. 10, citée par Cecilia Beach dans « Theatre of Ideas: Marie Lenéru », chapter 6, *Staging Politic and Gender: French Women's Drama, 1880-1923*, New-York, Palgrave Macmillan, 2005, 186 p., p. 113-114.

⁸⁶ Archives nationales, F²¹4648, « Théâtre-Français. Comité de lecture », note de Doucet du 36 [sic] juin 1853, cité par Jean-Claude Yon dans *Une Histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 193.

⁸⁷ Cf. YON, Jean-Claude. « Faire recevoir sa pièce », *Une Histoire du Théâtre à Paris*, op. cit., p. 193.

celles-ci qu'intervient la censure dramatique dont le bureau est, d'après Yon, un « premier public » pour juger « jusqu'où aller trop loin »⁸⁸. Notons que les critiques de théâtre sont jusqu'à la Troisième République alors surtout des hommes et les censeurs également.

Ajoutons que le XIX^e est autant le siècle de l'essor de la presse que celui du théâtre. Grâce au développement spectaculaire des journaux, les critiques dramatiques acquièrent un pouvoir considérable dans l'opinion publique⁸⁹. Dans *Le Miel et le Fiel, la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Bury et Laplace-Claverie évoquent « un véritable âge d'or de cette corporation »⁹⁰. Celle-ci entretient les débats, les polémiques et lance les modes. Certains critiques, soit parce qu'ils sont des hommes de lettres connus, soit des professeurs éminents (Julien Louis Geoffroy, Jules Lemaître, Francisque Sarcey) ou parce qu'ils appartiennent au milieu du théâtre et des arts (Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Jules Barbey d'Aurevilly, Émile Zola), ou parce que leurs avis terrorisent les artistes (Jules Janin, Jean Charles François Maurice) font autorité pendant longtemps et leurs critiques « plurielle[s] [et] polymorphe[s] »⁹¹ (feuilletons, « petites revues », article de « soirée », etc.) contribuent à faire histoire. En effet, nombreux sont ceux, parmi eux, qui rassemblent leurs critiques en volumes⁹² participant à écrire une histoire littéraire et théâtrale du XIX^e siècle dont on retrouve des traces dans les actuels ouvrages de référence d'histoire du théâtre. Concernant les pièces écrites par des femmes, leurs critiques sont particulièrement évocatrices ; elles se partagent entre une grotesque condescendance qui ne se dissimule pas mais s'affirme et une béate admiration quand le style de l'œuvre est loué comme particulièrement « viril »⁹³ lorsque celle-ci

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Cf. Maurice DESCOTES, *Histoire de la critique dramatique en France (1620-1939)*, Tübingen / Paris, Gunter Narr / Jean-Michel Place, « Études littéraires françaises », 1980, 405 pages.

⁹⁰ BURY, Mariane. LAPLACE-CLAVERIE, Hélène. « Introduction », *Le Miel et le fiel, la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 14.

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

⁹² En voici quelques titres : Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, 1858-1859, *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, Charpentier, 1883 ; Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Michel Lévy Frères, 1853-1858 ; Lemaître, *Impressions de théâtre*, Lecène et Oudin, 1888-1920, (11 volumes) ; Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-19002 (8 volumes).

⁹³ « Virile » est un adjectif que l'on retrouve souvent sous la plume des critiques pour décrire des pièces de théâtre écrites par des femmes lorsque celles-ci, et seulement dans ce cas, sont acceptables ou qu'elles rencontrent un succès public. Par exemple à propos de *La Grève* (1890) de Louise Michel, un journaliste de *La Révolte* souligne « cet essai de littérature socialiste et virile qui nous sort des fadeurs bourgeoises courantes. », cf. SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation de *La Grève* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguiet Archimbaud, tome II. Paris, Éditions Séguiet Archimbaud, 2001, p. 144.

remporte un vif succès auprès du public. Ensuite, à partir de 1793, la censure⁹⁴ est remise en place et à partir des décrets napoléoniens de 1806-1807, une scission esthétique et sociale des répertoires et des publics est rétablie. Le système de censure⁹⁵ préalable, qui selon l'archiviste Odile Krakovitch dans *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906), inventaire*⁹⁶ s'avère le plus grand révélateur de « la peur de la parole, peur de la liberté, peur du plaisir assimilé au désordre »⁹⁷, encourage les directeurs de théâtre à se montrer prudents. La censure les empêche de faire preuve d'audace dans leur programmation⁹⁸.

Ainsi, compte tenu de la série d'épreuves que doivent subir les pièces pour atteindre les scènes, de la non mixité des comités de lecture, de la misogynie culturelle de nombreux critiques, il est aisé de comprendre pourquoi certaines autrices dramatiques n'ont pas osé soumettre leurs pièces au comité de lecture et les ont gardées dans leurs tiroirs de chambre.

Ainsi par ses mœurs, ses lois et ses pratiques institutionnelles et sociales, le théâtre français est au XIX^e siècle organisé en un partage sexué des rôles qui laisse peu de place à l'ambition créatrice des femmes. Ces descriptions de l'organisation théâtrale constituent des éléments servant à l'« analyse de la division sexuée du travail artistique et des mécanismes qui ont mené à l'exclusion des femmes aux degrés les plus élevés de la hiérarchie des arts subventionnés »⁹⁹. Le théâtre apparaît semblable à la démocratie française, une « dramocratie exclusive », au détriment des femmes. Il y a pourtant eu un grand nombre d'autrices dramatiques au XIX^e siècle, leurs pièces ont été jouées et ont parfois remporté d'immenses succès sur les scènes parisiennes.

⁹⁴ Cf. KRAKOVITCH, Odile. *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 801 p. ; *Hugo Censuré : La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, 1985, Paris, Calmann-Lévy, 1985, 308 p.

⁹⁵ Censure représentée par le personnage allégorique féminin d'Anastasia, reconnaissable à son accessoire symbolique des ciseaux ; la femme castratrice des œuvres.

⁹⁶ KRAKOVITCH, Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906), inventaire*, Paris, Centre historique des archives nationales, 2003, 894 p.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁸ La fidélité des directeurs de théâtre au régime en place était en outre, selon Krakovitch, « exigée ». Cf. KRAKOVITCH, Odile. « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? ». Dans BARA, Olivier. THÉRENTY, Marie-Ève. *Presse et scène au XIX^e siècle, Médias 19* [En ligne], disponible sur www.media19.org [Consulté le 26.08.2020]

⁹⁹ Cf. Descriptif du séminaire : DOYON, Raphaëlle, HAMIDI-KIM, Bérénice. « Histoire du genre dans les arts vivants : identités, rôles et rapports sociaux de sexe au théâtre », 2017-2018, *op. cit.*

Des autrices dramatiques du XIX^e siècle peu présentes dans l’Histoire

Le XIX^e siècle connaît un essor considérable de la création dramatique, élan auquel contribuent de nombreuses femmes de théâtre, notamment des autrices dramatiques. Pourtant, si l’on s’en tient aux ouvrages généraux d’histoire du théâtre et de la littérature, écrits dans la seconde moitié du XX^e siècle, elles auraient été une denrée rare.

Cette idée est confirmée par les relevés du chercheur américain Charles Beaumont Wicks dans *The Parisian Stage; Alphabetical Indexes of Plays and Authors*¹⁰⁰. L’index qu’il établit est divisé en cinq périodes historiques : 1800-1815, 1816-1830, 1831-1850, 1851-1875, 1875-1900. Réparti en cinq tomes, il recense toutes les pièces représentées sur les scènes parisiennes au XIX^e siècle et les noms de leurs auteurs et autrices. Le tome 5 comprend un index cumulatif des noms des auteurs joués entre 1800 et 1900 à partir duquel a été comptabilisé le nombre d’auteurs et d’autrices. Ce relevé, dont ont été exclus ceux qui furent en grande majorité des compositeurs et compositrices¹⁰¹, demeure relatif car si certaines autrices sont aussi compositrices, nombre d’entre elles restent non identifiées ou le sont sous des pseudonymes masculins qui nomment, parfois, en même temps plusieurs auteurs et autrices. Néanmoins ces chiffres sont éloquentes, en voici un tableau récapitulatif :

Période et %	Nombre total d’auteurs-trices ayant eu au moins une pièce jouée sur une scène parisienne*	Nombre d’auteurs ayant eu au moins une pièce jouée sur une scène parisienne	Nombre d’autrices. ayant eu au moins une pièce jouée sur une scène parisienne
1800-1900	3225	3064	161
%	100	95	5

* Les compositeurs/trices ont été exclus de ce relevé.

Tableau n°1 – Les auteurs dont au moins une pièce a été jouée sur une scène parisienne effectué à partir du répertoire cumulatif des auteurs de *The Parisian Stage ; Alphabetical Indexes of Plays and Authors* de Charles Beaumont Wicks.

D’après les index de Wicks, les autrices dramatiques qui ont écrit sous leurs noms et/ou prénoms de femme et/ou des pseudonymes identifiés représentent 5 % du nombre total d’auteurs de pièces jouées sur les scènes parisiennes entre 1800 et 1900. Je vais revenir

¹⁰⁰ BEAUMONT WICKS, Charles. *The Parisian Stage : Alphabetical Indexes of Plays and Authors*. Alabama : the University of Alabama press, « University of Alabama studies », n°6, 8, 14, 17, 18, 1950-1979, cinq volumes, tome 1, 2, 3, 4, 5 : 88 p. ; 105 p. ; 287 p. 334 p. ; 405 p.

¹⁰¹ Cf. LAUNAY, Florence. *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, éditions Fayard, 2008, 544 p.

sur l'état de l'art concernant les autrices dramatiques françaises du XIX^e à la fois au sein d'ouvrages généralistes d'histoire littéraire et théâtrale français puis au sein de travaux universitaires, plus précis, américains et français.

Dans des ouvrages généralistes

*Le théâtre au XIX^e siècle*¹⁰² de Patrick Berthier évoque de manière très anecdotique seulement deux dramaturges femmes : Sophie de Bawr (1773-1860) et Delphine de Girardin (1805-1855). *La Suite d'un bal masqué* (1813) de Sophie de Bawr est évoquée comme « une variante mondaine de *La Surprise de l'amour* »¹⁰³ et les comédies de Delphine de Girardin sont qualifiées d'« assez mondaines »¹⁰⁴ notamment *Lady Tartuffe* (1853) et comme ne faisant « pas le poids »¹⁰⁵ face aux comédies d'Eugène Scribe (1791-1861), d'Émile Augier (1820-1899) ou d'Alexandre Dumas fils (1824-1895). Berthier cite M^{me} de Staël (1766-1817) à deux reprises en tant que cheffe de file du théâtre romantique¹⁰⁶, ainsi que Sarah Bernhardt, plusieurs fois, mais seulement comme interprète, ni comme dramaturge ni comme directrice de théâtre. Enfin, George Sand n'est présente que par le biais de l'adjectif « sandien » pour décrire les adaptations de ses romans dans le théâtre fin de siècle. Les actrices, Mademoiselle Mars et Marie Dorval en particulier, sont en revanche mentionnées à de nombreuses reprises. Cette évocation est néanmoins conforme à la répartition sexuée des corps de métiers au sein du monde théâtral au XIX^e siècle.

Dans l'ouvrage collectif *Littérature française du XIX^e siècle*¹⁰⁷, qu'il semble de bon aloi de citer en raison du caractère texto centré du théâtre au XIX^e siècle et du classement des pièces de théâtre parmi les genres littéraires, les autrices et l'auteur mentionnent douze écrivaines : Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), p. 132-134, M^{me} de Duras (1778-1828), p. 67, M^{me} Cottin (1770-1807), M^{me} Sophie Gay (1776-1852), M^{me} de Souza (1761-1836), M^{me} de Genlis, évoquées toutes trois entre parenthèses, p. 25 ; Delphine Gay (future M^{me} de Girardin) évoquée p. 181, pour un titre de recueil dans la

¹⁰² BERTHIER, Patrick. *Le théâtre au XIX^e siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, « que sais-je ? », n°2327, 1986, 126 p.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 39 : « Au début du siècle, les écrivains réunis à Coppet autour de M^{me} de Staël en exil contribuent eux aussi, par leurs écrits, à préparer la réforme. »

¹⁰⁷ BECKER, Colette. BERTHIER, Patrick. BURY, Mariane. MICHEL, Arlette. MILLET, Dominique. *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 512 p.

INTRODUCTION

littérature destinée aux enfants, M^{me} de Krüdener (1764-1824), p. 11, M^{me} de Noailles (1876-1933), p. 395 ; Rachilde (alias Marguerite Vallette), évoquée dans la catégorie « le roman libertin et vénéneux » pour son roman *Monsieur Vénus* (1884) ; la comtesse de Ségur (1799-1874) ; enfin, M^{me} de Staël est évoquée dans treize pages et George Sand, citée à dix-sept reprises. Ces deux dernières, ainsi que Marceline Desbordes-Valmore, ont également chacune un chapitre qui leur est consacré. Le chapitre « la romancière » qui concerne l'œuvre de George Sand suggère qu'*Indiana* (1832) et *Lélia* (1833) s'inscrivent dans la descendance de *Delphine* (1802) et *Corinne ou l'Italie* (1807) de M^{me} de Staël. George Sand est citée, à de nombreuses reprises, en lien à Alfred de Musset (p.103) qui a emprunté le canevas d'*Une conspiration en 1537*, non publiée du vivant de l'autrice, pour écrire son *Lorenzaccio* (p. 104). Avec Balzac, Stendhal, Gautier, Mérimée, Sand est aussi évoquée parmi « les plus grands prosateurs du temps » (p.135), puis le manuel lui consacre, comme pour Desbordes-Valmore, une partie intitulée « George Sand ou l'idéalisme romanesque » (p. 161-167) dans lequel son œuvre théâtrale est mentionnée au détour de deux phrases. M^{me} de Staël est mentionnée comme « écrivain-penseur » (p. 5) et comme protectrice¹⁰⁸ de Benjamin Constant (p. 17). Un chapitre entier lui est aussi consacré aux côtés de Chateaubriand (p. 25-32) dans lequel elle est décrite comme « pionnière » (p. 26). Ses deux romans *Delphine* et *Corinne ou l'Italie* sont perçus comme « des ouvrages d'une importance fondamentale dans l'histoire de l'esthétique » (p. 27). Concernant *Corinne*, les autrices et l'auteur du manuel écrivent :

Pour nous qui considérons *Corinne* à la fois comme un roman d'amour, au dénouement sublime et déchirant, et comme le témoignage capital de la pensée d'une femme de lettres à l'intelligence aigüe, il va de soi que cette œuvre doit être placée au sommet des productions du premier Romantisme.¹⁰⁹

Mais parmi ces douze « femmes de lettres », seules deux sont évoquées comme ayant des liens avec le théâtre : M^{me} de Staël et George Sand. La relation de la première avec le théâtre serait liée à sa direction du groupe d'écrivains de Coppet, dont certains « réfléchirent au théâtre » (p. 26), ainsi que par son ouvrage *De l'Allemagne* (1810) dans lequel elle loue, entre autres, le théâtre allemand (Lessing, Goethe et Schiller). Mais il n'est pas fait mention de ses pièces de théâtre. Dans le paragraphe consacré à George Sand, deux phrases évoquent son attrait pour le théâtre et ses pièces :

Elle poursuit dans le même temps une carrière journalistique et se consacre au théâtre pour lequel elle adapte certains de ses romans. À Nohant, elle donne des

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 17 : « Naturalisé français en 1796, il [Benjamin Constant] recherche, grâce à diverses protections dont celle de Mme de Staël, des succès politiques (...). »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

INTRODUCTION

représentations où tout le monde joue, chacun étant susceptible d'être acteur : ses conceptions d'un théâtre indépendant et renouvelé s'expriment dans un roman dialogué intitulé *Le Château des désertes* (1851).¹¹⁰

Les pièces de M^{me} de Staël ne sont néanmoins pas citées et dans le paragraphe consacré à George Sand, rien n'est dit de ses ouvrages théâtraux et de ses pièces représentées à la Comédie-Française. On peut donc en conclure que cet ouvrage de référence ne cite qu'une seule autrice dramatique pour le XIX^e siècle : George Sand¹¹¹.

L'anthologie de *L'Avant-scène*, ouvrage le plus récent et certainement le plus usité par les chercheurs en Arts de la scène, *Le théâtre français du XIX^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*¹¹², mentionne huit écrivaines parmi les 345 auteurs cités (soit 2% d'autrices dramatiques). Figurent parmi elles six autrices dramatiques du XIX^e siècle : Virginie Ancelot, dont le nom est cité en légende d'un dessin de caricature de Benjamin Roubaud intitulé « Grand chemin de la postérité » (p.176) ; M^{me} de Bawr, évoquée pour le succès de sa pièce *La Suite d'un bal masqué* de 1813 (p.51) ; Judith Cladel, à propos de sa pièce *Le Volant* mis en scène par Lugné-Poe (p. 429) ; Rachilde, citée à quatre reprises dans le chapitre intitulé « l'Utopie symboliste »¹¹³, en particulier à propos de sa pièce *Madame La Mort* (1891) ainsi que celles « données au Théâtre d'Art » et *l'Araignée de cristal* (1894) au Théâtre de l'Œuvre ; George Sand, citée à 28 reprises¹¹⁴ et M^{me} de Staël mentionnée sept fois¹¹⁵ pour son œuvre de « théoricienne »¹¹⁶ dont l'œuvre a en France contribué à l'essor du romantisme et qui, comme Constant et Hugo, réclame une « autonomie de l'artiste, au nom de la liberté de créer et de penser. »¹¹⁷ Ce tableau récapitule ces données :

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 166-167.

¹¹¹ Cf. BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, 378 p.

¹¹² LAPLACE-CLAVERIE, Hélène. LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre français du XIX^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, éditions de l'Avant-scène théâtre, « anthologie de l'avant-scène », 2008, 568 p.

¹¹³ *Ibid.*, p. 415, 418, 427 et 429.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14, 25, 26, 28, 98, 104, 113, 115, 116, 178, 180, 215, 221, 226, 228, 244, 247, 248, 254, 311, 312, 315, 316, 317, 338, 339, 340, 353.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 74, 128, 129, 131, 134, 136, 278.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 136.

INTRODUCTION

Autrices dramatiques citées dans l'Anthologie de l'Avant-scène Théâtre : <i>Le théâtre français du XIX^e siècle</i>	Nombre de fois citées dans l'Anthologie	Nombre de pièces écrites par ces dramaturges publiées et/ou jouées
Virginie Ancelot (1792-1875)	1	26 (toutes représentées sur les scènes parisiennes principales entre 1831 et 1851)
Mme de Bawr (1773-1860)	1	14 (toutes jouées sur les grandes scènes parisiennes entre 1804 et 1838, dont <i>La Suite d'un bal masqué</i> 246 fois)
Judith Cladel (1873-1958)	1	1 (<i>Le Volant</i> , mise en scène par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre en 1895)
Rachilde	4	21
George Sand	28	30 (jouées sur les principales scènes parisiennes, et une vingtaine d'autres écrites.)
M ^{me} de Staël	7	10 (connue comme théoricienne, elle a écrit dix pièces jouées uniquement en privée.)

Tableau n°2 – Nombre de mention de noms d'autrices dramatiques dans l'Anthologie de l'Avant-scène Théâtre, *Le théâtre français du XIX^e siècle*.

Les trois ouvrages français de référence examinés font état de seulement six dramaturges femmes pour la totalité du XIX^e siècle (voir tableau ci-contre). Les autrices dramatiques sont donc quasi absentes de l'histoire littéraire et théâtrale française écrite et publiée en France. Pourtant, l'invisibilité historiographique des femmes, en particulier, de celles qui écrivent pour la scène publique dans l'histoire théâtrale ne signifie pas qu'elles étaient inexistantes, comme le montrent certains travaux universitaires de recensement, en particulier ceux publiés dans les années 1990 par la chercheuse américaine Cecilia Beach.

Dans des études universitaires

« Women playwrights are one of the groups of authors most neglected by French literary criticism and history. »¹¹⁸ Ainsi commence la préface de *French Women Playwrights Before the Twentieth Century : A Checklist* de Cecilia Beach. Ce recensement, qu'elle envisage comme un support aux recherches futures et comme un outil encourageant les théâtres à monter ces textes oubliés¹¹⁹, a été élaboré à partir de fonds, de manuscrits ou de collections, réunis en différents lieux : la Bibliothèque de l'Arsenal (en particulier au sein de la Collection Auguste Rondel), les Archives nationales de France (en particulier dans les Archives nationales de la Censure), la Bibliothèque Historique de la ville de Paris, la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque de

¹¹⁸ BEACH, Cecilia. « Preface », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, Westport (CT), Greenwood Press, coll. «Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 22, 1994, 251 p., p. ix-xiv, p. ix : « Les autrices dramatiques sont l'un des groupes d'écrivains les plus négligés par la critique littéraire et historique française. »

¹¹⁹ *Ibid.*, p. x.

INTRODUCTION

l'Opéra, la Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), la Bibliothèque de la Comédie-Française, la Bibliothèque municipale de Versailles et la British Library de Londres. Son ouvrage recense des autrices dramatiques entre 1500 et 1900 sous forme d'index relatant leurs noms, leurs dates, les noms de leurs œuvres, les lieux où elles ont été jouées et leurs dates de représentation. Elle a également publié un second tome, *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*¹²⁰ qui, selon le même principe, répertorie les autrices de 1900 à 1990. À partir de cet index, j'ai comptabilisé le nombre d'autrices qui ont écrit des pièces de théâtre jouées et/ou publiées puis le nombre de celles dont les pièces ont été jouées au moins une fois sur une scène publique, ce qui signifie, pour le XIX^e siècle, qu'elles ne furent pas jouées dans des théâtres dits « de société ». Une pièce représentée dans le cadre d'un théâtre de société est un spectacle destiné à un public choisi par le maître ou la maîtresse de maison qui accueille à son domicile le spectacle. La scène publique désigne donc un espace de représentation ouvert à tous sans distinction particulière. Le tableau ci-dessous récapitule ce comptage :

Siècles	Nombre de dramaturges femmes total qui écrivirent des pièces de théâtre jouées et/ou publiées	Nombre de dramaturges femmes dont les pièces ont été jouées au moins une fois sur une scène publique
XVI ^e	3	1
XVII ^e	21	6
XVIII ^e	80	43
XIX ^e	345	192
XX ^e (1900-1990*)	1626	832

*1990 est la date choisie par Cecilia Beach pour clore son index des autrices dramatiques du XX^e siècle¹²¹

Tableau n°3 – Nombre d'autrices dramatiques dont les pièces furent publiées et/ou jouées sur les scènes parisiennes entre les XVI^e siècle et XX^e siècle effectué à partir des index de Cecilia Beach.

Le XVI^e siècle compte, d'après cet index, trois dramaturges : Madeleine Des Roches, Marguerite de Navarre (1492-1549), Catherine de Rohan (1554-1631), mais seule la dernière a vu l'une de ses pièces jouée en public. La partie qui concerne le XVII^e siècle¹²² répertorie 21 dramaturges dont six eurent leurs pièces jouées sur de grandes scènes parisiennes¹²³ : Catherine Bernard (1662-1712), Antoinette Deshoulières (1637-1694), M^{me} Longchamp, Louise-Geneviève de Saintonge (1650-1718), M^{me} Ulrich et M^{me} de Villedieu (v. 1640-1683). Au XVIII^e siècle, 80 autrices dramatiques sont recensées. Parmi

¹²⁰ BEACH, Cecilia. *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT), Greenwood Press, coll. «Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 24, 1996, 515 p.

¹²¹ *Ibid.*, p. ix.

¹²² Cf. *Femmes dramaturges en France (1650-1750). Pièces choisies. Textes établis*, présentés et annotés par Perry Guthner. Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth-Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1993, 389 p.

¹²³ La Comédie-Française, l'Académie Royale de Musique et le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.

INTRODUCTION

elles, 43 dramaturges ont eu leurs pièces jouées sur les scènes d'un théâtre et 33 sur de grandes scènes parisiennes¹²⁴. Parmi ces 33 autrices, 15 d'entre elles virent deux de leurs pièces jouées sur des grandes scènes, ce sont Marie-Anne Barbier (1670-1745), Julie Candeille (1767-1834), M^{me} Claret de Fleurieu, Dame de Colleville (1761-1824), Cécile Falconnet (1758-1816), Justine Favart (1727-1772), M^{me} de Genlis, Gabriel de Gomez (1684-1770), Olympe de Gouges, M^{me} de Graffigny (1695-1758), M^{me} de Kennens, Émilie de Montanclos (1736-1812), Flaminia Riccoboni (1686-1771), Marie-Jeanne Riccoboni-Mézières (1713-1792) et Constance de Salm Dyck. Six de ces autrices eurent plus de deux pièces jouées sur les grandes scènes¹²⁵ : Julie Candeille, Justine Favart, Gabriel de Gomez, Olympe de Gouges, Émilie de Montanclos et Marie-Jeanne Riccoboni-Mézières. Concentrons-nous désormais, à l'aide de ce tableau (*ci-dessous*) sur le XIX^e siècle.

siècle	XIX ^e
Nombre de dramaturges femmes total (publiées et jouées en France)	345
Nombre de dramaturges dont au moins une pièce a été jouée sur une scène de théâtre publique	192
Nombre de dramaturges dont au moins 2 pièces ont été jouées sur une scène de théâtre publique	81
Nombre de dramaturges dont au moins 3 pièces ont été jouées sur une scène de théâtre publique	59
Nombre de dramaturges dont au moins 4 pièces ont été jouées sur une scène de théâtre publique	47
Nombre de dramaturges dont au moins 5 pièces ont été jouées sur une scène de théâtre publique	36

Tableau n°4 – Comptabilisation effectuée à partir de l'index de Cecilia Beach des autrices dramatiques du XIX^e siècle en France.

Le nombre d'autrices dramatiques du XVIII^e siècle est multiplié par plus de trois au XIX^e siècle. Cela s'explique par l'accroissement du nombre de théâtres suite au vote de la loi Le Chapelier du 13 janvier 1791 ; son article premier autorisant tout citoyen à ouvrir un théâtre et à y faire représenter des pièces de tous les genres. Parmi ces 345 femmes qui ont écrit des pièces jouées et/ou publiées, seules 36 d'entre elles ont eu cinq pièces et davantage jouées sur des scènes publiques.

Parmi celles qui sont nées avant 1850, il y a Marie-Adélaïde Barthélemy-Hadot (1802-1816), autrice de 18 pièces jouées dans de très nombreux théâtres parisiens, M^{me} Alexandre Friedelle (17..-18..), collaboratrice d'Eugène Scribe qui écrivit quatre pièces jouées à Paris, Alexandrine-Sophie de Bawr (1773-1860), autrice de 14 pièces à succès à

¹²⁴ Ces grandes scènes sont la Comédie-Française, l'Académie Royale de Musique, le Théâtre des Italiens, le Théâtre de l'Ambigu-Comique, Les Variétés Amusantes, la Comédie Italienne, Théâtre des Boulevards (ou Théâtre Nicolet), le Théâtre des Variétés, le Théâtre des Petits Comédiens du Bois de Boulogne, le Théâtre Français Comique et Lyrique, le Théâtre de la Cité-Variétés, le Théâtre des grands danseurs du Roi, le Théâtre du Vaudeville, et le Théâtre des Amis de la Patrie.

¹²⁵ Précisément : le Théâtre de la République, le Théâtre Français, le Théâtre Italien, le Théâtre Français Comique et Lyrique, le Théâtre de Molière, le Théâtre de Montansier, le Théâtre des Jeunes Artistes.

INTRODUCTION

la Comédie-Française et dans d'autres théâtres officiels jouées entre 1804 et 1838, Sophie Gay (1776-1852), autrice de huit pièces jouées à Paris entre 1818 et 1843, Julie Delavigne (Molé Leger) (1789-1832), autrice de cinq pièces jouées entre autres sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Odéon, Virginie Ancelot (1792-1875) autrice de 25 pièces jouées sur les grandes scènes parisiennes entre 1831 et 1851, Mélanie Waldor, (1796-1871), autrice de sept pièces jouées au Théâtre de la Porte-Saint-Martin et au Théâtre de la Renaissance, Delphine de Girardin (1804-1955), autrice de neuf pièces jouées à la Comédie-Française, en particulier entre 1843 et 1856, George Sand (1804-1876), autrice de plus de 24 pièces jouées sur les grandes scènes parisiennes à partir de 1840 jusqu'au milieu du XX^e siècle, M^{me} Comte, M. S.B. de Courpon (dates inconnues), autrice de cinq pièces jouées à Paris entre 1830 et 1851, Caroline Berton (née Samson), autrice de 11 proverbes et comédies joués sur les scènes parisiennes entre 1851 et 1874, Anaïs Ségalas (1811-1895), autrice de six pièces, Charlotte Dupuis (1813-1879), autrice de huit pièces jouées à Paris, Léocadie Doze (1823-1859), dite Mademoiselle Doze à la scène et M^{me} Roger de Beauvoir en littérature, autrice de proverbes et de comédies joués entre 1852 et 1858 sur des scènes secondaires comme le Théâtre de la Montansier, Adèle Regnaud de Prébois (dates inconnues), autrice de 13 pièces, Céleste Mogador (1824-1909), dite Comtesse de Chabrillan, autrice de 39 pièces jouées sur les scènes secondaires parisiennes entre 1857 et 1875, Juliette Figuiier (1829-1879), autrice de 12 pièces jouées entre 1871 et 1876 sur les scènes secondaires parisiennes, Anaïs Marcelli (1836-1878), autrice de six pièces, Pauline Thys¹²⁶ (1836-1909), autrice de 10 comédies et opéras et d'un drame (*Judith*), Judith Gautier (1845-1917), autrice de 14 pièces jouées entre 1888 et 1912 sur de nombreuses scènes de Paris, Jenny Thénard (1849-1920), autrice de 36 monologues et comédies, Gyp, pseudonyme de Gabrielle de Martel (1849-1932), autrice de 18 pièces, et M^{me} Marc Léon de Montifaud (1849-1912), autrice de sept pièces. Nées après 1850, il y a Simone Arnaud (1850-1901), autrice de sept pièces jouées entre 1883 et 1912, certaines sur les grandes scènes parisiennes, Camille Bruno (1857-1943), autrice de 12 pièces jouées entre 1883 et 1894, Mathilde Bourdon (1817-1888), autrice de six pièces jouées sur des scènes parisiennes secondaires, Madeleine Guitty (1870-1936), autrice de 11 pièces jouées entre 1891 et 1931 comme *Cette pauvre Élisa*, jouée au Théâtre Grand-Guignol, Marie Krysinska (1857-1908), autrice de neuf pièces, Amélie Perronnet (18 ?-1903), autrice de 15 pièces, Diaria Rouy (dates inconnues), autrice de 11 pièces, M^{me}

¹²⁶ Cf. LAUNAY, Florence. *Les compositrices en France au XIX^{ème} siècle*, op. cit., p. 103.

INTRODUCTION

Tony d'Ulmès, Berthe Rey A. a également écrit avec Renée Rey sous le pseudonyme collectif Renée Tony d'Ulmès, autrice de 11 pièces jouées essentiellement au Théâtre Grand-Guignol, Mademoiselle B. Van Deursen (M^{me} Ward), autrice de sept pièces dont six vaudevilles.

En plus d'être autrices dramatiques, la plupart d'entre elles ont eu d'autres activités professionnelles dans le monde des arts et des lettres. Ainsi, les deux tiers ont été des « femmes de lettres ». Marie-Adélaïde Hadot a été institutrice, révolutionnaire, et une romancière prolifique. M^{me} de Bawr et Sophie Gay ont été romancières et elles ont aussi écrit des essais. Mélanie Waldor a été poétesse et romancière. Delphine de Girardin, d'abord connue comme poétesse, puis journaliste, a tenu pendant longtemps une célèbre chronique dans *La Presse* sous le pseudonyme de Charles de Launay. George Sand, romancière, a écrit pour la presse. Virginie Ancelot, d'abord dramaturge, a également écrit ses mémoires. M^{me} Comte M. S.B. Courpon a écrit un éloge de Constance de Salm et de M^{me} de Sévigné ainsi que des livres d'histoire naturelle. Anaïs Ségalas a été poétesse, ainsi qu'une journaliste engagée dans *La Voix des Femmes*, *La Gazette des femmes*, Juliette Figuiet a écrit, entre autres, *Le Livre des femmes de lettres oubliées*. Marie Krysinska, poétesse, a été publiée au *Mercure de France*, elle est notamment l'autrice de *La Force du désir* (1905). M^{me} de Montifaud a été critique d'art, libre-penseuse, collaboratrice au journal engagé *La Fronde* et a fondé la revue *Le Nouveau Monde*. Simone Arnaud a été poétesse et librettiste. Camille Bruno, poétesse et romancière, a fondé la revue *Les Saisons* et Judith Gautier a été une prolifique traductrice, romancière et critique d'art. Elles ont été nombreuses à écrire pour la presse nationale. Un sixième d'entre elles a été également comédiennes, actrices, danseuses, chanteuses ou tout à la fois, telles Julie Delavigne (comédienne), Charlotte Dupuis (comédienne), Mademoiselle Doze (comédienne), Céleste Mogador (danseuse, comédienne, chanteuse), Jenny Thénard (comédienne) et Madeleine Guitty (actrice de théâtre, de cinéma et chanteuse). Un douzième d'entre elles a été compositrices et musiciennes, c'est le cas d'Anaïs Marcelli, compositrice de mélodies et de romances, de Pauline Thys, compositrice et cantatrice et d'Amélie Perronnet, compositrice, pianiste, librettiste et chansonnière. Je n'ai pas trouvé suffisamment d'archives connues concernant les autres dramaturges citées pour qu'elles puissent être identifiées davantage que par les signatures de leurs ouvrages ; c'est le cas de M^{me} Fiedelle, M^{me} Comte, Caroline Berton, Mathilde Bourdon, M^{me} Tony d'Ulmès et Mademoiselle B. Van Deursen, aussi connue sous le nom de M^{me} Ward. Enfin parmi elles, seules Virginie Ancelot, George Sand, Juliette Adam et Rachilde ont

rassemblé, de leur vivant, leurs pièces de théâtre dans un seul ouvrage ou en *Œuvres complètes*, ce qui rend compte, les concernant, d'une certaine légitimité. Et celles de Germaine de Staël et de Delphine de Girardin ont été rassemblées en recueil par leurs proches quelque temps seulement après leurs morts ; en 1820-1821 pour le théâtre de M^{me} de Staël et en 1861 pour celui de M^{me} de Girardin.

Outre les relevés de Beach des années 1990, Alison Finch dans son chapitre de *Women's Writing in Nineteenth-Century France* consacré aux autrices dramatiques intitulé « The invisible women of French theatre »¹²⁷ dresse le même constat que Beach : l'œuvre dramatique de ces femmes a fait l'objet de peu de travaux d'études¹²⁸.

D'autres chercheuses françaises et américaines ont travaillé sur ces invisibles de l'histoire et ce, dès 1980 en France, et dès les années 1990 aux États-Unis.

En France, Odile Krakovitch, spécialiste de la censure théâtrale au XIX^e siècle, a publié, dès 1980, de nombreux articles sur les femmes de théâtre : « Les femmes dramaturges »¹²⁹ (1980), « L'exclusion des femmes de la création théâtrale »¹³⁰ (2003), « Théâtre féminin ou féministe ? Les créations du Théâtre Féministe International »¹³¹. Dans son article « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle » (2012), Krakovitch explique que c'est en raison de la réputation amoralisée du théâtre, de la non mixité du milieu et parce qu'il était mal vu qu'une femme attire la publicité sur son travail et sur sa personne, qu'elles ont été nombreuses, au XIX^e siècle, à créer des spectacles dans le cadre confidentiel des théâtres de société. Ces autrices se revendiquaient, à l'instar de leurs courtes pièces moralisantes et éducatives, avant tout « modestes et discrètes »¹³², à l'exception, note Krakovitch, des actrices qui profitaient des théâtres de salon pour assurer leur promotion, et des féministes, (elle cite à ce propos le cas du « Théâtre féministe » de Marya Chéliga, cf. chapitre 5 du présent travail). Les

¹²⁷ FINCH, Alison. « The invisible women of French theatre » [Les Femmes invisibles du Théâtre français], *Women's Writing in Nineteenth-Century France [L'écriture des femmes au XIX^e siècle en France]*, New-York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in French », volume 65, 2000, 336 p., p. 62-75.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 62 : « Thus, if most nineteenth-century French women writers are half-forgotten, it is not an exaggeration to say that the 200 playwrights are still invisible. »

¹²⁹ KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges », *Pénélope, Les femmes et la création*, n°3, automne 1980, p. 29-36.

¹³⁰ KRAKOVITCH, Odile. « L'exclusion des femmes de la création théâtrale », *Diplômée*, revue de l'association française des femmes diplômées des universités, La création artistique et les femmes en France, n°207, décembre 2003, p. 189-192.

¹³¹ KRAKOVITCH, Odile. « Théâtre féminin ou féministe ? Les créations du Théâtre Féministe International », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 131^e année, 2004, p. 65-97.

¹³² KRAKOVITCH, Odile. « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *Tréteaux et paravents, le théâtre de société au XIX^e siècle* (dir. Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gondec), actes du colloque tenu à l'abbaye Royaumont, Créaphis Éditions, 2012, p.183-200., p. 190.

exceptions étaient donc celles qui utilisaient le théâtre comme un moyen d'autopromotion et/ou de revendication. Mais ces théâtres privés ont aussi constitué, pour les femmes, des laboratoires dramatiques confidentiels pour expérimenter, sans être trop exposées, leurs pièces ou des mises en scène audacieuses. Krakovitch note que parmi les 326¹³³ femmes à avoir produit et publié des pièces, seules 200 femmes ont réussi à les faire jouer, dont seulement 64 sur les scènes publiques. 136 femmes ont donc fait jouer leurs pièces dans un cadre privé, soit plus du tiers d'entre elles.

Plus récemment, la chercheuse Aurore Evain a aussi publié, aux côtés de Perry Gethner et Henriette Goldwyn, l'anthologie en cinq volumes déjà citée et republiée en 2014 chez Classique Garnier, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*. Les cinq tomes rassemblent des pièces de Marguerite de Navarre, Louise Labé, Catherine Des Roches (pour le XVI^e siècle : tome 1), Françoise Pascal, M^{me} de Villedieu, la sœur de La Chapelle, Anne de La Roche-Guilhen, celles de M^{me} Deshoulières, (1655-1680 : tome 2), de Catherine Bernard, Marie-Anne Barbier, Madeleine-Angélique de Gomez, Mademoiselle Barbier, M^{me} Ulrich, Catherine Durand (1689-1724 : tome 3), de Mademoiselle Monicault, Elena-Virginia Riccoboni-Baletti, M^{me} de Staal, Anne-Marie Dubocage, Françoise de Graffigny, M^{me} de Montesson, M^{me} Benoist, (1724-1768 : tome 4) et celles de M^{me} de Genlis, Fanny de Beauharnais, Anne-Hyacinthe de Saint-Léger, Olympe de Gouges, Isabelle de Charrière, et M^{me} de Staël-Holstein (1779-1811 : tome 5).

Aux États-Unis, Cecilia Beach a publié dans les années 1990 les deux index déjà évoqués mais aussi en 2005, *Staging Politic and Gender: French Women's Drama, 1880-1923*¹³⁴. Elle examine dans ce dernier ouvrage les enjeux politiques et féministes posés par les pièces de plusieurs autrices dramatiques françaises qui sont Louise Michel, Nelly Roussel, Véra Starkoff, Madeleine Pelletier, et Marie Lenéru. Elle identifie dans celui-ci un théâtre militant de femmes au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Elle consacre un chapitre aux vies et œuvre de chacune d'elles, vies militantes et œuvres étant, selon elle, intrinsèquement liées. Enfin, Joyce Johnston, professeure de français à Stephen F. Austin State University a publié chez le même éditeur, en décembre 2014, *Women Dramatists, Humor, and the French Stage: 1802 to 1855*¹³⁵. Johnston réserve dans son ouvrage, selon le même principe que Beach, un chapitre à chaque autrice et articule leurs vies et leurs

¹³³ Nous en avons comptabilisé 345 d'après les relevés de Cecilia Beach.

¹³⁴ BEACH, Cecilia. *Staging Politic and Gender: French Women's Drama, 1880-1923*, New-York: Palgrave Macmillan, 2005, 186 p.

¹³⁵ JOHNSTON, Joyce. *Women Dramatists, Humor, and the French Stage: 1802 to 1855*, New-York: Palgrave Macmillan, 2014, 233 p.

œuvres. Ces quatre autrices dramatiques ont écrit des comédies qui furent mises en scène sur les grandes scènes parisiennes avant la levée de la censure avec le décret du 6 janvier 1864. Ces autrices, bien que non ouvertement féministes, ont interrogé selon elle, la domination patriarcale et les idéaux de la féminité, il s'agit de Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot, et Delphine de Girardin.

Pour conclure cet état de l'art relatif aux autrices dramatiques françaises, en particulier du XIX^e siècle, je souhaite revenir sur la caricature de Benjamin Roubaud datée de 1842 reproduite dans l'anthologie de l'Avant-scène théâtre intitulée « Grand chemin de la postérité ». Cette fresque donne à voir deux femmes parmi la ribambelle de messieurs : Virginie Ancelot et George Sand. Cependant, le nom de la seconde a été omis dans la légende publiée par les anthologistes. Si un oubli peut arriver, la disproportion entre le nombre d'auteurs et d'autrices n'est nullement interrogée par eux et illustre le point aveugle des historiens du théâtre par rapport à cette disparité et la non interrogation de l'historiographie transmise entre les générations de professeurs et d'étudiants. Les autrices dramatiques ne sont présentes qu'à partir des années 1980 au sein d'études universitaires françaises et des années 1990 dans des études universitaires américaines. Concernant l'inclusion de l'histoire des femmes dans l'histoire du théâtre et des arts vivants, et plus spécifiquement celle des autrices dramatiques, on peut en déduire qu'elles sont quasiment inexistantes dans les ouvrages généralistes, qu'elles sont évoquées depuis moins de quarante ans dans les travaux universitaires français et depuis moins de trente ans dans les travaux universitaires américains. Concernant l'aspect épistémologique de ces historiographies non mixtes, les chercheurs semblent avoir peu interrogé, avant 1980, l'absence des femmes dans la création théâtrale. Cette paresse intellectuelle est, peut-être, due à l'idée reçue selon laquelle, les femmes n'écrivaient pas pour le théâtre ? Par ailleurs, on peut noter que tous les chercheurs cités, ayant entrepris des recherches sur ce sujet, sont, à l'exception de Perry Gethner, des chercheuses. L'apport de cet état de l'art est double, il permet, en comptabilisant les données des manuels et ouvrages de référence, « d'interroger l'écriture de l'histoire »¹³⁶ (Michèle Riot-Sarcey) mais également, en élaborant ce corpus ou ce répertoire inédit de pièces, de construire un récit historique avec de nouvelles données sur les autrices. La vocation de ce travail n'est donc pas seulement d'écrire l'histoire des femmes de théâtre, étape incontournable et nécessaire mais d'élargir le récit historique et de chercher encore à comprendre les mécanismes

¹³⁶ RIOT-SARCEY, Michèle. « Les sources du pouvoir : L'évènement en question », *Les Cahiers du GRIF, Le Genre de l'histoire*, n°37-38, 1988, p. 26.

d'invisibilisation historique mis en place et pourquoi « la parole, les écrits, les actes des femmes ne sont pas considérés »¹³⁷ comme des événements historiques.

Sélection d'un échantillonnage

L'article de Krakovitch relatif aux femmes et au théâtre de société¹³⁸ m'a permis d'opérer un premier choix. J'ai décidé de concentrer mon étude sur les autrices dramatiques française du long XIX^e siècle qui ont eu ou qui ont tenté de faire représenter leurs pièces sur des scènes publiques parisiennes. À l'ère de la « dramatie exclusive » dans laquelle le théâtre a un pouvoir d'influence sur l'opinion publique et participe d'une culture commune, je souhaite étudier celles qui, en dépit des obstacles évoqués, ont voulu utiliser la scène comme un moyen d'agir au sein de l'opinion et/ou qui ont voulu prendre part à l'édification d'une culture commune.

À partir des relevés de Beach¹³⁹, j'ai procédé à une sélection d'autrices dramatiques qui ont eu des pièces représentées sur une scène publique parisienne à au moins cinq reprises entre 1789 et 1914. À « au moins cinq reprises » signifie pour moi que, dans le contexte d'exclusion sociale des femmes du théâtre, ces autrices dramatiques sont parvenues à faire carrière, celle-ci fut elle modeste et/ou courte. M'intéressant au long XIX^e siècle, j'ai donc sélectionné des noms dans les listes d'autrices dramatiques classées parmi celles des XVIII^e, XIX^e, et XX^e siècles. Parmi elles, n'ont pas été étudiées celles pour qui les sources historiques concernant leurs textes, sont inaccessibles, et leurs biographies rares. J'ai choisi : Olympe de Gouges (1748-1793) et Julie Candaille (1767-1834), classées dans la liste du XVIII^e siècle dans l'index de Beach, Sophie de Bawr (1773-1860), Sophie Gay (1776-1852), Virginie Ancelot (1792-1875), Delphine de Girardin (1804-1855), George Sand (1804-1876), Céleste Mogador (1824-1909) et Judith Gautier (1845-1917), pour celles du XIX^e siècle, et Gyp (1849-1932), Rachilde (1860-1953), Véra Starkoff (1867-1923) et Marie Lenéru (1875-1918) pour le XX^e siècle.

À ce stade, il m'est apparu qu'il était dommageable de porter mon intérêt uniquement sur celles qui avaient « réussi » professionnellement dans la carrière dramatique parce qu'il me semblait que je me coupais alors des tentatives de

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ KRAKOVITCH, Odile. « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *op. cit.*, p.183-200.

¹³⁹ BEACH, Cecilia. *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist* (1994) et *French Women Playwrights of the Twentieth Century: A Checklist* (1996).

représentations de textes de femmes qui avaient peut-être écrit de nombreuses pièces à destination des scènes publiques dans l'intention d'agir au sein de l'opinion publique et/ou de participer à la démocratisation culturelle, à l'édification d'une culture commune. J'ai donc également porté mon attention sur des femmes reconnues comme ayant fait histoire et évoquées dans l'Histoire littéraire¹⁴⁰ ou artistique¹⁴¹ des femmes et/ou dans l'Histoire des femmes¹⁴² et/ou du féminisme¹⁴³ et qui ont eu au moins une pièce devenue un spectacle ayant fait l'objet d'une publicité hors de la sphère initiale de sa représentation entre 1789 et 1914. Cette seconde sélection relève ainsi d'un recoupage entre plusieurs histoires de référence (citées en notes de bas de page) et l'inventaire de Beach d'autrices des XVIII^e, XIX^e, et XX^e siècles, qui ont eu au moins une pièce représentée. Ont été choisies : Germaine de Staël (1766-1817), Constance de Salm (1767-1845), Eugénie Niboyet (1796-1893), Louise Colet (1810-1876), Maria Deraismes (1828-1894), Juliette Adam (1836-1936), Louise Michel (1830-1905), Valentine de Saint-Point (1875-1953) et Nelly Roussel (1878-1922).

Pour résumer ma démarche élective effectuée à partir des index relatif aux XVIII^e, XIX^e, et XX^e de Beach, j'ai sélectionné des autrices qui 1) ont eu des pièces représentées sur une scène publique parisienne à au moins cinq reprises entre 1789 et 1914, et/ou 2) qui ont eu au moins une pièce devenue « un spectacle public » c'est-à-dire qui a fait l'objet d'une publicité en dehors de la sphère initiale qui l'a vu naître et dont l'autrice est reconnue par des historiens comme ayant « fait histoire » dans l'Histoire littéraire ou artistique et/ou l'Histoire des femmes et/ou du féminisme entre 1789 et 1914.

En examinant les titres de leurs pièces devenues des spectacles publics ou qu'elles ont tenté de faire représenter s'est confirmée l'idée d'un théâtre d'opinion de femmes du long XIX^e siècle. Citons en quelques-unes : *L'Esclavage des Noirs, ou l'Heureux naufrage* (Olympe de Gouges), représentée à la Comédie-Française en 1789, *La Nécessité du Divorce* (Olympe de Gouges) inscrite en lecture à la Comédie Italienne en 1791 mais refusée, *Catherine, ou La belle fermière* (Julie Candaille) représentée à la

¹⁴⁰ PLANTÉ, Christine, (dir.). *Femmes poètes du XIX^e siècle : une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, 370 p.

¹⁴¹ CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie, (dir.) *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 378 p. ; SINA, Adrien (dir.). *Féminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*, Paris, Les Presses du réel, 2001, 512 p.

¹⁴² PERROT, Michelle. *Les femmes ou le silence de l'histoire* [1998], Paris, Flammarion, « Champ histoire », 2001, 493 p. ; FRAISSE, Geneviève, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, [1989], *op. cit.*, 1995, 378 p. ; *Les femmes et leur histoire*, *op. cit.*, 1998, 614 p.

¹⁴³ RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme* [2002], *op. cit.*, 2014, 122 p.

INTRODUCTION

Comédie-Française en 1792, *Sapho* (Constance de Salm) représentée au Théâtre Louvois en 1794, *La Signora Fantastici* (Germaine de Staël) représentée à Genève en 1811 alors que l'autrice est exilée forcée de Paris, *La Suite d'un bal masqué* (Sophie de Bawr) représentée à la Comédie-Française en 1813, *Marie, ou la pauvre fille* (Sophie Gay) représentée à la Comédie-Française en 1824, *Un Divorce* (Virginie Ancelot), représentée au Théâtre du Vaudeville en 1831, *L'École des Journalistes* (Delphine de Girardin) reçue à l'unanimité par le comité de lecture de la Comédie-Française puis censurée le 18 novembre 1839, *Charlotte Corday et Madame Roland* (Louise Colet) publiées à Paris en 1842 mais refusées par les directeurs de théâtre, *Le Roi attend* (George Sand) représentée à la Comédie-Française en 1848 à l'occasion de sa nouvelle nomination de « Théâtre de la République », *Le Père coupable* (Maria Deraismes) publiée en 1862 à Paris chez Amyot mais non représentée sur une scène publique, *La Plaideuse* (Céleste Mogador) représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1874, *Mademoiselle Ève* (Gyp), représentée au Théâtre Michel en 1885, *La Voix du Sang* (Rachilde), représentée au Théâtre d'Art en 1890, *La Grève* (Louise Michel) représentée au Théâtre de la Villette en 1890, *Le Temps Nouveau* (Juliette Adam), publiée à Paris en 1896 et jouée en privé en 1895, *Par la Révolte* (Nelly Roussel) performée à la Mairie du 9^e arrondissement en 1903, *L'Amour libre* (Véra Starkoff) représentée dans une Maison du Peuple de Paris (4^{ème} arrondissement) en 1907, *Le Déchu* (Valentine de Saint-Point) représentée au Théâtre des Arts en 1909 par le Cercle dramatique « Les Essayeurs », *Les Affranchis* (Marie Lenéru) représentée à l'Odéon en 1910 ou *La Triomphatrice* (Marie Lenéru) acceptée à la Comédie-Française en 1914 représentée en 1918.

Ces titres annoncent des pièces de théâtre porteuses de convictions. Elles semblent promouvoir des modèles, en particulier de femmes ou de luttes, ou dénoncer des systèmes, en particulier injustes ou oppressifs. Le contexte de leur écriture, de leur représentation mais également de leur échec à être représentées semblent également confirmer cette hypothèse. Il semble qu'il ait ainsi existé, au cours de la première ère démocratique, un théâtre engagé de femmes. Cet inventaire fait aussi apparaître un paradoxe. Alors que les mœurs associées au théâtre, les lois, les règlements qui le régissent font, au cours du long XIX^e siècle, du théâtre (en tant que pratique) et des théâtres (en tant qu'espaces de travail et espaces sociaux), un plaisir inégalement sexué, des femmes ont tenté et parfois réussi en « dramaturgie exclusive » à faire représenter leurs pièces sur les scènes parisiennes publiques. Si, comme nous l'avons vu, le théâtre est un pouvoir, qu'il participe de manière conséquente à la constitution de l'opinion

publique alors leur persévérance en territoire si peu hospitalier, leur présence malgré tout, conduisent à penser qu'elles n'ont pas seulement « occupé » cet espace pour servir leurs ambitions littéraires, qu'elles auraient pu satisfaire, par exemple, en écrivant des romans sentimentaux. Sans doute, y avait-il, pour elles, d'autres nécessités, certes financières mais aussi politiques, à faire parler des personnages précisément dans ce lieu.

Dans son essai sur la censure du théâtre à Paris au XIX^e siècle, Krakovitch explique qu'au XIX^e siècle, le théâtre s'adresse « à une population illettrée pour plus du tiers »¹⁴⁴ et constitue « pour le public populaire des villes, l'unique source d'information, de formation et de plaisir. »¹⁴⁵ Ainsi alors qu'elles ne disposent pas d'une pleine citoyenneté, qu'elles n'ont jusqu'en 1944¹⁴⁶ aucun droit politique, pas le droit de vote, pas le droit de se faire élire, pas le droit de représenter ou de se faire représenter, ni le droit de défendre en exerçant le métier d'avocate¹⁴⁷, on peut former l'hypothèse que le théâtre confère à ces femmes un moyen d'exprimer publiquement leur opinion et d'exercer, par ce biais, une forme de citoyenneté politique, en participant aux débats de la vie publique.

Avant la radio et la télévision, le théâtre est en effet le seul moyen, par le biais de l'oralité, de diffuser des idées auprès d'un très large public, socialement mixte et pour les deux tiers illettré. On peut supposer que la scène de théâtre et l'écriture de pièces, a pu offrir un espace et un médium de prise de parole inédit aux femmes, celui de pouvoir, grâce à l'art de la parole mis en représentation devant des spectateurs, défendre publiquement leurs idées devant le plus grand nombre. Faute de pouvoir représenter à l'Assemblée nationale les citoyens et les citoyennes, le théâtre a pu leur conférer une forme de citoyenneté active au sein de l'espace public, or comment définir l' « espace

¹⁴⁴ KRAKOVITCH, Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906). Inventaire*. Paris, Centre Historique des archives nationales, 2003, 894 p., p. 52.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Cf. PERROT, Michelle. « Les femmes et la citoyenneté en France », *Les femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. 273 et 267 : Il a fallu attendre 155 ans, après la promulgation de la DDHC (1789), pour que soit stipulé, par l'article 17 de l'ordonnance du 21 avril 1944 de l'Assemblée consultative d'Alger que « Les femmes sont électrices et éligibles dans les mêmes conditions que les hommes. » L'historienne invite néanmoins à distinguer la « citoyenneté civile », la « citoyenneté sociale » et la « citoyenneté politique ». Si l'accès des femmes à chacune pose problème, la France se distingue par la difficulté pour les femmes à accéder au droit de vote, au droit de représentation (locale et législative) et au droit de participation à l'exécutif.

¹⁴⁷ Cf. CATINAT, Anne-Laure. « Les premières avocates du barreau de Paris » [En ligne] *Mil neuf cent*, n°16, *Figures d'intellectuelles*, 1998. p. 43-56. Disponible sur : www.persee.fr [Consulté le 03.08.2019.] Il faut attendre le 30 juin 1899 pour que soit votée une loi autorisant les femmes à exercer le métier d'avocat et le 1^{er} décembre 1900 pour que le Parlement « ratifie le droit de prêter serment pour les femmes ». La première femme à plaider sera Jeanne Chauvin en 1901.

public » et de quelle manière peut-on caractériser cette citoyenneté « active » ? Il me faut désormais définir les concepts que cette réflexion appelle.

Outils conceptuels

Je vais d'abord définir le concept d'« espace public » formé en 1962 par Jürgen Habermas avant d'aborder les pensées féministes de la fin des années 1980 de Carole Pateman et Geneviève Fraisse qui permettent d'émettre une critique et des limites à celui-ci. En 1992, Nancy Fraser développe en complément et contrepoint à l'« espace public » habermassien, le concept de « contre-public subalterne ». Après l'avoir défini, je vais revenir sur le concept d'« agency » traduit en français par le néologisme *agentivité*. J'expliquerai enfin en quoi ces notions sont liées et font émerger une figure commune permettant de préciser la problématique de cette réflexion.

L'« espace public »

L'expression d'« espace public » a été conceptualisée par Jürgen Habermas dans *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, publié en 1962 et traduit en français en 1978 sous le titre de *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*¹⁴⁸. Pour former son concept, Habermas a étudié les grands centres urbains du XVIII^e et du début du XIX^e siècle d'Angleterre, de France et d'Allemagne et parmi eux, Paris, car ils concentraient l'activité de la bourgeoisie. Il écrit qu'« en s'opposant à la « Cour » sur le plan culturel et politique, elle a défini les prémisses d'un espace public littéraire dont les institutions seront les cafés, les salons, les réunions d'habitues. »¹⁴⁹

L'espace public bourgeois se définit comme « la sphère des personnes privées rassemblées en un public »¹⁵⁰. Il désigne à la fois l'espace public et une exigence démocratique : « que tout ce qui a trait aux activités collectives fasse l'objet d'un débat public, au-delà même de l'arène parlementaire »¹⁵¹. Il permet d'instaurer ce que l'on va

¹⁴⁸ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, [1962] traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, « critique de la politique », 1997, 324 p.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵¹ BOUCHINDHOMME, Christian. « Öffentlichkeit » dans *Le Vocabulaire de Habermas*, Paris : éditions ellipses, « vocabulaire de », 2015, 80 p., p. 58-59.

appeler *la* politique. Cette *politique* désigne l'activité de débat qui a lieu dans un « espace » doté de propriétés spécifiques.

Ces propriétés spécifiques sont décrites au nombre de trois. Pour qu'il y ait « espace public », il doit d'abord exister « l'exigence d'une sorte de commerce de société qui, loin de supposer une identité telle par exemple celle de la condition sociale, en fait au contraire complètement abstraction »¹⁵². Il doit ainsi y avoir entre les protagonistes de la discussion une « parité, sur la base de laquelle seule l'autorité des arguments peut s'affirmer et, pour finir, s'imposer contre celle de la hiérarchie sociale, [ce qui] signifie pour l'esprit de l'époque l'égalité des personnes en tant que « simples êtres humains » »¹⁵³. Lors des débats, la rationalité de l'argument du locuteur doit primer sur son identité et sur sa naissance sociale alors réduites à des « abstractions »¹⁵⁴. Deuxièmement, la discussion au sein de ce public « suppose (...) que soient mis en question des domaines qui jusqu'à-là n'avaient pas prêté à discussion »¹⁵⁵. Les sujets soumis au débat par les interlocuteurs du public doivent revêtir un caractère inédit et concerner la collectivité. Enfin, « le même processus qui transforme les œuvres en marchandises et qui ainsi, mais alors seulement, fait de la culture un sujet de discussion, aboutit *en troisième lieu* à ce que le public ne puisse par principe jamais se fermer sur lui-même »¹⁵⁶. La discussion doit susciter un débordement à l'extérieur de la sphère qui l'a vu naître grâce à sa publicité. Elle doit grossir, se propager et c'est par sa capacité d'extension qu'elle va agir, participant à plus ou moins long terme de la formation d'une opinion publique. Pour résumer, l'espace public exige un rapport social qui suppose des relations discursives au cours desquelles prime l'intelligence des arguments des participants, doivent être mis en débat des sujets inédits d'intérêt général, enfin les opinions de ces débats, au lieu de s'éteindre, doivent se répandre au sein de la société. En effet, selon Habermas, « l'opinion d'un public qui fait usage de sa raison n'est plus simple opinion, ne résulte pas de la simple inclination, mais de la réflexion en privé et de la discussion publique sur des affaires d'intérêt général (...) »¹⁵⁷. L'opinion publique est ainsi « le résultat « éclairé » de la réflexion publique, effectuée en commun, à propos des

¹⁵² HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 46.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47- 48.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

fondements de l'ordre social »¹⁵⁸. Dans un régime de monarchie absolue, l'opinion publique constitue un espace critique ou de contre-pouvoir à l'absolutisme. Le medium de cette opposition entre le pouvoir et l'espace public, Habermas le nomme « l'usage public du raisonnement »¹⁵⁹.

Cet espace public bourgeois est manifeste au sein de « réunions d'habitues » qui remplissent ces propriétés spécifiques. Ses institutions sociales sont les salons littéraires, Habermas précise qu'en France, les salons constituent « une enclave »¹⁶⁰ particulière, les journaux et les cafés pour les principaux, mais aussi les académies et sociétés savantes, les clubs, les associations, les loges maçonniques¹⁶¹.

Le salon désigne une pièce dans laquelle on reçoit et le fait d'y tenir des réunions d'habitues. La conversation entre différentes personnes dites « d'esprit » en est sa principale activité. Pour Marc Fumaroli, la conversation entendue comme « art de parler » entre pairs »¹⁶², jeu d'interactions de paroles dans lequel se manifeste selon Montesquieu « le bon sens joint à la lumière »¹⁶³ possède en France une tradition et des « stars »¹⁶⁴ historiques (M^{me} de Rambouillet, Ninon de Lenclos, Germaine de Staël). Cet art, par opposition à l'éloquence, « art prémédité de s'adresser en public à une assemblée, ou de s'adresser officiellement à des personnages publics »¹⁶⁵, est un art de l'improvisation. Sous l'Ancien Régime, le salon s'apparente à une « école » du grand monde et de l'exercice politique en ce qu'il prépare « aux embûches et aux subtilités des intrigues et des ambitions de cour »¹⁶⁶ mais il constitue aussi une scène d'expérimentation littéraire et philosophique sur laquelle celui qui écrit peut soumettre son ouvrage au débat, à la critique et à l'opinion du public. Évoquant Diderot, Habermas écrit :

Presque aucun des grands écrivains du XVIII^e siècle n'aurait livré à la discussion ses réflexions essentielles sans les avoir d'abord présentées sous la forme de tels discours, c'est-à-dire sous la forme de conférences soutenues devant des académies et surtout devant les Salons. Le Salon détient en quelque sorte le monopole de la première

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶¹ Cf. PAQUOT, Thierry. *L'espace public*, Paris : La Découverte, « Repères » n°518, 2015, 128 p., p. 10.

¹⁶² FUMAROLI, Marc. « La conversation », *Traditions*, tome 2, III. *Les France, Les lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard NRF, « bibliothèque des Histoires », 1993, 992 p., p. 679-743, p. 725.

¹⁶³ MONTESQUIEU, « Mes pensées », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, t. I, p. 1417, n°1740, cité par Marc Fumaroli, « La conversation », *op. cit.*, p. 684.

¹⁶⁴ FUMAROLI, Marc. « La conversation », *op. cit.*, p. 688

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 686.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 699.

INTRODUCTION

« publication » : une nouvelle œuvre, même musicale, devait d'abord recevoir l'assentiment de ce forum.¹⁶⁷

Au XVIII^e siècle, la conversation devient aussi une école de formation de l'esprit défini « comme un don et un art de penser et de dire juste »¹⁶⁸, qui participe de l'éveil philosophique. Sous l'Ancien Régime, les salons des grands centres urbains permettent, selon Habermas, que se rencontrent, en quelque sorte à *égalité*, « la noblesse et la grande bourgeoisie des banquiers et des fonctionnaires intégrés à l'« intelligentsia » »¹⁶⁹. Au départ lieu de plaisirs et de jeux, le salon devient donc, avant la Révolution, un espace de débats d'idées et de critiques politiques, en particulier de la monarchie absolutiste, un carrefour social de la population privilégiée et intellectuelle lettrée qui, par son art de penser à voix haute, participe de la formation de l'opinion publique et de la démocratisation de l'esprit public.

Les journaux en langue française sont, d'après Thierry Paquot dans *L'Espace public*¹⁷⁰, au nombre de 200 entre 1600 et 1700, et de 1050 entre 1700 et 1789¹⁷¹. Le XVII^e siècle et surtout le XVIII^e siècle font émerger la profession de journaliste. Celui-ci assiste aux discussions des clubs ou aux débats de l'Assemblée, il glane les informations et permet de transférer les nouvelles. La feuille de journal constitue aussi une nouvelle scène du débat public. Le journal diffuse « une conviction privée qui vient alimenter le débat collectif et participer à l'élaboration d'une *opinion publique* »¹⁷². Le journal participe donc d'abord à former une opinion publique des gens lettrés.

Les cafés enfin tiennent pour Paquot « un rôle social, politique et culturel », ils « assurent la circulation des idées et acceptent la tenue de réunions à caractère public (certains sont connus comme étant le « quartier général » de tel groupe politique et font l'objet d'une surveillance policière ou d'infiltration de mouchards) et assurent la promotion d'un artiste. »¹⁷³. Dans les cafés, les ouvriers fondent le syndicalisme, les artistes prônent des écoles littéraires artistiques. Ainsi, écrit-il, « le café est plus qu'un café, il correspond à un prolongement de l'habitation et à un entre-deux, à la frontière entre la sphère publique et la sphère privée. »¹⁷⁴ Catherine Nesci explique qu'en France,

¹⁶⁷ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 44-45.

¹⁶⁸ FUMAROLI, Marc. « La conversation », op. cit., p. 794.

¹⁶⁹ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 44.

¹⁷⁰ PAQUOT, Thierry. *L'espace public*, Paris : La Découverte, « Repères » n°518, 2015, 128 p.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

ce lieu de débats, situé entre la sphère domestique et la sphère publique, est réservé aux hommes et qu'il faut attendre la Troisième République pour que « les frontières qui circonscrivent le champ d'action des femmes reculent et se déplacent. »¹⁷⁵ Le café est donc avant 1870 une institution sociale de l'espace public essentiellement masculine.

Selon la thèse d'Habermas, cette sphère publique, et avec elle le pouvoir d'influence des salons comme contre-pouvoir, périclité après le début du XIX^e siècle. Elle se dissout pour trois raisons : d'abord, par la fusion de l'espace public bourgeois avec l'État, ensuite par la censure des libertés d'opinions et enfin en raison du devenir des journaux en média de masse.

En effet, à la rupture révolutionnaire de 1789, les intellectuels bourgeois, protagonistes critiques envers la monarchie qui, par leur usage public du raisonnement, participaient à la formation de l'opinion publique, et d'un contre-pouvoir à l'absolutisme, peuvent désormais se faire élire et s'exprimer au sein de l'Assemblée nationale : intégrer le corps d'État. Habermas cite le cas de Mirabeau (1749-1791)¹⁷⁶. Il a animé pendant dix ans un club dont deux journaux se faisaient les porte-paroles (*Gazette du commerce et le Journal de l'Agriculture, du Commerce et des Finances*) et en 1789, il a été nommé par le Tiers État pour le représenter aux États Généraux qui ont anticipé, selon Habermas, « un Parlement moderne »¹⁷⁷. Lors du serment du jeu de Paume (20 juin 1789) en effet, l'assemblée constituée des représentants des trois ordres (Noblesse, Clergé, Tiers État) s'est proclamée représentante de la nation. Parmi ceux du Tiers États, qui ne comptent aucun paysan et artisan¹⁷⁸, siège Mirabeau. Les Trois ordres mus en Assemblée constituante se donnent pour but, suivant les principes des philosophes et des économistes du XVIII^e siècle »¹⁷⁹, la « régénération de l'État »¹⁸⁰. Apparaissent, peu à peu, les contours d'une monarchie constitutionnelle puis, en 1791, ceux d'une République, la première de l'Histoire de France. À la suite de l'abolition des privilèges (4 août), est adoptée (26 août) la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (DDHC), à la rédaction de laquelle Mirabeau participe. Elle affirme l'égalité de tous devant la loi. À son article 11, elle élève

¹⁷⁵ NESCI, Catherine. *Le Flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble, Ellug, Université Stendhal de Grenoble, 2007, 430 p., p. 18.

¹⁷⁶ Cf. HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise, op. cit.*, p. 79.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. « Les origines de la révolution », *Citoyenneté, République et démocratie en France 1789-1899, op. cit.*, p. 9-37, p. 20.

¹⁷⁹ TULARD, Jean. « Constituante Assemblée nationale (1789-1791) » [En ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur www.universalis-edu.com [Consulté le 31.01.2020]

¹⁸⁰ *Ibidem*.

« la libre communication des pensées et des opinions » comme « un des droits les plus précieux de l'Homme »¹⁸¹. Puis la Constitution de 1791 qui, d'après Habermas, « à peu de chose près adopte la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, apporte dans son deuxième paragraphe un complément à l'ensemble des articles concernant la publicité »¹⁸² :

La libre diffusion des idées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme. En conséquence, chacun peut parler, écrire et imprimer librement, sous réserve de la responsabilité encourue par celui qui abuse de cette liberté dans les cas prévus par la loi.¹⁸³

La Constitution de 1793 place ensuite explicitement le droit de libre réunion dans le cadre de la protection de la libre expression des opinions : « Le droit de faire connaître ses idées et ses opinions, que ce soit par voie de Presse ou par tout autre moyen, le droit de se rassembler pacifiquement (...) ne peuvent pas être interdits »¹⁸⁴. Sous la Révolution française, l'opinion publique est donc en quelque sorte institutionnalisée par la Constitution. Le groupe des hommes étant déclarés libres et égaux en droit, chacun peut désormais faire usage de sa liberté d'opinion et l'exprimer librement (article 10 et 11 de la DDHC). Des personnalités qui participaient à la formation de l'espace public intègre donc l'État et les États Généraux préfigurent un parlement souverain qui, selon Nancy Fraser, « fonctionne comme un espace public au sein de l'État. »¹⁸⁵ En l'espace de quelques mois, grâce à la rupture révolutionnaire et à la disparition de la féodalité, des hommes comme Mirabeau, en accédant à la députation, acquièrent un pouvoir de représentant de la nation et de décisionnaire concernant l'ensemble de la collectivité. Mais l'espace public est aussi intégré aux « espaces publics urbains ».

¹⁸¹ Article 11 de la DDHC : « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi. », disponible sur : www.legifrance.gouv.fr [Consulté le 18.04.2020]

¹⁸² HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 80.

¹⁸³ Paragraphe II de la Constitution de 1791 cité par HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 80.

¹⁸⁴ La Constitution de 1793 citée par HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 80.

¹⁸⁵ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », publié originellement sous le titre « Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy », dans C. Calhoun (dir.), *Habermas and the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge (Mass. / London), 1992, publié en Hermès 31, L'opinion publique. Perspectives anglo-saxonnes, CNRS Éditions, Paris, 2001 dans une traduction de Muriel Valenta. Republié dans une traduction révisée par Y. Sintomer à partir de la première traduction française pour l'ouvrage dirigé par Emmanuel Renault et Yves Sintomer : *Où en est la théorie critique ?* Paris, La Découverte, « Recherches », 2003, 288 p., p. 103-134, p. 129.

INTRODUCTION

Isaac Joseph définit les « espaces publics urbains » comme des endroits, en principe¹⁸⁶, « accessibles à tout un chacun »¹⁸⁷ que des personnes privées ou des collectifs peuvent librement et gratuitement traverser, fréquenter, occuper. Leur « responsabilité juridique varie d'un cas à un autre »¹⁸⁸, leurs usages sont « versatiles »¹⁸⁹ (Paquot) mais ils ont pour point commun de faire coexister des individus, d'entraîner des coprésences et de permettre des rencontres occasionnant des « va-et-vient[s] de la distance et de la proximité »¹⁹⁰ entre les passants ou flâneurs. Pour Paquot, ces espaces publics « remplissent une fonction essentielle de la vie collective : la communication. »¹⁹¹ Ils sont aussi pour Joseph « des espaces d'actions (...), d'engagement » ainsi que de « l'évènement »¹⁹² historique, dans ce sens, ils poussent à s'interroger sur la manière dont on peut « penser l'espace public comme lieu de l'action »¹⁹³. Sous la Révolution, le peuple s'empare des rues pour coller des affiches sur les murs, rejoindre des cortèges, des places publiques ou des marchés pour se rassembler, partager des opinions, discuter, manifester leur colère à l'égard du pouvoir. Rappelons que ce sont les Dames des Halles qui entraînent en octobre 1789 des milliers de femmes dans une marche jusqu'à Versailles pour réclamer du pain au roi. Les théâtres peuvent également s'apparenter, sous la Révolution, à des espaces publics. La loi Le Chapelier ouvre les théâtres à tous (article 1^{er}) et, comme l'explique Poirson, « le peuple qui occupe les parterres de théâtre détient un pouvoir de « leader d'opinion à part entière »¹⁹⁴. Sous la Révolution, ces espaces publics revêtent donc en quelque sorte une fonction d'espace public bourgeois pour le peuple.

La sphère publique bourgeoise d'Habermas décline également, au début du XIX^e siècle, en raison des premières lois visant à restreindre les libertés d'opinion et d'expression, la censure de la presse mais aussi des pièces de théâtres. Habermas évoque la suppression de la liberté de la presse mise en place le 17 janvier 1800 par Napoléon,

¹⁸⁶ Malgré la loi du 11 février 2005, l'accessibilité des lieux publics aux personnes à mobilité réduite demeure en France un objectif à atteindre.

¹⁸⁷ JOSEPH, Isaac. « Reprendre la rue », *Prendre place. Espace public et culture dramatique*, Colloque de Cerisy, textes réunis par Isaac Joseph, Paris, Éditions Recherches-Plan urbain, 1995, 304 p., p. 11-35, p. 12.

¹⁸⁸ PAQUOT, Thierry. « Introduction », *L'espace public*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ JOSEPH, Isaac. « Reprendre la rue », *op. cit.*, p. 23.

¹⁹¹ PAQUOT, Thierry. « Introduction », *L'espace public*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹² JOSEPH, Isaac. « Reprendre la rue », *op. cit.*, p. 32.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁴ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 27.

deux jours après son coup d'État. Cet interdit touche essentiellement la presse politique et seuls treize journaux survivent¹⁹⁵. Puis, à partir de 1811, Napoléon ne tolère plus que trois journaux. Avec l'article 8 de la Charte de 1814, les Bourbons réinstaure cette liberté, « Les Français ont le droit de rendre publiques leurs opinions et de les faire imprimer à condition de se conformer aux lois qui préviennent les abus de ces libertés »¹⁹⁶. Mais dès lors, l'opposition ne va pouvoir « s'exprimer qu'avec une extrême prudence. »¹⁹⁷ Cet espace public participant de la démocratisation de la société, dont les institutions sociales se sont démocratisées (presse, cafés, clubs politiques) et qui s'est déplacé dans des espaces publics, est donc dès le début du XIX^e siècle contrôlé. Par des conjonctures historiques, la sphère publique bourgeoise s'est dissolue dans l'État et la formation de nouveaux contre-pouvoirs est, au début du XIX^e siècle, contrainte par les différents régimes au pouvoir au moyen des lois.

Enfin, selon Habermas, à partir du moment où la presse devient disponible aux masses (Émile de Girardin (1802-1881) avec la création de *La Presse* en 1836 en est l'un des acteurs majeurs), elle « perd son caractère politique »¹⁹⁸ car « les moyens mis au service de l' « accessibilité psychologique » ont (...) [été] transformés en une fin en soi : maintenir la consommation à un niveau déterminé par les lois du marché. »¹⁹⁹ La presse n'est plus dédiée à une démocratisation des idées, elle n'est plus un espace de contre-discours, elle devient un bien marchand dont la rentabilité devient la fin.

À la fois lieu et exigence démocratique au moyen du débat d'idées, cet espace public bourgeois se fragilise d'après Habermas avec l'institutionnalisation de la démocratie. Il faut cependant nuancer ce contrôle étatique en ajoutant, qu'à la manière de vases communicants, ses différentes institutions sociales s'équilibrent entre elles. Ainsi plus la presse est contrôlée, ce qui va être le cas, à différents degrés de restriction, tout au

¹⁹⁵ Cf. HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 81.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 177.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

long du XIX^e siècle, de 1800 jusqu'à la fin du Second Empire²⁰⁰, plus les salons jouent un rôle de « capteur d'opinions publiques »²⁰¹ et redeviennent des espaces de débats qui font alors défaut aux gouvernements.

Pour résumer, cette sphère publique bourgeoise, à la fois lieu et exigence démocratique, incarnée essentiellement par les institutions sociales que sont les salons, les journaux et les cafés concerne une élite aristocratique et bourgeoise lettrée et masculine des grands centres urbains. Si elle participe à la fin de l'absolutisme, de la démocratisation de la société, et de la fondation d'un État démocratique, le gouvernement de celui-ci met très vite en place une surveillance de l'opinion publique, c'est-à-dire qu'il exerce un contrôle des tentatives de contre-pouvoirs alors même que son propre pouvoir s'était fondé sur la formation de l'opinion. Dans son article « « L'espace public », 30 ans après »²⁰², Habermas élabore une autocritique de son concept. Il se reproche de n'avoir pas pris en compte dans son étude la contreculture populaire comme pôle de résistance à la domination ainsi que l'exclusion des femmes au sein même de la sphère publique bourgeoise. Il confie avoir eu cette prise de conscience à l'issue de sa lecture des travaux de Carole Pateman²⁰³.

En 1988, Pateman a publié aux États-Unis *The Sexual Contract*²⁰⁴ dans lequel elle développe l'idée selon laquelle, dans les démocraties modernes, « le contrat [social] originel est un pacte indissociablement sexuel et social »²⁰⁵. Si elle explique qu'il s'accompagne d'une exclusion des femmes, le but de son ouvrage est, comme l'explique Damien Simonin, de montrer que le contrat social « fonde théoriquement le patriarcat et donc la subordination juridique et sociale des femmes. »²⁰⁶ Son raisonnement démontre

²⁰⁰ Le 17 janvier 1800 Napoléon Bonaparte I^e supprime la liberté de la Presse, à partir de 1811, seuls trois journaux subsistent, soumis à une stricte censure. Sous la Restauration, la censure est abrogée puis rétablie à de nombreuses reprises. Après la Révolution de Juillet, l'article 7 de la Charte de 1830 déclare que « Les Français ont le droit de publier et de faire imprimer leurs opinions en se conformant aux lois. La censure ne pourra jamais être rétablie » mais l'opposition politique, dans les faits, s'exprime peu. Sous la seconde République, la liberté de la presse, d'abord affirmée, est très vite remise en cause et le 18 décembre 1852, Napoléon III rétablit un contrôle total. La censure de la presse a donc été présente tout au long du XIX^e siècle. Dans ces circonstances, les Salons ont donc continué à avoir un rôle dans la formation d'opinions critiques à l'égard du pouvoir.

²⁰¹ PAQUOT, Thierry. « Introduction », *L'espace public*, *op. cit.*, p. 40.

²⁰² Cf. HABERMAS, Jürgen. « « L'espace public », 30 ans après », *Quaderni* n°18, *Les espaces publics*, Automne 1992, p. 161-191.

²⁰³ PATEMAN, Carole. « The fraternal Social contract », édition J. Keane, *Civil Society and the state*, London, 1988, p. 105.

²⁰⁴ Cf. PATEMAN, Carole. *Le contrat sexuel [Sexuel contract, 1988]*. Paris, La Découverte, « textes à l'appui », 2010, 332 p.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁶ SIMONIN, Damien. « Carole Pateman, *Le contrat sexuel* », *Lectures* [En ligne], *Les comptes rendus*, 2011. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 19. 04. 2019]

que « les individus contractants ne sont pas neutres mais sexués : le contrat fonde une société des frères »²⁰⁷ (Simonin). En 1989, Fraisse publie en France, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* dans lequel elle montre, en s'appuyant sur des débats suscités par des discours de femmes et d'hommes du long XIX^e siècle, qu'il existe en France « un lien nécessaire entre la fondation de la démocratie et l'exclusion des femmes »²⁰⁸. En 1992, Nancy Fraser écrit « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante »²⁰⁹, un article critique au concept d'Habermas, au sein duquel elle formule l'idée selon laquelle l'espace public a constitué « la base du pouvoir »²¹⁰ de la bourgeoisie blanche masculine qui s'est alors considérée comme une « classe universelle »²¹¹ et qui a affirmé son « aptitude à gouverner. »²¹² Par des démonstrations différentes qui s'appuient sur des corpus distincts, ces trois philosophes arrivent à des conclusions similaires : la fondation des démocraties modernes s'est faite au nom d'un universel neutre et masculin et cette institutionnalisation du pouvoir masculin, versus exclusion des femmes, a eu des conséquences d'abord concrètes puisqu'elle a institué l'assujettissement des femmes et ensuite durables puisqu'elle est présente encore aujourd'hui, malgré les droits des femmes qui ont résorbé l'écart juridique, dans la symbolique de nos institutions fondées sur cette base contractuelle et dans le concret de nos vies quotidiennes. En associant l'individu masculin à la sphère publique a été fondée une interdépendance entre les sexes, appelée aussi « complémentarité », dans laquelle le sexe subordonné fait office de travailleuse non rémunérée de la sphère privée ou de « ménagère ». Dans ce système (notre système), comme l'écrit Fraisse, « l'espace domestique et la maternité sont toujours présentés comme des hors-lieux, comme en soustraction à la vie publique et au mouvement de civilisation alors qu'ils en sont partie prenante »²¹³. À partir de ces postulats et en élaborant une critique du concept d'« espace public », Fraser expose les cas de groupes des publics subalternes (ou assujettis) qui ont produit de la politique, notamment émancipatrice, en parallèle des débats de la sphère publique officielle. Elle conceptualise

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, op. cit., p. 23.

²⁰⁹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante » [1992], dans *Où en est la théorie critique ?*, dirigé par Emmanuel Renault et Yves Sintomer, op. cit., p. 103-134.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibidem.*

²¹³ FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, op. cit., p. 335.

ces « espaces concurrents »²¹⁴ à l'arène discursive officielle sous l'expression de « contre-publics subalternes »²¹⁵.

Le « contre-public subalterne »

Dans « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante »²¹⁶, Fraser nous invite à « repenser » la notion d'espace public. Elle s'appuie sur des travaux d'historiographie²¹⁷ pour montrer que l'espace public a été fondé sur des exclusions en particulier commises sur des critères de genre. Elle cite à ce propos la chercheuse Joan Landes²¹⁸ qui, selon Fraser démontre que « l'*ethos* du nouvel espace public républicain en France s'est construit délibérément en opposition avec l'*ethos* d'une culture de salon plus favorable aux femmes que les républicains stigmatisèrent comme « artificielle », « efféminée » et « aristocratique » »²¹⁹. Les nouveaux critères d'élitisme de la classe bourgeoise se sont appuyés sur des critères de sexe pour se distinguer des anciennes élites aristocratiques, ce qui a exacerbé, selon Fraser, le « sexisme qui caractérise l'espace public bourgeois »²²⁰. Ces critères sexués ont encouragé « la domesticité des femmes » ainsi qu'« une nette séparation des sphères publique et privée », et ont constitué « un marqueur dans la différence des bourgeois avec l'aristocratie comme avec les classes populaires »²²¹. Que ces normes soient devenues au XIX^e siècle « hégémoniques » permet selon elle de prendre « la mesure du succès du projet bourgeois »²²². Mais sa critique du concept d'espace public ne consiste pas seulement à dire qu'il a été idéalisé, elle souligne également qu'il a omis de s'intéresser à ce qu'elle nomme les « autres espaces publics concurrents, non libéraux et non bourgeois »²²³.

²¹⁴ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 109.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁶ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*

²¹⁷ Nancy Fraser s'appuie sur les travaux de Joan Landes, Mary Ryan et Geoff Eley.

²¹⁸ Cf. Joan Landes, *Vizualizing the Nation, Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth Century France*, Cornell University Press, 2001, 254 p.

²¹⁹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 107.

²²⁰ *Ibid.*, p. 109.

²²¹ *Ibidem.*

²²² *Ibidem.*

²²³ *Ibidem.*

S'appuyant sur les travaux historiques de Mary Ryan, elle donne l'exemple de l'accès des femmes nord-américaines du XIX^e siècle à la vie politique. Pour les bourgeoises, cela a eu lieu grâce à « la création d'une contre-société civile composée d'associations bénévoles alternatives ouvertes uniquement aux femmes, comme des sociétés philanthropiques ou des sociétés de réforme morale »²²⁴. Ces associations imitaient celles des hommes mais elles constituaient aussi en utilisant les thématiques de la vie domestique et de la maternité, relevant jusque-là du domaine du privé, comme des « tremplins vers une activité publique »²²⁵. Pour les femmes plus modestes, cela a eu lieu par leur implication « dans le soutien aux activités de protestation de la classe ouvrière dominée par les hommes »²²⁶ ou en manifestant ou en défilant dans les rues. Certaines sont entrées dans la vie politique en tant que défenseuses des droits des femmes, c'est-à-dire en contestant « publiquement l'exclusion des femmes de l'espace public officiel »²²⁷. Ces exemples d'espaces publics concurrents, non libéraux et non bourgeois, fonctionnent selon un double mouvement d'imitation des sociétés masculines et d'inventions à partir de leurs expériences propres. À partir des travaux d'Elizabeth Brooks-Higginbotham, Fraser expose un autre exemple, celui de « l'existence d'un espace public alternatif animé par les Noirs »²²⁸ entre 1880 et 1920 aux États-Unis. Alors qu'ils ne disposaient ni du droit de vote ni d'un accès aux arènes et « institutions discursives de la société civile (...) réservées aux Blancs »²²⁹, ils ont élaboré un espace public dans l'unique lieu de rassemblement qui leur était alors accordé : l'église. C'est au sein de l'Église noire qu'ils ont publié des journaux et où sont nées les premières stratégies militantes antiracistes. Selon Fraser, ces études de Ryan et de Brooks-Higginbotham « montrent que même en l'absence d'une intégration officielle dans la vie politique par le droit de vote, les femmes bénéficiaient de nombreux moyens d'accéder à la vie publique et disposaient d'un grand nombre d'arènes publiques »²³⁰. Ainsi, dire selon elle que les Noirs et les femmes ont été « exclus de l'espace public s'avère idéologique »²³¹. Cela s'appuie sur « une notion de publicité biaisée par les rapports de classe et de genre »²³² en définissant le public

²²⁴ *Ibid.*, p. 109-110.

²²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*

bourgeois comme « *le public* »²³³. Selon elle, le public bourgeois n'a jamais été LE public, il y a, de tout temps, eu une multiplicité de publics qu'elle nomme des « contre-publics concurrents »²³⁴. Ces « contre-publics »²³⁵ ont existé et ce, non pas seulement depuis la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, mais dès le début de l'existence de l'espace public. À partir de ces principes, elle remet en question, sous la forme de quatre hypothèses, les présupposés qui ont fondé le concept d'Habermas et montre que « le modèle libéral de l'espace public bourgeois tel [qu'il le] décrit (...) n'est pas adapté à la critique des limites de la démocratie réellement existante dans les sociétés capitalistes tardives »²³⁶.

La première hypothèse concerne l'idée selon laquelle l'égalité sociale n'est « pas une condition nécessaire à la démocratie politique »²³⁷. Elle revient sur le critère du concept d'Habermas consistant à ne pas prendre en compte le statut social des individus en présence, à en faire, nous l'avons vu, « abstraction »²³⁸. Or, revenant à l'historiographie récente, Fraser explique que « l'interaction discursive » au sein de l'espace public bourgeois était « régie par des protocoles » fonctionnant de manière « informelle pour marginaliser les femmes et les membres des classes populaires et pour les empêcher de participer en tant que pairs. »²³⁹ D'après elle, faire « comme si » il n'y a pas de différences sociales entre les individus revient à « faire fi de leur existence et n'encourage pas la parité de participation »²⁴⁰, leur formulation et, à long terme, leur suppression. Elle rappelle que les femmes de toutes classes sociales, les hommes du peuple non propriétaires, ainsi que les personnes de groupes racialisés (homme ou femme) étaient « exclus de toutes participation officielle à la politique »²⁴¹.

La seconde hypothèse essentielle à la « conception traditionnelle, bourgeoise, masculiniste et blanche de la sphère publique »²⁴² qu'elle remet en cause est l'idée selon laquelle la pluralité des publics et leur multiplication éloigneraient d'une large

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Nancy Fraser cite en exemple les publics nationalistes, ceux des petits paysans, ceux des femmes de l'élite et ceux de la classe ouvrière.

²³⁵ *Ibid.*, p. 111.

²³⁶ *Ibid.*, p. 131.

²³⁷ *Ibid.*, p. 113.

²³⁸ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, *op. cit.*, p. 46.

²³⁹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 114.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

²⁴² *Ibidem*.

démocratie, contrairement à un espace public unique. Elle s'appuie encore sur l'historiographie pour montrer que les groupes sociaux subalternes (femmes, ouvriers, gens de couleur et homosexuel(le)s) ont dans l'histoire « prouvé qu'il était avantageux de constituer des publics alternatifs »²⁴³. Elle les nomme des « contre-publics subalternes »²⁴⁴ et les définit comme :

des arènes discursives parallèles dans lesquelles les membres des groupes sociaux subordonnés élaborent et diffusent des contre-discours, ce qui leur permet de fournir leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins.²⁴⁵

Les membres de ces contre-publics subalternes expriment par leurs voix, leurs vocabulaires et leurs styles, leurs « identités sociales »²⁴⁶. Si ces contre-publics subalternes ne sont pas forcément « vertueux »²⁴⁷ (démocratiques, égalitaires, etc.), ils participent à « élargir l'espace discursif »²⁴⁸ ce qui est, selon Fraser, « positif dans les sociétés stratifiées »²⁴⁹, c'est-à-dire dans les sociétés marquées par la domination et la subordination. Ils permettent aussi que des idées habituellement non débattues fassent l'objet de discussions publiques. Nés « en réaction aux exclusions »²⁵⁰ des espaces publics dominants, ils contribuent de cette façon à l'« élargissement du discours contestataire »²⁵¹. Cette dimension contestataire du contre-public subalterne se bat dans le temps long contre le séparatisme puisque ses visées sont publicitaires (*publicist*). Le contre-discours produit doit ainsi se répandre auprès d'arènes « toujours plus larges »²⁵². Dans les sociétés stratifiées, ils revêtent « un caractère dual »²⁵³, qu'elle décrit ainsi :

D'une part, ils fonctionnent comme des espaces de repli et de regroupement ; d'autre part, ils fonctionnent aussi comme des bases et des terrains d'essai pour des activités d'agitation dirigées vers des publics plus larges. C'est précisément dans la dialectique entre ces deux fonctions que réside leur potentiel émancipateur. »²⁵⁴

Cette dialectique délivre aux publics subordonnés une compensation de participation vis-à-vis des privilèges dont disposent les groupes sociaux dominants. Selon Fraser, dans les sociétés stratifiées, les contre-publics subalternes sont « formés dans des conditions

²⁴³ *Ibid.*, p. 118.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 119.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ibid.*, p. 120.

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ *Ibidem.*

marquées par la domination et la subordination »²⁵⁵ et ils se placent, en général, dans « une relation contestataire par rapport aux publics dominants. »²⁵⁶

La troisième hypothèse essentielle à la « conception traditionnelle, bourgeoise, masculin[ist]e et blanche de la sphère publique »²⁵⁷ remise en cause par Fraser est l'idée selon laquelle « dans l'espace public, le discours devrait être limité au débat portant sur le bien commun, l'émergence d'intérêts et de problèmes privés étant toujours indésirables »²⁵⁸. En d'autres termes, l'espace public habermassien exige que « des « personnes privées » débattent de « sujets publics » »²⁵⁹. « Public » par opposition à « privé » peut désigner « 1) lié à l'État, 2) accessible à tous, 3) concernant tout le monde, ou 4) se rapportant à un bien commun ou à un intérêt partagé. »²⁶⁰ Existente également deux autres sens à « privé » : « 5) se rapportant à la propriété privée dans une économie de marché et 6) se rapportant à la vie privée domestique ou personnelle, y compris la vie sexuelle. »²⁶¹ Or, Fraser démontre que cette séparation privé/public n'est pas pertinente pour rendre effectif l'existence d'un espace public. Elle donne l'exemple de la violence domestique considérée encore, il y a peu, comme un problème d'ordre privé ne concernant qu'un petit nombre de couples hétérosexuels. Elle explique que « les féministes ont alors formé un contre-public subalterne qui a présenté la violence domestique comme une caractéristique systémique répandue dans les sociétés dominées par les hommes. »²⁶² Au départ, minoritaires à penser que ces violences constituaient un sujet d'intérêt collectif, les féministes ont « réussi, après un discours contestataire soutenu, à en faire une préoccupation commune. »²⁶³ Ainsi, seule la contestation débouchant ou non sur un intérêt collectif permet de savoir si le sujet relève ou non de celui-ci. Comme rien ne peut présupposer qu'un sujet relève ou non du bien commun, « rien n'autorise à émettre des restrictions sur les types de sujets, d'intérêts et d'opinions qui seraient admissibles dans la délibération. »²⁶⁴ Pour elle, les termes de « privé » et « public » ne définissent pas de manière « directe des sphères sociétales » mais

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁵⁶ *Ibidem.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 113.

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 124.

²⁶⁰ *Ibidem.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

correspondent à « des classifications culturelles et des étiquettes rhétoriques »²⁶⁵. Ils perpétuent « de manière non officielle, les handicaps de genre, de race et de classe »²⁶⁶.

La quatrième hypothèse essentielle à la « conception traditionnelle, bourgeoise, masculin[ist]e et blanche de la sphère publique »²⁶⁷ qu'elle interroge est l'idée que « le fonctionnement d'un espace public démocratique exigerait la séparation nette entre société civile et État »²⁶⁸. Elle argue qu'une séparation ferme entre la société civile et l'État n'est pas « une condition nécessaire au bon fonctionnement de l'espace public. »²⁶⁹ Selon elle, le « modèle libéral de l'espace public bourgeois suppose qu'il est désirable de séparer nettement la société civile (associative) et l'État. »²⁷⁰ Ce modèle encourage ce qu'elle nomme les « *publics faibles* »²⁷¹ qu'elle définit comme « les publics dont les pratiques de délibération consistent exclusivement en la formation d'une opinion et n'englobent pas la prise de décision. »²⁷² Cette séparation s'est complexifiée dès la Révolution française, nous l'avons vu en évoquant l'émergence du parlement souverain qui transforme structurellement cette séparation en « fonctionn[ant] comme un espace public *au sein* de l'État. »²⁷³ Les parlements souverains correspondent pour elle à des « *publics forts* » en ce qu'ils sont « des publics dont le discours englobe à la fois la formation de l'opinion et la prise de décision. »²⁷⁴ Pour elle, « toute conception de l'espace public qui exige une séparation tranchée entre la société civile (associative) et l'État sera incapable d'imaginer les formes d'autogestion, de coordination interpublique et de responsabilité politique qui sont essentielles à une société démocratique et égalitaire. »²⁷⁵

Pour résumer, l'espace public tel que défini par Habermas est occupé par des hommes blanc et bourgeois. Or, il y a toujours eu des publics concurrents à ce public, ce sont les contre-publics subalternes qui désignent non pas le public bourgeois masculin et blanc mais tous les autres. Ces contre-publics subalternes permettent un élargissement des débats, en particulier, à des sujets jugés, a priori, comme ne relevant pas de l'intérêt général. Ils participent également à annihiler le séparatisme entre sphère privée et sphère

²⁶⁵ *Ibidem.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 128.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 113.

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 129.

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibidem.*

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 131.

publique et entre l'État et la société civile, institué par et au service des publics dominants. À partir de ce concept, on peut se demander si la scène théâtrale publique a pu, à Paris au XIX^e siècle, constituer un espace d'agitation visant à la publicité de contre-discours ? Est-ce que le spectacle, par son art de la représentation, a pu permettre, notamment aux femmes, de communiquer auprès d'un large public des discours « au sein desquels elles ont pu fournir leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins »²⁷⁶ ? Est-ce que la scène publique théâtrale a pu leur permettre de produire de la politique en même temps qu'assurer la publicité de celle-ci devant des publics hétérogènes et ainsi accéder à une forme d'agentivité au sein de la vie publique ? Est-ce qu'en participant à un débat contestataire, le spectacle public a pu leur conférer une *agency* ?

L'« *agency* »

Le terme anglophone d'*agency* a été traduit en français comme le résume Monique Haicault dans son article « Autour d'*agency*. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre » par « capacité d'agir, puissance d'agir, agence, agentivité, empowerment (...), conscience d'agir. »²⁷⁷ Dans son article « *Agency* : un mot, un engagement », Caroline Mackenzie définit l'*agency* par « la capacité indépendante d'agir selon sa propre volonté. »²⁷⁸ Il « désigne non pas un comportement influencé, mais l'action qui émane de la volonté de l'individu »²⁷⁹. Dans la vie, il « s'applique notamment aux engagements publics, voire civiques ou politiques, des individus. »²⁸⁰ Il ne concerne pas un comportement « privé ». Quelles conditions faut-il remplir pour être considéré comme un agent ? Selon Mackenzie, trois éléments doivent être rassemblés pour qualifier une personne engagée dans un comportement d'*agency* : elle doit « être capable d'agir ; pouvoir agir ; vouloir agir »²⁸¹. Ce concept permet « une analyse de l'action sur la place publique »²⁸². Pour Jacques Guilhaumou, dans le cadre d'étude de cas de femmes,

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ HAICAULT, Monique. « Autour d'*agency*. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre » [En ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 11-24., p. 14. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 12.01.2020]

²⁷⁸ MACKENZIE, Caroline. « *Agency* : un mot, un engagement », *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?* [En ligne], *Rives méditerranéennes*, 2012/1, n° 41, p. 1-3., p. 1. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 12.01.2020]

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 2.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

l'agentivité « renvoie (...) à une *puissance d'agir* qui n'est pas une volonté inhérente au sujet, plus ou moins attestée, mais le fait d'un individu qui se désigne comme sujet sur une scène d'interpellation marquant la forte présence d'un pouvoir dominant. »²⁸³ Il cite le cas de Barbara Bodichon, analysé par Meritxell Simon-Martin²⁸⁴, pour définir une « agentivité historique » qui comprend différents temps :

une tactique particulière par rapport aux structures de domination, une relative autonomie dans les choix des moyens de contrôle de sa vie, une capacité à résister au discours dominant et enfin, au niveau le plus général, une action (*historical agency*) propice au changement.²⁸⁵

Dans le cas de Barbara Bodichon, l'agentivité a été analysée à partir de sa correspondance qui a constitué « à la fois [une] source de connaissance et [un outil] critique en vue d'une réappropriation de la « production féminine » sur la base d'un « activisme » féminin identifiable dans la désignation de toute une série d'actes. »²⁸⁶

La démocratie française dans sa première ère, comme sa dramaturgie, constituent des structures marginalisant les créatrices. Il va s'agir d'étudier des trajectoires de femmes du long XIX^e siècle par le prisme de leurs carrières d'autrices dramatiques et plus précisément par celui de leur engagement à faire représenter leurs pièces de théâtre sur des scènes ouvertes à tous les publics. Cette étude, qui passe par une mise en récit de cet engagement, doit servir à comprendre de quelle manière la représentation de leurs textes sur la scène publique de théâtre a pu leur permettre de se doter d'un statut d'« agent responsable de l'histoire en cours »²⁸⁷, tel que le nomme Fraisse, dans une sphère publique marquée par une forte domination masculine. Suite à la définition de ces concepts, je précise en ces termes la problématique de ce travail :

Exclues des arènes discursives officielles, la représentation théâtrale de leurs textes sur des scènes publiques a pu constituer pour des femmes, entre 1789 et 1914, un moyen de manifester publiquement leur opinion, c'est à dire de faire usage à la fois de leur liberté de conscience et de leur liberté d'expression proclamées aux articles 10 et 11 de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* de 1789. Par ce biais, elles ont pu exercer une agentivité, c'est-à-dire qu'elles ont pu être en capacité, qu'elles ont pu et

²⁸³ GUILHAUMOU, Jacques. « Autour du concept d'agentivité », [En ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 25-34, p. 27. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 12.01.2020]

²⁸⁴ Cf. SIMON-MARTIN, Meritxell. « La correspondance de Barbara Leigh Smith Bodichon (1827-1891). L'agency conceptualisée à travers les échanges épistolaires », [En ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 79-99. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 12.01.2020]

²⁸⁵ GUILHAUMOU, Jacques. « Autour du concept d'agentivité », *op. cit.*, p. 28.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ FRAISSE, Geneviève. « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005, 1, Vol. 24, p. 15. Disponible sur : www.cairn.info [Consulté le 23.04.2019]

qu'elles ont voulu agir dans la sphère publique. Avoir leur pièce représentée devant un public a pu, sous couvert de fiction et de paroles déléguées à des personnages et à des comédiens, dans le cadre de leur représentation, leur donner la possibilité de faire un usage public du raisonnement qui soit opérant au sein de l'opinion publique. Dans notre travail, la pièce de théâtre représentée publiquement parce qu'elle imite, de par sa forme, des conversations au préalable répétées, et qu'elle porte à voix haute un contenu, un discours lisible par sa structure et/ou par les propos plus ou moins didactiques de ses protagonistes, se situe au croisement de l'art de converser (celui de la salonnière) et de l'art de la rhétorique (celui du tribun). Par ces différentes dimensions, elle permet à son autrice, à couvert ou à découvert d'une fiction théâtrale, selon les cas, de faire un usage public de la raison. La scène de théâtre a ainsi pu conférer à ces femmes une agentivité politique alternative à celle qui avait cours dans l'arène discursive officielle, en particulier au sein du parlement souverain et ce faisant rendre possible, par l'art de la représentation, une transformation et une reconfiguration de l'espace public. Cette reconfiguration a pu participer de la publicité de ce que Fraser nomme un « contre-public subalterne » dans la mesure où les scènes théâtrales ont pu constituer « des bases et des terrains d'essai pour des activités d'agitation dirigées vers des publics plus larges »²⁸⁸ mais également des espaces pour se rendre visible et tenir un discours publiquement. Ce « contre-discours » vise alors à « fournir leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins »²⁸⁹. La scène théâtrale a ainsi pu constituer un médium aux combats contestataires en particulier féministes ou pouvant s'apparenter aux prémices de ceux-ci. Concernant la méthode de travail, je vais travailler sous forme d'étude de cas d'autrice et de pièce de théâtre devenue ou non des spectacles publics.

Pour Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « penser par cas » consiste à tenir un raisonnement, de fonder une analyse « par l'exploration et l'approfondissement des propriétés d'une *singularité* accessible à l'observation » afin d'« en extraire une argumentation de portée plus *générale*, dont les conclusions pourront être réutilisées pour fonder d'autres intelligibilités (...) »²⁹⁰. Remonter du particulier au général permet de

²⁸⁸ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 120.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁹⁰ PASSERON, Jean-Claude. REVEL, Jacques. « Penser par cas, raisonner à partir de singularités », *Penser par cas*, sous la direction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, Paris, éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, coll. « enquête », p. 9-44., 9.

faire du « cas » étudié un outil de *révision* des règles²⁹¹ et « montrer comment une hypothèse générale doit être ajustée, dans une situation singulière »²⁹². Ainsi, pour être défini comme tel, un « cas » doit d'abord poser des problèmes car il organise un nouveau cadre de raisonnement et redéfinit les rapports de la norme et de l'exception. Autrement dit, un cas interrompt le déroulement coutumier d'une perception et remet en cause un système de règles. L'enjeu de cette étude sera, en effet, de raisonner à partir de singularités afin d'étendre et d'affiner le champ de perception de notre appréhension de l'entreprise théâtrale et de l'exercice politique des femmes au XIX^e siècle.

À partir de l'exposé d'un cas extrême, celui d'Olympe de Gouges (chapitre 1), je vais élaborer une grille d'observation qui me permettra d'aborder d'autres cas dits « ordinaires » d'autrices dramatiques du long XIX^e siècle. Ces autres cas seront étudiés en me concentrant plus spécifiquement sur un ou deux critères de la grille d'observation établie. À partir des cas de Julie Candaille, Constance de Salm et Germaine de Salm (chapitre 2), sera étudiée la manière dont, sous la Première République et l'Empire (1792-1811), elles ont mobilisé la scène publique parisienne (ou de Coppet dans le cas de Staël) comme un lieu d'autopromotion et de promotion d'un modèle de femme, qui leur a servi, au titre « d'exception », à accéder à d'autres sphères publiques et à d'autres rôles sociaux habituellement réservés aux hommes. Les cas de Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot et Delphine de Girardin (chapitre 3) permettent d'appréhender, sous la censure et le règne des privilèges de l'Empire, de la Restauration et de la Monarchie de Juillet (1813-1842), la performativité du genre, dans leur littérature et dans leurs sociabilités, en particulier sur la scène de leur salon, comme stratégie d'accession aux scènes des grands théâtres parisiens, des espaces qui leur ont permis de tenir publiquement un discours critique, en particulier quant au traitement réservé dans leur société à leur sexe. Les cas de George Sand, Louise Colet, Céleste de Chabrillan, Maria Deraismes et Juliette Adam (chapitre 4) donnent à définir la tentative d'un théâtre républicain non seulement anticlérical, patriotique, socialiste mais inclusif des femmes, à ce titre paradoxal et plus ou moins admis par les pouvoirs avant et après « le moment 1848 » (1842-1893). Enfin les cas de Louise Michel, Judith Gautier, Gyp, Rachilde, Valentine de Saint-Point, Véra Starkoff, Marie Lenéru et Nelly Roussel permettent d'étudier des scènes d'avant-gardes

²⁹¹ Cf. LIVET, Pierre. « Les diverses formes de raisonnement par cas », *Penser par cas*, sous la direction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, *op. cit.*, p. 229-253.

²⁹² *Ibid.*, p. 235.

INTRODUCTION

artistiques et militantes sous la Troisième République en tant qu'espaces alternatifs de revendications, parfois explicitement déclarées comme « féministes » (1882-1914).

Chapitre 1 – Mobiliser l’opinion : le « cas extrême » d’Olympe de Gouges (1784-1794)

Olympe de Gouges est certainement la femme politique la plus célèbre de cette liste d’autrices dramatiques. Connue du grand public pour sa *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*¹ (1791) dans laquelle elle énonce : « Nul ne doit être inquiété pour ses opinions même fondamentales, la femme a le droit de monter sur l’échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la tribune (...) »² et comme révolutionnaire, elle est moins identifiée comme écrivaine et autrice dramatique. Pourtant, d’après les relevés bibliographiques d’Olivier Blanc³, son principal biographe, Olympe de Gouges, née le 7 mai 1748 à Montauban, décédée le 3 novembre 1793 à Paris, a écrit plus de cent cinquante textes dont soixante-huit pamphlets révolutionnaires (brochures, placards, articles), trente ouvrages de prose (romans, mémoires, préfaces, écrits isolés), une dizaine d’articles de presse et au moins quarante-deux pièces de théâtre⁴. Ses écrits qu’ils soient frontalement militants (affiches, brochures, discours) ou fictionnels (pièces de théâtre, roman épistolaire, contes...) se complètent et sont tous mis au service de l’opinion de l’autrice à la fois pour informer les publics, leurs exprimer sa pensée et exercer, par leurs biais, sa citoyenneté, c’est-à-dire encore agir. En effet, ses textes, en particulier théâtraux, amorcent et mettent en pratique, son agentivité politique au sein de l’espace public et des espaces publics.

« École du monde »⁵, le théâtre revêt pour elle une triple mission de pédagogie, de sociabilité et de publicité. Délivrante des leçons, il a un rôle de précepteur auprès des publics. Art collectif, il fédère des groupes, génère des rencontres et réunit des personnes privées en public. Enfin, il permet littéralement de rendre public un contenu comme, par exemple, la dénonciation d’une injustice. Parce qu’il rassemble des personnes privées en un public, le spectacle de théâtre peut, en outre, initier des discussions qui se prolongent

¹ GOUGES, Olympe (de). *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* [1791], rééditée à Paris par les Éditions *Mille et une nuits*, n°416, 2003, 63 p.

² *Ibid.*, p.17.

³ BLANC, Olivier, « Bibliographie », *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, Paris : Éditions Tallandier, 2014, 257 p., p. 238-253.

⁴ Quarante-deux pièces ont été inventoriées lors de la perquisition à son domicile en 1793, 22 parmi elles ont été détruites. Il ne reste de celles-ci que les titres.

⁵ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d’une caisse patriotique, novembre 1788 », *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 p., p. 132.

en dehors de la salle de théâtre, au sein d'institutions sociales de « l'espace public bourgeois », tel que défini par Habermas⁶, dans des cercles ou des journaux qui rendent possible la tenue de débats, participent à former une opinion publique et un potentiel contre-pouvoir. Le spectacle plus spécifiquement public, c'est-à-dire donné sur une scène ouverte à tous, par opposition au théâtre de société, a de plus la particularité de pouvoir susciter des discussions non seulement chez les spectateurs bourgeois et aristocrates lettrés mais aussi chez ceux qui sont analphabètes et qui représentent, sous la Révolution, quatre-vingt-seize pourcent de la population⁷. Parmi ceux de ce second public qui n'ont accès à aucune institution sociale de l'espace public bourgeois (salon, journaux, académies...), on peut imaginer que les éventuels débats suscités par un spectacle public se prolongent dans les espaces publics que Paquot définit comme « les endroits accessibles au(x) public(s) »⁸ tel que les rues, les marchés ou les places publiques. Le spectacle public a donc la particularité de pouvoir diffuser un contenu auprès d'un large public.

En ce qui concerne la trajectoire militante d'Olympe de Gouges, l'écriture de pièces de théâtre ayant vocation à être représentées correspond à ses premières prises de paroles publiques sur des sujets politiques. Sous couvert de fiction, par le biais d'une fable structurée en paroles déléguées d'abord à des personnages puis, dans le cadre du spectacle, à des comédiens, le théâtre lui permet de porter un raisonnement à voix haute qui exprime son opinion face à des publics élitistes et lettrés dans le cadre des théâtres de société aristocratiques, ou face à des publics hétérogènes dans le cadre de théâtres parisiens tels que la Comédie-Française. L'écriture de pièces de théâtre et sa volonté qu'elles soient représentées sur des scènes publiques amorcent ses prises de paroles tenues en tant que citoyenne et adressées directement au peuple dès 1788 et jusqu'à sa mort. Si l'une des caractéristiques de l'exercice de la citoyenneté consiste à exercer sa liberté de conscience et d'expression dans la Cité, le théâtre apparaît pour elle dans son parcours comme une école de citoyenneté. D'abord concentrée à se faire une place en tant qu'autrice dramatique sur la scène théâtrale parisienne, projet peu aisé, nous allons le voir, en raison de son sexe et de la misogynie de certains de ses confrères, son énergie se focalise, à partir de 1789, à exercer sa citoyenneté mais surtout à rendre possible une

⁶ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit.

⁷ Dans sa biographie, *Olympe de Gouges, des droits de la femme à la guillotine*, Olivier Blanc mentionne en page 135 que seuls 4% des français lisent couramment lors de la Révolution française.

⁸ PAQUOT, Thierry, « Introduction », *L'espace public*, op. cit., p. 11-30., p. 3.

représentativité politique réelle de tous les êtres humains. À ce titre, sa pièce *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*⁹ (1784) anticipe par la représentation théâtrale, ce souci en donnant voix à des personnes assujetties par l'Empire colonial français, noirs et esclaves. Sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) dénonce quant à elle la partialité de l'universalisme dont se prévalent les législateurs de l'Assemblée souveraine, corps représentant de la nation et décisionnaire pour l'ensemble de sa collectivité humaine. L'universalisme désigne, selon le Petit Robert 2019, une « doctrine qui considère la réalité comme un tout unique, dont dépendent les individus »¹⁰. La *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (1789, DDHC) est élaborée par des législateurs qui sont exclusivement des hommes, blancs et bourgeois. Sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* dénonce l'incomplétude de cette représentativité au nom du peuple et complète leur proposition en incluant cette fois les personnes de son sexe. Dès son préambule, elle demande ainsi à ce que « les mères, les filles, les sœurs, représentantes de la Nation, (...) [soient] constituées en Assemblée nationale »¹¹. Deux ans avant l'exclusion totale des femmes de la vie publique, à l'automne 1793, la revendication de représentativité de son sexe en tant que pairs au sein du parlement souverain nous renseigne sur sa conscience aigüe du caractère électif de la mise en pratique démocratique. En termes chiffrés, ces droits « universels » revendiqués dans la DDHC de 1789 ne concernent, en effet, « qu'à peu près quatre millions et demi d'hommes soumis à l'impôt sur environ vingt-quatre millions de « Français » »¹². L'urgence politique se situe pour elle dans l'inclusion. D'autant qu'elle a compris que l'absence de représentativité des femmes est corrélative à l'absence de leurs droits. Elle cite ainsi, dans la phrase qui suit : « l'oubli ou le mépris des droits de la femme »¹³. Si sous la Révolution, elle écrit des brochures politiques, assiste aux séances de l'Assemblée nationale, publie des essais politiques, organise des manifestations politiques collectives et qu'elle colle des affiches dans les rues, affiches qui vont la conduire à la guillotine, elle n'abandonne jamais l'écriture de pièces de théâtre. Toutes ses pièces de théâtre représentées sur des

⁹ GOUGES, Olympe (de). *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, Paris, Caillau, 1788, 99 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 29.06.2019] Dans ce présent chapitre est utilisée la version de la pièce rééditée en 1993 : GOUGES, Olympe (de). *L'Esclavage des Noirs, Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 21-41.

¹⁰ Cf. « Universalisme », Le Petit Robert 2019.

¹¹ GOUGES, Olympe (de). *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* [1791], *op. cit.*, p. 13.

¹² THIELE KNOBLOCH, Gisela. « Introduction », Gouges, Olympe (de), *Théâtre politique*, Paris : côté-femmes éditions, 1991, p. 8.

¹³ GOUGES, Olympe (de). *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* [1791], *op. cit.*, p. 13.

scènes de théâtres publics parisiens de son vivant¹⁴ l'ont été pendant la Révolution française, entre 1789 et 1793, soit du début de la rupture révolutionnaire à sa mort. *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* (1784) a été créée sous le titre *L'Esclavage des Nègres, ou l'Heureux naufrage*, le 28 décembre 1789 à la Comédie-Française. Sa pièce *Les Vœux volontaires, ou l'École du fanatisme* a été créée sous le titre *Le Couvent, ou les Vœux forcés*¹⁵ le 4 octobre 1790 au Théâtre Comique et Lyrique, *Mirabeau aux Champs-Élysées*¹⁶ le 14 avril 1791 à la Comédie-Italienne, enfin *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers*¹⁷ (1792) le 23 janvier 1793 à la Comédie-Française renommée « Théâtre de la République ». Si en dépit des nombreux obstacles qu'elle rencontre, elle ne laisse jamais tomber les projets de représentation de ses pièces, c'est peut-être parce que précisément, dès 1789, l'État moderne qui s'élabore est partiellement démocratique en ce qu'« exclusif »¹⁸. Sieyès le formule la même année : « les femmes, du moins dans l'état actuel, les enfants, les étrangers, ceux encore qui ne contribueraient en rien à soutenir l'établissement public, ne doivent point influencer activement sur la chose publique. »¹⁹ En tant que femme, exercer une représentativité dans l'arène discursive politique officielle et donc participer activement du sort de la nation, s'avère impossible. Faute d'accès à un pouvoir de représentativité, Olympe de Gouges va exercer son droit d'expression et de création, au titre d'écrivaine et plus spécifiquement d'autrice dramatique, et par le biais du théâtre, représenter et faire représenter ceux qui ne peuvent, comme elle, jouir de ce droit. Dans sa pièce *Mirabeau aux Champs-Élysées*, dans laquelle elle fait parler au paradis des grands hommes, Voltaire qui, présentant l'arrivée d'un nouveau mort, déclare :

¹⁴ *Le Prêlat d'autrefois* créé le 18 mars 1794 au Palais des Variétés l'a été alors qu'elle était décédée.

¹⁵ GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent* [1790], *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 205-223.

¹⁶ GOUGES, Olympe (de). *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 245-257.

¹⁷ GOUGES, Olympe (de). *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers* [1792], *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 293-327.

¹⁸ Cf. FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], *op. cit.*, 378 p. ; « La démocratie exclusive : un paradigme français », *Femmes en politique, Pouvoirs* n°82, sept. 1997, p. 5-16 ; « Une démocratie exclusive », conclusion, *Les femmes et leur histoire* [1998], *op. cit.*, p. 577-597.

¹⁹ Emmanuel-Joseph Sieyès en 1789 cité par Christine Fauré, *Les déclarations des droits de l'homme de 1789*, Payot, 1992, p. 21, cité par BOUDON, Jacques-Olivier. « Les origines de la Révolution », *op. cit.*, p. 24.

VOLTAIRE. – Voyez défiler toutes les ombres vers l'entrée des Champs-Élysées. Serait-ce quelque auteur dramatique à qui l'on préparerait une pareille fête ? Serait-ce quelque législateur, ami de l'humanité, plus digne encore de cet hommage ?²⁰

Dans la hiérarchie mentale d'Olympe de Gouges, il y a l'auteur dramatique, et au-dessus, il y a le législateur. Parce que femme, Olympe de Gouges doit se contenter d'être autrice dramatique, c'est-à-dire exercer, ce que Martial Poirson nomme, pour définir le théâtre sous la Révolution, une « « politique symbolique » fondée sur le pouvoir de la représentation »²¹. Exercer son droit de création et de représentation de ses œuvres sur des scènes publiques est le seul moyen pour elle de faire valoir son opinion et de peser dans le débat d'une société civile, nous l'avons vu, alors essentiellement illettrée. Parce qu'elles attestent de sa volonté, de sa capacité d'agir et de son pouvoir d'action²², les représentations de ses textes sur des scènes publiques parisiennes dans la période révolutionnaire amorcent et lui permettent, en effet, de mettre en pratique son agentivité politique au sein de l'espace public et des espaces publics.

Dans ce chapitre, va d'abord être précisée les acceptions que renferme, pour désigner le théâtre, son expression d'« école du monde ». En s'intéressant au cas de la double « forme-affaire » suscitée par sa première pièce, *L'Esclavage des Noirs*²³ en 1789, par laquelle elle souhaite exercer un pouvoir de « politique symbolique » auprès du public, va être dépliée la manière dont elle a mobilisé l'opinion publique et la société civile, essentiellement hors du théâtre, afin que soit représentée sa pièce. Enfin, en revenant sur certains de ses autres textes joués sur des scènes publiques ou qu'elle tenta de faire jouer sur celles-ci, vont être analysés les sujets qu'elle souhaitait mettre en débat ou sur lesquels, lorsqu'ils étaient déjà mis en discussion à l'Assemblée nationale, elle voulait donner publiquement son point de vue. Le contenu de ses pièces va nous permettre d'identifier si elles s'inscrivent dans ce que Poirson nomme la « politique du répertoire » du théâtre révolutionnaire (1789-1799) mais aussi dans quelles mesures, son théâtre comporte un ensemble de caractéristiques qui le singularise et le distingue de ces autres textes.

²⁰ GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent, Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 245-257, p. 251.

²¹ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson, Paris, éditions Desjonquères, 2008, 510 p., p. 11-61., p. 11.

²² Cf. MACKENZIE, Caroline. « Agency : un mot, un engagement », *op. cit.*

²³ Le chercheur Tomasz Wysocki a aussi retracé son combat avec l'institution pour la représentation de sa pièce dans un article récent disponible en ligne. Cf. WYSŁOCKI, Tomasz. « Olympe de Gouges à la Comédie-Française : un naufrage dramatique » [En ligne] *Fabula / Les colloques*, Sorbonne, *Théâtre et scandale*, 2017-2018, disponible sur : www.fabula.org [Consulté le 10.04.2020]

Le cas d'Olympe de Gouges va me permettre de former l'hypothèse d'un théâtre public parisien de femmes qui, en tant qu'art de la représentation, permet de mobiliser l'opinion publique sur des sujets inédits et confère aux femmes non représentées dans l'arène discursive officielle, une agentivité politique, grâce en partie à son pouvoir d'influence ou de mobilisation de l'opinion publique et/ou de la société civile. Il permet d'amorcer une réflexion sur la manière dont, en tant que pratique d'une « politique symbolique fondé sur l'art de la représentation »²⁴, le théâtre peut exercer une mobilisation réelle au sein de la société civile ou permettre de rendre public et de diffuser auprès d'un large public, un contre-discours ne serait-ce que parce qu'il donne la possibilité, en particulier aux femmes dans le cadre de cette réflexion, « de fournir leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins »²⁵. Ces « arènes discursives parallèles »²⁶, productrices de contre-discours, théorisées par Fraser sont ce qu'elle nomme des « contre-publics subalternes »²⁷. En quoi le théâtre d'Olympe de Gouges écrit à l'avènement démocratique français définit-il, en dépit des lois, un nouveau paradigme²⁸ pour penser l'exercice d'une citoyenneté féminine alternative mais opérante au XIX^e siècle, et plus largement avant l'ordonnance du 21 avril 1944²⁹ ?

L'écriture de ce chapitre s'appuie essentiellement concernant la biographie de l'autrice sur les travaux d'Olivier Blanc, en particulier *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, publiée en 2014, ainsi que sur les œuvres d'Olympe de Gouges, ses pièces de théâtre et ses écrits politiques republiés en 1993 aux éditions Cocagne et Côté-femmes dans la collection « Des femmes dans l'histoire », ou numérisés par la Bibliothèque nationale de France et disponibles, librement, sur le site Gallica.

1. Le théâtre, son « école du monde » (1748-1784)

Malgré une enfance passée au contact d'un père homme de lettres auteur dramatique qu'elle semble avoir admiré, cette enfant illégitime ayant grandi en Occitanie dans un milieu social de la petite bourgeoisie n'a reçu qu'une éducation primaire et a été

²⁴ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire*, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ « Paradigme » entendu au sens épistémologique de « modèle de pensée », Le Petit Robert, 2019.

²⁹ Cf. PERROT, Michelle. « Les femmes et la citoyenneté en France », *Les femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. 273 et 267.

mariée alors qu'elle était encore adolescente. Par un concours de circonstances (décès de son époux, rencontre avec Jacques Biérix de Villars de Rozières), elle a pu s'installer à Paris. Là, entre 1770 et 1788, aidée financièrement par son compagnon, elle a mené dans la capitale du royaume de France, d'après Blanc, « l'existence d'une femme de la bourgeoisie aisée »³⁰. En l'espace de vingt-ans (1766-1786), Marie Gouze est ainsi passée d'un statut d'épouse provinciale anonyme à celle de veuve vivant à Paris, élevant seule ses enfants, ayant une vie mondaine, fréquentant les théâtres et devenue elle-même une femme de théâtre sous le nom d'Olympe de Gouges. Joseph Mouffle d'Angerville écrit dans ses *Mémoires secrets* à son propos le 18 janvier 1786 :

Pour rendre compte maintenant du personnel de Madame de Gouges ; c'est une superbe femme, très vive, fouguese, aujourd'hui sur le retour [elle a alors 37 ans] mais encore aimable et susceptible de faire des passions. Cependant, prudemment, elle renonce à la galanterie pour se jeter dans le bel esprit ; et après avoir occupé une place passagère dans les fastes de Cythère, elle désire en obtenir une plus durable dans les fastes du Parnasse.³¹

L'auteur souligne qu'elle s'est lancée dans une vie intellectuelle (« le bel esprit ») et artistique (le Parnasse), et plus spécifiquement théâtrale. Vers les années 1780, elle devient une praticienne du théâtre et sur le modèle d'aristocrates de la société parisienne éprises de théâtre (M^{me} de Montesson, M^{me} de Genlis), elle monte et dirige une troupe de théâtre de société (1780-1784). Elle écrit également des pièces de théâtre, aujourd'hui perdues, qu'elle fait jouer dans le cadre des théâtres de salons de Paris, au sein d'institutions sociales de la « sphère publique bourgeoise »³². Cette sphère est décrite par Fraser comme « un théâtre de débats et de délibération »³³ dont le médium est le langage. Cet espace, grâce ces échanges d'idées mis en paroles peut faire émerger un « usage public du raisonnement » qui a alors un statut d'opposition situé entre le pouvoir (en France à la fin du XVIII^e siècle, incarné par le roi) et la sphère publique bourgeoise (les salons, cafés, journaux des grands centres urbains tels que Paris). Elle fait donc représenter ses premières pièces dans un espace réservé à une élite qui a certes le pouvoir

³⁰ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 43.

³¹ MOUFFLE D'ANGERVILLE, Joseph, « 18 janvier 1786 », *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours. Tome 3, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle; les relations des assemblées littéraires; les notices des livres nouveaux* [En ligne], Londres, chez John Adamson, 1780-1789, p. 47. Disponible sur www.gallica.bnf.fr [Consulté le 24.06.2019] Extrait cité en partie par Olivier Blanc dans sa biographie d'Olympe de Gouges, op. cit., p. 44 et p. 47.

³² HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 38.

³³ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », op. cit., p. 105.

d'influencer, à long terme, l'opinion publique et former alors un potentiel contre-pouvoir à l'absolutisme, mais qui demeure réservé à un petit nombre de personnes socialement privilégiées. Elle a pourtant dès 1784, la volonté de changer le cadre de représentation de ses ouvrages dramatiques. Elle soumet ses pièces, *Le Mariage inattendu de Chérubin* en 1784 et *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* en 1785, à des comédiens de théâtres parisiens. Elle veut donc que ses idées soient largement et rapidement rendues publiques et diffusées en les faisant jouer devant un public socialement plus large que la seule élite des salons : devant le peuple. Que ce soit par la manière dont elle décrit l'éducation de ses enfants dans *Bienfaisance ou la bonne mère* (1788), que par ses fréquentations mondaines et ses activités artistiques et littéraire, le théâtre a donc occupé dès son installation à Paris, une grande place dans son existence.

Dans son premier essai politique, *Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique* (novembre 1788), elle déclare à son propos : « J'aime la comédie, c'est l'école du monde »³⁴. Six mois plus tard, dans *Projet utile et salutaire, avril 1789*, elle réitère cette idée : « Et à peine dix ans se seraient écoulés, que l'on reconnaîtrait que la bonne comédie est véritablement l'école du monde. »³⁵ Deux ans avant le début de la Révolution française, Olympe de Gouges porte en elle l'idéal d'un théâtre éducatif pouvant agir sur l'esprit public. En revenant sur sa naissance et son éducation en Occitanie, sur ses premiers pas de femmes de théâtre à Paris, et sur le contenu de l'ouvrage qu'elle décrit comme étant sa « première » pièce, nous allons tenter de saisir quelles conceptions du théâtre renferme pour elle cette « école du monde ».

A. Naissance, éducation, vies civile et sociale (1748-1783)

Née Marie Gouze le 7 mai 1748 à Montauban, elle est officiellement la fille d'Anne-Olympe Mouisset, issue de la petite bourgeoisie, et de Pierre Gouze, boucher de métier, décédé lorsqu'elle a deux ans (1750). Mais, d'après ses témoignages et les travaux d'historiens tels que ceux de Blanc³⁶, Marie Gouze est la fille biologique du « frère de lait

³⁴ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique, novembre 1788 », *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 132.

³⁵ GOUGES, Olympe (de). « Projet utile et salutaire », *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, op. cit.*, p. 160.

³⁶ Cf. BLANC, Olivier. « L'enfance occitane », Chapitre I, *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, Paris : éditions Tallandier, 2014, p. 17-36.

de sa mère »³⁷, le magistrat et homme de lettres Jean-Jacques Lefranc, marquis de Pompignan (1709-1784). Connu comme poète et auteur dramatique, il a laissé de nombreux textes, en particulier *Didon*, une tragédie créée et jouée à 159 reprises entre 1734 et 1818 à la Comédie-Française³⁸. En dépit de ses idées conservatrices (dévot, monarchiste, opposé à la philosophie des Lumières, « cible des sarcasmes de Voltaire »³⁹), Olympe de Gouges a témoigné dans *Mémoire de Madame Valmont*⁴⁰ (1788), son roman épistolaire autobiographique, que son père naturel s'était montré, dans sa petite enfance, affectueux envers elle et qu'il l'appelait publiquement sa fille⁴¹. Mais en 1757, alors qu'elle a neuf ans, ce dernier quitte l'Occitanie pour Paris, où il est élu à l'Académie française en 1759⁴². Sa mère se remarie, son père naturel épouse une riche aristocrate, elle n'aura plus désormais que de brefs échanges avec lui. Sa relation avec son père a été de trop courte durée pour qu'il ait eu le temps de lui faire donner une solide éducation, ce qu'elle a par la suite déploré⁴³. Comme elle le témoigne dans sa préface à sa pièce *L'Homme généreux* (1786), sa formation s'est avérée en définitif sommaire :

Et le hasard me place privée de lumières dans le siècle le plus éclairé. Je sais donc peu de choses. Je n'ai que quelques notions qui ne sont pas confondues dans ma mémoire et un grand usage de la scène, sans connaître nos auteurs.⁴⁴

Elle parle essentiellement l'occitan dans sa jeunesse, elle sait lire mais ne possède pas ce

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ Cf. Base Lagrange disponible en ligne : www.lagrange.comedie-francaise.fr [Consulté le 26.03.2020]

³⁹ THIELE KNOBLOCH, Gisela. « Introduction », GOUGES, Olympe (de). *Théâtre politique*. Paris, côté-femmes, 1991, p. 7-32, p. 8.

⁴⁰ GOUGES, Olympe (de). *Mémoire de Madame de Valmont contre l'ingratitude et la cruauté de la famille des Flaucourt avec la sienne, dont les sieurs de Flaucourt ont reçu tant de services* [1788], « *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 pages, p. 15-81.

⁴¹ Cf. GOUGES, Olympe (de). *Mémoire de Madame de Valmont contre l'ingratitude et la cruauté de la famille des Flaucourt avec la sienne, dont les sieurs de Flaucourt ont reçu tant de services*, Paris, 1788, p. 27, cité par Olivier Blanc dans « L'enfance occitane », *op. cit.*, p. 22 : « Le marquis poussa la tendresse pour moi jusqu'à renoncer aux bienséances en m'appelant publiquement sa fille [...]. Il me chérissait dans mon enfance, je n'oublierai jamais ses tendres caresses [...]. » Cf. DE GOUGES, Olympe. *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 pages.

⁴² TAILLEFER, Michel. « Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, académicien de province » [En ligne], *Études sur la sociabilité à Toulouse et dans le Midi toulousain de l'Ancien Régime à la Révolution*. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2014, p. 489-501. Disponible sur www.books.openedition.org [Consulté le 26.03.2020]

⁴³ Cf. GOUGES, Olympe (de). *Mémoire de Madame de Valmont contre l'ingratitude et la cruauté de la famille des Flaucourt avec la sienne, dont les sieurs de Flaucourt ont reçu tant de services*, Paris, 1788, p. 27, cité par Olivier Blanc dans « L'enfance occitane », *op. cit.*, p. 22 : « Il employa tous les moyens pour obtenir de ma mère qu'elle me livrât à ses soins paternels, sans doute mon éducation eût-elle été mieux cultivée. »

⁴⁴ GOUGES, Olympe (de). « Préface à l'Homme généreux, 1786 », dans *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 192.

qu'elle nomme « l'art d'écrire » :

Je crois, sans m'abuser sur mon compte, que le plus grand reproche que l'on peut me faire est de ne savoir pas l'art d'écrire avec élégance qu'on exige aujourd'hui. Élevée dans un pays où l'on parle fort mal la langue, et ne l'ayant jamais apprise par principes, il est étonnant que ma diction ne soit pas plus défectueuse.⁴⁵

Comme la plupart de ses contemporains de la fin du XVIII^e siècle et comme le précise Blanc, Olympe de Gouges a dicté presque l'intégralité de ses textes « à des secrétaires »⁴⁶ qui étaient alors des écrivains publics. Blanc souligne cependant qu'elle ne vécut pas son métissage social et sa naissance illégitime comme un poids mais qu'au contraire, rousseauiste, elle se voyait comme une enfant de la nature, et qui plus est, d'un homme doué de talents⁴⁷. Consciente de la négligence de son éducation, elle vantera dans ce sens, d'après Blanc, ses « talents naturels »⁴⁸. Encore adolescente, elle est poussée à se marier, à dix-sept ans, en 1765, à Louis-Yves Aubry⁴⁹, un homme qui la répugne :

J'avais à peine quatorze ans [sic], vous vous en souviendrez peut-être, que l'on me maria à un homme que je n'aimais point et qui n'était ni riche, ni bien né. Je fus sacrifiée sans aucune raison qui put balancer la répugnance que j'avais pour cet homme.⁵⁰

Elle devient mère d'un garçon⁵¹ à dix-huit ans (29 août 1766) et perd son mari quelques mois plus tard, à l'automne 1766⁵². Désormais veuve et le mariage étant pour elle « le tombeau de la confiance et de l'amour »⁵³, elle décide de ne plus jamais se marier. Peu de temps après le décès de son époux, elle choisit de changer de nomination. Elle prend les prénom et nom d'Olympe de Gouges. Olympe est le prénom de sa mère qu'elle affectionne et elle ajoute à son nom la particule tel que le faisaient, d'après Blanc, nombre de femmes du Midi, et qui signifiait littéralement « fille de » et qui avait l'avantage de diminuer à Paris l'écart de classe. Le nom Gouges semble quant à lui, selon Blanc, correspondre à une approximation de l'orthographe, tantôt écrit « Gouze, Gousse, Gouge

⁴⁵ GOUGES, Olympe (de). « Préface », *L'Homme généreux*, dans *Œuvres de madame de Gouges...* Tome premier [En ligne], Paris : Cailleau, 1788, p. VI. Disponible en ligne sur Gallica.

⁴⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, Paris : éditions Tallandier, 2014, p. 26.

⁴⁷ Cf. BLANC, Olivier. « L'enfance occitane », *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Elle se marie le 7 février 1765, cf. l'ouvrage *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine* d'Olivier Blanc, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰ GOUGES, Olympe (de). *Mémoire de Mme de Valmont*, dans *Œuvres Complètes*, tome III, *pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions* [1788], 1786-1790, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 58.

⁵¹ Son fils Pierre Aubry naît à Montauban le 29 août 1766.

⁵² BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 32 : « On ignore la date et les circonstances de sa mort (...) »

⁵³ GOUGES, Olympe (de). « *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, septembre 1791 », *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions*, 1791-1793, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 265 p., p. 50-121, p. 56.

(...) Gouges⁵⁴. Sans que l'on sache de quelle façon et dans quelles circonstances, elle quitte Montauban et s'installe dans les années 1770 à Paris. Dans son roman autobiographique, elle écrit derrière le masque du personnage de M^{me} de Valmont au Marquis de Flaucourt, son père (alias Jean-Jacques Le Franc de Pompignan), en Languedoc :

Forcée à fuir un époux [sic] qui m'était odieux et poussée par les conseils d'une sœurs et d'un beau-frère à venir habiter la capitale, c'est dans ce gouffre de bien et de mal que, sans titres, j'ai tenu une conduite régulière.⁵⁵

Pourtant, lorsqu'elle arrive à Paris, Olympe de Gouges est déjà veuve. L'hypothèse avancée par son biographe est qu'elle suivit Jacques Biétrix de Villars de Rozières. Il écrit à ce propos : « on est assez tenté de croire que leur rencontre eut lieu à Montauban plutôt qu'à Paris car dans l'un de ses écrits ultérieurs, elle cite le cas d'une « jeune personne sans expérience séduite par un homme qu'elle aime et qui abandonne ses parents pour le suivre. »⁵⁶ Il ajoute : « Il paraît hors de doute qu'elle fut sincèrement amoureuse de cet homme qui lui prouva son amour, et c'est sans mal qu'elle consentit alors à quitter une province et un milieu qui lui pesaient. »⁵⁷ Les archives notariales étudiées par ses soins ont montré que Jacques Biétrix de Villars de Rozières, « propriétaire de la Compagnie royale des transports militaires (...) devenu un haut fonctionnaire au ministère de la Marine »⁵⁸ est dans les années 1770-1780 son principal soutien financier.

Lors de cette première décennie qu'elle passe installée à Paris, elle s'occupe surtout de l'éducation de son garçon, et peut-être de ses enfants⁵⁹. Devenu plus tard général de l'armée républicaine, son fils témoignera avoir reçu une éducation « soignée et générale (...) d'une force passable sur les mathématiques, le dessin, les armes, l'exercice, l'équitation, la géographie et l'histoire. »⁶⁰ Sans doute parce qu'elle regrettait de n'avoir davantage pu apprendre pendant son enfance, l'éducation a tenu dans l'esprit d'Olympe de Gouges une place importante. À la manière dont elle racontait à couvert de la fiction les déboires de sa famille dans *Mémoire de Madame de Valmont*, elle met en scène son

⁵⁴ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 32-33.

⁵⁵ GOUGES, Olympe (de). *Mémoire de Mme de Valmont*, op. cit., p. 58-59.

⁵⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 35.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 39.

⁵⁹ Olympe de Gouges aurait également donné naissance à un second enfant décédé avant la Révolution, cf. Olivier Blanc, *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 40.

⁶⁰ Archives du ministère de la Défense, dossier militaire de Pierre Aubry de Gouges, cité par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 38.

rôle de mère dans un conte : *Bienfaisance ou la bonne mère*⁶¹ (mai 1788). Ce texte raconte l'histoire d'une jeune femme, M^{me} de Circey, élevant seule à Paris ses deux enfants (le petit marquis, 11 ans, et Julie 7 ans⁶²). Cette mère de famille est présentée par l'autrice comme un modèle de vertu et de générosité. Femme riche, elle a le souci d'autrui et donne la charité aux pauvres⁶³. Elle fait venir des précepteurs pour ses enfants (est par exemple évoqué un maître de danse pour sa fille Julie) mais elle prend également en charge personnellement leur éducation en les conduisant au théâtre :

Si quelquefois elle va aux spectacles, ce n'est que quand on donne de bonnes pièces et pour y mener ses enfants et leur procurer des leçons salutaires en prenant du plaisir. Elle ne manque, par exemple, jamais *Le Père de famille*⁶⁴, *L'École des mères*⁶⁵, *Le bienfait anonyme*⁶⁶, *L'École des pères*⁶⁷ et plusieurs autres pièces dans ce genre.⁶⁸

Elle associe dans cette citation le savoir au plaisir et aller au théâtre correspond pour elle à un moyen d'enseigner à ses enfants. Les quatre pièces citées, *Le Père de famille* (1758) de Denis Diderot, *L'École des mères* (1732) de Pierre de Marivaux, *Le bienfait anonyme* (1785) de Joseph Pilhes et *L'École des pères* (1787) d'Alexandre Pieyre ont toutes été représentées à Paris, par les comédiens du roi, français ou italiens, entre 1769 et 1787. Olympe de Gouges les avait donc certainement vues. Ces quatre textes qu'elle qualifie d'un certain « genre » sont des « comédies sérieuses » ou des « drames moraux », comme les nomme Diderot (*De la poésie dramatique*, 1758). Elles ont pour point commun d'être

⁶¹ GOUGES, Olympe (de). *Bienfaisance ou la bonne mère, conte mêlé d'anecdotes, mai 1788*, *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1788-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 pages, p. 83-100.

⁶² Son second enfant aurait été une fille prénommée Julie.

⁶³ GOUGES, Olympe (de). « *Bienfaisance ou la bonne mère, conte mêlé d'anecdotes, mai 1788* », *op. cit.*, p. 85 : « On voudrait pénétrer les motifs de sa retraite et de son éloignement du monde, mais personne n'a l'âme assez belle ni le cœur assez sensible pour deviner cette femme respectable qui, jeune et belle encore, consacre tous ses moments à la bienfaisance. »

⁶⁴ Ce titre peut renvoyer à deux pièces publiées en 1758 : *Le Père de famille*, comédie en cinq actes et en prose, suivie d'un *Discours sur la poésie dramatique* de Denis Diderot, publication originale en 1758, à Amsterdam (Bibliothèque nationale de France, Rés. Yf-4123) *Le Père de famille*, comédie en trois actes de Carlo Goldoni traduite en français par Alexandre Deleyre et publiée à Avignon en 1758, (Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-YTH-13773). La pièce de Diderot a été jouée à la Comédie-Française le 18 février 1761 et reprise en 1769. Denis Diderot évoque « un succès » en parlant de ces représentations.

⁶⁵ *L'École des mères*, pièce de Pierre de Marivaux, *Œuvres complètes*, Paris, Duchesne, 1781, p. 201-264. (Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-24342). Pièce représentée pour la première par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 26 juillet 1732.

⁶⁶ *Le bienfait anonyme* pièce de Joseph Pilhes publiée en 1785 à Paris chez Didot, 44 pages. Pièce représentée par les Comédiens Français ordinaires du Roi, le 21 août 1784 et devant leurs Majestés, à Versailles, le 23 novembre suivant.

⁶⁷ *L'École des pères*, comédie en cinq actes en vers d'Alexandre Pieyre de l'Académie royale de Nîmes, Paris, 1788 (Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, 8-YTH-22239). Pièce représentée pour la première fois par les Comédiens Français le 1^{er} juin 1787.

⁶⁸ GOUGES, Olympe (de). « *Bienfaisance ou la bonne mère, conte mêlé d'anecdotes, mai 1788* », *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 85.

des fables mettant en scène de jeunes personnes à marier en désaccord avec leurs parents quant à leurs choix amoureux⁶⁹. Mais elles se terminent bien, l'amour parental permettant, au final, aux jeunes amoureux de s'unir avec des personnes de leur choix. En partie imprégnées d'idéaux loués par les Lumières⁷⁰, ces pièces défendent des valeurs progressistes : l'anticléricisme, l'égalité entre les hommes, des unions socialement mixtes et librement consenties, la perfectibilité rendue possible grâce à l'éducation, la pièce de Marivaux⁷¹ est un manifeste en faveur de l'éducation des filles⁷², une autorité paternelle non autoritaire. Ces pièces mettent aussi à l'honneur des personnages exemplaires. Dans son conte, composé de plusieurs historiettes à valeurs moralisatrices, elle relate l'histoire d'une jeune femme héroïque, Catherine Vassent, qui sauva plusieurs hommes d'une fosse, et remarque à son propos :

(...) on a toujours refusé aux femmes la valeur, le courage et le mérite littéraire et malgré nos prérogatives et notre supériorité, la force même qui semble nous avoir été donnée en partage, n'ont pu empêcher ce sexe faible et timide de se distinguer, de se surpasser et de nous égaler.⁷³

Sa conviction que les hommes et les femmes sont égaux en intelligence, force et courage, s'exprime d'ores et déjà, en particulier en louant des personnages féminins exemplaires

⁶⁹ Dans *Un Père de famille*, le fil s'est épris de Sophie, une fileuse misérable mais vertueuse. Le fils a, pour conquérir le cœur de son aimée, pris l'habit d'un jeune homme de condition modeste. Dans *L'École des mères*, la mère veut marier sa fille Angélique de dix-sept ans à un bon parti « très-riche, très-raisonnable » (Acte I, scène IV), M. Damis, âgé de soixante ans. Pourtant, Angélique aime le fils de ce dernier. Dans *Le Bienfait anonyme*, l'union du couple d'amoureux Sophie et Robert est mise en péril en raison du manque de fortune du jeune homme dont le père est retenu prisonnier et réduit en esclavage par des corsaires à Tétouan. *L'École des pères* met également en scène un fils épris d'une jeune fille et patientant le consentement de son père.

⁷⁰ Dans *Le Bienfait anonyme*, un certain personnage nommé Saint-Estieu « dont le livre opérera une révolution dans les esprits en France » (scène VI, acte I) n'est autre que Montesquieu.

⁷¹ MARIVAUX, *L'École des mères*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Duchesne, 1781, p. 261 : « Vous qui sans cesse à vos fillettes / Tenez de sévères discours ; (bis) / Mamans, de l'erreur où vous êtes / Le Dieu de l'Amour se rit, et se rira toujours, (bis) / Vos avis sont prudents, vos maximes sont sages : / Mais malgré tant de foins, malgré tant de rigueur, / Vous ne pouvez d'un jeune cœur / Si bien fermer tous les passages, / Qu'il n'en reste toujours quelqu'un pour le vainqueur. / Vous qui sans cesse, etc. »

⁷² Dans *Un père de famille*, lorsque la jeune Cécile veut entrer dans les ordres, son père lui répond que s'il respecte la vocation religieuse, la « Nature » ne la destine pas à « l'inutilité » (Acte II, scène II, p. 47) et il compare le couvent à « un tombeau » (Acte II, scène II, p. 48). Alors que le personnage du Commandeur, partisan d'une paternité autoritaire, conseille au père d'« être le maître chez soi [lui] ; [de] se montrer homme d'abord et père après » (Acte III, scène VII, p. 140), Diderot met en avant la sensibilité d'un père soucieux de ses enfants, aimants, exprimant ses sentiments, un homme qui, à l'acte V, pleure. Dans *L'École des mères*, le valet de la mère décrit Angélique, la fille, comme « une jeune victime qu'on veut sacrifier » (Acte I, scène 2, p. 208) tandis que Lisette, la suivante d'Angélique, la décrit comme « une jeune et timide personne, à qui jusqu'ici son éducation n'a rien appris qu'à obéir » (Acte I, scène IV, p. 211). Cette comédie en un acte se clôt par un divertissement et un vaudeville dont le refrain est « Il faut l'envoyer à l'école » et le premier couplet le suivant : « Mère qui tient un jeune Objet / Dans une ignorance profonde, / Loin du monde, / Souvent se trompe en son projet. / Elle croit que l'Amour s'envole, / Dès qu'il aperçoit un Argus, / Quel abus ! / Il faut l'envoyer à l'École » (p. 62).

⁷³ GOUGES, Olympe (de). « *Bienfaisance ou la bonne mère, conte mêlé d'anecdotes, mai 1788* », *op. cit.*, p. 94.

tels que Catherine de Vassent. Dans ce conte publié en 1788, elle défend donc un théâtre éducatif qui, par le biais de personnages exemplaires ou de modèles, défend des idées qui s'inscrivent dans le courant de la philosophie des Lumières : la perfectibilité, le refus de la tyrannie, et l'égalité entre les humains quel que soit leur sexe.

Outre l'éducation de ses enfants dont elle s'occupe et à l'instar de son héroïne autobiographique M^{me} de Circey, Olympe de Gouges se rend beaucoup aux spectacles. Elle fréquente également régulièrement des personnalités passionnées d'art dramatique tels que, d'après Blanc, les cercles de M^{lle} Guimard où elle côtoie des comédiens-français tels que François-René Molé⁷⁴ dit « Molé »⁷⁵, celui de M^{lle} Legrand ainsi que les « lieux de sociabilité incontournables »⁷⁶ que sont le salon et le théâtre de M^{me} de Montesson, où elle est chaleureusement reçue⁷⁷. M^{me} de Montesson (Charlotte-Jeanne Béraud de La Haye de Riou, 1737-1806) est non seulement éprise de théâtre mais elle le pratique en société en tant que comédienne et autrice dramatique. Comme l'explique Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, son mariage morganatique avec le Duc d'Orléans (août 1773) avait « donn[é] au salon de son nouvel hôtel de La Chaussée d'Antin une assise politique (...) et littéraire. »⁷⁸ Lorsqu'Olympe de Gouges le côtoie, ce salon dispose d'un théâtre et d'une troupe et M^{me} de Montesson y crée entre 1776 et 1784 une dizaine de ses pièces⁷⁹. Il est aussi fréquenté par sa nièce Stéphanie-Félicité de Genlis (1746-1830), comédienne de la troupe, autrice dramatique⁸⁰, en particulier « d'un nouveau théâtre d'éducation »⁸¹ et préceptrice des enfants du Duc d'Orléans. Ce lieu de sociabilité est en outre fréquenté par de nombreux auteurs dramatiques qui viennent faire lire leurs pièces

⁷⁴ PILLET, Fabien, « Nécrologie », *Année théâtrale* [en ligne] Paris, chez Courcier et chez les marchands de nouveautés, 1803, p. 277-283. Disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr> [consulté le 15.08.2019]

⁷⁵ « Molé » : 144^e sociétaire à la Comédie-Française : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/francois-rene-mole#> [Consulté le 15.08.2019]

⁷⁶ PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. « Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie » [En ligne], *Dictionnaire de la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime*, disponible sur www.siefar.org [Consulté le 26.03.2020]

⁷⁷ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op.cit.*, p. 53.

⁷⁸ PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. « Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie » [En ligne], *op. cit.*

⁷⁹ Cf. BEACH, Cecilia. « Montesson », *French Women Playwrights before the Twentieth Century, op. cit.*, p. 43-44 : *Marianne ou l'Orpheline* (1766) ; *La Marquise de Sainville, ou la Femme sincère* (1776) ; *L'Heureux échange* (1777) ; *Robert Sciaris* (1777) ; *L'Amant romanesque* (1778) ; *L'Aventurier comme il y en a peu* (1779) ; *L'Héritier généreux* (1780) ; *L'Homme impassible* (1781) ; *Le Sourd volontaire* (1780) ; *La Fausse vertu* (1781) ; *L'Amant mari* ; *La Comtesse de Bar* (1783) ; *Agnès de Maranie* (1784) ; *La Comtesse de Chazelle* (1785).

⁸⁰ Cf. BEACH, Cecilia. « Genlis », *French Women Playwrights before the Twentieth Century, op. cit.*, p. 27-29. Elle a écrit plus d'une quarantaine de pièces pour le théâtre de société.

⁸¹ PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. « Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin » [En ligne], *Dictionnaire de la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime*, disponible sur www.siefar.org [Consulté le 26.03.2020]

à M^{me} de Montesson, personnalité influente à la fin de la Monarchie, et voir si elle peut les confier aux comédiens de la Comédie-Française⁸². Elle fréquente également les salons de Fanny de Beauharnais (rue de Tournon, Paris 6^{ème})⁸³, des Condorcet⁸⁴ et Le Club de la Révolution⁸⁵. Dans ce cadre, Olympe de Gouges se lie durablement d'amitié avec deux auteurs dramatiques : Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) et Michel de Cubières (1752-1820). Il semble ainsi que ce fut en particulier par l'entremise du théâtre, qu'elle fut amenée, comme elle l'écrit dans son *Mémoire de Madame de Valmont*, à s'entourer à Paris de « quelques personnes de la Cour, célèbres par leur nom ainsi que par leur esprit »⁸⁶, c'est-à-dire de personnes influentes à Paris.

Olympe de Gouges fréquente donc à Paris les salons artistiques, et à l'approche de la Révolution, des cercles politiques, en vue et inspirée, d'après Blanc, par les femmes qu'elle côtoie⁸⁷, elle monte dans les années 1780-1784 une troupe de théâtre, « son petit théâtre de société »⁸⁸, « avec décors et costumes, se rendant chez les uns ou les autres pour y faire représenter des pièces à la mode. »⁸⁹ Vers 1780, elle sollicite son fils « pour des lectures de ses premières pièces de théâtre. »⁹⁰ Difficile de savoir à quelle date exactement elle compose sa première pièce car nombre d'entre elles sont perdues et sur les quarante-deux titres de pièces qu'a comptabilisés Blanc, une dizaine seulement est conservée. Si l'on se réfère, comme il l'écrit dans sa biographie, à cette lettre ci-dessous, « adressée quinze jours après l'exécution d'Olympe de Gouges par Tilly, juge de la paix de la section révolutionnaire, à l'accusateur public du Tribunal révolutionnaire »⁹¹, la plupart ont été inventoriées puis détruites après avoir été saisies à son domicile en 1793:

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793)*, *op. cit.*, p. 129-131 : Les habitués du salon de Fanny de Beauharnais sont Mirabeau, Mme Lejay, Louis Sébastien Mercier, Sophie Jaucourt, Marie-Anne de Montgerould, Julie Candeille, Mlle de Keralia, Mme Petit-Dufrénoy.

⁸⁴ *Ibidem* : Se rendent dans le salon des Condorcet où se rendent le couple Talma, Mirabeau, Thomas Paine, Mary Wollstonecraft.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 132-133 : lors de son ouverture sont présents parmi les 500 convives : l'Abbé Sieyès qui en est le président, Condorcet, Mlle Théroigne de Méricourt : présidente de ses concitoyennes, M. Clermont de Tonnerre, M. Guillotin, Mlle Samson, M. Robespierre, M. Brissot, Mme de Gouges et Mme de Condorcet.

⁸⁶ GOUGES, Olympe (de). *Mémoire de Mme de Valmont*, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁸ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁹¹ *Ibid.*, p. 239.

Paris, le 30 brumaire l'an II de la République française une et indivisible

Citoyen accusateur public,

En exécution du jugement du Tribunal révolutionnaire, j'ai apposé les scellés chez Olympe de Gouges afin de mettre ses effets sous la main de la République. [...] Il s'est également trouvé sous le scellé une quantité considérable de papiers qui sont pour la plupart des exemplaires des ouvrages de cette femme, tant en affiches, placards, qu'en tout autre format. Il y a aussi des lettres manuscrites et des pièces de théâtre de sa composition. Le citoyen Pirault (...) et moi, nous avons pensé que ces papiers ne devront point être vendus, même à la livre, parce qu'il serait infiniment dangereux de les laisser circuler dans le public où ils pourraient empoisonner l'esprit public (...). Si tu le juges convenable, je ferai brûler tous les imprimés en présence de deux commissaires du Comité civil (...).⁹²

Une quarantaine de pièces sont ainsi inventoriées dont ne demeurent cependant que les titres mais sans les dates : *L'Ami joué*, *Les fils ingrats*, *Hypatie*⁹³, *La Leçon du bal*, *L'Homme incorrigible*, *Le Génie de Brutus*, *La Femme misanthrope*, *Le Mauvais fils*, *Matanda et Juma*, *Les Manies du temps*, *Les Nocés de Gamache*, *Le Nouveau Preux*, *La Patriotisme puni*, etc. Si elle écrit ses premières pièces vers 1780, ont donc été majoritairement perdues celles rédigées entre 1780 et 1784. Il est donc peu aisé de définir avec exactitude à quelle date, elle s'est lancée dans l'écriture de sa première pièce. Mais au sein des préfaces de deux de ses textes, sa pièce *Le Philosophe corrigé, ou Le cocu supposé* (1788) et dans ses *Réflexions sur les hommes nègres* (1788), elle écrit que « *Zamore et Mirza ou L'Heureux naufrage*, premier essai de mes faibles talents, reçu à la Comédie-Française, est aujourd'hui le sujet de mes craintes et de mes alarmes »⁹⁴ et « [*Zamore et Mirza fut*] le premier sujet dramatique qui sortit de mon imagination... »⁹⁵. Si l'on se réfère à ses affirmations, elle aurait écrit sa première pièce en 1784. Pourtant, d'après son biographe, cette même année, Olympe de Gouges fait déjà « représenter sur les scènes et théâtres privés de la capitale des pièces de théâtre de sa composition, avec l'espoir que quelques-unes d'entre elles seraient un jour inscrites au répertoire de la Comédie-Française. »⁹⁶ Elle ne vend son théâtre de société qu'en 1787 au marquis de La Maisonfort d'après Blanc. *Zamore et Mirza ou l'Heureux naufrage* (1784) correspond

⁹² Archives nationales, W 118, pièce 42 recopiée par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 240.

⁹³ D'après Olivier Blanc, Hypatie, philosophe, astronome et mathématicienne de l'Antiquité formait une figure complémentaire à celle de la salonnière libre-penseuse Ninon de Lenclos que l'autrice voulait ériger en modèle féminin pour la société. Ces deux femmes constituaient pour elle des modèles.

⁹⁴ GOUGES, Olympe (de). « Préface pour *Le Philosophe corrigé, ou Le cocu supposé* », pièce publiée en 1788 dans *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 195.

⁹⁵ GOUGES, Olympe (de). « *Réflexions sur les hommes nègres* » dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 117.

⁹⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 17.

donc selon ses affirmations à sa première pièce qui nous reste d'elle et constitue la première trace matérielle de son théâtre. Dans quel contexte a-t-elle été composée et quel en est le contenu ?

B. Une indignation, une pièce, un procès public ? (1784)

Dans *Réponse au champion américain*, 18 janvier 1790, Olympe de Gouges écrit « Sans connaître l'histoire de l'Amérique, cette odieuse traite des nègres a toujours soulevé mon âme, excité mon indignation. Les premières idées dramatiques que j'ai déposées sur le papier furent en faveur de cette espèce d'hommes tyrannisés avec cruauté depuis tant de siècles »⁹⁷. Dans *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, elle met en scène, par la structure de sa pièce, le procès de deux esclaves, Zamore et Mirza, condamnés à mort par des colons. L'intrigue se déroule sur une île indienne gouvernée par un français, M. de Saint Frémont. Par le biais de cette mise en procès fictionnelle, elle entreprend la défense des esclaves, ce qui équivaut à porter des accusations à l'encontre des colons qui entretiennent ce commerce et, avant la Révolution française, contre le Royaume de France, qui rend possible un tel marché. D'après l'historien français spécialiste de l'esclavage Olivier Grenouilleau, ce sujet était en 1784 proprement « révolutionnaire »⁹⁸. Après être revenue sur les pensées qui ont pu influencer son écriture, je vais expliquer dans quels courants philosophiques et politiques elle s'inscrit en composant cette pièce à cette date. En étudiant la structure et le synopsis de son texte, je vais ensuite analyser en quoi elle s'apparente à un procès symbolique de l'esclavage.

1. Contexte d'écriture

Dans le royaume de France, la traite négrière existe depuis 1671. Les expéditions des premiers négriers commencent en 1672 depuis le port de Bordeaux, en 1688 depuis ceux de Nantes et de Saint-Malo. Au XVIII^e siècle, les trois principaux ports négriers sont

⁹⁷ GOUGES, Olympe (de). « *Réponse au champion américain ou Colon très aisé à connaître* », 18 janvier 1790, dans Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, *op. cit.*, p. 229.

⁹⁸ GRENOUILLEAU, Olivier, *La révolution abolitionniste*, Paris : Gallimard, coll. « bibliothèque des Histoires », 2017, p. 202.

Bordeaux, le Havre et la Rochelle⁹⁹. Au cours de ce siècle apparaissent en France les prémises des mouvements abolitionnistes dans la philosophie des Lumières qui, sans l'être explicitement à l'instar de Montesquieu, considéré, selon Grenouilleau, « indiscutablement comme l'une des figures pionnières du mouvement »¹⁰⁰, en particulier au sein d'extraits de *De l'esprit des lois* (1748), mettent en avant les inadéquations fondamentales existantes entre « droit naturel », « égalité naturelles », « lois universelles » et « esclavage ». Jean-Jacques Rousseau, qu'Olympe de Gouges nomme « Jean-Jacques »¹⁰¹, philosophe auquel elle se compare¹⁰² et dont les écrits sont pour elle « immortels »¹⁰³ a consacré dans *Du Contrat social* (1762), un essai auquel elle se réfère souvent dans ses écrits politiques¹⁰⁴, un chapitre à l'esclavage (chapitre IV, Livre I). Dans celui-ci, intitulé « De l'esclavage », le philosophe souligne l'incohérence de ce commerce d'êtres humains lorsqu'il affirme que l'*esclavage* et le *droit* sont deux concepts qui s'excluent¹⁰⁵. Outre les textes de Montesquieu et de Rousseau qui ont, selon Boudon,

⁹⁹ Cf. GRENOUILLEAU, Olivier. *La traite des Noirs*. [1^{ère} édition : 1997] Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 3^{ème} édition, 2018, p. 39-40.

¹⁰⁰ GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, op. cit., p. 91.

¹⁰¹ Cela n'a rien de loufoque ni d'exagérément familier pendant la Révolution française puisque la pratique du tutoiement, venue des salons au début de la Révolution, s'est répandue surtout dans les sociétés populaires après la chute de la monarchie. Le « vous » est alors réservé pour désigner le collectif.

¹⁰² GOUGES, Olympe (de). *Réponse au champion américain ou Colon très aisé à connaître, 18 janvier 1790, Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, op. cit.*, p. 228 : « Car je l'accorde [mon estime] aussi difficilement que Jean-Jacques. Je puis m'élever jusqu'à ce grand homme que par la juste défiance qu'il eut des hommes. » ; DE GOUGES, Olympe. « Anecdote », *Le Bon sens français ou l'apologie des vrais nobles dédié aux jacobins*, brochure adressée le 15 avril 1792 à la Législative, *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1791-1793, op. cit.*, p. 83 : « (...) [je] tint, dans cette circonstance, un discours digne de Jean-Jacques, digne du grand homme de la nature (simple et timide en société, comme personne n'en ignore). » ; DE GOUGES, Olympe. *Correspondance de la cour à la Convention nationale et au peuple, sur une dénonciation faite contre son civisme, aux Jacobins, par le Sieur Bourdon*, 14 novembre 1792, *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1791-1793, op. cit.*, p. 148 : « Fièrre et hardie comme ce même [Louis-Sébastien] Mercier, comme Jean-Jacques, je n'en fus que plus entreprenante. »

¹⁰³ GOUGES, Olympe (de). « Anecdote », *Le Bon sens français ou l'apologie des vrais nobles dédié aux jacobins*, brochure adressée le 15 avril 1792 à la Législative, op. cit., p. 83.

¹⁰⁴ Dans les deux tomes (tome III et tome IV) publiés par les éditions Cocagne rassemblant ses pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, Olympe de Gouges évoque à six reprises le *Contrat social*. Dans *Le Bon sens français ou l'apologie des vrais nobles dédié aux jacobins*, brochure adressée le 15 avril 1792 à la Législative, dans lequel elle évoque à deux reprises « l'auteur de l'auguste *Contrat social* », dans sa lettre aux généraux de l'armée comprise dans sa *Lettre à la reine et pétitions*, mai 1792, elle se compare à Jean-Jacques Rousseau qu'on a, comme elle, poursuivi lorsqu'il écrivit « l'auguste *Contrat social*. » Dans son texte *Union, courage, surveillance et la République est sauvée*, Mars 1793, elle écrit : « Ce *Contrat social* était fait pour un peuple de frères », elle l'évoque également à deux reprises en 1792 dans sa Préface pour *l'Esclavage des Noirs ou L'Heureux naufrage*, pièce jouée en 1789, publiée en 1792. Dans le tome 1 publié chez le même éditeur et qui rassemble son théâtre dans *Mirabeau aux Champs-Élysées*, elle fait également dire dans la bouche de Mirabeau s'adressant à Jean-Jacques Rousseau : « « Ton *Contrat Social* ? Il est dans les mains de tout le monde. Il est la pierre angulaire de la Constitution. » (Tableau VI)

¹⁰⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. « De l'esclavage », chapitre IV, Livre I, *Du contrat social* [1762], Paris : Flammarion, coll. « GF », 2001, remise à jour en 2012, p. 50 : « Ainsi, de quelque sens qu'on envisage les choses, le droit d'esclavage est nul, non seulement parce qu'il est illégitime, mais parce qu'il est absurde et

« contribué à forger la culture des hommes et des femmes de ce temps »¹⁰⁶, d'autres textes populaires et plus explicitement abolitionnistes ont pu l'inspirer pour l'écriture de sa pièce.

À l'article « Égalité naturelle » de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), Louis de Jaucourt condamne sans appel l'esclavage : « Que les colonies européennes soient plutôt détruites que de faire tant de malheureux. »¹⁰⁷ À l'entrée « Esclavage », l'institution esclavagiste est déclarée « en premier lieu, contraire aux lois naturelles instituant la liberté absolue. »¹⁰⁸ C'est peu ou prou ce qu'énonce Rousseau dans « De l'esclavage » (*Contrat social*, chapitre IV, livre I) lorsqu'il écrit : « renoncer à sa liberté c'est renoncer à sa qualité d'homme, aux droits de l'humanité, même à ses devoirs »¹⁰⁹. Mais selon Grenouilleau, l'un des textes fondateurs de l'abolitionnisme en France est le célèbre article intitulé « Ziméo, ou de l'esclavage des Nègres »¹¹⁰ de Pierre-Samuel Dupont de Nemours publié en 1771 dans les *Éphémérides du citoyen, ou Chronique de l'Esprit national*, et inséré à la suite du conte philosophique *Ziméo* de Jean-François de Saint-Lambert (1769)¹¹¹. Dans cet article, Nemours démontre, en s'appuyant sur des chiffres et des études¹¹², combien l'esclavage n'est pas économiquement rentable. D'après lui, un « nègre », tel qu'il désigne l'esclave noir, coûte quatre-cent-vingt livres de France par an, il s'interroge alors si pour ce prix, et au vu de la très grande misère existante en Europe et dans le royaume de France, « il ne suffirait pas de faire afficher en quel lieu se trouve l'ouvrage, et par quel port on peut s'embarquer ? »¹¹³ En effet, selon l'auteur, pour ce même coût transformé en salaire pourrait être employés des ouvriers français. Il déplore la culture de la canne à sucre peu rentable et suggère qu'il aurait été plus bénéfique de faire du commerce directement avec les africains en Afrique plutôt que d'aller en planter en Amérique et d'arracher ces

ne signifie rien. Ces mots, *esclavage*, et *droit* sont contradictoires ; ils s'excluent mutuellement. Soit d'un homme à un homme, soit d'un homme à un peuple, ce discours sera toujours également insensé. »

¹⁰⁶ BOUDON, Jacques-Olivier. « Les origines de la Révolution », *Citoyenneté, République et Démocratie en France 1789-1899*, Paris, Armand Colin, coll. « U » Histoire, 2014, p. 9-38.

¹⁰⁷ Cité par Olivier Grenouilleau dans *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 98-99.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 261.

¹⁰⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. « De l'esclavage », *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁰ DUPONT DE NEMOURS, Pierre-Samuel. « Ziméo, ou de l'esclavage des Nègres », dans *Éphémérides du citoyen, ou Chronique de l'esprit national*, Paris, Delalain éditeur, 1771, Tome 6, Partie 2, 246 p., p. 178-246. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 04.06.2019]

¹¹¹ Cf. GRENOUILLEAU, Olivier, *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 295.

¹¹² Pierre-Samuel Dupont de Nemours dresse sous forme d'un tableau le « résumé de la perte ou de la dépense annuelle qu'occasionne chaque nègre esclave dans nos colonies », cf. « Ziméo, ou de l'esclavage des Nègres », *op. cit.*, p. 232-235.

¹¹³ DUPONT DE NEMOURS, Pierre-Samuel. « Ziméo, ou de l'esclavage des Nègres », *op. cit.*, p. 236.

habitants à leurs terres :

C'est ainsi que les Européens semblent n'avoir tiré de leur esprit, de leurs arts, de leur industrie, que l'odieux privilège de mettre tout en combustion et de causer les malheurs de leurs semblables d'un bout de la terre à l'autre. À la fois ingénieux et barbares, notre demie-civilisation nous a rendu propre à nuire à tout le monde sans jamais servir ni les autres, ni nous-mêmes.¹¹⁴

Cet article eut beaucoup d'échos en 1771 et installée à Paris dans les années 1770, alors âgée de vingt-trois ans, Olympe de Gouges en eut certainement connaissance. Le conte *Ziméo* (1769) de Saint-Lambert auquel il se réfère doit en outre retenir notre attention pour la raison qu'il narre l'histoire d'un couple d'esclaves nommés Ziméo et Ellaoré, un jour séparé par des esclavagistes. Comme dans la pièce d'Olympe de Gouges, l'histoire de ce couple d'amoureux est mise en péril par des colons. Le prénom du héros de sa pièce, Zamore, semble inspiré de celui de Ziméo. En outre, en 1788, lorsqu'elle publie *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, elle la fait suivre par *Les Réflexions sur les hommes nègres* (1788) qui n'est pas sans évoquer le titre de l'essai de Nicolas de Condorcet publié sept ans plus tôt, en 1781, et intitulé *Réflexions sur l'esclavage des Nègres*. Dans sa biographie de l'autrice, Blanc écrit que « selon Rivarol et d'autres, M^{me} de Gouges appartenait à l'entourage des Condorcet. »¹¹⁵ Le couple de Sophie de Grouchy (1764-1822) et Nicolas de Condorcet (1743-1794) recevait rue de Bourbon (actuelle rue de Lille, comme le précise Olivier Blanc)¹¹⁶ puis à l'hôtel de la Monnaie. Blanc écrit qu'« outre leur point de vue commun sur la question des Noirs, c'est à une année d'intervalle que parurent les manifestes féministes¹¹⁷ de Condorcet en juillet 1790 [*Sur l'admission des femmes au droit de cité*¹¹⁸], puis d'Olympe de Gouges en septembre 1791 [*La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*]. »¹¹⁹ Leur salon était aussi fréquenté par son ami Louis-Sébastien Mercier, auteur du roman d'anticipation *L'An 2440* publié en 1771 mais rapidement interdit¹²⁰ dans lequel il décrit, selon Roger Musnik, « sous forme

¹¹⁴ *Ibid*, p. 240-241.

¹¹⁵ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 130.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ La question de l'anachronisme de l'emploi du terme « féministe » daté de 1872, a été tranchée dès 1898 par Alphonse Aulard avec son article « Le féminisme pendant la Révolution française » et à nouveau en 1900 par Léopold Lacour avec cet article « Les Origines du féminisme contemporain. Trois femmes de la Révolution. Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe. » Cf. PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*. Paris : La Découverte, 2020, 510 p., p. 13.

¹¹⁸ CONDORCET, Nicolas (de). *Sur l'admission des femmes au droit de cité* [1790], Oxford, Les Archives de la Révolution française, pas de date. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté 29.03.2020]

¹¹⁹ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 130.

¹²⁰ *L'An 2440* est d'abord publié anonymement, puis interdit mais publié à quatre reprises en 1771, dès 1782, il va compter une vingtaine de rééditions en France, quatre traductions en trente ans en Angleterre, deux en Allemagne, et d'autres encore en Italie, Espagne, etc.

romanesque le possible aboutissement du projet philosophique et politique des Lumières. »¹²¹ En effet, le héros de son roman s'endort et se réveille à Paris sept-cent ans plus tard. La ville est éclairée, son urbanisme est paysagé, le roi fait appliquer les lois votées, l'Église n'a plus qu'un rôle cérémonial, les élèves n'apprennent plus le latin et le grec mais les langues européennes, Versailles est devenu une ruine dans laquelle erre le fantôme de Louis XVI mais surtout le colonialisme et l'esclavage ont été abolis. Olympe de Gouges avait lu ce texte puisqu'elle lui rend hommage en décembre 1788 dans *Songe de l'auteur*, dans lequel elle augure, le temps d'un rêve (« C'est dans les bras de Morphée que j'ai cru me promener aux Tuileries »¹²²) et de manière prophétique, la réunion des États généraux. Dans *La révolution abolitionniste*, Grenouilleau cite Roger Mercier qui situe « l'intérêt particulier pour la cause des malheureux esclaves »¹²³ dans la littérature française dans les années 1735-1740. Si Olympe de Gouges a « fait enregistrer la première pièce de théâtre antiesclavagiste »¹²⁴ en France, d'après Blanc, on peut affirmer qu'elle fréquentait, au moment de l'écriture de son texte, d'autres auteurs et intellectuels fervents défenseurs de l'abolitionnisme.

Par ses relations (Condorcet, Mercier...) et ses intérêts (l'abolitionnisme, l'égalité...), Olympe de Gouges était donc immergée dans la philosophie des Lumières et les pensées les plus révolutionnaires de son temps, en particulier relatives à l'esclavage. En effet, le projet abolitionniste demeure à la fin du XVIII^e siècle, comme le souligne Grenouilleau, « révolutionnaire » pour trois raisons. Tout d'abord, « par son irruption soudaine et radicale dans le temps long de l'histoire »¹²⁵, en second lieu parce qu'il met à bas « l'ère de la casuistique¹²⁶ et souligne l'entrée (...) dans un moment historique particulier en matière de rapport entre valeurs et actions politique »¹²⁷, enfin, en troisième lieu, « parce qu'à l'échelle conjoncturelle de la fin du XVIII^e siècle, il rompt avec un système alors à son apogée. »¹²⁸ En effet, le trafic français bat, selon lui, « tous ses records

¹²¹ MUSNIK, Roger, « À propos de l'œuvre L'An 2440 », [en ligne] Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 04.06.2019]

¹²² GOUGES, Olympe (de). *Songe de l'auteur, décembre 1788, Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, op. cit.*, p.153.

¹²³ Roger Mercier cité par Olivier Grenouilleau dans *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 120.

¹²⁴ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 89.

¹²⁵ GRENOUILLEAU, Olivier, *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 202.

¹²⁶ « Casuistique : Partie de la théologie morale qui a pour objet de résoudre les cas de conscience en appliquant les principes théoriques aux situations de la vie. » <https://www.cnrtl.fr/definition/casuistique> consulté le 26.06.2019.

¹²⁷ GRENOUILLEAU, Olivier, *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 203.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 203.

entre 1783 et 1792, avec mille neuf expéditions »¹²⁹, avec par exemple un essor considérable de la traite dans le port de Nantes entre 1784 (année de l'écriture de sa pièce) et 1786. Cette « révolution abolitionniste » comme il la nomme se « cristallise au sein d'un mouvement des Lumières à la fois pluriel, complexe et évolutif, où l'on passe progressivement de la gêne à la révolte contre l'institution esclavagiste (...) »¹³⁰. La rhétorique abolitionniste repose sur le droit naturel mais également et comme le démontre Nemours sur « la réfutation de l'importance économique de la traite et de l'esclavage (...) [et ce] bien avant Adam Smith »¹³¹. Ces différents arguments philosophiques et moraux sont présents dans *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* qui s'apparente, par sa structure et son synopsis, au procès de ce commerce d'êtres humains.

2. Structure et synopsis

Renommée *L'Esclavage des Noirs* lors de sa publication en 1792, la pièce *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* est sous-titrée « drame indien en trois actes ». À travers la condamnation, des esclaves Zamore et Mirza, ces trois actes mettent en scène, un procès. Le premier acte expose les faits reprochés au condamné Zamore et raconte son arrestation et l'arrivée de ses défenseurs, les français Sophie et Valère. Le second expose sa condamnation et la demande en grâce de la défense au Gouverneur et le troisième acte s'apparente à une délibération entre les juges, la défense, la femme du Gouverneur et son époux débouchant sur un arrêt rendu par le Gouverneur, représentant du roi Louis XVI sur l'île.

L'acte premier se déroule sur le rivage d'une île déserte et confronte les principaux protagonistes de la pièce : Zamore un esclave en couple avec Mirza, elle aussi esclave, Sophie, une jeune aristocrate française, Valère son mari et L'indien, un garde au service du Gouverneur de l'île. Le couple d'esclaves vient de s'échapper du domaine du Gouverneur de l'île après avoir subi les menaces de l'intendant du domaine, homme de confiance du Gouverneur. Cet intendant voulait posséder Mirza mais celle-ci se refusait à lui. Lorsqu'il découvre qu'elle lui préférerait Zamore, un autre esclave, il demanda à ce dernier de torturer Mirza. Comme Zamore refusait d'obéir à cet ordre, l'intendant se jeta sur lui avec son épée. L'esclave évita le coup, le désarma et le féroce intendant tomba

¹²⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹³¹ *Ibidem.*

mort à ses pieds. Zamore et Mirza s'échappèrent alors du domaine. La pièce s'ouvre sur le dialogue du couple d'esclaves en cavale interrompu par le naufrage d'un navire. Apercevant une femme qui se noie, Zamore part la sauver. Pendant ce temps, un homme, Valère, sort des flots. Il cherche son épouse qui se trouve être la femme que Zamore vient de sortir des flots, elle se nomme Sophie. Elle voyageait à la recherche de son père naturel à bord du navire. Le couple d'esclaves et de gentilshommes français font connaissance lorsque plusieurs esclaves descendent d'un rocher pour arrêter le couple en cavale, condamné à mort afin de montrer l'exemple à la colonie (acte I). Lors de ce premier acte, on apprend que Zamore a été élevé par le Gouverneur comme s'il fut son fils.

L'acte second se déroule dans la maison du Gouverneur de l'île et met en scène des domestiques esclaves (Betzi, Azor et Coraline), l'épouse du Gouverneur et son époux M. et M^{me} de Saint-Frémont, Sophie et un juge. Au cours de cet acte, Sophie va porter la cause des esclaves Zamore et Mirza, condamnés à mort, auprès de M^{me} de Saint-Frémont, l'épouse du Gouverneur. Elle défend auprès d'elle l'argument d'un homicide en légitime défense : « son crime fut involontaire »¹³², dit-elle, (scène IX, Acte II). M^{me} de Saint-Frémont consent à demander auprès de son mari la grâce de Zamore et Mirza. Effectivement, le Gouverneur (Monsieur de Saint-Frémont) est le représentant sur l'île du roi Louis XVI qu'il vénère (« ô Louis, ô monarque adoré »¹³³, scène VI, acte II) alors même qu'il se sent contraint d'appliquer les lois du royaume dont il fait partie : « (...) je suis forcé de le livrer [l'esclave Zamore] à toute la rigueur des lois »¹³⁴ (scène VI, acte II). Olympe de Gouges fait du représentant du roi, un homme profondément bon, contraint par un système tyrannique et esclavagiste qu'il semble bien malgré lui, dans le devoir d'incarner. Effectivement, alors qu'il regrette de devoir condamner à mort l'esclave Zamore qu'il a lui-même éduqué, le Gouverneur doit tenir le rôle du représentant du roi qui maintient dans l'île « l'ordre et la discipline »¹³⁵ (scène VI, acte II), en particulier face à la menace d'une révolte d'esclaves. Olympe de Gouges œuvre en funambule à flatter le roi tout en dénonçant le système dans lequel il s'inscrit, celui d'une royauté absolue autorisant l'esclavage et ses lois tyranniques.

Le troisième acte réunit tous les principaux personnages de la pièce, le couple d'esclaves Zamore et Mirza, le couple de français Sophie et Valère, le gouverneur et sa

¹³² GOUGES, Olympe (de). *L'Esclavage des Noirs, Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 35.

¹³³ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

femme, le major et le juge ainsi que des soldats et des esclaves et se déroule dans « un lieu sauvage ». Alors que le soleil se couche, Zamore et Mirza sont sur le point d'être exécutés, leurs défenseurs Valère et Sophie les somment de fuir lorsqu'une compagnie de grenadiers et de soldats français, « la baïonnette au bout du fusil », et devant eux, une troupe d'esclaves « avec des arcs et des flèches » et « à leur tête le major, le juge et l'intendant des esclaves de M. de Saint-Frémont »¹³⁶ (scène IV, acte III) arrivent. Le major s'avance vers eux afin de faire « exécuter l'arrêt de mort prononcé »¹³⁷ (scène V, acte III). Sophie argue que le recours en grâce a été promis par M^{me} de Saint-Frémont, Valère s'oppose au commandement. Le juge demande au major que Valère soit conduit à la citadelle. Alors que les deux esclaves vont être menés au bord du rocher de la falaise et tués, Sophie se place à leurs côtés. Les esclaves armés et en première position se rangent soudain, à leur tour, aux côtés de Zamore et Mirza. Le Gouverneur paraît enfin et tandis qu'il explique à Valère qu'il n'est pas possible de « changer les lois et les mœurs d'un pays »¹³⁸ (scène VIII, acte III), ce dernier se fait l'avocat du couple d'esclaves en défendant au nom du « droit naturel » le « crime involontaire » : « Zamore défendait sa propre vie, et la défense est de droit naturel »¹³⁹, dit Valère (scène VIII, acte III). Aujourd'hui nous parlerions d'homicide involontaire et dans ce cas spécifique, avec l'article 125-5 du code pénal, d'homicide commis en « légitime défense »¹⁴⁰. Alors que le couple va être tué, des esclaves se couchent sur les pieds du Gouverneur afin de lui demander grâce et proposent de payer la dette de Zamore envers la société en travaillant davantage et en rationnant leur nourriture. Le Gouverneur pleure. Dans un élan mélodramatique, le représentant du roi Louis XVI entonne un éloge des esclaves :

Ah, Ciel ! Ils [les esclaves] montrent tant de grandeur d'âme, et nous osons les regarder comme les derniers des humains ! Hommes civilisés, vous vous croyez supérieurs à des esclaves ! De l'opprobre et de l'état le plus vil, l'équité, le courage les élèvent en un instant au rang des plus généreux mortels. Vous en avez l'exemple devant les yeux.¹⁴¹

Comme l'explique Grenouilleau dans *La traite des Noirs*, l'une des stratégies employées par les abolitionnistes pour démontrer l'infamie de la traite des noirs était de « convaincre

¹³⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ L'article 125-5 du code pénal stipule dans son premier paragraphe « n'est pas pénalement responsable la personne qui, devant une atteinte injustifiée envers elle-même ou autrui, accomplit, dans le même temps, un acte commandé par la nécessité de la légitime défense d'elle-même ou d'autrui, sauf s'il y a disproportion entre les moyens de défense employés et la gravité de l'atteinte. » [En ligne], Disponible sur : www.legifrance.gouv.fr [Consulté le 03.06.2019]

¹⁴¹ GOUGES, Olympe (de). *L'Esclavage des Noirs, Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 39.

leurs contemporains de l'humanité du Noir »¹⁴². L'esclave Zamore est, dans ce sens, défini dans la pièce par une série de bonnes actions : sauver une inconnue des flots, accepter sa peine, faire montre d'esprit de sacrifice et de sagesse dans ses propos, etc. Comme l'écrit l'abolitionniste anglais Thomas Clarkson dans *Le cri des africains contre les européens, leurs oppresseurs, ou Coup d'œil sur le commerce homicide appelé traite des noirs* (1822), accentuer les vertus du personnage de l'Africain noir mais également mettre en scène sa souffrance permet, d'exciter « l'indignation »¹⁴³ afin « de distinguer clairement ce qui est bien de ce qui est mal »¹⁴⁴, comme le commente Grenouilleau. Les abolitionnistes font ainsi, selon l'historien, de « l'Africain noir la figure par excellence de l'altérité et de la proximité »¹⁴⁵. Ayant été élevé « comme son fils » par le Gouverneur français de l'île, le personnage de Zamore est ainsi proche du public français blancs. Il se démarque cependant du commun des spectateurs par sa perfection morale qui, en dépit de la cruauté des obstacles qu'il traverse, demeure intacte. Il est héroïque. L'abolitionniste Olympe de Gouges fait de l'africain noir, un héros de fiction rassemblant toutes les contradictions permettant d'inspirer de la fascination au spectateur, (un enfant pauvre éduqué comme le fils d'un aristocrate ; un esclave raisonnant comme un philosophe ; etc.). Elle en fait également le porte-parole de son indignation quant à ce commerce et de son plaidoyer contre l'esclavage. Cependant, elle ne présente pas le Gouverneur comme un ennemi de la révolution abolitionniste mais comme un homme soumis à un système dont il a hérité mais qu'il est capable de critiquer et, à long terme, de transformer. À la fin, le Gouverneur décrit l'esclavage comme « l'état le plus vil ». Subtilement, l'autrice réussit à faire du représentant du roi de France sur l'île, une victime du système autorisé par le royaume qu'il incarne. La périlleuse démonstration d'Olympe de Gouges consistant à critiquer le système absolutiste du royaume rendant possible la tyrannie envers certains hommes sans attaquer la personne du roi se poursuit lorsqu'elle fait dire à l'esclave Zamore alors qu'il va mourir : « craignez de briser vos fers avec trop de violence ; attendez tout du temps et de la justice divine, remplacez-nous auprès de M. le gouverneur (...) chérissez ce bon maître, ce bon père avec une tendresse filiale »¹⁴⁶ (Acte III, scène XI). Il faut attendre la treizième et dernière scène pour que le Gouverneur fléchisse et

¹⁴² GRENOUILLEAU, Olivier. *La traite des Noirs*. [1ère édition : 1997], *op. cit.*, p. 62.

¹⁴³ CLARKSON, Thomas. *Le cri des africains contre les européens, leurs oppresseurs, ou Coup d'œil sur le commerce homicide appelé traite des noirs*, traduit de l'anglais par Benjamin Laroche, Paris, L.T. Cellot, 1822, p. 55. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr

¹⁴⁴ GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 269.

¹⁴⁶ GOUGES, Olympe (de). *L'Esclavage des Noirs, Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 40.

rende le dernier verdict du procès des esclaves : l'accord de la grâce. Ce qui déclenche cet arrêt est l'évanouissement de la française Sophie et suite à un interrogatoire du Gouverneur, la nouvelle que cette jeune femme est sa fille biologique (« ô ma fille ! Ô mon sang », acte III, scène XIII). Il s'agit ici de la même épiphanie (ou coup de théâtre) que celle présente dans la pièce de Diderot citée en référence dans son conte *Bienfaisance, ou la bonne mère* (1788). Une jeune femme, (nommée Sophie dans les deux pièces), fait plier l'homme plus âgé détenteur du pouvoir et qui s'oppose à elle (le Commandeur dans la pièce de Diderot, le Gouverneur, dans la pièce de De Gouges) lorsqu'elle lui annonce qu'elle est du même sang que lui. De surcroît, lorsque le Gouverneur apprend que Zamore a sauvé sa fille de la noyade, il lui accorde sa grâce. La pièce se clôt par le mariage de Zamore et Mirza et la promesse, par le représentant du roi, d'un avenir meilleur pour les esclaves :

Esclaves, écoutez-moi ; si jamais on change votre destinée, ne perdez point de vue l'amour du bien public, qui jusqu'à présent vous fut étranger. Sachez que l'homme, dans sa liberté, a besoin encore d'être soumis à des lois sages et humaines, et sans vous porter à des excès répréhensibles, espérez tout d'un gouvernement éclairé et bienfaisant.¹⁴⁷

Là encore, en plaçant dans la bouche du représentant du roi, ce conseil de patiente espérance, Olympe de Gouges temporise son attaque contre le roi en suggérant que les valeurs de la monarchie du royaume de France étant incompatibles avec la tyrannie de l'esclavage, ce système bientôt s'éteindra. Elle place en 1784, date de l'écriture de sa pièce, le pouvoir du roi de France du côté des valeurs morales. Son but est ainsi de mettre en scène, comme le fait dans *Le Contrat social* Rousseau en rendant nulle la coexistence des concepts d'« esclavage » et celui de « droit », l'incompatibilité foncière de l'esclavage avec les lois du royaume de France. Selon Grenouilleau, l'abolitionnisme se caractérise d'abord « comme un combat de valeurs »¹⁴⁸ et il définit l'abolitionniste comme « celui qui, considérant que l'institution esclavagiste est contraire à toutes les lois morales, décide d'œuvrer à sa disparition, quelles qu'en soient les manières. »¹⁴⁹ Dans *La révolution abolitionniste*, il décrit en ces termes la rhétorique abolitionniste :

Pour le meilleur comme pour le pire, la rhétorique abolitionniste croise ainsi éloquence parlementaire et parole religieuse. Constat non surprenant (étant donné ce que l'on a dit de la convergence des sources profanes et religieuses de l'abolitionnisme) qui favorise une sorte de rhétorique du prédicateur. Elle emprunte

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁸ GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, op. cit., p. 258.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 232.

au parlementaire l'éloquence antique où la parole est action, les effets d'amplification, de contraste, d'induction et d'exemple. Elle utilise de la parole religieuse la sincérité du cœur de l'épître augustinienne, et la force de témoignage des jésuites. Le tout conduit à une forme de théâtralité.¹⁵⁰

Pour rassembler ces différents types d'éloquence, écrire une pièce de théâtre apparaît comme un choix opportun pour convaincre ses interlocuteurs que la traite est cette « violation du principe de justice universelle »¹⁵¹ telle que la décrit Clarkson. Ainsi, l'exposé de la condamnation (sentence de mort pour homicide), suivi de la défense de l'esclave (homme bon, doux, intelligent et éduqué par le représentant du roi comme s'il fut son fils), inculpé pour meurtre, défendu par des aristocrates français (Sophie et Valère) au nom du « droit naturel » comme l'auteur d'un « crime involontaire » (commis en légitime défense) faisant fléchir le juge, le Gouverneur, représentant du roi sur l'île, lui permet de donner à voir la reconstitution fictive d'un procès. La pièce reprend ainsi deux arguments essentiels aux défenseurs de l'abolitionnisme en France à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle :

(...) le premier est que l'abolition ne peut qu'être profitable à la collectivité dans son ensemble, même si certains y perdent momentanément. Le second est qu'il existe des principes universels, qu'ils soient moraux ou économiques, et, qu'en conséquence, il ne saurait y avoir d'exceptionnalisme colonial.¹⁵²

À travers le procès d'un esclave héroïque condamné injustement, Olympe de Gouges met en scène dans sa pièce *Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage*, le procès de l'esclavage. Abolitionniste, son texte s'inscrit dans le courant anti-esclavagiste de la fin du XVIII^e qui repose sur la défense de valeurs défendues par un certains nombres de philosophes des Lumières et de littérateurs acquis à sa cause.

Cependant, contrairement au théâtre de M^{me} de Montesson ou à celui de M^{me} de Genlis ou aux pièces de son « petit théâtre » des années 1780, Olympe de Gouges tente de faire représenter ses pièces non pas sur des scènes de théâtres de société mais sur des scènes de théâtres publics parisiennes. Elle donne, en effet, à lire à la Comédie-Italienne sa pièce *Les Amours de Chérubin* « reçue le 4 novembre 1784 »¹⁵³. Cela signifie que, contrairement à nombre d'autrices dramatiques de théâtres de société du XIX^e siècle qui, selon Odile Krakovitch, « souhaitent exprimer leurs idées politiques, sociales, ou simplement leurs conceptions de la morale et de l'éducation (...) [sans] exposer leurs

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 271.

¹⁵¹ CLARKSON, Thomas. *Le cri des africains contre les européens, leurs oppresseurs, ou Coup d'œil sur le commerce homicide appelé traite des noirs*, op. cit., p. 55.

¹⁵² GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, op. cit., p. 308.

¹⁵³ BLANC, Olivier, « Bibliographie », *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 243.

noms sur la place publique »¹⁵⁴, Olympe de Gouges souhaitait rendre public ses ouvrages dramatiques. Dans sa préface au *Mariage inattendu de Chérubin*, publiée en 1786, elle s'affirme d'ailleurs publiquement comme autrice : « Je suis femme et auteur. J'en ai toute l'activité. »¹⁵⁵ Elle ne craignait pas, a priori, de sortir de l'anonymat. Sa carrière d'autrice dramatique professionnelle connaît cependant des débuts houleux. Sa pièce *Le Mariage inattendu de Chérubin*, sorte de suite au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, est mise en scène à la Comédie-Française en avril 1784 mais Beaumarchais, alors même qu'il n'a pas lu sa pièce, crie au plagiat¹⁵⁶, fait pression sur les comédiens de la Comédie-Française afin qu'ils intercèdent auprès des comédiens du Théâtre-Italien, dévalorise son travail, et la pièce n'est finalement pas créée. Mais cette expérience ne la décourage pas puisqu'elle fait des démarches afin que sa pièce *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* soit représentée sur la scène de la Comédie-Française alors sous tutelle du roi. En effet, en 1785, Molé propose son texte, au départ non signé par l'autrice, en lecture au comité de lecture à ses confrères¹⁵⁷. L'expérience des représentations du *Mariage inattendu de Chérubin* à la Comédie-Française en 1784 puis celle de la lecture de sa pièce par le comité de lecture de ce premier théâtre atteste de sa volonté de faire jouer sa pièce non seulement devant le roi mais devant un large public. Par le biais de sa fiction théâtrale qu'elle envisage donc à destination d'un large public, elle souhaite ainsi rendre publique son indignation sur un sujet alors éminemment politique et révolutionnaire : l'esclavage. Le fait qu'elle ne signe pas sa pièce nous renseigne cependant quant au caractère périlleux voire dangereux du sujet qu'elle traite et un projet de représentation difficile à concrétiser en raison de son sexe. La double « forme-affaire » que va susciter par la suite sa pièce va confirmer le caractère proprement révolutionnaire de sa démarche mais surtout la pertinence de sa stratégie politique.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 185.

¹⁵⁵ GOUGES, Olympe (de). « Préface pour *Le Mariage inattendu de Chérubin*, pièce publiée en 1786 », dans *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 188.

¹⁵⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 63.

¹⁵⁷ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 68.

Conclusion : Une école pédagogique, de sociabilités et de communication politique

Au niveau de sa trajectoire, on remarque que son goût pour le théâtre a servi son intronisation au sein de cercles artistiques et littéraires parisiens. Il semble avoir fait office d'outil de sociabilités pour rencontrer des personnalités influentes du monde des arts et des lettres toutes éprises, à la fin du XVIII^e siècle, de « théâtromanie »¹⁵⁸ (des auteurs dramatiques, des comédiens de la Comédie-Française mais aussi des personnes proches de la Cour du roi). Sa passion pour le théâtre lui a ainsi permis de fréquenter des lieux de pouvoir.

Au niveau de sa conception du théâtre, il revêt d'abord pour elle une utilité pédagogique à destination des enfants mais aussi des adultes et du peuple. Selon sa conception du théâtre, le terme de « pédagogie » est à prendre à sa racine étymologique de latin populaire « *paucum* », d'après le Robert, qui regroupe aussi bien des termes signifiant « petit, faible » avec *paulus* que « pauvre » avec le substantif latin « pauper »¹⁵⁹. Pensé à destination de publics dans la mesure où elle eût synchroniquement à l'écriture de ses pièces, le souci de les faire représenter devant des publics, le théâtre a pour elle une vocation de publicité, c'est-à-dire la fonction littérale de rendre public un contenu.

Marquée par la conception du théâtre d'éducation aristocratique comme celui de M^{me} de Genlis par exemple qui était préceptrice et qui, d'après Blanc, aurait encouragé ses débuts d'autrice dramatique¹⁶⁰, le théâtre s'apparente pour elle à un moyen de donner des leçons morales. Dans *Bienfaisance ou la bonne mère* (1788) dans lequel elle se met en scène dans le rôle d'une mère soucieuse de l'éducation de ses enfants, qu'elle conduit au théâtre, elle défend un théâtre au sens du latin « schola » de « lieu où l'on enseigne »¹⁶¹ mais seulement dans la mesure où les pièces qui y sont représentées sont morales et porteuses de certaines valeurs. Le théâtre d'éducation qu'elle défend ne concerne qu'un « genre » de pièces, ce sont celles qui délivrent des messages certes moraux mais surtout, porteurs d'idéaux des Lumières au cours desquelles des personnages exemplaires, des « modèles », triomphent de la tyrannie. Olympe de Gouges se montre convaincue par

¹⁵⁸ YON, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris, op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁹ Cf. « peu » [En ligne], notice étymologique, Le Petit Robert 2019, Le Petit Robert de la langue française.

¹⁶⁰ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 53-54.

¹⁶¹ Cf. « école » [en ligne], © 2019 Dictionnaires Le Robert - Le Petit Robert de la langue française.

l'impact des modèles sur le public et juge le théâtre comme un moyen utile pour apprendre mais surtout pour réduire les préjugés d'autrui. Dans *Bienfaisance ou la bonne mère*, elle écrit à propos de son héroïne Catherine Vassent : les « beaux exemples »¹⁶² sont « très favorables aux mœurs quand ils arrivent » et « dans tous les temps, les hommes ont eu besoin de beaux exemples et dans les siècles à venir, celui-ci sera cité comme un modèle. »¹⁶³ Ces personnages exemplaires jouent un rôle de précepteurs du public à mêmes de faire évoluer les mentalités.

Si l'on se concentre sur le contenu de *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* qu'elle décrit à plusieurs reprises comme étant son « premier » et le second ouvrage dramatique qu'elle a souhaité faire représenter sur une scène publique, on constate qu'il porte non pas sur le mariage comme les pièces de Diderot, Marivaux, Pilhes ou Pieyre, qu'elle citait comme le « genre » exemplaire des pièces à faire jouer dans le cadre d'un théâtre d'éducation, mais sur un sujet politique, l'esclavage, qui plus est, s'avère contextuellement « révolutionnaire »¹⁶⁴. Son sujet est politique en ce qu'il concerne la collectivité mais également pour la raison qu'il interpelle la responsabilité de l'État et de ses lois qui rendent possibles le commerce d'êtres humains, c'est-à-dire, en 1785, le royaume de France. Structurée sur le modèle d'un procès, sa pièce défend, par le biais d'un héros exemplaire, l'esclave Zamore, dont elle fait son porte-parole, l'abolitionnisme. Son abolitionnisme repose sur sa conception de l'être humain imprégnée de la philosophie des Lumières, en particulier de celle de Rousseau pour qui l'esclavage est contraire au droit¹⁶⁵. Elle utilise le théâtre comme un outil pédagogique pour mobiliser les spectateurs parisiens autour de son indignation qu'elle décrit comme étant à l'origine de sa pièce. Mais au-delà de l'agentivité politique dont elle dote la pièce de théâtre et son projet de représentation, son texte la situe aussi publiquement comme une militante de la cause abolitionniste. Dans ce sens, il correspond aussi, dans son parcours, aux prémices de son engagement politique dans les espaces publics (publication de brochures politiques, collage d'affiche dans la rue, présence dans les arènes discursives politiques officielles, etc.). On peut ainsi s'interroger sur la manière dont le théâtre a aussi constitué pour elle une école de la politique, une manière, par la fiction adressée oralement à des publics, de

¹⁶² DE GOUGES, Olympe. « *Bienfaisance ou la bonne mère, conte mêlé d'anecdotes, mai 1788* », *Œuvres complètes, tome III, op. cit.*, p. 95.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ GRENOUILLEAU, Olivier, *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 202.

¹⁶⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. « De l'esclavage », chapitre IV, Livre I, *Du contrat social* [1762], Paris : Flammarion, coll. « GF », 2001, remise à jour en 2012, p. 50.

prendre publiquement la parole dans les espaces publics et ce, quatre ans avant son engagement dans la Révolution française. On peut donc lire par le biais du sujet, de la structure de cette pièce et de sa volonté qu'elle soit jouée sur scène, son souhait de rendre publique son indignation à l'égard de l'esclavage ou, en d'autres termes, d'émettre quant à cette injustice ce que Luc Boltanski nomme une « dénonciation publique »¹⁶⁶. La « dénonciation publique » repose selon lui sur quatre « actants » : un dénonciateur, une victime, un persécuteur et un juge¹⁶⁷. Lorsqu'Olympe de Gouges dénonce « l'odieuse traite des nègres », les victimes sont les esclaves, les persécuteurs sont les colons et elle choisit d'abord pour juge de sa dénonciation, en 1785, le roi de France.

En effet, au niveau de sa stratégie, alors qu'elle propose sa pièce *Mariage inattendu de Chérubin* à la Comédie Italienne, elle soumet sa pièce contre l'esclavage à la Comédie-Française alors sous-tutelle du roi. À la fin de l'Ancien Régime, les liens entre la Comédie-Française sous tutelle royale et le pouvoir politique se sont resserrés en raison, selon Agathe Sanjuan et Martial Poirson, de la théâtromanie de l'épouse de Louis XVI « férue de théâtre et d'opéra, [et qui a] rem[i] le théâtre au cœur de la vie de Cour. »¹⁶⁸ Aussi, outre qu'elle veut gagner en notoriété en faisant jouer sa pièce sur le premier théâtre du royaume, il est probable qu'Olympe de Gouges souhaite porter son indignation devant le roi¹⁶⁹ qui incarne alors « la source de toute justice » et la « fonction de justicier suprême »¹⁷⁰. Le roi, envisagé comme un représentant de Dieu sur terre, peut, en effet, grâcier un condamné mais également « réunir à tout moment une juridiction spéciale, (...) suspendre ou (...) éteindre une procédure par lettre patente, (...) [et] émettre des lettres de cachet. »¹⁷¹ Cependant, entre le moment où elle propose sa pièce (1785) et celui où elle va être jouée (1789), le roi perd sa souveraineté au profit du peuple. En 1790, elle écrit donc qu'elle souhaite porter sur la scène la cause des esclaves afin d'« éveiller la

¹⁶⁶ Cf. BOLTANSKI, Luc, « 1. L'affaire comme forme sociale », *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*. Paris, Éditions Métailié, « Hors collection », 1990, p. 253-265. Disponible sur : www.cairn.info [Consulté le 31.03.2020]

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ SANJUAN, Agathe, POIRSON, Martial. « Un théâtre d'allégeance », chapitre II, *Comédie-Française, une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, Comédie-Française, 304 p., p. 61.

¹⁶⁹ « Lors de leur sacre, les rois de France reçoivent la « main de justice, signe d'équité, et l'épée, glaive de justice » ». Cf. « Au nom du roi » [En ligne], « Histoire de Patrimoine », Ministère de la justice, Disponible sur : www.justice.gouv.fr [Consulté le 03.06.2019]

¹⁷⁰ MARIN, Solange, « Justice royale », Encyclopædia Universalis [en ligne], Disponible sur : www.universalis-edu.com [Consulté le 03.06.2019]

¹⁷¹ *Ibidem*.

bienveillance sur ces déplorables victimes de la cupidité (...)»¹⁷². Sous la Révolution, sa pièce ne sera plus un outil d'interpellation du roi mais un moyen de mobiliser l'opinion publique, celle du peuple alors souverain, en faveur de la cause qu'elle défend. Dans ce second temps, elle souhaite doter la scène de théâtre du même pouvoir que le sont les structures sociales (salons, cafés, journaux) de « la sphère publique »¹⁷³. C'est-à-dire qu'elle confère à la scène de théâtre un pouvoir critique ou de contre-discours envers le pouvoir à même de sensibiliser l'opinion et d'enclencher des mobilisations qui puissent changer l'ordre du monde. *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, rassemble dans ce sens les trois caractéristiques nécessaires à ce qu'une institution sociale soit considérée comme, a priori, une « sphère publique bourgeoise » selon le concept d'Habermas. Tout d'abord, au sein de son texte, les personnages mis en scène sont, en dépit de leurs différences sociales, raciales et sexuées, systématiquement mis à égalité. Est fait abstraction de leurs caractéristiques identitaires et seuls font autorité leurs arguments. Zamore l'esclave, dont il est précisé afin de répondre aux exigences de vraisemblance dramatique qu'il a été élevé par le gouverneur de l'île, est, par son langage et ses idées, le philosophe de la pièce et le porte-parole de l'autrice. La pièce repose également sur des arguments soutenus par des couples également dépositaire de son didactisme, Sophie et Valère (les défenseurs), Zamore et Mirza (les esclaves) et l'épouse du gouverneur et le gouverneur (les juges). Par ces arguments soutenus, à égalité, par des couples masculin/féminin, sa pièce affirme l'égalité sexuée des intelligences. Deuxièmement, le concept d'Habermas demande à ce que la discussion portée au sein du dit « espace public » porte sur un sujet qui n'a jamais été mis en question et qui concerne la collectivité. Nous l'avons vu, *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* concerne l'esclavage, un sujet inédit. Enfin, troisièmement, le public convoqué autour du sujet mis en discussion, en paroles, dans le cadre d'une représentation théâtrale, ne doit jamais se fermer sur lui-même¹⁷⁴. On peut penser que c'est pour cette troisième raison qu'Olympe de Gouges tient tant à ce que sa pièce soit représentée sur une grande scène car c'est dans le seul cadre de ses représentations devant des publics, qu'un ouvrage dramatique peut transmettre des savoirs qui tendent à faire reculer les préjugés et avoir un effet

¹⁷² GOUGES, Olympe (de). « Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer », février 1790 dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 235

¹⁷³ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 38.

¹⁷⁴ Cf. HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 47.

pédagogique sur le public. Le modèle théorique habermassien a cependant des limites d'application dans le cas de ce théâtre. Tout d'abord, bien que le public des théâtres parisiens sous la Révolution soit incomparable avec celui que nous connaissons aujourd'hui dans la mesure où celui-ci réagissait à la scène (chantait, parlait, discutait les répliques, les reprenait, etc.), il demeure que la représentation théâtrale ne permet pas une interaction discursive spontanée entre les protagonistes comme lors de réels débats, il impose un rapport scène/salle. Le théâtre tel que mobilisé par ses pièces s'apparente plutôt à un espace public idéalisé : utopique. Il demeure du domaine de la fiction. Dans un premier temps, cette publicité va s'avérer limitée puisqu'elle donne d'abord à lire son texte anonymement. Cette précaution nous renseigne sur sa conscience du caractère risqué, voire dangereux de sa démarche. Elle est également restreinte pour la raison que sa pièce n'est pas jouée tout de suite et qu'elle ne la fait pas publier, littéralement qu'elle ne la rend publique, avant 1788. Pour conclure, ce texte anti-esclavagiste qu'elle décrit comme sa première pièce réunit sa conception pédagogique du théâtre et sa sensibilité d'être humaine face aux injustices. Il relie son indignation face à un problème d'actualité, politique, régit par le pouvoir en place, avec sa vision d'un théâtre comme outil d'enseignement et de diffusion d'un modèle, celui d'un espace public dans la dimension idéal du concept d'Habermas.

Ainsi, lorsqu'elle écrit en 1788 que la comédie est « l'école du monde »¹⁷⁵ et six mois plus tard, au début de la Révolution de 1789, que « la bonne comédie est véritablement l'école du monde »¹⁷⁶, on peut donner à sa déclaration de confiance envers le pouvoir du théâtre une quadruple envergure. Le théâtre est l'école du monde par son caractère pédagogique à destination de publics socialement et de maturité hétérogènes. Le théâtre est ensuite une école du monde social. À titre personnel, il a constitué un outil de sociabilité au sein de lieux du pouvoir artistiques littéraires et politiques. L'écriture de sa pièce lui a également demandé une connaissance du monde social, par exemple du système de l'esclavage. Le théâtre est également pour elle une école de citoyenneté. Il correspond à sa première prise de parole, sous couvert de fiction, en tant que femme responsable devant autrui par rapport à une injustice qui touche à l'humanité, l'esclavage, destinée oralement à des publics et conçu pour interpeller l'opinion publique et dénoncer

¹⁷⁵ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique, novembre 1788 », *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 132.

¹⁷⁶ GOUGES, Olympe (de). « Projet utile et salutaire », *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, op. cit.*, p. 160.

publiquement une injustice. Il lui confère une agentivité politique depuis, et hors de la scène de théâtre à laquelle elle attribue, dans le cas de son projet de représentation de sa pièce anti-esclavagiste à la Comédie-Française, en particulier à partir de 1789, un statut d'espace public. Enfin, par son envergure pédagogique et sociale (de sociabilité et de citoyenneté), le théâtre s'avère un puissant moyen de communication ou de publicité des idées. Le théâtre est une école du monde car il est à la fois un contenu, une mise en publicité de ce contenu et un espace de transmission de ce contenu qui a pour fin une mise ou remise en ordre du monde. Le théâtre a en effet pour Olympe de Gouges, une fonction de réparation du réel.

2. *L'Esclavage des Noirs* : une double « forme affaire » (1785-1794)

« Sans doute, on trouvera mon style peu correct et plus naïf qu'éloquent mais quand je posséderais l'art d'écrire comme Voltaire, je le négligerais pour montrer la vérité, pour parler au cœur. »¹⁷⁷ Ces mots terminent la *Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique* (1788), la première brochure politique d'Olympe de Gouges. Difficile de savoir si, dans cette phrase écrite en novembre 1788 alors qu'elle s'est retirée de Paris, fatiguée par ses démêlés avec les comédiens de la Comédie-Française, l'autrice se réfère aux défenses passionnées qu'entreprit Voltaire, dans les années 1760, d'un certain nombre de personnes accusées de crimes par des juges de Parlement. Reste qu'Olympe de Gouges se montre, sa vie durant, tenace dans la dénonciation des injustices et tenue, comme Voltaire en son temps, par un « amour désintéressé de la vérité »¹⁷⁸. L'écriture de cette brochure correspond, pour elle, au moment où elle décide de s'engager sur la scène politique pour le « bien »¹⁷⁹ de sa patrie alors qu'elle est écœurée par le comportement des comédiens-français à l'égard de sa pièce *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*. Par cette pièce, Olympe de Gouges souhaite rendre publique sur la scène de la Comédie-Française, son indignation « en défense »¹⁸⁰ de la cause des esclaves. La défense de cette

¹⁷⁷ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », novembre 1788, dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 134.

¹⁷⁸ CLAVERIE, Elisabeth. « Procès, affaire, cause. Voltaire et l'innovation critique », *Politix*, vol. 7, n°26, Deuxième trimestre, *Parler en public*, p. 85.

¹⁷⁹ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », novembre 1788, dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, op. cit.*, p.134.

¹⁸⁰ CLAVERIE, Elisabeth. « Procès, affaire, cause. Voltaire et l'innovation critique », *op. cit.*, p. 84.

cause, matérialisée par une pièce de théâtre, rendue publique par le biais de ses publications successives en 1788 et 1792 et de ses représentations qui ont lieu, quatre mois après l'adoption de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (26 août 1789), les 28, 31 décembre 1789 et 2 janvier 1790, va mener à deux affaires.

Le substantif « affaire » couramment employé au XVIII^e siècle désigne un procès en justice, une simple dispute ou un litige. Cette définition est le point de départ de l'article de Luc Boltanski et Elisabeth Claverie : « Du monde social en tant que scène d'un procès »¹⁸¹. Dire qu'Olympe de Gouges a une affaire avec les comédiens français revient donc à dire, à la fin du XVIII^e siècle, qu'elle est en conflit avec eux. Aujourd'hui, parler d'affaire suivi d'un nom propre telle que « l'affaire Dreyfus », s'apparente à citer, comme ils l'expliquent, une « ressource politique, morale et sociale (...) dans la culture publique comme figure mobilisable du répertoire critique »¹⁸². La relation entre forme et affaire tient à « l'articulation proprement politique capable (...) de relier, par généralisations successives, le sentiment d'injustice d'une personne ordinaire [par exemple, Olympe de Gouges] et la possibilité pour elle que cette injustice soit vue, reconnue, représentée, au terme d'épreuves, d'engagements, de péripéties sociales, par un collectif que cette personne ou ses proches ont été capables de mobiliser. »¹⁸³ Dans son article « Procès, affaire, cause. Voltaire et l'innovation critique », Claverie démontre le caractère proprement innovant de l'affaire politique en prenant le cas d'une affaire initiée par les démarches de Voltaire en pleine monarchie absolue quant à la critique du pouvoir dans la sphère publique : « l'affaire Calas ».

Cette affaire s'étire historiquement de 1761 à 1765. Elle débute par le procès de Jean Calas, un négociant toulousain protestant accusé d'avoir tué son fils parce que celui-ci allait se convertir au catholicisme. Le Parlement de Toulouse condamne en appel Jean Calas à la mort. Il est exécuté le 10 mars 1762. Indigné par cet arrêt et interpellé par la famille du défunt, Voltaire mène une contre-enquête à celle des juges afin de réhabiliter l'honneur du condamné mais surtout afin de dénoncer les abus judiciaires et l'intolérance religieuse des juges¹⁸⁴. Pour ce faire, il démontre de quelle manière la version de la mort

¹⁸¹ BOLTANSKI, LUC. CLAVERIE, ÉLISABETH. « Du monde social en tant que scène d'un procès », 4^{ème} partie : *L'indignation, objet des sciences sociales* dans *Affaires, scandales et grandes causes, de Socrate à Pinochet*, sous la direction de Luc Boltanski, Elisabeth Claverie, Nicolas Offenstadt, Stéphane Van Damme, Paris, Stock, « les essais », 2007, p. 395-452.

¹⁸² *Ibid.*, p. 396.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 397.

¹⁸⁴ Voltaire explique dans son *Traité sur la tolérance* [en ligne] que certains des juges appartiennent à la Confrérie des Pénitents blancs : « Quelques Magistrats étaient de la Confrérie des Pénitents blancs. Dès ce

du jeune homme est fondée sur une procédure judiciaire bâclée et sur des mensonges inventés pour soutenir des intérêts particuliers. Reconstituant les faits au sein de lettres ou de factums (mémoire en défense en faveur des accusés) qu'il fait circuler au sein de différentes sphères telles que les salons qu'il côtoie, Voltaire sensibilise, au bénéfice du bien public et du genre humain, l'opinion publique en faisant de l'arène judiciaire une arène publique et en mettant « publiquement en scène les raisons de son indignation contre celles du tribunal de Toulouse »¹⁸⁵. Claverie dissèque les moyens employés par le philosophe pour mettre en place, en monarchie absolue, un « immense travail de construction critique »¹⁸⁶ et la « constitution d'un espace public, d'une opinion publique »¹⁸⁷ capable de peser et de faire évoluer le fonctionnement des institutions. Cet espace public a pour fonction, selon Habermas, de « s'assurer le contrôle de la société civile »¹⁸⁸ afin de créer une sphère qui fasse « front à l'autorité de la monarchie établie »¹⁸⁹. Dans « l'affaire Calas », la stratégie de Voltaire va être opérante puisqu'en 1765, la Cour royale rétablit la veuve de Jean Calas dans ses droits et réhabilite la mémoire du défunt condamné. En lisant des lettres dans les Salons, en les faisant imprimer pour les faire circuler dans Paris, en rédigeant des essais tel que son *Traité sur la tolérance* (1763) dans lequel il revient sur l'affaire Calas pour s'attaquer au fanatisme religieux, en s'appuyant sur les personnes influentes de son réseau (comme M^{me} de Pompadour), en demandant des audiences à des personnalités de pouvoir telles que le grand chancelier afin d'exposer sa version des faits et étendre sa morale laïque ainsi que l'éthique dont devrait, selon lui, se prévaloir un État, Voltaire organise cet espace critique ou de contre-pouvoir. Dans « La naissance d'une forme politique : l'affaire du Chevalier de la Barre »¹⁹⁰, Claverie explique, en s'appuyant sur les procès Calas et La Barre qu'il

moment la mort de Jean Calas parut infaillible. », p. 7, cf. <http://www.gutenberg.org/files/42131/42131-h/42131-h.htm> [Consulté le 03.06.2019]

¹⁸⁵ CLAVERIE, Elisabeth. « Procès, affaire, cause. Voltaire et l'innovation critique », *Politix*, vol. 7, n°26, Deuxième trimestre. *Parler en public*, sous la direction de Dominique Cardon, Jean-Philippe Heurtin et Cyril Lemieux, p. 76-85, p. 84.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸⁸ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 62.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ Dans cet article, Claverie s'appuie sur les procès Calas et La Barre. L'affaire La Barre porte sur la condamnation, sans preuves, pour impiétés et blasphème d'un jeune homme, le chevalier La Barre, décapité en 1766 à l'âge de vingt ans. Avait été saisi à son domicile un exemplaire du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Il est réhabilité seulement en 1793. D'après Bruno Ricard, « considéré comme une victime de l'obscurantisme et de l'arbitraire, le chevalier de La Barre deviendra un siècle plus tard un symbole de la lutte pour la laïcité. » Cf. RICARD, Bruno « Exécution du chevalier de La Barre », disponible sur : www.francearchive.fr [consulté le 05.04.2020]

revient à Voltaire « d'avoir inventé l'*affaire* en tant que forme politique »¹⁹¹. Elle montre que l'affaire rend lisible l'inadéquation entre deux parties, à savoir une exigence de justice et le pouvoir de la religion qui sont, dans un régime de monarchie absolue, considérés comme indissociables. L'affaire du Chevalier de la Barre est ainsi, selon elle, un « opérateur qui révéla la disjonction entre deux mondes et eut une portée si grande qu'elle construisit et opposa des entités telles que la Couronne et l'Opinion. »¹⁹² Voltaire élabore la notion d'*affaire*, écrit Claverie « comme une réplique du procès judiciaire. »¹⁹³ Or, si les affaires suscitées par la pièce d'Olympe de Gouges s'apparentent à la configuration de celles portées par Voltaire, elles n'ont pas le même point de départ. Au commencement des affaires Calas et La Barre existent des procès et peut-on dire, a posteriori, des condamnations arbitraires à la mort des prévenus. Leur origine est judiciaire. Dans le cas des affaires suscitées par la pièce d'Olympe de Gouges, il y a d'abord une pièce de théâtre dénonçant publiquement l'injustice de l'esclavage. Leur origine est théâtrale. Elles n'ont en outre pas le même cadre historique, dans le cas des double-affaires suscitées par sa pièce, elles ont lieu en même temps qu'un changement de paradigme politique, celui du passage de la féodalité à un début de démocratie partielle. En effet, le point de départ de cette double affaire, l'écriture de la pièce en 1784, a lieu sous l'Ancien Régime, en monarchie absolue, mais les affaires qui en découlent se déploient dans le temps pré révolutionnaire et révolutionnaire de 1789. Avec la rupture révolutionnaire, certains agents de l'espace public bourgeois essentiellement aristocrates et bourgeois, en outre blancs et masculins, comme le souligne Fraser¹⁹⁴, (par exemple Sieyès, Mirabeau, Condorcet, Talleyrand) entrent au parlement souverain qui fonctionne selon Fraser « comme un espace public au sein de l'État. »¹⁹⁵ Au titre de citoyens élus, ils intègrent une arène discursive politique officielle qui a non seulement un pouvoir de représentation de la nation mais un pouvoir, contrairement aux institutions sociales de l'espace public bourgeois, décisionnaire puisqu'elle propose et vote des lois qui s'appliquent à

¹⁹¹ CLAVERIE, Elisabeth. « La naissance d'une forme politique : l'affaire du Chevalier de la Barre », *Critique et Affaires de Blasphème à l'Époque des Lumières*, ouvrage collectif dirigé par Philippe Roussin, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 185-260, autre pagination, p. 91 : « C'est à lui [Voltaire] qu'il revient d'avoir conçu ce triptyque moderne, aujourd'hui si banal, notamment dans l'appareil polémique de la gauche : la transformation d'un *procès* en *affaire* et d'une *affaire* en *cause*. On peut dire qu'il fut en ce sens, l'inventeur de l'affaire Dreyfus. »

¹⁹² *Ibid.*, p. 92.

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ Cf. FRASER, Nancy. « 5. Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », dans *Où en est la théorie critique ?*, *op. cit.*, p. 103-133.

¹⁹⁵ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 129.

l'ensemble de la collectivité humaine. Avec la rupture révolutionnaire et l'entrée en démocratie, l'opinion publique et le contrôle de la société civile deviennent des enjeux majeurs d'édification du pouvoir et de ses institutions, d'autant qu'il est désormais reconnu que celles-ci constituent une force de renversement, une agentivité révolutionnaire. Le cas du théâtre sous la Révolution est intéressant pour comprendre la volonté des factions au pouvoir à contrôler l'opinion. Dans son introduction à *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, Poirson explique que lors de cette rupture politique, le répertoire théâtral est mis au service d'une politique révolutionnaire en raison du pouvoir de « leader d'opinion »¹⁹⁶ que détiennent désormais les parterres des théâtres. Il nomme ce phénomène un « processus d'autonomisation »¹⁹⁷ des publics. Celui-ci conduit à « une extension sans précédent des pouvoirs du théâtre, considéré comme fondement d'une « politique symbolique » susceptible de manipuler les imaginaires sociaux et de jouer sur le déplacement des représentations dominantes, donc sur l'exercice pratique du pouvoir. »¹⁹⁸ À ce titre, le texte de théâtre devient « à la fois porteur et vecteur »¹⁹⁹ de ce contexte historico-politique. Est reconnu à ce théâtre civique et citoyen qui « invente »²⁰⁰, selon Poirson, le « théâtre militant »²⁰¹, « une efficacité politique intrinsèque »²⁰². Dans cette période historique (1789-1799), l'espace public bourgeois tel que défini par Habermas, connaît donc une mutation et un déplacement à la fois dans les espaces publics²⁰³ (la rue) et au sein de l'État (l'assemblée souveraine). Les débats qui l'occupaient concernant différents domaines portant sur la collectivité réservés, selon le concept habermassien à une élite de salon, deviennent donc des enjeux de société qui deviennent lisibles dans les rues, sur les places publiques, dans les cafés et les théâtres et qui occupent désormais le peuple dans son ensemble. Olympe de Gouges s'appuie sur les événements et sur les nouveaux moyens d'activisme que rend possible la Révolution pour diffuser ses idées : elle colle des affiches dans les rues, assiste aux séances de l'Assemblée, publie des brochures, les distribue, et puis elle fait représenter ou tente de faire représenter ses pièces, le théâtre étant alors utile « à la fois à la

¹⁹⁶ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² *Ibid.*, p. 12-13.

²⁰³ Cette affirmation concerne la période révolutionnaire (1789-1799) et plus spécifiquement encore le début de la Révolution de 1789.

démocratisation de la culture et à la mobilisation des masses »²⁰⁴ alors essentiellement illettrées.

La première affaire qui va grossir de sorte à s'apparenter à une forme affaire concerne les privilèges des comédiens de la Comédie-Française et par ricochet, les droits des auteurs. La seconde affaire, qui va aussi prendre la mesure d'une forme-affaire, touche à la question abolitionniste et met en scène le combat entre les abolitionnistes (la Société des Amis des Noirs) et les colons (le Club Massiac). Ces deux affaires ponctuées d'épreuves, de rebondissements et de fins débouchant sur des transformations juridiques dans la société s'étendent chronologiquement de 1784 à 1794. Si elles mettent chacune à nu des tensions au sein de la société française, ces affaires sont aussi le résultat de la conjoncture politique et sociale de cette période prérévolutionnaire et révolutionnaire. Les affaires qui entourent cette pièce s'avèrent ainsi à la fois un « indicateur des tensions qui habitent ce domaine »²⁰⁵ (l'esclavage, le théâtre et plus généralement l'art et les droits de ses auteurs et moins de ses autrices) et un « opérateur de changement »²⁰⁶ sans que ceux-ci soient la conséquence directe de ces affaires particulières. Après qu'elle ait essuyé les insultes, les humiliations des comédiens français, les intimidations des colons, après qu'elle ait mobilisé l'opinion publique, vont en effet être votées, entre 1791 et 1794, trois lois qui vont radicalement transformer les statuts des auteurs dramatiques et celui des esclaves.

En relatant les faits de ces deux affaires, va être étudié de quelle manière une pièce de théâtre écrite par une femme et touchant à un sujet polémique a débordé de l'institution théâtrale et transformé, à plus ou moins long terme, des systèmes de pouvoirs grâce à un débat politique porté au sein de l'arène politique officielle, suivi de la votation de lois transformatrices. Il s'agira de voir de quelle manière une pièce de théâtre a pu, en amont, puis sous la Révolution, initier, d'abord sous forme d'affaire, puis de forme-affaire, un espace de propagande, ou de critique et de contre-pouvoir, aux décisions prises chronologiquement par le roi puis par le pouvoir révolutionnaire.

²⁰⁴ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁵ BOLTANSKI, Luc, CLAVERIE, Elisabeth. « Du monde social en tant que scène d'un procès », *op. cit.*, p. 447.

²⁰⁶ *Ibidem.*

A. Avec les Comédiens-Français (1785-1793)

Avant de faire remettre sa première pièce au comité de lecture de la Comédie-Française, Olympe de Gouges a été prévenue, d'après Blanc, et mise en garde par des confrères contre les abus et le mépris des comédiens français à l'égard des auteurs dramatiques²⁰⁷. Mais elle voulait faire jouer sa pièce afin de prouver aussi à l'opinion qu'une femme était autant capable qu'un homme dans la carrière dramatique²⁰⁸. L'année au cours de laquelle son conflit avec les comédiens débouche enfin sur la représentation de sa pièce à la Comédie-Française, elle publie *Le Bonheur primitif de l'Homme* (1789) dans lequel elle écrit : « De tous les temps, les femmes ont écrit ; elles ont eu le droit d'entrer en lice avec les hommes, dans la carrière dramatique. »²⁰⁹ Elle semble alors avoir acquis une conscience aigüe de la misogynie des milieux intellectuel et théâtral puisqu'elle propose dans son essai le projet d'une scène alternative à la Comédie-Française : le « Second Théâtre Français ou théâtre national ». Ce théâtre comme « école des mœurs »²¹⁰ aurait la particularité d'accueillir des comédiennes, des autrices dramatiques, des femmes de lettres au même nombre que leurs confrères masculins, dans une parité absolue. Elle insiste sur la présence de deux comités de lecture, non mixtes, l'un composé de femmes de lettres qui recevrait des pièces d'autrices dramatiques et l'autre composé d'hommes de lettres qui liraient les pièces des auteurs. Elle souhaite aussi que des jours soient réservés aux représentations de textes de femmes. Son plan d'un second Théâtre national qui donnerait des places de choix aux artistes de théâtre de son sexe nous renseigne quant aux préjugés qui devaient sévir dans les milieux théâtraux, littéraires, intellectuels et enfin politiques de la fin du XVIII^e siècle. Cette misogynie est identifiable tout au long de cette première affaire. Abordons ses faits.

En 1785, une connaissance de l'autrice dramatique, M. Suard, fait passer sa pièce *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, non signée, à Molé, un comédien du Théâtre-Français²¹¹. Son anonymat est alors peut-être une manière de se prémunir d'éventuels préjugés envers son sexe et de donner des chances à son ouvrage d'être lu. En 1790, dans

²⁰⁷ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 66.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ GOUGES, Olympe (de). *Le bonheur primitif de l'homme, ou Les rêveries patriotiques*. Paris, Bailly, 1789, 128 p., p. 72. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr. [Consulté le 02.04.2020]

²¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

²¹¹ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 69.

Les Comédiens démasqués ou M^{me} de Gouges, ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer, Olympe de Gouges relate à ce propos :

Monsieur Suard y trouva assez d'intérêt dramatique pour la proposer, en 1783, sous l'anonyme, à la Comédie-Française qui en indiqua la lecture prochaine. On sut bientôt que cet ouvrage était de moi. Alors la lecture traîna en longueur. Je fis des démarches, je sollicitai et enfin on me fixa au 17 avril 1784.²¹²

Lorsqu'elle écrit que la lecture de sa pièce traîne en longueur lorsqu'elle est identifiée comme autrice de la pièce, est-ce pour signifier que c'est parce qu'elle est une femme ou parce qu'ils avaient des préjugés à son égard en raison des accusations portées par Beaumarchais contre sa première pièce en 1784 ? Il est difficile d'apporter une réponse ferme à cette question. En tous cas, les comédiens laissent durer l'examen de l'ouvrage jusqu'à ce que, d'après Blanc, M^{me} de Montesson, dont nous avons vu qu'elle dispose d'un pouvoir d'influence sur les comédiens-français, pousse le comité à organiser une lecture officielle le 28 juin 1785²¹³. « Avec quatre acceptations, neuf corrections, aucun refus », sa pièce est « reçue à correction. »²¹⁴ Après qu'Olympe de Gouges ait effectué les neuf modifications demandées, le comité de lecture accepte le 8 juillet 1785, à l'unanimité, sa pièce au répertoire de la Comédie-Française. Sa dénonciation publique de l'esclavage s'apprête donc, grâce à l'appui d'une personne influente (M^{me} de Montesson) à être rendue publique sur la plus prestigieuse scène nationale. Pourtant, alors que la pièce est entrée au répertoire, qu'Olympe de Gouges a effectué les corrections demandées, la pièce n'est pas jouée. S'ensuivent, pendant quatre années (1785-1789), période pendant laquelle la souveraineté du « corps sujet du roi » est remplacée par la Révolution de 1789 par celle du « corps-peuple »²¹⁵, de nombreux démêlés entre l'autrice et les comédiens français, ceux-ci reportant sans cesse les représentations du texte. Une première période de conflits s'étend du 28 août 1785, date à laquelle elle essuie les moqueries de deux comédiennes au cours d'une lecture d'un de ses textes, à la rédaction d'une lettre de cachet par les comédiens français « portant que M^{me} de Gouges irait en prison »²¹⁶.

²¹² GOUGES, Olympe (de). *Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie française pour se faire jouer, février 1790, Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 pages, p. 236.

²¹³ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 69.

²¹⁴ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 69-70.

²¹⁵ Cf. FARGE, Arlette. « Corps et politique : individu et société », op. cit., p. 3-4.

²¹⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 73.

Le 28 août 1785, les comédiens-français donnent une lecture de *Lucinde et Cardénio ou le fol par amour*²¹⁷, une autre de ses pièces, rejetée, cette fois, à l'unanimité. Blanc relate que cette séance est tumultueuse et qu'elle essuie des quolibets, en particulier de la part de deux actrices « qui faisaient courir le bruit qu'elle avait beaucoup payé de sa personne pour être reçue à la Comédie-Française (...). »²¹⁸ Le même jour, elle demande conseil à son ami Michel de Cubières qui l'incite à inviter d'autres auteurs à faire « cause commune avec elle » contre les outrages des comédiens et leurs abus et à en informer la presse. Il s'agit d'une première initiative d'accusation publique contre les abus des comédiens français visant à une mobilisation collective. Blanc précise qu'elle obtient alors le soutien du poète et critique littéraire Jean-François de La Harpe (1739-1803) et l'écho de quelques journalistes mais, écrit-il, ce sont « souvent des relations de société comme Laus de Boissy et l'abbé Aubert »²¹⁹. Olympe de Gouges fait la publicité par voie de presse du conflit qui l'oppose aux comédiens français et partage l'injustice qu'elle vit avec des confrères victimes des mêmes abus qu'elle. L'affaire rend lisible l'inadéquation entre deux parties : une autrice dramatique et la Comédie-Française. Sa démarche vise, à ce stade de l'affaire, une mobilisation d'un corps de métier vis-à-vis d'une institution mais d'après Blanc, sa publicité s'avère d'abord modeste.

L'acteur Florence, apprenant les propos que l'autrice dramatique tient publiquement sur son compte et celui de ses confrères, la menace de ne plus recevoir aucune de ses pièces et de ne pas faire jouer celle déjà acceptée. Suite à un échange de lettres²²⁰ entre l'autrice et les comédiens et à un mot de la première qui pique les seconds, ceux-ci réclament « une lettre de cachet portant que M^{me} de Gouges irait en prison »²²¹. La lettre est signée, au nom du roi, par le duc de Duras. Avertie, elle demande le 5 septembre 1785 une audience au duc pour défendre sa cause. Grâce aux solides appuis de M^{me} de Montesson ou de Michel de Cubières qui avaient des relations auprès du roi, elle est, selon Blanc, finalement épargnée. Là encore, comme Voltaire s'était appuyé sur le pouvoir de M^{me} de Pompadour, Olympe de Gouges se fait aider par des personnes influentes de son réseau. Mais le 7 septembre 1785, les comédiens, déçus de pouvoir se

²¹⁷ Cf. GOUGES, Olympe (de). « Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer », Paris, Imprimerie de la Comédie-Française, 1790, 60 p., p. 7. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté 06.06.2019]

²¹⁸ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 71.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Lettres pour la plupart recopiées par Olympe de Gouges dans « Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer », texte daté de février 1790.

²²¹ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793)*, op. cit., p. 73.

venger, rayent *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* de leur répertoire et suppriment les entrées gratuites²²² de son autrice. Le conflit est alors commenté dans la presse²²³.

Soulagée d'avoir échappé à la Bastille, elle fait encore appel à la solidarité des auteurs face à l'injustice qu'elle connaît et quelques-uns, tels que ses amis Michel de Cubières, Louis-Sébastien Mercier et Jean-François de La Harpe la soutiennent²²⁴. En décembre 1785, elle soumet une nouvelle pièce au comité de lecture du Théâtre-Français, *L'Homme généreux*, rejetée elle aussi. Entre 1786 et 1787, Blanc mentionne qu'elle ne fait plus parler d'elle, occupée par la tournée en Province de son « petit théâtre de société »²²⁵ déjà évoqué. Les comédiens lui apprennent que sa pièce va être enfin jouée. Seulement l'actrice principale, écrit Blanc, « Gérardine Olivier tomba subitement malade et mourut. »²²⁶ La représentation est annulée et la pièce « reléguée dans les cartons de la Comédie. »²²⁷ Olympe de Gouges adresse alors une lettre à une comédienne française, M^{lle} Contat, afin qu'elle intercède en sa faveur, puis à M^{me} Bellecourt mais toutes deux éconduisent ses demandes d'explications²²⁸. Après la publication, à l'hiver 1788, des *Œuvres de M^{me} de Gouges*, dédiées au Duc d'Orléans, les comédiens lui annoncent qu'une lecture de sa pièce *Molière chez Ninon* va être donnée. La pièce est refusée par « douze voix sur quinze »²²⁹. Olympe de Gouges se plaint des passe-droits de certains auteurs : ainsi la pièce *La Jeune Épouse* de son ami Michel de Cubières, reçue après *Zamore et Mirza*, le 11 septembre 1787, est mise en répétition le 4 juillet 1788²³⁰. L'été 1788, de « guerre lasse »²³¹, comme l'écrit Blanc, elle se retire en Province et rédige ses premières propositions politiques. À la rentrée 1788, alors que la mise en répétition de sa pièce est toujours gelée, elle fait publier deux textes importants.

Tout d'abord, après avoir reçu l'autorisation des comédiens français, elle fait éditer sa pièce abolitionniste sous le nouveau titre, politiquement plus explicite, de *L'Esclavage des Noirs* qu'elle fait suivre d'un *raisonnement*, comme elle le nomme, intitulé *Réflexions*

²²² Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793)*, op. cit., p. 74.

²²³ Cf. MÉTRA, François. *Correspondance secrète, politique et littéraire pour l'année 1786*, mentionné par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges (1748-1793)*, op. cit., p. 74.

²²⁴ Mais pas Beaumarchais en raison de l'affaire décrite plus tôt.

²²⁵ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793)*, op. cit., p. 80.

²²⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 82.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ À cette période, en 1788, elle écrit *La Servante de Molière* qui va devenir *Molière chez Ninon ou le Siècle des grands hommes*, pièce en cinq actes, inscrite à la Comédie-Française et refusée le 17 février 1788.

²²⁹ *Ibid*, p. 85.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibid*, p. 86.

sur les hommes nègres (1788). Cette postface postule que « L'homme partout est égal »²³². Elle demande quand on va s'occuper de changer « l'effroyable sort des Nègres » et dénonce ce « commerce des hommes » et le « despotisme barbare des îles et des Indes ».²³³ Elle accuse plus généralement les colons européens lorsqu'elle demande :

N'est-il pas atroce aux Européens, qui ont acquis par leur industrie des habitations considérables, de faire rouer de coups, du matin au soir, ces infortunées qui n'en cultiveraient pas moins leurs champs fertiles, s'ils avaient plus de liberté et de douceur ?²³⁴

Le 6 novembre 1788, est publiée, en une du *Journal général de France*, une « Lettre au peuple, ou le projet d'une caisse patriotique », sa première brochure politique. Elle s'adresse, cette fois, directement à ses concitoyens, « C'est à vous, Français, que j'écris », pour leur proposer, afin de pallier aux dettes de l'État, la mise en place d'une caisse patriotique, « un impôt volontaire au nom de la Nation »²³⁵ qu'elle propose d'appeler : « L'Impôt patriotique »²³⁶. Pressentant « une guerre civile »²³⁷, elle revient sur la situation actuelle de son royaume (la « profonde misère dans Paris »²³⁸, les émeutes qui ont embrasées le royaume²³⁹, le rappel de Jacques Necker nommé « directeur général des finances » en août 1788, les États généraux) et souligne que ce n'est pas tant le roi actuel que ses prédécesseurs et leurs fastes qui ont creusé le déficit. Ce texte est incontournable pour comprendre le statut singulier de locutrice alors synonyme pour elle de « citoyenneté » dont elle se dote et la puissance d'engagement pour le bien commun et de désintéressement qu'elle associe à celle qu'elle nomme pour se désigner la « véritable citoyenne »²⁴⁰. Elle affirme publiquement, comme Voltaire en son temps, son « amour désintéressé de la vérité »²⁴¹. Elle affirme cet hiver 1788 ce qui va s'avérer pour elle le plus primordial au cours des cinq années qui lui restent à vivre : sa liberté d'expression et son droit d'exprimer son opinion : « Ainsi comme Française et bonne citoyenne, j'ai droit

²³² GOUGES, Olympe (de). « Réflexions sur les hommes nègres » [1788], *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 p., p. 117.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », [novembre 1788], dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 p., p. 130.

²³⁶ *Ibid.*, p. 132.

²³⁷ *Ibid.*, p. 129.

²³⁸ *Ibid.*, p. 127.

²³⁹ Ce sont déroulées à l'été 1788 de nombreuses insurrections, dont le 7 juin 1788 la « journée des Tuiles » à Grenoble.

²⁴⁰ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », *op. cit.* p. 128.

²⁴¹ CLAVERIE, Elisabeth. « Procès, affaire, cause. Voltaire et l'innovation critique », *op.cit.*, p. 85.

de communiquer mes idées à mes compatriotes. »²⁴² Ces droits vont être consacrés, en ces termes, dix mois après l'écriture de sa brochure politique aux articles 10 (liberté de conscience) et 11 (liberté d'expression) de la DDHC adoptée en août 1789 :

Art. 11. La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi.²⁴³

Ce second texte est important car il marque sa première prise de parole explicitement politique dans l'espace public puisqu'il est publié dans la presse, rédigé directement en son nom et adressé au peuple. Elle se donne explicitement par son biais un statut de citoyenne. Elle se décrit comme « la plus zélée et la plus sincère citoyenne »²⁴⁴ et expose le but de son texte comme étant celui de « rendre m[s]es idées publiques »²⁴⁵. Pendant ce temps, en s'appuyant sur « le caractère diffamatoire de ses diverses préfaces »²⁴⁶ explique Blanc, les comédiens veulent attaquer Olympe de Gouges. Mais devant la faiblesse du dossier, leur avocat leur conseille de renoncer. En raison de son appui éventuel du Duc d'Orléans à qui elle a dédié ses *Œuvres*, et l'autorisation de la Censure royale de publier tous ses écrits « estimant que M^{me} de Gouges, dans ses *Œuvres*, avait toujours su conserver « le ton de la décence et du sentiment d'honneur » »²⁴⁷, ils renoncent à lui porter davantage préjudice. Quatre ans après l'entrée au répertoire de sa pièce, Olympe de Gouges saisit cette fois la justice. En effet, après quatre années (1785-1789), de visites et courriers répétés pour relancer les comédiens français, (lettres rassemblées dans sa brochure « *Les comédiens démasqués, ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer* » publiée en février 1790), réalisant qu'ils ont définitivement oublié sa pièce, elle leur adresse le 9 mars 1789 un dernier message dans lequel, elle évoque que seule une « prompte réponse de la Comédie »²⁴⁸ va pouvoir interrompre le procès qu'elle leur intente. Ne répondant pas, ils reçoivent « une assignation à comparaître dans les huit jours à l'audience du Parc Civil du Châtelet »²⁴⁹ afin de :

²⁴² GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », *op. cit.*, p. 130.

²⁴³ « Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 », disponible sur : www.legifrance.gouv.fr [Consulté le 29.06.2019]

²⁴⁴ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », *op. cit.*, p. 134.

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 86.

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ Archive de la Comédie-Française, dossier Olympe de Gouges, courriers à la Comédie des 19 mars, 17 mars, 12 septembre et 24 octobre 1789, cités par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 92.

²⁴⁹ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 92.

voir, dire et ordonner qu'attendu que, contre et au préjudice des règlements qui concernent ladite Comédie, la pièce de la demanderesse intitulée *Zamore et Mirza*, drame en trois actes, lue et reçue à la Comédie-Française en l'année 1785, n'a point été représentée à son époque, que défense seront faites aux dits comédiens de se permettre de différer ainsi à l'avenir la représentation des dites pièces et d'en préférer d'autres à celles qu'ils ont admises et reçues, qu'il sera pareillement dit et ordonné que dans les vingt-quatre heures du jour de la signification de la sentence à intervenir, ils seront tenus de mettre la dite pièce à l'étude, de déclarer quand et à quelle époque ils entendent la représenter sinon...²⁵⁰

L'idée d'un procès les faisant frémir, les comédiens mettent en répétition la pièce et la première représentation est fixée au 28 décembre 1789. Il s'agit d'une mauvaise période au théâtre car située sur le calendrier au lendemain des fêtes de Noël et la veille du nouvel an. Par ailleurs, comme nous allons le voir au cours de l'étude de la seconde affaire, le spectacle va faire l'objet d'une cabale et dès le 2 janvier 1790, après seulement trois représentations, la pièce va tomber dans « les règles ». En effet, lorsque la représentation d'une pièce n'atteint pas 1200 livres, elle est retirée de l'affiche et devient propriété du Théâtre français « avec interdiction à son auteur de la faire représenter sur quelque autre théâtre que ce fût. »²⁵¹ Olympe de Gouges tente de faire revenir les comédiens sur leur décision, en vain. Elle écrit alors au maire de Paris, Jean-Sylvain Bailly²⁵² afin qu'il arbitre son conflit avec les comédiens, mais il lui reproche le caractère « incendiaire » de son drame, propre à agiter les colonies. Le 21 février 1790, Olympe de Gouges est convoquée au Théâtre de la Nation pour un entretien avec Naudet, son représentant, au cours duquel, celui-ci finit par avouer que « les colons qui louaient [à la Comédie-Française] une quarantaine de loges à l'année »²⁵³ avaient prévu de se retirer si les représentations de la pièce se poursuivaient. Malgré cette confession, un jugement du tribunal municipal de police arrête, quelques jours plus tard, que la pièce ne sera pas reprise. Suite à cette décision, Olympe de Gouges sollicite une nouvelle fois, en février 1790, la solidarité des écrivains et des journalistes par un texte intitulé *Lettre aux littérateurs français* qui débute ainsi :

Messieurs, c'est à vous seuls que j'ai recours. Sachant que vous avez formé un comité de tous les gens de lettres pour vous occuper spécialement des réclamations qu'ils ont à faire, non seulement contre les comédiens de Paris, mais encore contre les directeurs de province, armés par le despotisme et par les privilèges exclusifs contre les propriétés des auteurs dramatiques. Je viens vous fournir de nouveaux faits, et améliorer par ce moyen la cause que vous avez entreprise de défendre. Il ne vous suffira pas, Messieurs, de travailler pour vos seuls intérêts. Vous le savez, les femmes,

²⁵⁰ *Ibidem*. (Olivier Blanc précise en note, page 93, que : « le reste de copie de lettre originale est en suspens ».)

²⁵¹ *Ibid*, p. 99.

²⁵² Jean-Sylvain Bailly est maire de Paris du 15 juillet 1789 à 1791 ; cf. le site de l'Académie française, URL : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jean-sylvain-bailly> [Consulté le 30.04.2019]

²⁵³ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 100.

surtout depuis un siècle, ont cherché à devenir vos émules dans les arts. Vous les avez vues avec plaisir entrer en lice avec vous. Loin de rebuter ce sexe timide, vous l'avez encouragé, vous l'avez même élevé au-dessus de son mérite. Vous ne pouvez cesser de vous intéresser à sa gloire.²⁵⁴

Par ce courrier rendu public, elle porte à leur connaissance les abus dont elle est victime afin d'amener de nouvelles preuves à la cause qu'ils portent mais elle les met aussi en garde. Dans leur combat, ses confrères ne doivent pas oublier leurs consœurs. Le Comité auquel Olympe de Gouges fait ici référence est un groupe, composé uniquement d'hommes de lettres, qui intente cette année 1790 un procès contre les comédiens-français. Elle se rallie donc à un groupe d'auteurs dramatiques déjà mobilisé pour faire valoir leurs droits. Sa lettre est en effet relayée le 2 mars 1790 par deux journaux *Le Fouet national* et *Le Courrier de Paris* puis elle en adresse une seconde à l'Assemblée nationale titrée *Lettre aux représentants* accompagnée d'une brochure intitulée *Mémoire pour Madame de Gouges contre la Comédie-Française*. Le conflit qu'elle a avec les comédiens français prend, suite à une série de péripéties et à plusieurs tentatives de publicité au sein de la sphère publique (dans les journaux et par le biais de personnes influentes qu'elle côtoie dans les salons), une forme politique. Elle poursuit la mise en récit publique de ce conflit et de l'injustice dont elle est victime par voie de presse mais tente également d'interpeller directement les législateurs en leur distribuant des brochures. L'Assemblée nationale issue des États généraux rassemblés en 1789 est désormais un parlement souverain fonctionnant « comme un espace public au sein de l'État. »²⁵⁵ Elle remplace désormais le roi qu'Olympe de Gouges interpellait en 1785 comme juge de sa dénonciation publique de l'esclavage. Cette assemblée délibérante décisionnaire, occupée que par des hommes blancs et bourgeois se montre, à son tour, peu sensible à la demande de cette femme auteur ; les députés ne réagissent pas à ses plaintes. Cependant, six mois plus tard, le 29 août, une délégation du Comité d'auteurs irrités par les comportements abusifs des comédiens du Français (parmi eux La Harpe, Chénier et son ami Mercier), prend la parole à la barre de l'Assemblée nationale constituante pour demander « au nom de ses confrères opprimés par les acteurs, une réglementation plus équitable qui pût assurer en même temps les droits des auteurs dramatiques (...), et la liberté des théâtres. »²⁵⁶ Notons qu'à cet instant de « l'affaire », la délégation ne comprend que des

²⁵⁴ GOUGES, Olympe (de). « Lettre aux littérateurs français », *Œuvres complètes, tome III, pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions (1786-1790)*, op. cit., p. 259.

²⁵⁵ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », op. cit., p. 129.

²⁵⁶ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 102.

auteurs, ils ne mentionnent pas de « consœurs » et Olympe de Gouges, aimantée par les évènements révolutionnaires, moins concentrée à vouloir faire représenter sa pièce, est absente de cette délégation. Cette pétition est bien accueillie par la plupart des députés et fait l'objet d'un rapport d'Isaac Le Chapelier, lu dans la séance du 13 janvier 1791. Ce rapport donne lieu à la votation de la loi Le Chapelier. Ainsi, par le conflit qu'elle a avec les comédiens, on peut d'emblée parler de « l'affaire d'Olympe de Gouges avec les comédiens français ». Mais l'affaire a ensuite grossi, c'est-à-dire que le conflit opposant une personne ordinaire et isolée en la personne d'Olympe de Gouges à une institution, la Comédie-Française, a pris une place visible au sein de la société parisienne, pour la raison qu'elle a été rendue publique par différents moyens mis en œuvre par l'autrice (communication auprès de personnes influentes, brochures publiées par voie de presse et distribuées au sein de l'assemblée politique souveraine) et qu'elle a mobilisé très vite d'autres forces déjà constituées, en particulier un groupe d'auteurs réunis autour de la personne de Beaumarchais. En effet, son conflit rassemble d'autres personnes abusées de sa corporation et rejoint les revendications d'un autre groupe d'auteurs, uniquement masculin, militant pour ses droits. Toutes les caractéristiques sont donc réunies pour affirmer que *L'Esclavage des Noirs* a suscité une forme affaire. Boltanski et Claverie insistent sur le « caractère dynamique »²⁵⁷ d'une forme affaire et sur « sa capacité à franchir des frontières plus ou moins établies, telles que celles qui séparent le privé et le public, le dedans et le dehors des institutions, les secteurs politiques, voire les frontières nationales. »²⁵⁸ Le conflit qui oppose l'autrice dramatique aux comédiens français passe les murs du théâtre en étant narré et commenté dans la presse, institution sociale historique de la sphère publique bourgeoise. La cause défendue est relayée par d'autres personnes, en l'occurrence d'autres auteurs dramatiques connus à Paris tels que Louis-Sébastien Mercier. Par ailleurs, comme l'expliquent Boltanski et Claverie, « (...) la dénonciation du scandale trouve son plein accomplissement quand celui qui est tenu pour responsable de l'abus est un personnage d'une certaine importance sociale. »²⁵⁹ Celle qui est tenue dans cette affaire pour responsable est la Comédie-Française, l'institution du roi, intouchable avant les évènements révolutionnaires de 1789, et incarnée dans cette affaire par les comédiens français. Dans cette forme affaire, par l'usage de pratiques abusives, la

²⁵⁷ BOLTANSKI, Luc. CLAVERIE, Élisabeth. « Du monde social en tant que scène d'un procès », *op. cit.*, p. 409.

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 421.

Comédie-Française a fait des victimes qui sont les auteurs et autrices. Selon Boltanski et Claverie, les affaires ont pour rôle de « démasquer »²⁶⁰ ceux qui ont fait ces victimes et d'exposer leur action au grand jour mais également d'exiger un acte de réparation et une punition. Le substantif du « masque » est précisément celui usité par Olympe de Gouges dans le titre de la brochure qu'elle a rédigé en février 1790 afin de consigner, comme le fit Voltaire en son temps, à la fois les « preuves » (les lettres échangés avec les comédiens français) et les « faits ». Ainsi, dans *Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer*, février 1790, Olympe de Gouges exprime clairement son désir de réparation lorsqu'elle déclare :

Mes justes plaintes pénétreront l'Assemblée nationale dont mon patriotisme semble avoir devancé les sages décrets. J'attends sa justice avec la confiance d'une citoyenne pénétrée d'admiration et de reconnaissance pour les législateurs qui ont rendu à l'homme sa dignité et ses droits.²⁶¹

Dans ce contexte de profonde transformation de la société, elle affirme dans cet extrait le souhait que son affaire modifie concrètement, par la loi, le système de fonctionnement propre à la Comédie-Française. C'est parce que l'affaire suppose « un changement d'ordre général, systémique, susceptible d'affecter le monde vécu dans sa totalité, c'est-à-dire, dans les sociétés dépendant de l'autorité d'un État, un changement politique et aussi, le plus souvent, juridique »²⁶² que la réparation de l'offense ne peut plus dépendre que d'une seule personne. Cette réparation va supposer « la constitution d'une force plus importante (...), c'est-à-dire une mobilisation. »²⁶³ L'abus dénoncé par Olympe de Gouges au sein de l'espace public par le biais de ses articles et brochures fait apparaître une autre cause que celle qu'elle portait au départ au sein de sa pièce, celle des esclaves, et cette seconde cause en est une, précisément, en ce qu'elle rallie d'autres auteurs exigeant la réparation d'une offense semblable à la sienne. C'est alors qu'elle et eux partagent une même indignation. Cette forme affaire met au premier plan une exigence de réparation de l'injustice des comédiens français à l'encontre de l'autrice dramatique qu'elle est. C'est ainsi que la forme affaire suscitée par *L'Esclavage des Noirs* est à la fois un indicateur des tensions qui habitent le domaine des droits de l'auteur dans la période révolutionnaire et un opérateur de changement, en particulier dans le domaine

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 422.

²⁶¹ GOUGES, Olympe (de). « Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer », février 1790, *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, p. 234.

²⁶² Luc BOLTANSKI, Luc. Élisabeth CLAVERIE, « Du monde social en tant que scène d'un procès », *op. cit.*, p. 425.

²⁶³ *Ibidem.*

juridique avec les lois Le Chapelier et Lakanal votées successivement en 1791 et 1793. Néanmoins, notons que les transformations légales concernent avant tout les droits des « auteurs » considéré comme substantif visant à l'universalisme mais ne désignant finalement que les hommes. L'année de l'adoption de la loi Le Chapelier, Olympe de Gouges dénonce l'universalisme uniquement masculin de la *Déclaration des Droits de L'Homme et du Citoyen* lorsqu'elle rédige la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791). Son texte souligne en effet que les législateurs ne sont que des hommes et demande dès son préambule à ce que « les mères, les filles, les sœurs, représentantes de la nation »²⁶⁴ soient « constituées en Assemblée nationale »²⁶⁵. Enfin surtout dans son article VI, elle réaffirme l'égalité entre citoyens et citoyennes en particulier en ce qui concerne leur admissibilité « à toutes dignités, places et emplois publics, selon leurs capacités, et sans autres distinctions que celles de leurs vertus et de leurs talents. »²⁶⁶ Par ce texte, elle prend soin de préciser le tout universel qu'elle défend : composé d'hommes et de femmes à égalité, quelques soient leurs rangs sociaux et leurs couleurs de peau. Ces êtres humains peuvent accéder, selon leurs qualités, leurs talents, leurs intelligences, à toutes les places. Elle ne met ainsi aucune restriction à l'accès des femmes aux carrières dites « masculines ». Elle les appelle à occuper les places de législatrices, juges, députées, autrices comme les hommes peuvent l'être. L'énergie qu'elle mobilise à occuper l'espace théâtral tient à sa conviction de l'égalité sexuée des intelligences, à sa confiance dans la valeur de son ouvrage, tout au moins à son utilité publique, et enfin parce que, persuadée de la force des modèles, elle souhaite voir jouer sa pièce sur la plus prestigieuse scène française au nom de et pour toutes. Étudions la seconde affaire.

B. Avec les Colons (1789-1794)

Les historiens savent aujourd'hui que les questions propres à la traite négrière, à l'esclavage et aux colonies étaient sensibles et ont été beaucoup abordées au cours de la période révolutionnaire. Ces sujets apparaissent par exemple au sein des cahiers de doléances dans la partie Nord de la France, c'est-à-dire dans la partie du pays fortement alphabétisée²⁶⁷. Ensuite, les discussions sur ce sujet n'ont pas été « uniquement

²⁶⁴ GOUGES, Olympe (de). *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Paris : éditions Mille et une nuits, 2003, 63 p., p. 13.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁷ DORIGNY, Marcel, GAINOT, Bernard. « La Révolution française et l'esclavage », Atlas des esclavages, de l'Antiquité à nos jours, 2007, Paris : Autrement, coll. « Atlas/Mémoires », 4ème édition, 2017, p. 64 :

accaparées par la seule Société des Amis des Noirs (...) »²⁶⁸ comme l'explique Grenouilleau. Robespierre, par exemple, qui n'en fut pas membre, va se manifester en 1791 « lors du débat sur la question de l'octroi de la pleine et entière citoyenneté aux hommes libres de couleur. »²⁶⁹ Ainsi, la cessation d'activité de la Société des Amis des Noirs en 1791, dont Olympe de Gouges fut membre, ne va pas signifier « la fin de l'intérêt porté par certains révolutionnaires, notamment des gens de couleur, à la cause abolitionniste. »²⁷⁰ Ces questions vont être mises en débat de 1789 à 1794 et cette seconde affaire suscitée par *L'Esclavage des Noirs* s'inscrit dans ce contexte. Commençons par relater les faits.

Six jours avant la première de sa pièce renommée *L'Esclavage des Nègres, ou l'Heureux naufrage* au Théâtre de la Nation, le 19 décembre 1789, Olympe de Gouges signe, comme le relate Blanc, un papier en soutien à la Société des Amis des Noirs. Cette société a été cofondée à Paris le 19 février 1788 par Jacques Pierre Brissot dit « Brissot » et Étienne Clavière. Il s'agit d'une société abolitionniste qui pense que les esclaves ne sont pas prêts pour la liberté « non pas par inaptitude intrinsèque, mais parce qu'il faut les y préparer »²⁷¹. L'urgence politique s'avère pour eux, non pas d'abolir l'esclavage, mais la traite négrière²⁷². Brissot le formule ainsi dans *Le Patriote français* du 24 août 1789 :

Ils [les ennemis des Noirs] insinuent que l'objet de la Société est de détruire tout d'un coup l'esclavage, ce qui ruinerait les colonies. Mais ce n'est point-là l'intention des Amis des Noirs. Ils ne demandent que l'abolition de la traite des Noirs parce qu'il en résulterait infailliblement que les planteurs, n'espérant plus [recevoir des Noirs d'Afrique] traiteront mieux les leurs. Non seulement la Société ne sollicite point en ce moment l'abolition de l'esclavage, mais elle serait affligée qu'elle fût proposée.²⁷³

Cette stratégie politique, qui consiste à se concentrer sur l'arrêt de la traite négrière et qui est influencée par une association créée en 1787 à Londres par Thomas Clarkson, Sharp,

« 80% des doléances exprimées sur l'esclavage, écrivent-ils, se trouvent au nord de cette ligne [qui s'étend du nord de la basse Loire au Jura en passant par Châtelleraut et Charolles], qui recoupe presque fidèlement la ligne séparant la France fortement alphabétisée et celle qui l'était peu. »

²⁶⁸ GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 211.

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ GRENOUILLEAU, Olivier. *La traite des noirs, op. cit.*, p. 57-58.

²⁷² *Ibidem.* : « *L'histoire philosophique et politique de l'établissement des Européens dans les deux Indes*, de l'abbé Raynal, indique que la catastrophe pourrait être évitée par l'amélioration du sort de l'esclave et l'abolition graduelle de la servitude. Un principe fondamental, consubstantiel à la philosophie des Lumières et à la révolution bourgeoise de 1789, s'oppose en effet à toute mesure brutale ayant pour effet de ruiner le monde des planteurs antillais : celui du respect de la propriété individuelle. »

²⁷³ Jacques Pierre BRISSOT dans *Le Patriote français* du 24 août 1789 cité par Olivier Grenouilleau dans *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 217.

Granville et le libraire James Philips²⁷⁴, s'avère surtout un moyen, d'après Grenouilleau, d'éviter de se « heurter de front avec les intérêts coloniaux »²⁷⁵. Un an avant le début de la Révolution, cette société prend la forme d'un club que le journaliste Yves Bénot décrit comme « un salon ou une académie négrophile »²⁷⁶ qui ne compte jamais plus de 150 adhérents²⁷⁷. Brissot est un ami de Nicolas de Condorcet et de Louis-Sébastien Mercier²⁷⁸ or Olympe de Gouges fréquente le Salon du premier et est une amie et consœur du second. La Société est bientôt rejointe par Mirabeau, l'abbé Grégoire ou le Marquis de la Fayette²⁷⁹. Et Blanc explique que Brissot évoque dans ses *Mémoires*, « parmi les rares femmes du club »²⁸⁰, le nom d'Olympe de Gouges :

J'ai cité quelques-unes des femmes qui faisaient partie de la Société des Amis des Noirs. Je ne dois pas oublier, parlant d'elles, Olympe de Gouges, encore plus célèbre pour son patriotisme et son amour de la liberté que par sa beauté et plusieurs ouvrages écrits parfois avec élégance, toujours avec une noble énergie. Admise dans notre société, les premiers essais de sa plume furent consacrés aux malheureux que tous nos efforts ne pouvaient arracher à l'esclavage. Un drame intitulé *L'Esclavage des Nègres ou l'affreux (sic) naufrage*, joué au Théâtre-Français en 1789, retraçait d'une manière touchante la situation des Nègres dans nos colonies. Il y avait du courage chez Olympe de Gouges à plaider leur cause au moment où le plus violent orage éclatait contre les défenseurs.²⁸¹

Dans son article de soutien à cette Société daté du 13 décembre 1789 et publié dans la *Chronique de Paris*, Olympe de Gouges écrit :

Messieurs, Voici la neuvième année [sic] que j'essayai de peindre, dans un drame, toute la rigueur de l'esclavage des Noirs. Il n'était point alors question d'adoucir leur sort et de préparer leur liberté. Seule, j'élevai la voix en faveur de ces hommes si malheureux et si calomniés. À l'impression, l'intérêt du sujet fit oublier la médiocrité de l'auteur. Ce drame présenté à la Comédie-Française, il y a quelques années, et que j'avais mal à propos intitulé *L'Heureux naufrage*, a essuyé plus d'une tempête.

²⁷⁴ Cf. GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 89.

²⁷⁵ GRENOUILLEAU, Olivier. *La traite des noirs, op. cit.*, p. 57-58.

²⁷⁶ Yves Bénot cité par Olivier Grenouilleau dans *La traite des noirs, op. cit.*, p. 57-58.

²⁷⁷ Grenouilleau précise que ses réunions attirent, en moyenne, 12 sociétaires en 1788, 14 en 1789 et 11 en 1790. Cf. Olivier GRENOUILLEAU. *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 156.

²⁷⁸ Cf. GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste, op. cit.*, p. 331.

²⁷⁹ Un certain nombre d'hommes politiques qu'Olympe de Gouges admirait et qu'elle a mis en scène dans ses pièces de théâtre ou auxquels elle rendit hommage ont fait partie de ce club ou, sans en être, ont participé à élaborer une pensée abolitionniste tels que Rousseau, Mirabeau, Montesquieu, Jacques Necker ou La Fayette. Ainsi, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Mirabeau sont mis en scène dans sa pièce *Mirabeau aux Champs-Élysées* (1791), une pièce écrite aux lendemains de sa mort surgit le 2 avril 1790. En 1784, dans *De l'administration des finances de la France*, Jacques Necker (père de Germaine de Staël) déplore l'existence de la traite et de l'esclavage. Olympe de Gouges évoque cet homme dans plusieurs de ses brochures politiques et lui rend hommage dans celle du 24 avril 1790 : *Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique*, novembre 1788 ; *Le cri du sage par une femme*, mai 1789 ; *Départ de Monsieur Necker et de Madame de Gouges ou les adieux de Madame de Gouges aux Français et à Monsieur Necker*, 24 avril 1790.

²⁸⁰ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 91.

²⁸¹ BRISSOT, Jacques Pierre. *Mémoires*, AN 46, AP 15 ; papiers inédits de Brissot, (inventaire par Suzanne d'Huart), cité par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 91-92

Échappé aux écueils et aux vents contraires de l'autorité, il vogue maintenant avec liberté vers la scène sous ce titre : *L'Esclavage des Noirs*.²⁸²

Dans ce texte, elle annonce publiquement qu'elle se range du côté des membres de la Société des Amis des Noirs. Elle le fait alors que la première représentation de sa pièce est enfin fixée au 28 décembre 1789. Il s'agit pour elle d'un moyen de réclame afin de faire venir les spectateurs à la représentation mais également d'afficher publiquement son soutien politique aux abolitionnistes alors que ceux-ci, rangés du côté des girondins, tentent de faire remonter un projet de loi abolissant la traite négrière. En guise de riposte, une brochure anonyme intitulée « Lettre à Madame de Gouges » est distribuée le 25 décembre 1789 dans les rues de Paris. Blanc en a retranscrit cet extrait :

« Depuis qu'on ne se bat plus en France, Madame, et qu'on y assassine, il est peut-être très convenable de ne pas provoquer ceux qui dirigent les poignards [...]. Je crois devoir vous dire, au nom de tous les colons, que depuis longtemps, les mains leur démangent de se saisir chacun d'un ami des Noirs que plusieurs d'eux ont provoqué personnellement et en face des membres très connus de cette société, [...] Que les Amis des Noirs sortent enfin de leur caverne où ils machinent à la journée notre ruine et notre destruction, qu'ils jettent leurs poignards et leurs manteaux pour s'armer d'une épée conduite par un bras nu sur une poitrine découverte et nous vous montrerons avec plaisir ce que nous sommes. Nous proposons donc à messieurs les Amis des Noirs, et ce par vous, Madame, qui vous mettez si honorablement en avant pour eux [...] de se rendre à la plaine de Grenelle ou à celle des Sablons, d'y faire des fosses et de nous y battre à mort. »²⁸³

Ce texte d'intimidation a certainement été rédigé par un membre du Club Massiac. Ce Club réunit les colons européens qui, voyant gonfler en Angleterre et en France les mouvements abolitionnistes, s'organisent en un puissant « lobby parisien »²⁸⁴ afin de préserver leurs intérêts économiques. Ce Club tient, d'après Blanc, « ses réunions à l'hôtel de Massiac place des Victoires à Paris. »²⁸⁵ Pendant le « premier acte (1789-1791) »²⁸⁶ de la révolution abolitionniste, alors que les abolitionnistes français intègrent le parti des girondins dans le but de porter un projet de loi dans l'arène parlementaire visant à l'arrêt de la traite, les colons du fameux Club Massiac mettent tout en œuvre pour contrecarrer l'expansion de leurs idées, en particulier au sein de l'opinion publique. N'entrant pas dans les provocations des colons, Olympe de Gouges fait publier, d'après

²⁸² GOUGES, Olympe (de). « Lettres parues dans « La Chronique de Paris », décembre 1789, *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 223.

²⁸³ « Lettre à Madame de Gouges », brochure citée par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 95.

²⁸⁴ GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, op. cit., p.150.

²⁸⁵ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 91.

²⁸⁶ GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, op. cit., p.150.

Blanc, deux jours plus tard, le 27 décembre 1789, dans différents journaux, tel que le *Journal de Paris*, une lettre d'appel au calme²⁸⁷ :

Permettez-moi, Messieurs, d'avoir recours à vous, au sujet de *L'Esclavage des Nègres*. (...) Au moment où je vais être jouée, j'apprends qu'il se forme contre ma pièce un parti redoutable. Les correspondants français de nos colonies, alarmés du titre de *L'Esclavage des Nègres*, sèment, dit-on, l'alarme, dans la crainte que ma pièce ne prêche l'insurrection et ne dispose les esprits à la révolte. Je n'ai point développé dans mon drame des principes incendiaires propres à armer l'Europe contre les colonies. Rassurez, je vous prie, par la publicité de cette lettre, des personnes prévenues qui, si elles viennent demain à la Comédie, sentiront qu'il ne faut pas toujours juger d'un ouvrage par le titre qu'on lui donne.²⁸⁸

Ayant intérêt à ce que sa pièce soit enfin représentée à la Comédie-Française, elle souhaite cette fois éviter le scandale en minimisant la radicalité politique de son ouvrage. Le lundi 28 décembre 1789, le journal conservateur *Les Actes des Apôtres* cité par Blanc, écrit à propos de la pièce qui va se jouer le soir au Théâtre français, renommé suite aux derniers événements révolutionnaire « Théâtre de la Nation » :

On dit com'ça qu'on va jouer les Nègres sur le théâtre de la Nation et qu'une donzelle qui n'a pas sorti de Paris, et qui a lu quelques mauvais romans, va nous faire une rapsodie sur le Congo. Je ne va jamais au spectacle ; mais morbleu, cette fois, je manquerai la séance pour opiner du sifflet.²⁸⁹

Alors que *L'Esclavage des nègres* n'est pas encore joué, il devient l'objet d'un débat rendu public par voie de presse qui dévoile deux parties : les colons du Club Massiac, défenseur de l'esclavage et la Société des Amis des Noirs, des abolitionnistes. Ce débat public fait de la publicité au spectacle à venir et le soir de la première, les spectateurs se pressent, en effet, aux portes du Théâtre. La première représentation est un fiasco. Des témoins racontent que la pièce est plusieurs fois interrompue et sifflée. Un journaliste écrit, le lendemain, dans la *Chronique de Paris* du 29 décembre 1789 :

« On citera peu de représentations aussi orageuses que celle de ce drame (...). Vingt fois, les clameurs opposées de deux partis dont l'un était protecteur, l'autre persécuteur, ont pensé l'interrompre. Avant le lever de rideau, le trouble était déjà dans la salle. À voir la chaleur avec laquelle on s'animait de part et d'autre, on aurait cru que la grande cause de l'esclavage ou de la liberté des Nègres allait se traiter devant les partis que leurs divers intérêts devaient engager à la combattre ou à la défendre. On a crié, on a harangué le public, on a ri, on a murmuré, on a sifflé : le résultat a été beaucoup de bruit et la représentation très tumultueuse. Il ne faut pas manquer d'observer qu'au commencement du premier acte, quelqu'un s'était levé

²⁸⁷ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges. Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 96.

²⁸⁸ GOUGES, Olympe (de). « Lettre du 27 décembre 1789 », dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, op. cit., p. 224.

²⁸⁹ Cité par BLANC, Olivier dans *Olympe de Gouges (1748-1793)*, op. cit., p. 96

pour dire que l'auteur était une femme et que le public n'en a pas été plus indulgent.»²⁹⁰

Jugée « immoral »²⁹¹ par la presse réactionnaire, le spectacle est rejoué le 31 décembre, une mauvaise date car, veille du nouvel an, les spectateurs sont peu nombreux. Elle est ensuite représentée le 2 janvier 1790 avant de tomber « dans les règles ». Les articles de presse relatant le tumulte et le scandale de la première n'ont pas produit une publicité suffisante pour attirer les spectateurs et après quatre ans de conflits avec les comédiens français, sa pièce n'est finalement jouée que trois fois. Le 18 janvier 1790, trois semaines après la distribution dans les rues de Paris de la brochure d'intimidation intitulée *Lettre à M^{me} de Gouges*, Olympe de Gouges fait publier en rétorsion à celle-ci une longue lettre intitulée : « *Réponse au champion américain ou Colon très aisé à connaître* » dans laquelle elle revient, point par point, sur les différentes calomnies que lui impute l'auteur anonyme. Le début de sa missive reprend d'ailleurs la même rhétorique que son détracteur :

Depuis qu'on ne se bat plus en France, Monsieur, je conviens avec vous qu'on s'y assassine quelquefois. Qu'il est imprudent de provoquer les assassins mais il est encore plus indiscret, plus indécent, et plus injuste, d'attaquer les gens d'honneur, de les attaquer de la manière la plus inepte, et cependant la plus calomnieuse (...).²⁹²

Elle lui fait savoir que la cause qu'elle défend n'est pas celle de la Société des Amis des Noirs mais la sienne propre et qu'elle utilise depuis le début de son combat ses armes à elle : l'écriture (« (...) vous voudrez bien me permettre de me servir des seules armes qui sont en mon pouvoir »²⁹³). Elle lui atteste que les Amis des Noirs n'ont pu se servir d'elle comme porte-parole pour la raison simple que « les Amis des Noirs n'existaient pas quand [j'ai] elle conçu ce sujet [dramatique] »²⁹⁴. En effet, Brissot a apporté les statuts de l'association abolitionniste de Clarkson pour fonder la Société des Amis des Noirs en 1787, suite à son troisième voyage à Londres, alors qu'Olympe de Gouges a rédigé sa pièce en 1784. Elle suggère même à son interlocuteur que ce fut peut-être d'après son « drame que cette société s'est formée (...) »²⁹⁵. Cette dernière information est sans doute

²⁹⁰ *Chronique de Paris* du 29 décembre 1789, cité par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges (1748-1793)*, *op. cit.*, p. 97.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² GOUGES, Olympe (de). « Réponse au champion américain ou colon très aisé à connaître », 18 janvier 1790, dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, *op. cit.*, p. 227.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibid*, p. 229.

²⁹⁵ *Ibidem*.

outrancière et nous ne sommes pas en mesure de la vérifier. Enfin, dans ce texte, elle réaffirme ses engagements :

On a vu tomber en France, depuis quelques mois, le voile de l'erreur, de l'imposture, de l'injustice et enfin les murs de la Bastille. Mais on n'a pas vu encore tomber le despotisme que j'attaque. Je me vois donc réduite à essayer de l'abattre.²⁹⁶

En effet, depuis 1788, et l'écriture de ses premiers essais politiques, aux balbutiements de la Révolution française, Olympe de Gouges a été happée par la vie politique et son « unique désir » est désormais « d'être utile à sa patrie »²⁹⁷ (*Action héroïque d'une française ou La France sauvée par les femmes*, 10 septembre 1789). « Comme Française et bonne citoyenne », elle s'est désormais donnée pour mission de « communiquer [s]es idées à [s]es compatriotes » parce que c'est désormais son « droit »²⁹⁸ (*Lettre au peuple*, novembre 1788) et de combattre ainsi toute forme de tyrannie. Elle indique enfin à son interlocuteur anonyme qu'elle dédie sa pièce *L'Esclavage des Noirs* à la Nation et qu'elle redistribue les recettes des représentations de celui-ci à la Caisse patriotique²⁹⁹. Elle l'invite également à lui dévoiler son identité et termine son courrier en lui demandant avec ironie qu'il relaie sa pièce auprès d'autres publics :

J'espère, Monsieur, et j'ose m'en flatter, que d'après les éclaircissements que je vous donne sur *L'Esclavage des Nègres*, vous ne le poursuivrez plus et que vous deviendrez au contraire le zélé protecteur de ce drame. En le faisant même représenter en Amérique, il ramènera toujours les hommes noirs à leurs devoirs, en attendant des colons et de la Nation française l'abolition de la traite et un sort plus heureux.³⁰⁰

Cette dernière demande, teintée d'ironie, n'est qu'en partie sérieuse, on peut cependant penser que sa demande s'inscrit aussi dans sa conception d'un théâtre comme « école du monde », capable de diffuser des contenus, de porter des argumentaires (des leçons) à même de transformer le public et de repousser ses préjugés. Sa volonté que sa pièce soit jouée chez les colons s'inscrit dans la confiance qu'elle place dans le pouvoir du théâtre de parfaire l'individu en le confrontant à un contenu juste. Ce point de vue la situe aussi dans sa croyance en la perfectibilité humaine, une idée des Lumières.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 228.

²⁹⁷ GOUGES, Olympe (de). « Action héroïque d'une française ou La France sauvée par les femmes », 10 septembre 1789, dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, op. cit.*, p. 209.

²⁹⁸ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », novembre 1788, dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, op. cit.*, p. 130.

²⁹⁹ L'impôt qu'elle imagine dans sa *Lettre au peuple de novembre* en 1788 afin de pallier aux dettes de l'État, cf. introduction du présent chapitre I.

³⁰⁰ GOUGES, Olympe (de). « Réponse au champion américain ou colon très aisé à connaître », *op. cit.*, p. 230.

Cette seconde affaire suscitée au départ par l'annonce des représentations de son drame abolitionniste se prolonge au-delà du spectacle et du théâtre dans la presse. Olympe de Gouges répond aux colons. De cette manière, elle se place dans ce conflit en opposition aux partisans de l'esclavage tout en affirmant son indépendance quant à la Société des Amis des Noirs. Elle s'engage cette fois, non plus seulement comme autrice dramatique politiquement engagée mais comme militante indépendante de l'abolition de l'esclavage. Ainsi, elle distribue en janvier 1790 « trois cent exemplaires », selon Blanc, de ce même texte « aux membres de la Commune de Paris »³⁰¹. Si les échanges sont aussi vifs et qu'ils se font publiquement par voie de presse interposée c'est que les abolitionnistes rassemblés parmi le camp des Girondins tentent alors de faire passer l'abolition de la traite à l'Assemblée.

En effet six mois plus tôt, en août 1789, la Société abolitionniste a envoyé d'Angleterre Clarkson pour faire voter l'abolition de la traite des noirs en France et ce, selon Grenouilleau, afin d' « accélérer le processus d'abolition en Angleterre »³⁰². Ce combat revêt une dimension internationaliste. Sans consulter la Société des Amis des Noirs, Clarkson est entré directement en relation avec les députés favorables à l'abolition. La question est finalement traitée lors de la séance de l'Assemblée nationale du 8 mars 1790, soit trois mois après les représentations de *L'Esclavage des Noirs*. À cette occasion, Mirabeau a écrit un long discours intitulé « Opinion sur la pétition des villes de commerce et sur la traite des noirs »³⁰³. Son texte ouvre sur la proposition d'un décret qui, en son article 5, demande entre autres : « Que tous les habitants des colonies seront assimilés aux citoyens de la France, dans tous les cas prévus et déterminés par la loi. »³⁰⁴ Malgré l'éloquence de Mirabeau, le texte n'est pas adopté. Dans ce contexte, il est donc aisé de comprendre pour quelles raisons Olympe de Gouges subit tant de violences en décembre 1789 à l'annonce de sa pièce et à trois mois de la proposition de ce décret de loi. Finalement, avec la rupture révolutionnaire, Olympe de Gouges est amenée à s'exprimer publiquement non plus seulement en tant qu'écrivaine mais en tant que citoyenne, actrice de la démocratie, notamment dans le combat pour l'abolition de l'esclavage.

³⁰¹ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 96.

³⁰² GRENOUILLEAU, Olivier. *La traite des noirs, op. cit.*, p. 57-58.

³⁰³ MIRABEAU André Boniface Louis Riqueti, vicomte de. *Discours non prononcé sur la traite des noirs de M. le vicomte de Mirabeau, en annexe de la séance du 8 mars 1790* [En ligne], Archives Parlementaires de 1787 à 1860, Première série (1787-1799) sous la direction de Jérôme Mavidal et Émile Laurent. Tome XII - Du 2 mars au 14 avril 1790. Paris : Librairie Administrative P. Dupont, 1881. p. 75-79. Disponible sur : www.persee.fr [Consulté le 27.06.2019]

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 79.

Après cette période houleuse de violences que ce soit avec les comédiens français ou les colons, Olympe de Gouges souhaite quitter la France pour l'Angleterre, où les abolitionnistes sont influents, afin de faire jouer, une fois traduite, sa pièce *L'Esclavage des Noirs*. Elle rédige à cette occasion, le 24 avril 1790, une brochure intitulée « Départ de Monsieur Necker et de Madame de Gouges ou les adieux de Madame de Gouges aux Français et à Monsieur Necker ». Jacques Necker, rappelé par Louis XVI en juillet 1789 est contraint de démissionner le 4 septembre 1790 parce que ses plans financiers pour redresser la dette publique en France sont contraires à ceux envisagés par les députés de l'Assemblée, il n'a donc d'autres choix, à ce moment, que de rejoindre son château de Coppet en Suisse. De par son histoire, Olympe de Gouges semble alors s'associer à cet homme politique obligé au départ. Cette brochure est ainsi une sorte de lettre fictive dans laquelle elle s'adresse au ministre déchu :

En attendant qu'elle se décide ou pour moi, ou contre moi, je vais, Monsieur, chez les Anglais éprouver si le parti des colons, des marchands de sucre, s'opposera encore à la représentation de mon drame sur l'esclavage des Noirs. Si des hommes libres s'arrêteront à l'intérêt particulier et mercantile d'un parti injuste, oppressif et inhumain. Cette pièce, traduite et représentée à Londres, y sera peut-être mieux accueillie qu'en France. Si les Anglais y trouvent de l'intérêt, un but moral, utile même au bien des colonies, ils me feront continuer les représentations. Et des planteurs de cannes, des cultivateurs de café, d'indigo, n'y soudoieront pas les comédiens pour en priver le public. Et personne ne viendra dire, comme on l'a fait à la municipalité de Paris, que c'est impolitique [contraire à la bonne politique] de laisser continuer les représentations d'un drame incendiaire, après qu'il aura été approuvé, censuré et représenté. Cette conduite est bien extraordinaire et bien incompatible avec la *Déclaration des droits de l'Homme*.³⁰⁵

Elle lui fait part de sa déception et de ses désillusions : « J'ai, Monsieur, des idées bien bizarres ou bien originales en ce moment, quand je pense que l'égalité parmi les hommes ne peut avoir lieu que quand l'ignorance est égale. Eh ! Où est cette universelle ignorance ? Cette universelle égalité ? »³⁰⁶ Dans ce texte, elle réaffirme le caractère désintéressé de son combat politique mais le caractère pédagogique de sa pièce et donc utile pour les publics. Pourtant, elle ne quitte pas la France et soumet même à la Comédie-Française, en décembre 1790, une nouvelle pièce en trois actes intitulée *Le Marché des Noirs*³⁰⁷. Ce nouvel ouvrage dramatique confirme sa volonté délibérée d'utiliser le spectacle théâtral comme un moyen d'agir sur les consciences des spectateurs et de

³⁰⁵ GOUGES, Olympe (de). *Départ de Monsieur Necker et de Madame de Gouges ou les adieux de Madame de Gouges aux Français et à Monsieur Necker*, 24 avril 1790, *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, op. cit., p. 276.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 268.

³⁰⁷ Après avoir écrit, le 6 mai 2019, à Agathe Sanjuan, en charge des archives de la Comédie-Française, j'ai été informée qu'après vérification des fonds de manuscrits, cette pièce ne figurait malheureusement pas dans leurs collections. Je n'ai donc pas pu la lire.

participer, par l'art dramatique, à la diffusion de son indignation au sein de l'esprit public. Cette nouvelle proposition est aussi à relier avec l'actualité d'alors puisqu'en septembre 1790, une révolte a eu lieu à Saint-Domingue suite aux « différentes passes d'armes » opposant « abolitionnistes et esclavagistes, notamment à propos de l'octroi de la citoyenneté aux hommes libres de couleur »³⁰⁸. Cette révolte est écrasée par une violente répression et la mise à mort de leurs chefs, Vincent Ogé et Jean-Baptiste Chavannes, le 23 février 1791. Comme l'explique Grenouilleau, « à l'assemblée, les débats aboutissent à la victoire des esclavagistes. »³⁰⁹ Par ailleurs, le 2 avril 1791, Mirabeau, l'un des députés influents, porteur de l'abolitionnisme à l'Assemblée, meurt. Ensuite, la Constitution du 3 septembre 1791 ne fait pas avancer la cause défendue par les abolitionnistes puisqu'elle « reconnaît que les colonies et possessions ultramarines font partie de l'Empire, mais que le texte constitutionnel ne s'y applique pas. »³¹⁰ De manière générale, c'est « le principe de l'exceptionnalisme colonial [qui] l'emporte. »³¹¹ Ainsi, Olympe de Gouges aura certainement voulu, par le biais de ce second drame sur le sujet, *Le Marché des Noirs*, malheureusement inaccessible à la lecture, peser dans l'opinion publique concernant un sujet qui fait alors débat à l'Assemblée. Dans les nuits des 22 au 23 août 1791 débute la révolte des esclaves de Saint-Domingue. La France métropolitaine envoie des renforts pour restaurer l'ordre mais en même temps, la politique des colons est largement critiquée car « considérée comme ayant favorisé l'insurrection. »³¹² Un événement important de ce que Grenouilleau qualifie de « second acte (1791-1793) » de la révolution abolitionniste est l'arrivée, en mars 1792, des « Brissotins » au gouvernement en les personnes d'Etienne Clavière et Brissot. Les fondateurs de la Société des Amis des Noirs intègrent donc l'arène discursive officielle. Seulement la guerre, à la fois extérieure et civile et la Terreur modifient les chances de succès des députés abolitionnistes, la grande majorité d'entre eux étant rangés à droite, c'est-à-dire parmi les Girondins. Comme Grenouilleau l'explique, s' « il est vrai que Robespierre a, en 1791, milité pour l'octroi de l'égalité des droits aux libres de couleur, se faisant l'écho d'une phrase de Jaucourt, « périssent les colonies plutôt qu'un principe », celui de la liberté, il « tient à la puissance de la nation, [et] estime qu'elle nécessite des colonies prospères. »³¹³ C'est pour cette raison qu'il

³⁰⁸ GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, op. cit., p.150.

³⁰⁹ *Ibidem.*

³¹⁰ *Ibidem.*

³¹¹ *Ibidem.*

³¹² *Ibid.*, p. 151.

³¹³ *Ibidem.*

s'oppose, par principe, aux Brissotins et à leurs préconisations. Le 2 juin 1793 a lieu la chute des Girondins. Grenouilleau rapporte les propos de Robespierre daté du 17 novembre 1793 dans *Rapport sur la politique extérieure*, lorsqu'il condamnait ce qu'il présentait comme ayant été la politique des Brissotins :

La même faction qui en France voulait réduire tous les pauvres à la condition d'hilotes, et soumettre le peuple à l'aristocratie des riches [...], voulait en un instant affranchir et armer tous les Nègres pour détruire nos colonies.³¹⁴

Or, à cette période, Olympe de Gouges a multiplié les déclarations de soutien à la Gironde, le 9 juin 1793, elle a, comme le relate Blanc, adressé une lettre exprimant sa solidarité avec les girondins écrasés³¹⁵, les jours suivant, elle a fait circuler son *Testament politique d'une patriote persécutée* dans lequel elle a défendu les Girondins arrêtés ou proscrits et qui contient le texte du 19 juillet 1793 la conduisant à sa perte intitulé *Les Trois Urnes ou le salut de la patrie par un voyageur aérien*. Il s'agit d'une affiche qu'elle a collée dans les rues de Paris dans laquelle elle invite les députés à un referendum permettant de choisir entre trois gouvernements : un gouvernement républicain, un et indivisible, un gouvernement fédératif et un gouvernement monarchique. Elle décrit ainsi le protocole de cette votation :

Le président proclamera, au nom de la Patrie en danger, le choix libre et individuel de l'un des trois gouvernements. Chaque votant aura trois billets dans sa main, sur un des trois son vœu sera écrit : il ne pourra se tromper sur l'urne et sur le billet que sa probité lui aura dicté. Il jettera dans Chaque urne son billet. Le gouvernement qui obtiendra la majorité des suffrages, sera précédé par un serment solennel et universel de le respecter, et ce serment sera renouvelé sur l'urne, pour chacun des citoyens individuellement.³¹⁶

Dans le contexte de radicalisation de l'action du Comité du Salut Public, placarder une telle affiche s'avère dangereux. Le 20 juillet 1793, elle est arrêtée avec son éditeur³¹⁷. Elle reconnaît être l'auteurice de l'affiche *Les Trois Urnes*. Le 22 juillet 1793, une perquisition a lieu chez elle, mais rien n'est trouvé si ce n'est des papiers patriotiques et républicains³¹⁸. Le 29 août 1793, suite à la révolte des esclaves, est proclamée la fin de

³¹⁴ ROBESPIERRE, Maximilien (de). *Rapport sur la politique extérieure*, 17 novembre 1791, propos rapportés par Olivier Grenouilleau dans *La révolution abolitionniste*, op. cit., p. 151.

³¹⁵ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 199.

³¹⁶ Cf. GOUGES, Olympe (de). *Les Trois Urnes*, 17 juillet 1793, premières épreuves sous le titre *Le Combat à mort des trois gouvernements, ou le salut de la patrie par un voyageur aérien, Testament politique d'une patriote persécutée*, *Œuvres complètes*, Tome II, *Philosophie. Dialogues et apologues*. Montauban : Cocagne éditions, 364 p., p. 166-168.

³¹⁷ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 201-202.

³¹⁸ Cette perquisition est relatée en détail par Olivier Blanc, cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 204-205.

l'esclavage à Saint-Domingue. Le 17 septembre 1793 est votée « la loi des suspects » qui permet de faire arrêter les adversaires supposés de la Révolution. En mars 1793 a été mis en place le Tribunal révolutionnaire et en octobre 1793, sous la houlette de l'accusateur public Antoine Fouquier-Tinville l'activité de ce tribunal est décuplée. Il va prononcer 117 condamnations³¹⁹ à mort dans les derniers mois de 1793 parmi lesquelles celles de Marie-Antoinette, du duc d'Orléans, de Philippe Égalité, de Brissot et d'Olympe de Gouges. Lorsqu'Olympe de Gouges rencontre pour la première fois l'accusateur public, il va lui expliquer que la Première République ayant été proclamée en septembre 1792 « une et indivisible », elle s'est mise hors la loi en proposant, dans son affiche, un autre type de gouvernement. Le 1^{er} novembre 1793, vingt-et-un girondins sont guillotins parmi lesquels Brissot. Le 2 novembre, elle comparait devant le tribunal révolutionnaire et le lendemain, le 3 novembre 1793, elle est décapitée³²⁰. Trois mois après son exécution, et dix ans après l'écriture de *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, le 4 février 1794, est votée par acclamation à l'unanimité à l'Assemblée nationale, le décret rédigé par le député Jean-François Delacroix de l'abolition de l'esclavage³²¹. Grenouilleau explique que ce décret va concerner « l'ensemble des colonies françaises, et pas seulement Saint-Domingue où les esclaves se sont déjà libérés tout seuls, et qui leur confère immédiatement l'entière citoyenneté. »³²² Tout en expliquant qu'il fut lié à une conjonction d'évènements³²³, il souligne l'extraordinaire de ce décret de 1794, en rappelant qu'en 1794, « exécutés, emprisonnés ou cachés (...), les Amis des Noirs n'avaient jamais imaginé qu'il soit possible d'abolir de suite l'esclavage. »³²⁴ Olympe de

³¹⁹ Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. « Les origines de la Révolution », *Citoyenneté, République et Démocratie en France 1789-1899*, Paris, Armand Colin, coll. « U » Histoire, 2014, p. 44-49.

³²⁰ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 224.

³²¹ Comme le note Olivier Grenouilleau cependant dans *La révolution abolitionniste*, op. cit., p. 152 : « Aucun décret d'application n'est élaboré. Outre Saint-Domingue où les anciens esclaves sont déjà libres, l'abolition s'applique seulement à la Guyane. À la Guadeloupe reconquise, l'abolition est proclamée sans être vraiment appliquée. La Martinique reste occupée par les Anglais. Aux Mascareignes, les colons refusent l'abolition. »

³²² GRENOUILLEAU, Olivier. *La révolution abolitionniste*, op. cit., p.152.

³²³ Olivier Grenouilleau mentionne à la page 153 de *La révolution abolitionniste* les évènements liés ayant permis cette conjonction propice à l'adoption du décret du 4 février 1794 comme étant « la mise en avant du droit naturel, la situation à Saint-Domingue où les commissaires de la République Sonthonax et Polverel ont déjà sanctionné l'affranchissement de fait des esclaves révoltés (29 août et 21 septembre 1793) » ; « les menaces anglaises pesant sur la colonie et l'intérêt de rallier les esclaves libérés (« Lançons la liberté dans les colonies, c'est aujourd'hui que l'Anglais est mort », s'exclame Danton, le 4 février 1794) » ; « sans oublier le contexte international de guerre. »

³²⁴ *Ibid.*, p. 153.

Gouges ne va donc pas connaître de son vivant la victoire de la lutte dans laquelle elle s'est engagée pendant au moins neuf années (1784-1793)³²⁵.

Cette affaire d'Olympe de Gouges avec les colons autour de l'annonce des représentations de son texte, pendant son spectacle puis prolongée par des lettres publiées dans des journaux est abondamment commentée et ainsi rendue publique par voie de presse. Elle oppose deux points de vue quant à l'esclavage, les abolitionnistes et les colons, et la violence de ses péripéties dans les espaces publics (distribution de tracts d'intimidation dans la rue, agitation dans le théâtre et sabotage du travail artistique) mais également dans l'espace public (journaux, Assemblée nationale) nous renseigne quant aux tensions qui habitaient le domaine de l'esclavagisme en France à cette période de la Révolution. Cette affaire s'apparente à un opérateur de changement en particulier dans le domaine juridique avec l'adoption, le 4 février 1794, de ce décret d'abolition. En effet, s'il est difficile de saisir dans quelle mesure sa pièce mobilisa l'opinion publique, c'est-à-dire de quelle façon elle fit converger des forces individuelles, il reste la trace dans la presse, du fait que sa pièce fit scandale et mit à nu des camps d'opposition à propos d'une lutte qui déboucha sur la transformation d'un système dénoncé par l'autrice comme injuste et après 1789, contraire à la DDHC. Olympe de Gouges poursuit en effet le combat par différents moyens (l'écriture de pièces de théâtre représentées ou non, un essai publié *Réflexions sur les hommes nègres*, des brochures distribuées aux membres de l'Assemblée, adhésion à une association abolitionniste...) en s'appuyant sur les acquis de la Révolution française pour dénoncer un idéal bafoué. La DDHC de 1789, qu'elle connaît très bien (puisqu'elle en propose une version alternative et complémentaire en 1791, inclusive, nous l'avons vu, des femmes), qui stipule dans son article 1^{er} que « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits » ne pouvait que l'encourager à poursuivre son combat égalitariste. Boltanski et Claverie expliquent le lien entre une affaire et une forme affaire par l'« articulation proprement politique capable (...) de relier, par généralisations successives, le sentiment d'injustice d'une personne ordinaire »³²⁶, dans ce cas, Olympe de Gouges, « et la possibilité pour elle que cette injustice soit vue, reconnue, représentée, au terme d'épreuves, d'engagements, de péripéties sociales, par un collectif que cette

³²⁵ Cette abolition va néanmoins être de courte durée puisque le tournant autoritaire de 1799-1800 va briser le lien entre révolution des droits de l'homme et abolition de l'esclavage, le Consulat optant pour un retour à l'ancien régime colonial en rétablissant l'esclavage et la traite négrière à partir de 1802.

³²⁶ BOLTANSKI, Luc. CLAVERIE, Élisabeth. « Du monde social en tant que scène d'un procès », 4^{ème} partie : *L'indignation, objet des sciences sociales dans Affaires, scandales et grandes causes, de Socrate à Pinochet*, sous la direction de Luc Boltanski, Élisabeth Claverie, Nicolas Offenstadt, Stéphane Van Damme, Paris, Stock, « les essais », 2007, p. 397.

personne ou ses proches ont été capables de mobiliser.»³²⁷ C'est-à-dire que l'accomplissement de ses espérances pour que « cette odieuse traite des nègres »³²⁸ soit abolie est porté par nombre de ses contemporains. Sa lutte dépasse le cadre de sa fiction dramatique, elle forme une affaire avec les colons qui a pour scène publique la presse, puis l'Assemblée nationale puis une forme affaire en ce que la structure systémique de l'esclavage en « France non métropolitaine » va être, au moins en théorie, remise en cause par la loi de 1794 mais cela seulement après sa mort, après avoir été soutenue par des députés de différents bords politiques à l'Assemblée. Finalement, bien que le décret du 4 février 1794 ne soit pas une conséquence directe de son engagement mais une conjoncture d'évènements dans lequel celui-ci s'inscrit, on peut dire que son « indignation » première au déclenchement de l'écriture de son ouvrage dramatique, aura agi, à long terme, dans l'opinion publique, et en définitif au sein de l'arène discursive politique officielle qu'est l'Assemblée souveraine qui dispose alors d'un rôle décisionnaire concernant l'ensemble de la nation et de ses colonies. Sa pièce *L'Esclavage des Noirs* s'inscrit ainsi dans ce que Poirson nomme « la politique du répertoire » par son « efficacité politique intrinsèque »³²⁹ qui « agit à l'intérieur même de la fiction »³³⁰ mais aussi à l'extérieur, dans le cadre de représentation, le théâtre, et Paris, la ville qui le contient. Par son pouvoir de « politique symbolique »³³¹, c'est-à-dire par la volonté mise en place au niveau dramaturgique d'avoir un impact sur les préjugés des spectateurs en jouant sur « le déplacement des représentations dominantes »³³² mais également parce que son autrice souhaite qu'elle soit représentée dans des théâtres dotés de parterres ouverts au peuple, *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage*, écrite en 1784, anticipe le répertoire de théâtre révolutionnaire, le théâtre militant.

Conclusion : Un pouvoir de « politique symbolique » et de réelle mobilisation

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ GOUGES, Olympe (de). *Réponse au champion américain ou Colon très aisé à connaître*, 18 janvier 1790, Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, *op. cit.*, p. 229.

³²⁹ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 12-13.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibid.*, p. 11.

³³² *Ibid.*, p. 55.

Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage, écrite en 1784 a occupé directement et indirectement l'espace public et les espaces publics entre 1784 et 1790. Initialement composée pour rendre publique son indignation à l'égard de l'esclavage contraire au droit en la faisant représenter sur la scène de la Comédie-Française, sans doute pour interpeller le roi, la pièce est sous la Révolution devenue porteuse et vecteur du contexte politique. La scène de théâtre telle que mobilisée par le texte de l'autrice est devenue une caisse de résonance du débat mené sur l'esclavage au sein de l'assemblée constituée des représentants des trois ordres autoproclamée, après le serment du Jeu de Paume en 1789, représentante de la nation. Cette assemblée souveraine qui, selon Fraser, « fonctionne comme un espace public au sein de l'État »³³³ prolonge ce qui est mis en discussion dans la pièce lorsqu'elle décide de voter en 1794, l'abolition de l'esclavage. L'affaire d'Olympe de Gouges avec les comédiens français est aussi poursuivie au sein de cet « espace public au sein de l'État » avec la votation de lois qui confèrent des droits qui protègent les auteurs dramatiques. Au cours de ces deux affaires qui enflent dans l'espace public et les espaces publics et à l'origine desquelles se trouvent des conflits, Olympe de Gouges mobilise l'espace public bourgeois à la fois comme un soutien à sa cause (en la personne de la salonnière M^{me} de Montesson par exemple) et comme une manière de rendre publique l'injustice qu'elle subit. Dans le cas des deux forme-affaires, la presse devient la scène de ces conflits. Au départ mobilisée seule pour dénoncer publiquement, par le biais d'un ouvrage théâtral, l'esclavage, elle rejoint ou est rejointe par d'autres groupes (celui des auteurs, pour le groupe rassemblé autour de Beaumarchais, celui des abolitionnistes, pour le groupe rassemblé en Société des Amis des Noirs) organisés pour faire valoir leurs droits ou ceux d'autres groupes humains. Avec la rupture révolutionnaire, ses convictions se renforcent et ses moyens d'actions évoluent. Sous l'Ancien Régime, elle s'appuyait essentiellement sur les institutions sociales de l'espace public bourgeois, les salons littéraires, les théâtres de société et les journaux réservés à cette période à une élite lettrée. Sous la Révolution, son agentivité politique, c'est-à-dire sa capacité d'agir, son pouvoir d'action et sa volonté d'agir³³⁴ se traduit par le collage d'affiches dans les rues, la publication et la distribution de brochures politiques en particulier à des députés, et enfin par l'écriture et la représentation de ses pièces sur des scènes de théâtre publiques parisiennes. Son agentivité politique s'exprime donc

³³³ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 129.

³³⁴ Cf. MACKENZIE, Caroline. « Agency : un mot, un engagement », *op. cit.*

désormais dans des espaces publics (dans les rues) ainsi que dans des espaces qui étaient sous l'Ancien Régime assimilés aux institutions sociales de l'espace public bourgeois comme espace critique à l'absolutisme (les journaux, les cercles politiques). La Révolution et l'adoption de la DDHC, en particulier ses articles 10 et 11, affermissent sa légitimité à exprimer publiquement ses idées. Avant que « l'automne 1793 sonne le glas de la liberté d'intervention des femmes »³³⁵, comme l'écrit Riot-Sarcey, Olympe de Gouges se dote du statut de citoyenne. À ce titre, ses écrits sont tous mis au service de son opinion, ils formulent des propositions politiques concrètes et sont rendus publics par différents supports qui servent la diffusion de ses idées. Ce pouvoir d'inventivité et d'expression politique lui enlève la vie précisément à l'automne 1793. Elle est la seconde femme guillotinée sur une place publique parisienne, la première est Marie-Antoinette, reine déchu dont la mort est le symbole de la fin de la royauté. Condamnée pour avoir collé une affiche proposant une alternative au régime politique établi, elle est la première femme guillotinée pour ses idées politiques. Contextuellement, sa mort peut symboliser la fin de la liberté d'intervention des femmes dans la vie publique. D'autant que son exécution est suivie par celle, cinq jours plus tard, de Manon Roland (1754-1793), une autre personnalité politique, girondine. Sous la Révolution française, elle veut par ses textes, comme ses confrères, occuper la scène de théâtre parisienne et être utile, cette volonté s'inscrit dans ce que Poirson décrit comme « une idéologie nouvelle du service de la patrie »³³⁶ des auteurs dramatiques révolutionnaires, qui se sentent tenus « d'une responsabilité politique vis-à-vis du peuple »³³⁷. Ce peuple, nous l'avons vu, a dorénavant un pouvoir, en particulier dans les théâtres. Comme de nombreux auteurs dramatiques du répertoire révolutionnaire, elle se sent investie « d'une mission de service envers le public. »³³⁸ Son théâtre est ainsi mis au service de causes pour défendre des groupes, en particulier non représentés à l'Assemblée nationale : les noirs, les femmes, les pauvres, etc. Son entêtement à faire représenter sa pièce de théâtre que révèle cette double forme-affaire nous renseigne quant à sa volonté de rendre ses idées accessibles au plus grand nombre. Il sert son projet de contribuer à la pratique d'une démocratie réellement existante, c'est-à-dire inclusive de tous les publics, en particulier ceux illettrés. Celui qu'elle considère comme une « école du monde » devient pour elle un outil utile à la

³³⁵ RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 16.

³³⁶ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, op. cit., p. 24.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

pratique démocratique. Par la confiance qu'elle place dans le pouvoir de « « politique symbolique » fondée sur le pouvoir de la représentation »³³⁹, ainsi que Poirson décrit le théâtre révolutionnaire, elle veut par son biais mobiliser l'opinion publique et la société civile sur des questions qui concernent la collectivité. Elle emploie le théâtre en tant que lieu et ses pièces, comme contenu politique, au même titre que Voltaire, en monarchie absolue, a utilisé la sphère publique bourgeoise, comme lieu doté d'une exigence démocratique pour diffuser ses discours afin que justice soit faite, c'est-à-dire pour qu'une réparation ait lieu.

Nous avons vu que *L'Esclavage des Noirs* rassemblait a priori les trois caractéristiques nécessaires à former un espace public au sens où Habermas l'entend. D'abord en dépit de leurs différences identitaires, les protagonistes de sa fiction sont systématiquement mis à égalité d'intelligence, ils tiennent tous une parole juste. Deuxièmement, le sujet de l'esclavage est inédit, enfin dans le cadre de sa représentation, de sa publicité, il entraîne effectivement un débordement au sein de la société civile et travaille au sein de l'opinion publique par le biais de sa médiatisation, sa publicité par voie de presse mais aussi grâce au bouche à oreille. Le modèle théorique d'Habermas a cependant des limites d'application dans le cas du théâtre d'Olympe de Gouges puisque la scène de théâtre telle que mobilisée par sa pièce, la scène s'apparente plutôt à un espace public idéalisé, utopique, du ressort de la fiction. Il correspond bien à cette forme d'une « politique symbolique » de la représentation évoquée par Poirson pour décrire le théâtre révolutionnaire militant. Ensuite, comme Fraser le remarque, l'espace public bourgeois tel que théorisé par Habermas a omis de penser ceux qui appartiennent à la société qui ne sont ni hommes, ni bourgeois, ni blancs. Olympe de Gouges est à ce titre un contre-modèle au concept habermassien en ce qu'elle fait un usage public du raisonnement, elle est une locutrice : une femme et dans le cas de cette pièce, elle fait parler des esclaves noirs. Derrière les personnages de fiction et les comédiens dans le cadre des représentations, c'est l'autrice dramatique qui s'exprime comme perceptrice du public. Or, elle a le souci de signer ses textes et surtout de s'exprimer en tant que femme et en tant que citoyenne. Elle aborde des sujets au titre de femme et de citoyenne, c'est-à-dire en tant que membre du public subordonné et pleinement consciente de faire partie de celui-ci³⁴⁰. Fraser définit les « contre-publics subalternes » comme fonctionnant « comme des espaces de repli et de regroupement » et comme « des bases et des terrains d'essais pour

³³⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁴⁰ Cf. sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791).

des activités d'agitation dirigées vers des publics plus larges. »³⁴¹ Sa pièce est susceptible d'engendrer des « arènes discursives parallèles » mais dans le cas de sa pièce, ce ne sont pas les esclaves eux-mêmes qui élaborent et diffusent des contre-discours au système esclavagistes, c'est une porte-parole, l'autrice dramatique qui fournit sa « propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins. »³⁴² Ce contre-public est initié par une personne qui fait partie d'un public subordonné mais non du même que ceux que son texte représente. Ainsi, si son texte avait été écrit et représenté aujourd'hui, il lui aurait certainement été reproché une appropriation culturelle c'est-à-dire le fait qu'elle parle à la place d'un groupe humain minoré par le pouvoir de représentativité (et souvent dans les représentations culturelles) et d'autant plus, concernant l'esclavage, que comme l'écrit Mame-Fatou Niang, il n'existe pas actuellement en France de « mémoire de l'esclavage »³⁴³. Par contre, la littérature qu'elle produit dans le cadre des obstacles qu'elle rencontre pour faire représenter sa pièce et qui conduisent à deux formes-affaires, *Réflexions sur les Hommes Nègres* (1788), *Le Bonheur primitif de l'Homme, ou les Rêveries patriotiques* (1789), *Les Comédiens démasqués, ou Madame de Gouges ruinées par la Comédie-Française pour se faire jouer* (1789), *Lettre aux littérateurs français* (1790), *Réponse au champion Américain ou Colon très aisé à connaître* (1790) lui permet de fournir sa propre interprétation de son identité, de ses intérêts, de ses besoins. Elle se présente d'abord comme une femme qui pense, une intellectuelle, comme une autrice dramatique qui demande qu'une place soit donnée à son travail au même titre que ses confrères, comme une femme victime d'abus de pouvoir d'une institution, la Comédie-Française, qui fonctionne sur des principes de privilèges (des passe-droits entre autres), qui appelle ses confrères à considérer leurs consœurs et enfin comme une citoyenne qui en appelle à la justice humaine et qui utilise sa liberté de conscience et d'expression, par le biais de l'écriture, « pour montrer la vérité, pour parler au cœur. »³⁴⁴ Dans le cadre de représentation de cette pièce, le spectacle ne crée pas strictement un « contre-publics subalterne » mais donne à penser le théâtre (lieu et contenu intelligible) comme un espace public utopique qui, par sa portée de « politique symbolique », peut entraîner la formation de contre-scènes subalternes à même de mobiliser l'opinion publique autour de causes.

³⁴¹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 120.

³⁴² *Ibid.*, p. 119.

³⁴³ Cf. GAYOT, Joëlle. « Le Droit d'être l'autre ? », Dossier, *Télérama* n°3664, 4-10 avril 2020, p. 19.

³⁴⁴ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique », novembre 1788, dans *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 134.

La pièce est ainsi un vecteur de mobilisation de l'opinion publique. Penchons-nous sur d'autres pièces de théâtre d'Olympe de Gouges qui furent représentées sur les scènes publiques parisiennes et voyons si elles confirment cette hypothèse.

3. D'autres pièces, d'autres modèles, d'autres causes rendues publiques (1789-1793)

Malgré l'expérience conflictuelle et violente des représentations de *L'Esclavage des Noirs* à la Comédie-Française en 1789, Olympe de Gouges continue d'écrire des pièces de théâtre et à vouloir qu'elles soient représentées sur les grandes scènes à Paris. Trois autres de ses textes deviennent des spectacles publics entre 1789 et 1793 : *Le Couvent* (1790), *Mirabeau aux Champs-Élysées* (1791) et *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles* (1793). La durée très courte qui sépare le temps de leur écriture et celui de leurs représentations montre que, malgré l'agressivité de Beaumarchais à son égard en avril 1784, pourtant très influent dans le milieu théâtral, ainsi qu'en dépit de son conflit avec les acteurs de la Comédie-Française, Olympe de Gouges soumet ses ouvrages à des théâtres et ceux-ci sont acceptés. Sous la Révolution, les salles de théâtre ne désemplissent et après le vote de la loi Le Chapelier du 13 janvier 1791, ce sont, selon Berthier, « près de 50 salles [qui] s'ouvrent à Paris, pour plus de 1500 pièces nouvelles jouées entre 1791 et 1800. »³⁴⁵ De plus, il n'y a pratiquement pas de censure entre 1791 et 1792³⁴⁶. Afin de répondre à l'importante demande du public en révolution et à ses chefs de file, les auteurs dramatiques doivent écrire beaucoup, vite et en réaction aux événements politiques. Ainsi, dès le 10 février 1792, Robespierre, pourtant rétif au théâtre, affirme compter sur la scène pour « rallier le peuple » et il enjoint dans un discours à l'Assemblée nationale de « propager l'esprit public par l'éducation, dont les grands moyens sont les spectacles »³⁴⁷. C'est ainsi que comme le formule Poirson, « le répertoire révolutionnaire invente le théâtre militant »³⁴⁸ qu'il définit en ces termes :

[Le théâtre militant] passe par l'instrumentalisation du spectacle à des fins explicitement politiques, par son utilisation dans le cadre de stratégies de persuasion

³⁴⁵ BERTHIER, Patrick. « Les Structures et les hommes », chapitre 1, *Le théâtre au XIX^e siècle*, op. cit., p. 5.

³⁴⁶ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 133.

³⁴⁷ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, op. cit., p. 39-40.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

et par sa puissance d'annexion des faits saillants de l'actualité comme des doctrines en vue.³⁴⁹

Les pièces d'Olympe de Gouges devenues des spectacles publics s'inscrivent dans cette définition. Tout d'abord, elles sont des pièces de circonstance, c'est-à-dire qu'elles sont écrites en réponse à l'actualité. Elles se veulent également persuasives. L'autrice tente, par l'usage public et oral du raisonnement rendu possible par le spectacle de convaincre les spectateurs de ses points de vue. Aborder chacune de ses pièces permet d'identifier sur quels sujets elle a focalisé pendant cette période son attention. Le contenu de ses pièces, qui appartient au répertoire du théâtre révolutionnaire tel que défini par Poirson, permet d'examiner si son théâtre comporte un ensemble de détails saillants qui le rend singulier et peut le caractériser. Vont d'abord être étudiées les pièces qui forment ce que Félix-Marcel Castan nomme une « trilogie sur le mariage »³⁵⁰, ce sont *La Nécessité du divorce*³⁵¹ et *Le Couvent, ou les Vœux forcés*³⁵² (1790). Nous analyserons ensuite ses deux dernières pièces, plus spécifiquement républicaines et patriotiques, devenues des spectacles publics, *Mirabeau aux Champs-Élysées*³⁵³ (1791) et *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers*³⁵⁴ (1792).

A. Divorce, réformes de l'Église, liberté de conscience : « une sorte de trilogie » (1790)

Dans sa préface à *La Nécessité du divorce*, Castan écrit que « cette pièce formait sans doute une sorte de trilogie sur le mariage (...) avec *Le Couvent* et *L'école des jeunes gens* (...) »³⁵⁵. *Le Danger des préjugés, ou l'École des jeunes gens*, renommée *Le Nouveau Tartuffe ou L'école des jeunes gens* a été proposée en lecture à la Comédie-Française en décembre 1790³⁵⁶. Cette pièce a été inventoriée mais perdue, elle n'est donc

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ CASTAN, Félix-Marcel. Introduction à la pièce d'Olympe de Gouges, *La Nécessité du Divorce, Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 227.

³⁵¹ GOUGES, Olympe (de). *La Nécessité du divorce, Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 225-243.

³⁵² GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent, Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 205-223.

³⁵³ GOUGES, Olympe (de). *Mirabeau aux Champs-Élysées, Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 245-257.

³⁵⁴ GOUGES, Olympe (de). *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers, Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 293-327.

³⁵⁵ CASTAN, Félix-Marcel. Introduction à la pièce d'Olympe de Gouges, *La Nécessité du Divorce, op. cit.*, p. 227.

³⁵⁶ Cf. BLANC, Olivier. « Bibliographie », *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 242-243.

pas accessible à la lecture. *La Nécessité du divorce, ou le Divorce* a été « inscrite en lecture à la Comédie-Italienne en mars 1791 »³⁵⁷ mais refusée et *Les Vœux forcés, ou l'École du fanatisme*, « écrite début 1790 »³⁵⁸, renommée *Le Couvent, ou les Vœux forcés* « conçue en octobre 1790 a été créée en 1791 au Théâtre comique et lyrique de la rue de Bondy à Paris, puis en Province, notamment à Bordeaux. »³⁵⁹ *Le Couvent* et *Le Divorce*, les deux seules pièces qui nous restent de cette trilogie écrites toutes deux en 1790 ont été composées synchroniquement à la mise en débat de leurs sujets à l'Assemblée nationale. Ces mises en discussion au sein du parlement souverain ont débouché sur des lois. Le divorce est adopté par l'Assemblée le 20 septembre 1792, il permet « la dissolution du mariage par consentement mutuel des deux époux »³⁶⁰ tandis que, concernant les réformes de l'Église proposées dans *Le Couvent*, la « Constitution du Clergé » dont le « but est de réorganiser le clergé français, qui doit dépendre désormais de l'État et non plus du Saint-Siège »³⁶¹, est votée par l'Assemblée nationale le 12 juillet 1790. Ces deux pièces s'insèrent donc dans des débats de société tenus au sein de l'arène discursive officielle, elles anticipent des réformes.

La Nécessité du divorce met en scène un jeune couple marié depuis trois années dont le mari, M. D'Azinval, fréquente depuis quelque temps une autre femme. Cette situation plonge l'épouse, M^{me} D'Azinval, dans un profond désespoir. Bien que le couple se réconcilie à la fin, la pièce démontre la nécessité du divorce comme porte de sortie à un mariage malheureux et comme permettant, plus largement, le bonheur et la cohésion dans la société entre les hommes et les femmes. L'autrice défend le divorce, selon les mots de son personnage porte-parole Rosambert, comme un moyen de rendre une « pureté aux mœurs » et « de rendre aux familles la tranquillité, et le bonheur à la société entière »³⁶². Ce personnage, sorte de médiateur conjugal du couple d'Azinval, évoque à plusieurs reprises les discussions en train d'être menées à propos du divorce, et en parallèle à ce conflit conjugal, au sein de l'Assemblée : « Je viens d'apprendre à l'instant que depuis ce matin on s'occupe à l'Assemblée de la grande question du divorce, on ne

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 138.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 242-243.

³⁶⁰ RODERICK G. Phillips. « Le divorce en France à la fin du XVIII^e siècle. » [En ligne], *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 34^e année, N°2, 1979. P. 385-398., p. 385. Disponible : www.persee.fr [Consulté le 07.04.2020]

³⁶¹ « Constitution civile du clergé » [En ligne], Encyclopédie Universalis Junior, disponible sur : www.junior.universalis.fr [Consulté le 07.04.2020]

³⁶² GOUGES, Olympe (de). *La Nécessité du divorce, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 231.

doute pas qu'il ne soit décrété (...) »³⁶³ et plus loin : « De la joie ! De la joie ! (...) Le grand décret est lâché. L'Assemblée a, tout d'une voix, prononcé le divorce, et vous pouvez enfin briser vos fers. »³⁶⁴ Le divorce est présenté comme un progrès social qui s'inscrit dans l'émancipation d'une société entière vis-à-vis des valeurs d'Ancien Régime. Selon Rosambert, le vote en faveur du divorce s'inscrit dans la lignée des réformes anticléricales prises en 1790 :

ROSAMBERT. – Déjà l'Assemblée nationale par le décret le plus sage avait donné la volée à tous ces oiseaux de couvent, noirs, gris, blancs, de toutes les couleurs. Aujourd'hui la nuée sera encore plus épaisse, puisqu'elle est composée de toutes les femmes esclaves et de tous les maris mécontents.³⁶⁵

Mais dans la pièce, lorsqu'il apprend qu'il peut divorcer, M. D'Azinval se jette aux pieds de son épouse, plein de repentir. Il ne veut pas divorcer. Rosambert confie alors qu'il a inventé cette nouvelle pour voir si les deux époux s'aimaient encore. L'adoption de la loi du divorce s'avère dans la pièce une fiction. En conclusion, Rosambert accorde à son neveu d'épouser celle qu'il aime qui, en retour, le chérit, tout en les prévenant de ne pas oublier que « la sensibilité et la douceur sont les seuls moyens d'entretenir la paix et l'union dans un état... »³⁶⁶ Dans cette phrase, l'« état » désigne à la fois la société et le foyer, à la fois la sphère publique et la sphère privée. Utiliser le substantif « état » pour désigner ces deux espaces, au moment où les législateurs dissocient la sphère privée et la sphère publique, pour justifier une exclusion des femmes de la vie publique, met en évidence la conception de l'autrice d'une organisation humaine prise dans sa globalité avant tout socialement construite. Les luttes féministes collectives et internationales des années 1960 dont « le slogan emblématique »³⁶⁷ était « le personnel est politique »³⁶⁸ s'inscrivent dans la lignée de cette pensée qui, par conséquent, révèle la structure idéologique sur laquelle repose une telle opposition. Enfin, par son texte de théâtre, Olympe de Gouges démontre avec subtilité la nécessité du divorce. Tout d'abord, elle ne le présente pas comme l'unique solution aux difficultés rencontrées par un couple (le couple à la fin de sa pièce reste ensemble) mais comme une possibilité parmi d'autres pouvant délivrer les deux époux en conflit et les rendre à ce qu'elle appelle « le bonheur ». De cette manière, elle n'effraye pas le public sceptique à cette cause, et ceux qui voit dans

³⁶³ *Ibid.*, p. 238.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 242.

³⁶⁵ *Ibidem.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 243.

³⁶⁷ DORLIN, Elsa. « Épistémologies féministes », *Sexe, genre et sexualités* [2008]. Paris, Presses Universitaires de France, « Philosophies », 2014, p. 9-31, p. 9.

³⁶⁸ *Ibidem.*

le divorce une destruction à l'institution maritale. Elle montre ensuite que la question du divorce est politique puisque sa réponse détermine, par ricochet, la paix sociale de l'ensemble de la société. Cette pièce n'est néanmoins pas représentée et elle s'engage par d'autres moyens en faveur du divorce. Huit mois avant l'adoption du divorce (20 septembre 1792), elle fait imprimer une affiche qu'elle colle dans les rues de Paris, *Le Bon Sens du Français* (17 février 1792)³⁶⁹, dans laquelle elle s'adresse aux législateurs au nom du peuple :

Il [le peuple] vous demande un décret, un seul décret qui réduise en poudre les honteux vestiges de nos vieilles coutumes et qui arrête les légistes et les empêche d'opposer la barbarie des vieilles lois à la simplicité majestueuse de l'acte constitutionnel. Un décret qui fasse comprendre que l'égalité est entre les époux et les épouses comme entre tous les individus français. Qui assure à chacun sa propriété et leur permette de se désunir sous l'inspection des tribunaux de famille, chargés de juger suivant les lumières de la raison, de la seule raison et de veiller aux intérêts des enfants et aux arrangements de fortune.³⁷⁰

Elle place le mariage tel qu'institué du côté de la féodalité et affirme que dans un état de droits qui « a pour flambeau la Constitution et la philosophie », il doit être réformé. Il en va, selon ses arguments, de l'égalité des sexes, de la sortie du « servage »³⁷¹ des femmes et des « intérêts des enfants ». Le 14 septembre 1791, elle avait écrit un texte intitulé « Forme du Contrat social de l'homme et de la femme »³⁷² qui formait la proposition d'un contrat alternatif au mariage, en voici le modèle :

Nous N. et N., mus par notre volonté, nous unissons pour le terme de notre vie, et pour la durée de nos penchants mutuels, aux conditions suivantes : nous entendons et voulons mettre nos fortunes en communauté en nous réservant cependant le droit de les séparer en faveur de nos enfants, et de ceux que nous pourrions avoir d'une inclination particulière, reconnaissant mutuellement que notre bien appartient directement à nos enfants, de quelque lit qu'ils sortent, et que tous indistinctement ont le droit de porter le nom des pères et mères qui les ont avoués, et nous imposons de souscrire à la loi qui punit l'abnégation de son propre sang. Nous nous obligeons également, en cas de séparation, de faire le partage de notre fortune, et de prélever la portion de nos enfants indiquée par la loi ; et, au cas d'union parfaite, celui qui viendrait à mourir, se désisterait de la moitié de ses propriétés en faveur de ses enfants ; et si l'un mourait sans enfants, le survivant hériterait de droit, à moins que

³⁶⁹ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine, op. cit.*, p. 119, note 29.

³⁷⁰ GOUGES, Olympe (de). *Le Bon sens du français*, affiche du 17 février 1792, « *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 265 pages, p. 61.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² GOUGES, Olympe (de). « Forme du Contrat social de l'homme et de la femme », *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Paris, Mille et Une Nuits, 2003, p. 25-32.

le mourant n'ait disposé de la moitié du bien commun en faveur de qui il jugerait à propos.³⁷³

Ces démarches ne visent donc pas seulement à critiquer le mariage mais à en proposer politiquement, au titre de citoyenne, une sortie avec le divorce ainsi qu'une alternative avec le « Contrat social de l'homme et de la femme ». Comme sa pièce de 1790 présume l'adoption en 1792 du divorce, le « Contrat social de l'homme et la femme » de 1791 anticipe les propositions de lois faites entre 1990 et 1998 au Sénat et à l'Assemblée nationale de « Contrat de partenariat civil », « Contrat d'union civile », « Contrat d'union sociale », entre autres, et enfin de « Pacte civile de solidarité » (PACS)³⁷⁴ finalement adopté par l'Assemblée nationale, « après 120 heures de débat tout au long d'une année »³⁷⁵, le 13 octobre 1999. Avec la différence notable, cependant, que ce dernier rend possible l'union entre personnes de même sexe.

Ces trois textes, *La Nécessité du divorce* (1790), « Contrat social de l'homme et de la femme » (1791), *Le Bon sens du Français* (1792) démontrent la confiance politique de l'autrice dans le pouvoir des lois pour faire progresser la vie en société qui vise pour elle à l'émancipation des groupes tyrannisés, en particulier dans le cas du divorce, celui des épouses asservies. Son personnage de Rosambert le déclare en ces termes : « Les choses, grâce à la sagesse de nos législateurs, ont pris une tournure. L'homme est remis à sa place. »³⁷⁶ Ces lois peuvent remettre à leur place ceux qui abusent de leur pouvoir sur autrui qu'elle nomme dans ses textes « les tyrans »³⁷⁷ ou « despote[s] »³⁷⁸ (qui désignent dans ses textes tour à tour, les colons, la monarchie absolue, les comédiens-français, Marat, les pères, le fanatisme) mais aussi accorder des places et conférer des statuts dignes de « la Constitution et de la philosophie »³⁷⁹ à tous les êtres humains (dont les femmes, les noirs, les autrices dramatiques, le peuple, les pauvres, etc.). La même année que la

³⁷³ *Ibid.*, p. 25-26.

³⁷⁴ Cf. BORRILLO, Daniel. « Le pacte civil de solidarité : Une reconnaissance timide des unions de même sexe. » [En ligne] *Pratique Juridique Actuelle*, Dike Verlag AG, 2001, p. 299-306. Disponible sur : www.hal.archives-ouvertes.fr [Consulté le 07.04.2020]

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 303.

³⁷⁶ GOUGES, Olympe (de). *La Nécessité du divorce, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 230.

³⁷⁷ Cf. GOUGES, Olympe (de). « Cette espèce d'hommes tyrannisés avec cruauté depuis tant de siècles » dans *Réponse au champion américain ou Colon très aisé à connaître, 18 janvier 1790*, « les tyrans de la scène » dans *Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer*, février 1790, « La France, devenue la mère de tous les peuples, doit détruire tous les tyrans de la terre » dans *Le Bon sens français ou l'apologie des vrais nobles dédié aux jacobins*, brochure adressée le 15 avril 1792 à la Législative, « le danger d'une longue tyrannie » dans *Grande éclipse du soleil jacobiniste et de la lune feuillantine*, avril 1792, « Marat vit libre dans la société dont il est le tyran et le fléau » dans *Les Fantômes de l'opinion publique*, octobre 1792.

³⁷⁸ GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent, Œuvres complètes, tome 1, op. cit.*, p. 210.

³⁷⁹ GOUGES, Olympe (de). *Le Bon sens du français*, affiche du 17 février 1792, *op. cit.*, p. 61.

rédaction de sa pièce en faveur du divorce, elle compose, pour dénoncer d'autres types de tyrannies, *Le Couvent, ou les Vœux forcés*.

Alors que *L'Esclavage des Noirs* (1789-1790) n'a été joué que trois fois à la Comédie-Française, *Le Couvent ou les Vœux Forcés* (1791) connaît à Paris puis en Province un vif succès. Créée le 4 octobre 1790³⁸⁰ au Théâtre Français Comique et Lyrique, il est, d'après la base César, joué à quarante-deux reprises en 1791³⁸¹. Mais sur la couverture de l'ouvrage publié en mars 1792, l'autrice précise qu'il a été représenté « jusqu'à ce jour 80 et tant de représentations »³⁸². Cela indique qu'il est joué pendant au moins six mois.

Le Couvent ou les Vœux Forcés se déroule entièrement dans un couvent³⁸³ et raconte l'histoire d'une jeune femme, Julie, forcée par une Abbesse à prononcer ses vœux parce que son tuteur légal, le Marquis de Leuville, ne veut plus payer sa pension. Julie est au final sauvée par un Chevalier, le fils du Marquis épris d'elle qui, en dépit du désaccord initial de son père, réussit à l'épouser. Dans la pièce, un curé intègre fait office de défenseur de la jeune fille et de porte-parole de l'autrice. Sentant la jeune femme rétive à rentrer dans les ordres, il défend le libre-arbitre de celle-ci auprès des instances de pouvoir de l'Église. Il en appelle à la justice ecclésiastique et déclare que « si la novice hésite » et qu'il s'aperçoit « de quelque violence », il déposera une « protestation au greffe du tribunal de justice (...) [afin] de faire casser des vœux évidemment forcés. »³⁸⁴ Si la pièce s'inscrit dans le courant révolutionnaire anticlérical, elle défend surtout, par le biais de propositions explicites, une réforme des lois de l'Église avec la fin des vœux perpétuels et du célibat des prêtres. À la fin de la pièce, l'intervention du peuple qui vient frapper aux portes du couvent et scande « TANT QUE Y A L'PEUPLE, LA NOVICE N'PRONONCERA PAS SES VŒUX ! »³⁸⁵, contextualise le texte dans le présent révolutionnaire. Mais la pièce soulève une série d'autres sujets : l'éducation des femmes, le consentement, l'endoctrinement, la liberté de conscience, l'oppression patriarcale. Julie, élevée dans un

³⁸⁰ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 138.

³⁸¹ Base CÉSAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution, disponible sur : <http://www.cesar.org.uk/cesar2/index.php> [Consulté le 04.06.2016]

³⁸² GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent ou les vœux forcés*. [En ligne] Paris, Duchesne, 1792. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 07.04.2020]

³⁸³ Ce lieu unique, l'intérieur du couvent, que le spectateur visite au fil du spectacle (salle du Chapitre, jardin, Chapelle, sur l'autel) accentue la sensation de claustration que devaient ressentir les jeunes filles enfermées dans les couvents qui, regardant à travers les croisés, « ont les yeux partout » (Acte I, scène, p. 210). Ce parti pris nous place de leur point de vue.

³⁸⁴ GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent ou les vœux forcés*, op. cit., p. 212.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 219.

couvent, n'est jamais sortie de l'institution. Cette institution cléricale est cependant traitée de manière non manichéenne. Elle apparaît à la fois comme un espace qui protège de la tyrannie de l'extérieur et à la fois comme un système oppressif qui isole et fait des victimes dans le secret du dehors. Ensuite, la tyrannie désigne autant l'Abbesse, le Grand Vicaire, que le père tout puissant contre lequel le fils finit par se soulever :

« Le Chevalier. – À rien dans ce temps de lumières et de justice. Ce ne sont point les autels que j'offense, je les sers en défendant l'innocence opprimée. N'attribuez qu'à l'horrible tyrannie que vous exerciez sur cette innocente victime la nécessité de mon déguisement. L'un et l'autre, nous sommes libres de faire un choix. Les lois, l'humanité, les droits de la nature, nous protégeront contre le fanatisme et les vengeances de l'orgueil. »³⁸⁶

Enfin, si par son synopsis cette pièce peut supposer que Julie choisit le mariage plutôt que d'être religieuse, c'est-à-dire un système oppressif³⁸⁷ plutôt qu'un autre, la jeune femme a du caractère et révèle au Chevalier que depuis le temps qu'il la visite avec son père, elle s'est éprise de lui. En dépit de l'impasse dans laquelle se trouve le personnage féminin central, l'autrice s'applique à décrire non pas l'enlèvement d'une fille dans le but d'être mariée, mais un amour librement choisi par elle. Il demeure que son ouvrage dramatique dénonce l'endoctrinement et y oppose la revendication à exercer contre les autorités sa liberté de conscience.

Dans la préface à sa pièce, Olympe de Gouges explique avoir « puisé les matériaux » de son sujet « des vœux arrachés aux jeunes gens des deux sexes (...) dans le sein de l'Assemblée nationale. »³⁸⁸ Elle explique qu'« aucun auteur n'avait encore porté ce sujet au Théâtre. »³⁸⁹ Elle ajoute : « Il fallait donner l'effort à la grande question qui s'agitait à l'Assemblée nationale. Ma Pièce pouvait peut-être y contribuer (...). »³⁹⁰ Les salles de théâtre participent ainsi, selon son point de vue, de « l'effort » pour faire passer des lois à l'Assemblée nationale. Elle relate ensuite de quelle manière, elle s'est rendue de théâtre en théâtre afin de soumettre son texte à leurs directeurs (Théâtre de Monsieur, Foire Saint-Germain, en février 1790 ; Théâtre du Palais-Royal). Au final, son fils se saisit du manuscrit et le donne aux directeurs du Théâtre Français, Comique & Lyrique. Absente car « ne voulant pas aller aux répétitions de ce Théâtre »³⁹¹, le directeur

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 217.

³⁸⁷ Le mariage est, nous l'avons vu, une institution dénoncée par l'autrice comme obsolète après la chute de la féodalité.

³⁸⁸ GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Le Couvent, ou les vœux forcés*, Paris, Duchesne, 1792, p. I-XI, p. II.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. III.

³⁹⁰ *Ibidem.*

³⁹¹ *Ibid.*, p. IX.

cosigne la pièce afin d'« en accélérer la représentation »³⁹². Lorsqu'elle rentre à Paris, elle découvre avec effarement l'affiche du spectacle stipuler *Le Couvent, ou les Vœux forcés* « par madame de Gouges et monsieur Labreux »³⁹³. Dans sa préface, elle en appelle donc à « la Justice »³⁹⁴ et demande réparation, en recevant l'ensemble de la recette des représentations. À la fin, elle souhaite qu'à l'avenir on s'empare de ses pièces « plus loyalement, plus légalement »³⁹⁵. Elle reporte pourtant les propos de ses amis qui la tempèrent en lui faisant part du fait que si ses « ennemis » avait su qu'elle était l'autrice de la pièce « on l'aurait fait tomber, ou ils seraient parvenus à en arrêter la représentation »³⁹⁶. Cette nouvelle affaire démontre à nouveau les difficultés qu'elle rencontrait en tant qu'autrice dramatique pour que son travail accède légalement à une scène publique parisienne. De ces manœuvres malhonnêtes, il résulte néanmoins que sa pièce est jouée pendant six mois³⁹⁷ à plus de 80 reprises. La presse salue la qualité du spectacle. Celle d'opinion plus réactionnaire comme *L'Almanach de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791*, cité par Blanc, déclare que si « la pièce est bien écrite, [qu'] il y a du mouvement, des tableaux, de la chaleur et de l'intérêt (...) »³⁹⁸, « l'irrévérence religieuse »³⁹⁹ de la pièce va trop loin. Mais la *Chronique de Paris* datée du 15 novembre 1791 salue la capacité des pièces d'Olympe de Gouges ainsi que celle de deux de ses consœurs, (M^{me} Villeneuve et M^{me} Monnet) à « communiquer « l'enthousiasme révolutionnaire » »⁴⁰⁰. L'article souligne ainsi la manière dont ses « stratégies de persuasions »⁴⁰¹ dramatiques s'avèrent efficaces pour servir la Révolution.

En dépit des tourments qu'elle a rencontré pour la faire représenter, son texte sur les abus de l'Église et ceux de l'autorité patriarcale dans lequel, à travers le couple Julie/Le Chevalier (encore une fois féminin/masculin), elle appelle la jeunesse à se

³⁹² *Ibid.*, p. X.

³⁹³ Cf. GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique*, op. cit., p. 91-96, p. 95.

³⁹⁴ GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Le Couvent, ou les vœux forcés*, op. cit., p. VII.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. XI.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. VII.

³⁹⁷ Sa pièce est représentée à Paris et en Province entre le 4 octobre 1791 et mars 1792 à plus de 80 reprises.

³⁹⁸ *L'Almanach de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791*, Paris, Froullé, 1792, cité par Olivier Blanc dans *Olympe de Gouges, des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p. 138 : « La pièce est bien écrite, il y a du mouvement, des tableaux, de la chaleur et de l'intérêt ; mais ce qu'on ne peut pardonner, au risque d'encourir le blâme des esprits forts, c'est de voir sur la scène un amant travesti en capucin ; une abbesse citer à chaque pas les pièges de L'Ange des ténèbres ; des religieuses porter le livre des évangiles, s'agenouiller devant l'autel, faire leur prière devant une croix ; si cela continue, on verra bientôt un acteur dire la messe et donner la communion sur la scène. Cette dérision est on ne peut plus coupable ; elle choque toutes les bienséances et la liberté ne doit pas s'étendre jusque-là. »

³⁹⁹ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, op. cit., p.138.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁰¹ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution*, op. cit., p. 39.

rebeller en revendiquant leur liberté de conscience et ainsi en résistant à l'endoctrinement connaît le succès auprès du public. Les arguments de sa pièce s'appuient comme dans *La Nécessité du divorce* sur « la Constitution et (...) la philosophie »⁴⁰² et sur la DDHC de 1789 en particulier son article 10 qui instaure la liberté d'opinion⁴⁰³.

Ces deux textes s'inscrivent donc dans « les faits saillants de l'actualité et des doctrines en vue »⁴⁰⁴ et révèlent de quelle façon, elle utilise son théâtre « dans le cadre de stratégie de persuasion »⁴⁰⁵, au service de ses combats politiques pour l'égalité, en particulier entre les sexes. Sortir les femmes de l'asservissement du mariage par le divorce, délivrer les jeunes femmes des mains abusives de l'Église et de l'autorité patriarcale s'avèrent les buts de ces deux pièces. Les victimes (M^{me} d'Azinval et Julie) sont dans chacune des femmes et leur argumentaire sert leur cause, leur émancipation. Ces pièces de théâtre militantes, si elles sont humanistes, qu'elles s'inscrivent dans les idéaux portés par la Révolution, « la Constitution et (...) la philosophie »⁴⁰⁶, sont surtout féministes.

B. Républicanisme, patriotisme, anticléricalisme (1791-1793)

Ces deux dernières pièces créées sur des scènes publiques parisiennes affirment plus directement les idées politiques de l'autrice et la situent idéologiquement dans la Révolution en train de s'élaborer. *Mirabeau aux Champs-Élysées* (1791) loue la Constitution de 1791 et défend une monarchie constitutionnelle, tandis que *L'Arrivée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers* (1793) promeut l'union de la patrie autour de la République. Écrite à une année d'intervalle, elles rendent compte de l'évolution de ses idées.

Le 2 avril 1791, l'année de la Constitution, Honoré-Gabriel Riqueti de Mirabeau (1749-1791) meurt. Olympe de Gouges est ébranlée par le décès de ce tribun de la Révolution qu'elle connaissait et qui fut, d'après son témoignage, le seul, parmi les députés de l'Assemblée nationale, à la considérer suite à la réception de la collection de

⁴⁰² GOUGES, Olympe (de). *Le Bon sens du français*, affiche du 17 février 1792, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰³ Art. 10 de la DDHC de 1789 : « Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la Loi. »

⁴⁰⁴ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ GOUGES, Olympe (de). *Le Bon sens du français*, affiche du 17 février 1792, *op. cit.*, p. 61.

ses ouvrages qu'elle leur avait envoyée⁴⁰⁷. Elle témoigne que « lui seul a eu la grandeur d'âme de [l]'encourager, de [l]'élever peut-être au-dessus de [s]es talents »⁴⁰⁸ et retranscrit, pour preuve, une lettre de remerciement qu'il lui avait adressée datée du 12 septembre 1789. Par la proximité du vocabulaire employé et des idées avancées dans leurs textes respectifs entre 1789 et 1791, Blanc forme l'hypothèse qu'elle aurait écrit pour le tribun⁴⁰⁹. Partisans tous deux d'une monarchie constitutionnelle, ils partageaient la conviction que le roi devait diriger la nation mais sans accepter aucune influence du clergé et de la noblesse avec « raison, (...) sagesse, du patriotisme, de la prévoyance et de la popularité »⁴¹⁰. Elle déclare cependant qu'elle a aussi critiqué son action publique et que si elle admirait son esprit, elle lui reprochait parfois son manque de générosité⁴¹¹. Suite à sa mort soudaine, elle compose en son honneur une oraison funèbre qu'elle déclame, d'après Blanc, au café Procope⁴¹² ainsi qu'« une pièce patriotique »⁴¹³ rédigée d'après elle en « quatre heures »⁴¹⁴ : *Mirabeau aux Champs-Élysées*. Dans sa préface à la pièce, elle déclare que son but a été de « rendre hommage à la mémoire »⁴¹⁵ de Mirabeau en le faisant paraître au paradis lors d'une « réunion de tous les grands hommes »⁴¹⁶. Ce court dialogue politique en neuf tableaux⁴¹⁷ fait en effet converser aux Champs-Élysées des personnalités que l'autrice admire qui, par leurs actions et/ou leurs pensées, ont contribué au bien de la patrie. Les seules actions résident en l'arrivée de Mirabeau et son couronnement final⁴¹⁸.

Sa pièce, représentée moins de quinze jours plus tard dans la salle Favart du Théâtre des Italiens le 15 avril 1791, d'après la Base de donnée César⁴¹⁹, rencontre un succès qui

⁴⁰⁷ Cf. GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique*, (édition de Gisela Thiele Knobloch), *op. cit.*, p. 91-96, p. 91.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁰⁹ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges, 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 139.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ Cf. GOUGES, Olympe (de). « Encore un préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique*, (édition de Gisela Thiele Knobloch), *op. cit.*, p. 97-102, p. 102.

⁴¹² Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges, 1748-1793, des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 140.

⁴¹³ GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 91-96, p. 91.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ La version initiale contenait quatre actes réduits à un seul par les comédiens à la création de la pièce.

⁴¹⁸ M^{me} de Sévigné dépose à la fin de la pièce sur la tête de Mirabeau une couronne et déclare : « Tu l'as méritée ».

⁴¹⁹ Cf. « Mirabeau aux Champs-Élysées », [En ligne], disponible sur : www.cesar.huma-num.fr [Consulté le 08.04.2020]

lui assure, d'après Castan, « une véritable notoriété »⁴²⁰. Elle fait, selon Blanc, « 877 entrées dès le premier soir, sans compter les loges à l'année »⁴²¹. Le spectacle part ensuite en tournée en province où il rencontre « un plus grand »⁴²² succès. Elle sera reprise à Paris, d'après la base César, à la fin de la Révolution, le 16 janvier 1799. Dans la préface de sa pièce, Olympe de Gouges explique qu'elle a été « applaudie ; [qu'] elle a excité la critique et plus encore l'envie, ce qui [l'] assure qu'elle n'est pas si mauvaise. »⁴²³ Elle regrette cependant l'absence de solidarité entre auteurs, l'absence de reconnaissance de ses pairs lors de son succès⁴²⁴. Dans ces conditions, elle semble découragée et se demande si, dans ces circonstances, une réussite au théâtre est vraiment enviable. Il s'agit, à notre connaissance, de l'un des rares textes dans lequel elle exprime de la souffrance, « Je suis d'ailleurs malheureuse (...) »⁴²⁵, confie-t-elle.

Son dialogue *Mirabeau aux Champs-Élysées* fait d'abord converser le Destin puis les trois penseurs dont les écrits ont inspiré la Révolution, Voltaire, Jean-Jacques (Rousseau), Montesquieu (tableau 1) puis par ordre d'entrées : Henri IV, Désilles, un jeune héros républicain (tableau 2), Louis XIV (tableau 4), Franklin et Mirabeau (tableau 6), l'enfant Fortuné, M^{me} de Sévigné, M^{me} Deshoulières, Ninon de Lenclos⁴²⁶ (tableau 7), et enfin Solon et le Cardinal d'Amboise (tableau 8). Il débute par une louange du projet révolutionnaire des français, réussi « sans répandre de sang, à un degré de perfection constitutionnelle telle que toute autre nation en aurait rougi la terre »⁴²⁷. Désilles déplore que Louis XIV ait été un grand despote et Mirabeau répond qu'il préfère un tyran à

⁴²⁰ CASTAN, Félix-Marcel. « Avant-propos à *Mirabeau aux Champs-Élysées* », GOUGES, Olympe (de.), *Mirabeau aux Champs-Élysées, dialogue politique en neuf tableaux, Olympe de Gouges, Œuvres complètes*, tome I, *Théâtre*, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan, Montauban : Cocagne, 1993, p. 246-257.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 142.

⁴²² *Ibidem*. D'après Olivier Blanc, « elle chargea les municipalités de prélever chaque fois sa part d'auteur pour en faire profiter les femmes qui s'étaient distinguées par quelques actions patriotiques. »

⁴²³ GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique, op. cit.*, p. 93.

⁴²⁴ *Ibidem* : « (...) mais je n'ai pas la masse des auteurs qui se tiennent ordinairement ensemble pour faire réussir leurs ouvrages ; seule, isolée, et en butte à tant d'inconvénients, comment attendre même un succès mérité. »

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ GOUGES, Olympe (de). *Le Siècle des Grands Hommes, ou Molière chez Ninon, Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 143-191. Cette pièce inscrite à la Comédie-Française fut refusée le 17 février 1788. Ninon de Lenclos était très admirée par Olympe de Gouges qui l'a mise en scène au sein de deux de ses pièces. Elle incarnait pour elle l'amour libre, la libre-pensée et la nécessité de l'inclusion des femmes dans la société. Dans *Le Siècle des Grands Hommes*, elle forme un couple masculin/féminin avec Molière dont elle montrée comme l'égale. Dans cette même pièce, un personnage autobiographique se nomme Olympe, il s'agit d'une jeune femme qui veut intégrer une troupe de théâtre. Elle est protégée par Ninon de Lenclos, Olympe de Gouges voulait publiquement se montrer sous son patronage.

⁴²⁷ GOUGES, Olympe (de). *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique, op. cit.*, p. 249.

l'anarchie au pouvoir. Franklin défend l'idée qu'il faut un gouvernement monarchique mais que s'il dégénère en despotisme ce ne sera pas la faute de la Constitution de 1791. Il demande aux gouvernants de la sagesse et de l'intégrité. Jean-Jacques évoque son *Contrat Social* et Mirabeau lui répond : « Ton *Contrat Social* ? Il est dans les mains de tout le monde. Il est la pierre angulaire de la Constitution. »⁴²⁸ Voltaire renchérit : « n'ai-je pas aussi contribué à la Révolution ? »⁴²⁹ Cette éloge de la Révolution et d'une monarchie constitutionnelle s'inscrit, en 1791, dans une démarche de propagande révolutionnaire visant à persuader le public de la qualité des travaux des Constitutionnels et asseoir leur légitimité.

Ces dialogues qui manifestent, comme le confirme Blanc, « les idées politiques de l'auteur »⁴³⁰, abordent l'influence des textes philosophiques qui ont fondé la Révolution, l'éducation nationale, la réforme des ordres religieux, et enfin l'exclusion des femmes de la nouvelle République. Ce dernier sujet est traité lorsqu'entrent les trois personnages féminins, Deshoulières, Sévigné, Ninon de Lenclos, décrites par Voltaire comme étant « l'honneur et l'ornement de leur sexe »⁴³¹ et lancé par une question de M^{me} de Sévigné à Mirabeau, qui constitue davantage encore que l'arrivée de Mirabeau, l'acmé de la pièce. En effet, M^{me} de Sévigné demande à Mirabeau : « As-tu laissé en main sûre ce plan dans lequel tu destinais à mon sexe un passage utile à son bonheur et à sa gloire ? »⁴³² Si l'adresse est faite à Mirabeau, ce sont M^{me} Deshoulières et Ninon de Lenclos qui répondent :

NINON DE LENCLOS – (...) Ah, messieurs, que les femmes entendent bien peu leurs intérêts !

M^{me} DE SÉVIGNÉ – Il est indubitable qu'un gouvernement ne peut se soutenir, si les mœurs ne sont pas épurées.

NINON DE LENCLOS – Et de qui dépend cette révolution ? En vain l'on fera de nouvelles lois, en vain l'on bouleversera les royaumes ; tant qu'on ne fera rien pour élever l'âme des femmes, tant qu'elles ne contribueront pas à se rendre plus utiles, plus conséquentes, tant que les hommes ne seront pas assez grands pour s'occuper sérieusement de leur véritable gloire, l'État ne peut prospérer : c'est moi qui vous le dis. »⁴³³

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges 1748-1793*, op. cit. p. 140.

⁴³¹ GOUGES, Olympe (de). *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique*, op. cit., p. 254.

⁴³² *Ibid.*, p. 255.

⁴³³ *Ibid.*, p. 255-256.

Par le biais de ce dialogue entre femmes, Olympe de Gouges affirme qu'il ne peut résulter de réel progrès social sans l'éducation des femmes et leur inclusion à la vie publique. Il se poursuit :

M^{me} DESHOULIÈRES – (...) On ne veut pas que nous soyons sur la terre les égales des hommes ; ce n'est qu'aux Champs-Élysées que nous avons ce droit.
MIRABEAU – Pour opérer en France une grande, une heureuse révolution, il en faudrait, mesdames, beaucoup comme vous.
NINON DE LENCLOS – Tu as raison. En général les femmes veulent être femmes, et n'ont pas de plus grands ennemis qu'elles-mêmes. Que quelqu'une sorte de sa sphère pour défendre les droits du corps, aussitôt elle soulève tout le sexe contre elle : rarement on voit applaudir les femmes à une belle action, à l'ouvrage d'une femme.⁴³⁴

Elle affirme par ce dialogue le caractère délibéré de l'exclusion des femmes de la vie politique. Mais outre les hommes, Ninon de Lenclos avance l'idée que si les femmes ont été si aisément évincées, c'est parce qu'elles n'ont pas su s'unir pour résister et lutter en faveur de leurs « droits du corps ». Elle regrette l'absence de sororité. L'inégalité entre les hommes et les femmes reposent donc sur le refus des hommes à ce que les femmes accèdent à la sphère officielle publique et à l'absence d'une alliance des femmes. Elle regrette qu'elles n'aient pas résisté par une lutte collective des femmes. Ces répliques précèdent le couronnement final du grand homme et forment la conclusion du texte. Olympe de Gouges met donc en scène ce panthéon, cette « réunion de tous les grands hommes », ces « morts au théâtre »⁴³⁵ pour déplorer l'absence des femmes dans la vie publique des vivants. La structure de son texte contribue à placer finalement au premier plan cette revendication féministe. Sa préface confirme son intérêt pour le sort des femmes lorsqu'elle évoque, suite à la publication de ce texte, son prochain projet :

j'ai formé de me retirer entièrement de la société, d'aller vivre dans la solitude, étudier nos auteurs, méditer un plan que j'ai conçu en faveur de mon sexe, de mon sexe ingrat ; je connais ses défauts, ses ridicules, mais je sais aussi qu'il peut s'élever un jour : c'est à cela que je veux m'attacher.⁴³⁶

Cette pièce qu'elle décrit comme « patriotique » loue la révolution et surtout la Constitution de 1791. Perce dans ce dialogue politique, son rêve d'une monarchie constitutionnelle dans laquelle le pouvoir du roi soit tempéré par celui de l'Assemblée et indépendant, c'est-à-dire non soumis aux intérêts de l'aristocratie et du clergé. Mais il milite surtout pour une inclusion des femmes à la vie publique. Dans les six mois qui suivent la publication de cette préface, en septembre 1791, elle publie sa *Déclaration des*

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 255-256.

⁴³⁵ GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique*, op. cit., p. 95.

⁴³⁶ *Ibidem*.

droits de la femme et de la citoyenne dans le préambule de laquelle elle demande à ce que les femmes soient « constituées en Assemblée nationale. »⁴³⁷ Cette déclaration s'avère certainement la concrétisation de ce « plan » qu'elle voulait élaborer pour son sexe.

Sa dernière pièce à être représentée de son vivant à Paris est *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers*⁴³⁸. Celle-ci est jouée au Théâtre de la République (Comédie-Française, rue de Richelieu) le 23 janvier 1793⁴³⁹. Comme *L'Esclavage des Noirs* en 1789, son spectacle n'est donné que trois fois, d'après la base César, les 23 et 25 janvier 1793. Il fait en effet l'objet d'une cabale. Dans la première préface au texte publié en 1793, « Complots dévoilés des sociétaires du prétendu Théâtre de la République »⁴⁴⁰, elle accuse les comédiens français d'avoir saccagé sa pièce en n'en prenant que des « lambeaux »⁴⁴¹ et en la réduisant à une « pantomime »⁴⁴². Par sa préface, elle demande encore une fois réparation, c'est-à-dire seulement à être payée :

Je ne demande point que le théâtre de la République continue la représentation de ma pièce ; je demande que cet ouvrage me soit payé ; le sacrifice de ma fortune et de mes veilles en faveur de la chose publique, me réduisent à la noble nécessité de vivre actuellement de mes talents si ma pièce eut été jouée et jugée, personne n'ignore que j'aurais su me faire justice, et que par de nouveaux efforts, j'aurais su obtenir le suffrage du public, que quinze ans d'exercice dans le théâtre m'ont acquis peut-être à juste titre.⁴⁴³

Dans cet extrait, on apprend qu'Olympe de Gouges vit désormais de ses talents, c'est-à-dire de ses écrits. Les représentations de son « ouvrage républicain »⁴⁴⁴ tel qu'elle le nomme ont donc fait l'objet « d'un complot » dont elle donne les détails dans sa préface⁴⁴⁵, la première a été sifflée et interrompue et elle témoigne avoir été attaquée dans la presse : « J'ai été accablée, traînée dans les journaux ; quelle récompense pour une femme qui a si bien servi sa patrie ! »⁴⁴⁶

⁴³⁷ GOUGES, Olympe (de). *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* [1791], *op. cit.*, p. 13.

⁴³⁸ GOUGES, Olympe (de). *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers*, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 293-327.

⁴³⁹ Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793), des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 190-194.

⁴⁴⁰ GOUGES, Olympe (de). « Complots dévoilés des sociétaires du prétendu Théâtre de la République », *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers*, Paris, Regnaud, 1793, p. 1-8.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 1.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴⁴ GOUGES, Olympe (de). « À Dumouriez, général des armées de la République française », *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers*, Paris, Regnaud, 1793, p. 3-11., p. 9.

⁴⁴⁵ GOUGES, Olympe (de). « Complots dévoilés des sociétaires du prétendu Théâtre de la République », *op. cit.*, p. 2 : « Pour te donner une connaissance exacte de l'intrigue affreuse des comédiens, lis les deux extraits qui suivent. »

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

Cette pièce de circonstance écrite en 1792 vise à fêter, pour son retour à Paris, le héros de l'armée républicaine, le Général Dumouriez, en particulier suite à sa victoire, en novembre 1792, de Jemmapes remportée sur les autrichien. Son intrigue se déroule en Belgique sur le front de la guerre entre l'Autriche et la France en 1792. Elle met en scène une famille de vivandiers pour l'armée autrichienne, les Charlot : M. Charlot, un français, M^{me} Charlot, une allemande, et Charlotte, leur fille. Le Chevalier, fils du général autrichien Clerfayts, tombe très amoureux de Charlotte, la fille des vivandiers. En parallèle, le libidineux aumônier de l'armée autrichienne, Gribourdon, essaye d'abuser de M^{me} Charlot mais lorsqu'elle refuse ses avances, il met au point un plan afin de faire pendre le couple Charlot. Finalement, Charlotte fuit avec le Chevalier, prend les habits d'un officier et s'enrôle dans l'armée française, aux côtés des sœurs Fernig, des soldates qui combattent sous les ordres du général Dumouriez. L'aumônier réussit à faire emprisonner les Charlot mais ils sont finalement libérés et l'aumônier est pendu. La pièce se clôt par le mariage civil du Chevalier, aristocrate, et de Charlotte, fille de vivandier sous l'arbre de la liberté, le couronnement du Général Dumouriez et une chanson, reprise par les principaux protagonistes (Dumouriez, M. et M^{me} Charlot) « Allons enfants de la patrie » qui réclame la liberté de tous les peuples « dans les fers »⁴⁴⁷.

Cette pièce vise à promouvoir le général Dumouriez en héros national. Personnage bon et généreux, positif, l'autrice insiste sur le fait que la bataille qu'il a gagné a fait peu de victimes. L'idée est de rassembler la nation française autour d'une République française qui annihile les différences sociales, rende ainsi possible les métissages sociaux, le mariage de Charlotte et du Chevalier en est une démonstration, et qui mette fin aux abus de l'Église. Elle utilise pour ce faire des stratégies de persuasion avec la répétition de slogans républicains et patriotiques tels que « Vive la République française »⁴⁴⁸ ou « Vive les français, vive la liberté ! »⁴⁴⁹ et l'accumulation de chansons révolutionnaires à la fin de chaque acte : « La Carmagnole », « ça ira », « enfants de la patrie », « on comptait les diamants ». Enfin, elle met en avant l'action des femmes dans la guerre pour la République qui se distinguent par leur franc-parler, leur intelligence et leur courage : M^{me} Charlot, Charlotte, et surtout les deux sœurs Fernig. M^{me} Charlot, la plus belle femme du régiment, courtisée par les soldats du régiment aime son mari, protège sa fille, se défend

⁴⁴⁷ GOUGES, Olympe (de). *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers*, Œuvres complètes, tome 1, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 312.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 325.

contre le prêtre qui veut abuser d'elle (« Ne m'approchez pas, suppôt de Satan sous l'habit d'un ministre de paix ! »⁴⁵⁰, Acte III, scène VII), et encense la République française : « Puissent les Français (...) briser tous les sceptres des tyrans, rétablir dans tous l'univers, l'égalité, l'union des peuples, cet amour paternel de nos anciens ! Voilà le vœu de toute l'Europe, et c'est le plus ardent que je puisse former pour le bonheur du monde entier »⁴⁵¹, (Acte III, scène VIII). Charlotte se dérobe à l'autorité de ses parents et suit celui qu'elle aime et d'une autre condition sociale qu'elle, le Chevalier qui, comme celui du *Couvent, ou les Vœux forcés* se soulève contre l'autorité tyrannique de son père. Charlotte prend également l'habit de soldat pour combattre aux côtés des sœurs Fernig. Enfin, ces sœurs soldates sont décrites comme des « françaises (...) [qui] se battent (...) comme des hommes », « des guerrières intrépides ». Elles sont « à la tête de l'armée française (...), le fusil sur l'épaule, des pistolets à la ceinture, le sabre au côté, le havresac sur le dos, le chapeau sur le coin de l'oreille »⁴⁵² (Acte VI, scène IX). Elles incarnent, selon la rhétorique politique de la pièce, les combattantes de la liberté. Cette mise en évidence de leur action s'inscrit plus généralement dans la « lutte pour la reconnaissance »⁴⁵³ des femmes d'Olympe de Gouges, en particulier dans l'histoire révolutionnaire. Les travaux historiques concernant l'action des femmes dans la Révolution, ceux de Dominique Godineau, Lynn Hunt, Geneviève Fraisse ou Joan Landes à la fin des années 1980 et plus récents comme ceux de Katie Jarvis (2014)⁴⁵⁴ montrent que l'histoire de la Révolution française a été écrite, pendant près de deux siècles, sans prendre au sérieux leur action révolutionnaire. Promouvoir leurs agissements politiques dans le temps présent révolutionnaire sur la scène de théâtre permet à l'autrice de convaincre, au prétexte premier de louer un grand homme (Dumouriez ou Mirabeau), de l'importance de l'agentivité politique des femmes dans ce qui s'est joué récemment en France : le renversement d'un régime.

La pièce est ainsi explicitement patriotique, républicaine, anticléricale et féministe dans la mesure où elle promeut l'action des femmes dans ce que l'autrice qualifie de combat pour la liberté et vise à louer leur importance et à les faire reconnaître par

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 309.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 310.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 322.

⁴⁵³ Cf. FRASER, Nancy. « De la redistribution à la reconnaissance ? Les dilemmes de la justice dans une ère « postsocialiste », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵⁴ Cf. JARVIS, Katie. « Politics in the Marketplace : The Popular Activism and Cultural Representation of the Dames des Halles during the French Revolution » [En ligne], *La Révolution française*, 8, 2015, disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 10.04.2020]

l'opinion publique. Parce qu'elle est inspirée par l'actualité (les victoires de Dumouriez et plus généralement la Révolution), parce qu'elle explicite ses visées politiques (grâce à l'accumulation de formules partisanses, chansons, etc.) et utilise une série de stratégies dramatiques (personnages exemplaires, punitions des contre-modèles), elle vise à persuader le public de s'unir autour d'une République qui se détache de l'Église et annihile définitivement la société d'ordres et les catégories sociales et enfin qui soit inclusive, en particulier des femmes.

Ces deux pièces militantes rendues publiques sur des scènes de Paris situent politiquement leur autrice dans la Révolution. La première salue la Constitution de 1791 et défend une monarchie constitutionnelle dont les pouvoirs du roi soient contrebalancés par l'Assemblée, qui ne soit pas soumise à l'influence de l'Église et de la Noblesse. Elle déplore surtout l'absence des femmes dans le projet d'une nouvelle société telle qu'élaborée par les législateur. La seconde pièce écrite une année plus tard, en se situant hors de France, se veut surtout patriotique et vise à l'union de la nation autour d'une République qui soit égalitariste, anticléricale, et féministe. En 1793, Olympe de Gouges s'affirme davantage républicaine que monarchiste. Mais en mettant en scène des femmes combattantes pour la liberté, en faisant parler la libre-penseuse Ninon de Lenclos, elle défend surtout par cette « « politique symbolique » fondé sur le pouvoir de la représentation »⁴⁵⁵ un système politique qui soit inclusif des deux sexes et qui les traite à égalité.

Conclusion : Des spectacles du « répertoire » de la Révolution ET féministes

Ces pièces écrites en lien avec des événements d'actualité (mort de Mirabeau, victoires militaires de Dumouriez) ou avec des sujets alors débattus à l'Assemblée nationale (divorce, réforme de l'Église) rendent explicite leurs visées politiques, propagandistes. Qu'elles louent des projets de lois, la Constitution de 1791 ou un général comme héros national, elles ont des visées explicitement politiques qui tendent surtout à gagner l'aval des parterres des théâtres dans lesquels elles sont représentées, c'est-à-dire le peuple, en valorisant son action. Son théâtre militant s'inscrit dans la politique du répertoire révolutionnaire tel que défini par Poirson, inscrit dans le présent révolutionnaire, il tend à mettre son texte (et son futur spectacle) au service d'une

⁴⁵⁵ POIRSON, Martial, « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, op. cit., p. 11.

politique grâce à différentes stratégies de persuasions. Ces stratégies s'apparentent surtout à la promotion des régimes révolutionnaires en place ou des doctrines en vue, comme l'anticléricalisme en 1791, ainsi qu'à l'utilisation de codes sociaux à la mode (punitives des ecclésiastiques et des aristocrates) et l'usage de chansons révolutionnaires ou de slogans qui participent de la communion de la salle. Ces stratégies mises au service de l'adhésion du public servent la politique de l'autrice. Il y a en effet deux couches politiques significatives dans ses pièces, celle de surface, concerne le canon tandis que la seconde couche révèle les convictions et buts profonds qu'elle souhaite faire agir au sein de l'opinion publique. La première sert la seconde. Ces trois pièces devenues des spectacles publics tendent chacune à rendre justice aux femmes d'ores et déjà évincées du récit révolutionnaire national et qui, bien qu'elles ne soient pas encore totalement exclues de la vie publique par les lois de 1793, n'ont en 1791 pas accès à la députation. L'un des articles de Fraser débute ainsi : « La « lutte pour la reconnaissance » est en peu de temps devenue la forme paradigmatique du conflit politique à la fin du XX^e siècle. »⁴⁵⁶ Ces pièces écrites à la fin du XVIII^e siècle (et au début du long XIX^e siècle) nous semblent s'inscrire dans cette lutte. En utilisant les thématiques admises par l'opinion, la doxa, (le républicanisme, l'anticléricalisme, le patriotisme), l'autrice dramatique tend à faire reconnaître l'identité, les intérêts et besoins des femmes. Elle fait pour cela parler des personnages féminins qui s'auto-affirment et s'autodéterminent. Stratégiquement, on peut former l'hypothèse que ses textes ont pu accéder aux scènes de théâtre parce qu'ils diffusaient des discours admis qui servaient la propagande des partis révolutionnaires influents. Ces discours admis permettent de produire un contre-discours d'abord humaniste mais profondément féministe. Ces quatre textes étudiés visent à long terme à ce que les femmes disposent des mêmes droits que les hommes. En dénonçant des injustices, des abus (des maris volages, ceux de l'Église), elles tendent à déclencher l'indignation des spectateurs, enclencher des discussions, voire des débats au sein d'autres sphères et à mobiliser le public, en particulier, autour de la cause des femmes. Son théâtre militant s'inscrit donc dans la politique de répertoire du théâtre sous la Révolution (1789-1799) auquel est consacré l'ouvrage collectif dirigé par Poirson⁴⁵⁷. « Évolution de la figure féminine dans le théâtre des femmes-auteurs pendant la période

⁴⁵⁶ FRASER, Nancy. « De la redistribution à la reconnaissance ? Les dilemmes de la justice dans une ère « postsocialiste », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵⁷ Cf. *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson, Paris, éditions Desjonquères, 2008, 510 p.

révolutionnaire »⁴⁵⁸, l'article de Tomoko Takase présent dans cet ouvrage inclut d'ailleurs le théâtre d'Olympe de Gouges dans ce répertoire, aux côtés de celui de Madame de Genlis, M^{me} de Staël, Mademoiselle Raucourt (1756-1815), Julie Candeille et Constance de Salm mais sans le définir comme étant spécifiquement féministe. Républicain, anticlérical, patriote, son théâtre milite pour une république inclusive de tous ses membres humains. Cette république qui décrit un pouvoir partagé, entre le roi au pouvoir limité et indépendant, en particulier grâce l'Assemblée souveraine élue par la nation, dans le cadre d'une monarchie constitutionnelle, ou d'une république sans roi (dans le cadre d'une République non monarchique), doit représenter l'ensemble des humains et défendre les intérêts de tous. Son théâtre est ainsi avant tout humaniste en ce qu'il « prend pour fin la personne humaine et son épanouissement »⁴⁵⁹ et plus spécifiquement féministe. Cette dimension féministe de la littérature d'Olympe de Gouges a été identifiée par le public puisque si c'est la publication et le collage dans les rues d'une affiche contraire au régime politique en place qui ont débouché sur sa condamnation par le tribunal révolutionnaire et sa mise à mort sur une place publique parisienne, les commentaires sur sa décapitation soulèvent ce que Christine Bard nomme son « insoumission à la loi des hommes »⁴⁶⁰. Ainsi, le *Moniteur universel* qu'elle cite a interprété sa mise à mort comme suit :

Née avec une imagination exaltée, prit son délire pour une inspiration de la nature. Elle voulut être homme d'État et il semble que la loi ait puni cette conspiratrice d'avoir oublié les vertus qui conviennent à son sexe.⁴⁶¹

Sa littérature utopique émettait des propositions politiques quant à l'ordre d'un monde plus juste dérangeait les visées des gouvernants. S'appuyant sur l'opposition entre sphère privée (du domaine des femmes) et sphère publique (du domaine des hommes), il est reproché à Olympe de Gouges d'être sortie de son sexe. Bien que le terme de féminisme n'existe pas encore, il lui est reproché d'avoir exercé au sein de l'espace public et des espaces publiques une agentivité politique associée par le pouvoir à celle de l'homme d'État. Sa condamnation neuf mois après les représentations de son ultime spectacle nous laisse à penser que le caractère délibérément féministe de la politique menée par Olympe de Gouges était reconnu par l'opinion publique. C'est à notre sens, cette dimension

⁴⁵⁸ Cf. TAKASE, Tomoko. « Évolution de la figure féminine dans le théâtre des femmes-auteurs pendant la période révolutionnaire », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)* sous la direction de Martial Poirson, *op. cit.*, p. 259-274.

⁴⁵⁹ « Humanisme » [en ligne], Le Petit Robert 2019.

⁴⁶⁰ BARD, Christine. *Les insoumises : la révolution féministe*, une anthologie présentée par Christine Bard, Paris, Coédition Garnier et les Archives du Monde, « Les rebelles », 2013, 192 p., p. 14.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

humaniste et surtout féministe qui caractérise et distingue le théâtre militant de l'autrice des autres textes du répertoire révolutionnaire.

Conclusion : Le théâtre d'Olympe de Gouges : un nouveau paradigme pour penser l'exercice d'une citoyenneté alternative et opérante au XIX^e siècle ?

Olympe de Gouges, dont la vie se partageait entre ses allers-et-venues dans les cercles politiques, aux séances de l'Assemblée nationale, dans les théâtres, chez les éditeurs et des temps consacrés à l'écriture en vue de rendre publique ses opinions déplore un an avant sa décapitation : « Je donne cent projets utiles, on les reçoit. Mais je suis femme, on ne m'en tient pas compte. »⁴⁶² Blanc mentionne Mirabeau qui disait à son propos « qu'elle avait fait à elle seule la Constitution »⁴⁶³. Si comme le souligne l'auteur, le député exagère, il voulait signifier qu'Olympe de Gouges travaillait inlassablement à faire diffuser aux publics ses propositions politiques qui, le plus souvent, moquées dans un premier temps, étaient reprises par les législateurs « à leur compte »⁴⁶⁴. Si elle souffrait personnellement de ce mépris⁴⁶⁵, son œuvre, en particulier dramatique, s'avère mise au service de luttes pour la reconnaissance par l'opinion publique de groupes humains tyrannisés, afin que leur soient accordés, à long terme, des droits qui leur confèrent un « statut (...) de pair dans toutes les sphères de l'interaction sociale »⁴⁶⁶. Le théâtre s'avère pour elle, sous la Révolution, un outil pratique de luttes politiques.

Sous la Révolution française, la vie politique mute et se manifeste par de nouvelles formes d'expression qui se caractérisent par ce que Poirson nomme « une théâtralisation sans précédent »⁴⁶⁷. Celle-ci s'exprime par « une liturgie du pouvoir (...) [lors] des fêtes révolutionnaires, (...) [de] grandes plaidoiries publiques et (...) [par des]

⁴⁶² GOUGES, Olympe (de). *Correspondance de la cour à la Convention nationale et au peuple, sur une dénonciation faite contre son civisme, aux Jacobins, par le Sieur Bourdon*, 14 novembre 1792 dans De Gouges, Olympe. *Œuvres complètes, tome IV, Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 265 pages, p. 148.

⁴⁶³ BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Cf. FERRARESE, Estelle. « Introduction », *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution de Nancy Fraser*, *op. cit.*, p. 5-12, p. 5-6 : « (...) l'expérience du mépris [...] ouvre dans la personnalité une sorte de brèche psychique par laquelle s'introduisent des émotions négatives comme la honte ou la colère [mais] dès lors que celles-ci peuvent être interprétées comme une expérience commune à un groupe, la possibilité d'une lutte s'ouvre. »

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁷ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 11.

manifestations de l'éloquence révolutionnaire »⁴⁶⁸. Cette théâtralisation, ou mise en spectacle de la vie politique, rend compte du changement de paradigme politique que connaît la France à la rupture révolutionnaire. Elle passe d'un régime monarchique absolutiste dans lequel le pouvoir est incarné de manière autocratique par un roi représentant de Dieu sur terre au sein d'une société divisée en trois groupes humains hiérarchisés selon une échelle de valeurs et de reconnaissances (les trois ordres), à un régime républicain constitué d'une arène discursive officielle (étatique), que Fraser décrit fonctionnant comme « un espace public au sein de l'État »⁴⁶⁹, décisionnaire mais de façon délibérative et souveraine devant le peuple constitué de citoyens reconnus, dès 1789 par la DDHC, comme « libres et égaux en droits » (article 1^{er}). Grâce à l'élection, par certains membres du peuple, de représentants de la nation, cette assemblée a une mission de représentativité. Ses décisions, qui se concrétisent par le vote de lois, appliquées au sein de la société, sont le résultat de discussions, de débats organisés selon un protocole de prises de paroles successives des députés à la tribune qui, par une rhétorique et des arguments doivent convaincre les autres membres de la pertinence et de la nécessité, pour le bien commun, de leurs points de vue. Ce dispositif discursif implique un rapport scène/salle. Comme l'explique Poirson, à cette période, les scènes de théâtre prolongent « la tribune et le barreau »⁴⁷⁰ et servent de caisse de résonances aux débats et aux idées en cours aussi bien dans l'assemblée souveraine que dans la rue ou la presse, c'est-à-dire dans les espaces publics et de ce qu'Habermas a nommé « l'espace public ». Cette mise en spectacle de la vie politique se définit donc par une mise en scène de celui qui parle à voix haute, le protagoniste, face à un public. Pour être écouté, mais surtout entendue, la parole du locuteur doit être organisée en un discours préparé à l'avance qui, afin de capter l'attention du public mais aussi convaincre, s'appuie sur une maîtrise rhétorique et des arguments organisés qui aient du poids. Il doit également maîtriser l'art oratoire. Cette mise en spectacle suppose conséquemment une publicité de ce discours vers d'autres sphères que l'espace initial de locution. Cette mise en spectacle de la vie politique a lieu sous la Révolution au sein de deux types d'espaces, dans l'assemblée souveraine qui constitue ce que Fraser nomme un « public fort » (*strong publics*)⁴⁷¹ en ce qu'il contribue

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 129.

⁴⁷⁰ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷¹ Cf. FERRARESE, Estelle. « Introduction », *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution de Nancy Fraser*, *op. cit.*, p. 5-12, p. 8.

aussi bien à former l'opinion publique qu'à prendre des décisions concernant la collectivité (votes de lois, de décrets, etc.) et au sein de cafés, cercles d'habitues, rues, théâtres, journaux qui sont, selon elle, des « publics faibles » (*weak publics*)⁴⁷² en ce qu'ils n'ont qu'un pouvoir de formation de l'opinion. Cette théâtralisation de la vie publique participe, par ces différents procédés, de la démocratisation de la société française.

La déclaration de confiance que fait Olympe de Gouges envers le pouvoir du théâtre lorsqu'elle le qualifie d'« école du monde » revêt quatre dimensions. Le théâtre s'apparente d'abord à un espace depuis lequel on enseigne un savoir moral dans l'esprit de la philosophie des Lumières et humaniste, en ce qu'il a pour fin l'épanouissement de la personne humaine. Corrélativement, il constitue un contenu (une leçon, un modèle, une indignation). Le théâtre est aussi une école du monde social. L'écriture de pièces lui demande de bien connaître les systèmes de pouvoir qu'elle dénonce comme étant injustes afin de pouvoir les traduire dramatiquement. Au niveau de sa trajectoire, il a été une école du monde social en tant qu'il lui a permis de rencontrer des milieux sociaux littéraires et politiques. Il s'apparente également à une école de citoyenneté car il implique publiquement sa voix sur des sujets politiques, qui relèvent de la collectivité. Enfin, il sert littéralement à rendre public ce contenu. La scène de théâtre publique ouverte à tous les groupes humains possède à ce titre une puissance de diffusion des idées alors indépassable puisque, par l'usage de la parole à voix-haute, elle peut toucher les individus illettrés du peuple. Par ces quatre dimensions, il détient pour elle un pouvoir, il participe d'une remise en ordre symbolique du monde, et peut contribuer de la réparation des injustices de son réel, c'est-à-dire qu'il joue un rôle opérant dans la lutte pour la justice et donc pour l'égalité.

Le cas de la double forme-affaire suscitée par la première pièce d'Olympe de Gouges représentée sur une scène publique parisienne, *L'Esclavage des Noirs*, qui a pour origine deux conflits, l'un avec la Comédie-Française (une institution culturelle) et l'autre avec le système esclavagistes garanti par le pouvoir des colons (un système commercial légal), démontre que la volonté de faire représenter une pièce sur une telle scène et/ou l'accomplissement de cette volonté par les représentations du dit texte peut provoquer un changement dans la société. Ces conflits ont en effet enclenché des débats dans les espaces publics et des mobilisations qui ont entraîné leur déplacement au sein de

⁴⁷² *Ibidem*.

« l'espace public au sein de l'État », l'Assemblée nationale. La mise en discussion de ces injustices (l'abus des comédiens-français et l'inhumanité de l'esclavage) par des représentants de la nation a débouché sur des lois accordant des droits aux victimes de ces injustices : les auteurs et les esclaves. Si ces changements dans la société ne sont pas des conséquences directes des conflits initiaux suscités par la pièce d'Olympe de Gouges, qu'ils sont les résultats de conjonctures politiques et sociales, cette double forme-affaire démontre premièrement, la porosité des différentes sphères discursives officielles/non officielles et privées/publiques et deuxièmement, le pouvoir efficient de la « « politique symbolique » fondée sur le pouvoir de la représentation »⁴⁷³.

Parce que leur écriture s'inspire de l'actualité, qu'elles suivent des stratégies de persuasion qui rendent explicites leurs visées politiques, ses autres pièces devenues à Paris des spectacles publics sont des pièces militantes qui s'inscrivent dans la politique du répertoire du théâtre révolutionnaire, « civique et citoyen »⁴⁷⁴ tel que défini par Poirson. Elles promeuvent le peuple, son action révolutionnaire, celle des chefs révolutionnaires et de leurs partis ainsi que les doctrines en vue. Elles sont aussi des caisses de résonances des débats qui ont lieu à l'Assemblée nationale. Mais aborder ces sujets à la mode afin de faire valoir, fêter et faire communier les parterres des théâtres peut s'apparenter à une stratégie instaurée par l'autrice pour se rendre accessibles les scènes publiques. La double forme-affaire suscitée par *L'Esclavage des Noirs* a en effet révélé les difficultés particulières qu'elle rencontrait à faire jouer ses pièces parce qu'elle était une femme et parce qu'elle était, en outre, une femme qui écrivait sur des sujets politiques. Les péripéties qu'elle rencontre dévoilent la misogynie des milieux artistique et intellectuel qui ne reconnaissent pas son travail voire qui le disqualifient (dévalorisation, soupçon de plagiat ou de n'être pas l'autrice de ses pièces, diffusion de rumeurs quant à ses mœurs, c'est-à-dire sa vie privée, etc.). A également été remarqué que ses autres textes dramatiques comprennent deux couches politiques signifiantes, la première répond aux canons politiques ambiants et est mise au service de la seconde, dépositaire de son féminisme. La première couche signifiante de ses pièces, manifeste dans leurs titres, sert à gagner l'adhésion des directeurs de théâtre et la seconde à diffuser un contre-discours en fournissant sa « propre interprétation »⁴⁷⁵, comme le dit Fraser, des

⁴⁷³ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ FRASER, Nancy. « 5. Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

identités, des intérêts et des besoins d'un groupe humain subalterne, en ce que non représenté dans l'arène discursive officielle, comme celui des femmes. Ainsi, outre qu'il est républicain, anticlérical et patriote, son théâtre militant se caractérise par sa dimension humaniste et surtout féministe. Ce féminisme théâtral comme « « politique symbolique » du pouvoir de la représentation » s'exprime par la dénonciation des abus formés contre son sexe et par la promotion d'idées féministes, de modèles de femmes, voire d'autopromotion. Ses pièces dénoncent ainsi les abus des pères, des époux, de l'Église et de l'État et promeuvent synchroniquement des femmes courageuses, intelligentes, audacieuses (Hypatie, Ninon de Lenclos, M^{me} de Sévigné, M^{me} Charlot...), ou assure son autopromotion en se mettant elle-même en scène comme dans sa pièce de 1788, *Le Siècle des Grands Hommes, ou Molière chez Ninon*, dans laquelle évolue « Olympe », une jeune femme qui veut faire du théâtre. Elles cherchent à faire reconnaître les femmes comme victimes de systèmes oppressifs (en particulier de l'Église et du patriarcat) mais aussi, par le biais de ses personnages féminins, à promouvoir des femmes qui s'auto-affirment et s'autodéterminent en exposant leurs idées et en faisant des choix. Ces modèles féminins sont toutes des contre-modèles de femmes à la définition établie par les législateurs de « la femme » comme sexe subalterne incapable d'agir dans la vie publique. Faute d'avoir accès à l'arène discursive officielle, Olympe de Gouges utilise sous la Révolution la puissance de la « « politique symbolique » fondée sur l'art de la représentation »⁴⁷⁶ pour faire reconnaître la pertinence politique de son sexe dans la vie publique. Autoproclamée « citoyenne » dès 1788, Olympe de Gouges use, par les représentations de son théâtre civique citoyen et féministe, de la scène théâtrale publique parisienne, lieu du réel et de la fiction, comme d'un espace alternatif à la tribune de l'Assemblée nationale ou du barreau du tribunal, deux lieux qui, en tant que femme, lui sont interdits. Auto promue pleinement citoyenne, ses textes de théâtre, comme ses affiches, ses brochures servent l'expression publique de son opinion, ils rendent opérante son agentivité politique, c'est-à-dire sa capacité à « être capable d'agir ; pouvoir agir ; vouloir agir »⁴⁷⁷. Ils proposent des réformes politiques capables d'avoir des effets dans la société par des moyens non officiels. La représentation théâtrale possède en sus des autres médias le pouvoir de diffuser massivement des idées, d'indigner l'opinion publique et de mobiliser des forces qui potentiellement se déplacent au sein de l'arène discursive officielle, décisionnaire du

⁴⁷⁶ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire*, op. cit., p. 11.

⁴⁷⁷ MACKENZIE, Caroline. « Agency : un mot, un engagement », op. cit., p. 2.

sort de l'ensemble de la collectivité humaine. Elle permet ainsi d'atteindre des publics faibles et des publics forts.

L'usage de cette « « politique symbolique » fondée sur l'art de la représentation »⁴⁷⁸ sur des scènes publiques parisiennes pour influencer voire mobiliser l'opinion dans le but, à long terme, de faire reconnaître des droits à des publics subalternes, est une stratégie employée, tout au long du XIX^e siècle, par de nombreuses femmes politiques. Comme ceux d'Olympe de Gouges, leurs textes dénoncent les abus de l'Église, de l'État, des pères, des maris et/ou promeuvent des modèles de femmes possédant, souvent à leur image (ou s'auto promouvant), une agentivité. Ils visent à une reconnaissance des femmes qui passe par la démonstration (la preuve) de leur action dans l'Histoire et par l'éloge d'un ensemble de leurs qualités (courage, capacité à gérer des conflits privés, publics, intelligence, art d'exercer leur raison, à apprendre, leurs talents artistiques). Ces démonstrations visent à légitimer en les promouvant leurs voix dans l'espace public d'abord théâtral puis à faire reconnaître leurs droits par l'espace public décisionnaire, l'État. Elles revendiquent sur scène leur liberté à disposer de leurs corps, et/ou leurs droits civiques en pouvant se constituer, par exemple, en Assemblée nationale, et/ou leurs droits sociaux en revendiquant un accès à la même éducation ainsi qu'aux mêmes professions que les hommes.

Parce qu'il a émergé dans un temps de rupture historique, de changement de paradigme politique, qui a correspondu à un temps d'extrême liberté et un chaos comme puissante source d'invention, révolutionnaire c'est-à-dire à un moment de possibles concomitant à une première institutionnalisation de la vie démocratique française, de première fixation, le théâtre d'Olympe de Gouges, par sa radicalité et le nombre de propositions politiques qu'il contient pour transformer la société de manière égalitaire, correspond à ce que Yann Thomas nomme un « cas extrême »⁴⁷⁹. La particularité du « cas extrême » est de s'étendre « à des circonstances plus ordinaires et de se généralise[r] progressivement en institution permanente »⁴⁸⁰. Son théâtre, considéré 1) comme contenu plus ou moins explicitement politique et plus spécifiquement féministe, 2) comme initiateur d'un déploiement de stratégies afin que ce contenu soit rendu public en étant

⁴⁷⁸ POIRSON, Martial. « Introduction », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷⁹ Cf. THOMAS, Yan. « L'extrême et l'ordinaire, remarques sur le cas médiéval de la communauté disparue », *Penser par cas*, sous la direction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, *op. cit.*, p. 45-73.

⁴⁸⁰ LACOUR, Philippe. « Penser par cas, ou comment remettre les sciences sociales à l'endroit », à propos de l'ouvrage de Passeron et Revel et plus spécifiquement de l'article de Yan Thomas, disponible sur : www.espacetemps.net [Consulté le 04.04.2019]

représenté sur une scène publique parisienne et 3) comme vecteur d'effets de ces stratégies, de résultat de leur efficacité, avec les représentations du contenu ou non, dans la vie publique, va nous permettre d'analyser d'autres théâtres d'autrices du XIX^e siècle. Il va s'agir dans les différents cas d'autrices d'analyser « la politique symbolique » que propose le contenu de la pièce à la représentation devant des publics et/ou d'analyser les stratégies déployées par elles pour rendre publique cette politique symbolique et/ou de se pencher sur les effets de ces stratégies ou de ce contenu, c'est-à-dire à la réception de l'ouvrage dans le cas de la représentation de la pièce, au sein de l'espace public. Le théâtre d'Olympe de Gouges est un « cas extrême » en ce qu'il rassemble de manière paroxystique ces trois dimensions : un contenu féministe, un déploiement de stratégies pour qu'il soit rendu public, et les conséquences de ces stratégies et des représentations devant des publics, suivies ou non, à plus ou moins long terme, d'un changement dans la société civile qui passe par la reconnaissance des droits de groupes humains assujettis. Par cette grille d'observation qu'il propose, le théâtre d'Olympe de Gouges constitue un nouveau paradigme, pour penser l'exercice d'une citoyenneté féminine alternative mais opérante sous la première ère démocratique.

Abordons désormais les cas de trois autrices dramatiques, Julie Candeille (1767-1834), Constance de Salm (1767-1845) et Germaine de Staël (1766-1817) qui, sous la Révolution et le Premier Empire, ont fait représenter des pièces mettant en scène la figure de Sapho. Chacune d'elles a proposé sa version de la mythique poétesse et, par son biais, un modèle de l'artiste femme reconnue dans la cité pour son art. Appréhender la politique symbolique de ces trois textes ainsi que leur efficacité dans la vie publique, nous permettra d'appréhender leur conception de la démocratie, de l'inclusion des femmes dans l'espace public et de la vocation du théâtre en démocratie.

Chapitre 2 – Promouvoir Sapho ou s'autopromouvoir en République (1792-1811)

Sapho (ou Sappho selon les auteurs), « née aux environs de 650 avant J.C. »¹, passée au rang de mythe dans la littérature mondiale, est une artiste rendue célèbre pour ses improvisations poétiques. Elle est aussi une passeuse de savoir, une maîtresse à penser qui vit indépendante sur une île entourée d'élèves. Huguette Krief explique qu'elle est devenue une « figure légendaire de la première femme écrivaine »² qui a permis à des hommes et des femmes de lettres de renouveler les « discours féministes des siècles classiques »³. Elle cite les exemples de *La Cité de Dames* (1405) de Christine de Pisan et de romans de Madeleine de Scudéry. Même pour Jean-Jacques Rousseau, l'un des pères spirituels⁴ de la Révolution et de l'avènement républicain, qui a pensé une éviction totale des femmes de la vie publique et de la création⁵, Sapho incarne une exception à la règle de leur nullité créative :

Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelquefois même de la philosophie et du raisonnement. Elles peuvent acquérir de la science, de l'érudition, des talents, et tout ce qui s'acquiert à force de travail. Mais ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs, manqueront toujours aux écrits des femmes : ils sont tous froids jolis comme elles ; ils auront tant d'esprit que vous voudrez, jamais d'âme ; ils seraient cent fois plutôt sensés que passionnés. Elles ne savent ni décrire ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache une autre [Héloïse, des *Lettres d'Héloïse et Abélard*], méritèrent d'être exceptées. Je parierais tout au monde que les *Lettres Portugaises* ont été écrites par un homme. Or partout où dominent les femmes, leur goût doit aussi dominer : et voilà ce qui détermine celui de notre siècle.⁶

¹ PIGEAUD, Jackie. « Sappho, la dixième muse », *Poèmes, SAPPHO*, traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud. Paris, éditions Payot, Rivages poche, « petite bibliothèque » n°478, 2004, 232 p., p. 10.

² KRIEF, Huguette. « Présentation », *La Sapho des Lumières* (Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël), Saint-Etienne : Les Publications de l'Université de Saint-Etienne, « Société Française d'Étude du XVIII^e Siècle », 2006, 145 p., p. 7-26., p. 11.

³ *Ibidem*.

⁴ D'après Jacques-Olivier Boudon, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a joué « un rôle premier » dans la Révolution. Il faut ainsi se figurer que ses œuvres complètes ont connu seize rééditions entre 1764 et 1789. Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. « Les origines de la Révolution », *op. cit.*, p. 14.

⁵ Cf. FRAISSE, Geneviève. « Rousseau (1758), Kant (1764) : établir les remparts », *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*. Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2019, 135 p., p. 17.

⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La lettre à d'Alembert* [1758], édition présentée et annotée par Marc Buffat. Paris, éditions Flammarion, « GF », 2003, note 2, p. 158.

Il affirme cela dans une note de bas de page de sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). Il défend dans cette lettre l'idée selon laquelle les idéaux républicains sont incompatibles avec les spectacles de théâtre pour la raison qu'ils excitent les passions et mettent sur scène des personnes, les comédiens, dénuées de mœurs. Il prône le modèle d'une fête publique qui abolisse la frontière entre spectateurs et acteurs, vise à l'union civile entre les individus grâce au mariage, et à la communion patriotique, en contribuant à la paix de l'État. Mais ce qu'il craint surtout est le pouvoir des comédiennes lorsqu'elles jouent dans des pièces portant sur l'amour car selon lui « l'amour est le règne des femmes (...) elles (...) y donnent la loi »⁷. Ce type de pièces dramatiques portant sur l'amour, il cite celles de Molière et de Corneille, ont pour « effet naturel (...) d'étendre l'empire du sexe, de rendre des femmes et des jeunes filles les précepteurs du public, et de leur donner sur les spectateurs le même pouvoir qu'elles ont sur leurs amants »⁸. Elles risquent d'augmenter « l'ascendant des femmes »⁹, la gouvernance de leurs idées au sein de l'opinion publique or, selon Rousseau, si un homme ne veut pas « avilir »¹⁰ son sexe, il ne doit pas « prendre conseil »¹¹, « en général »¹², auprès d'elles. Nous allons justement étudier dans ce chapitre, des pièces dramatiques composées pour la scène entre 1792 et 1811, sous la Première République et l'Empire, par des femmes qui mettent en scène l'exception parmi les femmes, l'héroïne Sapho, ou une adaptation contemporaine de celle-ci avec *Catherine, ou La belle fermière*¹³ (1792) de Julie Candeuille (1767-1845), *Sapho*¹⁴ (1793) de Constance de Salm (1767-1845) et *La Signora Fantastici*¹⁵ et *Sapho*¹⁶ (1811) de Germaine de Staël (1766-1817). À partir de ce corpus, nous allons étudier dans quelle mesure Sapho qui a pour Rousseau, avec Héloïse, du « génie » pour l'écriture d'œuvres ambitieuses et pour exprimer le souffle de la passion amoureuse devient, dans

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ CANDEUILLE, Julie. *Catherine, ou La belle fermière* [En ligne] Paris, Maradan, 1793, 108 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019]

¹⁴ SALM, Constance (de). *Sapho* [1794], *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm*, [En ligne] tome 2, 331 p., p. 1-104. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019]

¹⁵ STAËL, Germaine (de). *Signora Fantastici* [1811], *Œuvres complètes de madame La baronne de Staël*, tome 16, précédés d'un « Avertissement de l'éditeur » Auguste de Staël. [En ligne] Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, 358 p., p. 179-214. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.08.2019]

¹⁶ STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], *Œuvres complètes de madame La baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 275-359.

ces pièces de femmes, avant tout la figure de l'exclusion de la Cité des femmes d'exception.

Julie Candaille, Constance de Salm, Germaine de Staël sont des contemporaines de naissances sociales différentes (la première est fille d'artiste, la seconde aristocrate, la dernière bourgeoise) qui ont grandi sous l'Ancien Régime, qui ont chacune reçu une éducation exceptionnelle pour des femmes de leur génération. Elles se sont montrées en 1789 en faveur des idées constitutionnelles puis chacune, après la Révolution française, a pris acte de l'absence de droits laissés aux femmes. Dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), Germaine de Staël formule en ces termes sa déception :

Depuis la Révolution, les hommes ont pensé qu'il était politiquement et moralement utile de réduire les femmes à la plus absurde médiocrité ; ils ne leur ont adressé qu'un misérable langage sans délicatesse comme sans esprit ; elles n'ont plus eu de motifs pour développer leur raison ; les mœurs n'en sont pas devenues meilleures.¹⁷

Plus loin, elle ajoute : « Elles [les femmes] avaient sans doute, dans l'Ancien Régime, trop d'influence sur les affaires : mais elles ne sont pas moins dangereuses lorsqu'elles sont dépourvues de lumières, et par conséquent de raison (...). »¹⁸ La même année, dans son *Rapport sur un ouvrage intitulé : De la condition des femmes dans une république*¹⁹ (1800), Constance de Salm remarque que les seuls bénéfices que les femmes ont gagnés à la Révolution française sont le divorce et « la faculté d'hériter par égales portions »²⁰. Enfin, dans un *Dialogue entre un mari et sa femme*²¹, dont on ne connaît pas la date d'écriture mais qui a été publié en 1818, Julie Candaille fait dire au personnage de la femme à son mari : « Vos lois sont des grossières et des impertinentes. D'ailleurs, qui les a faites ? Des maris comme vous, qui étaient bien aise d'opprimer leurs femmes. S'il y avait eu des législatrices mêlées aux législateurs, les choses ne se seraient pas passées ainsi. »²² Ces trois penseuses contemporaines les unes des autres, dressent quant aux

¹⁷ STAËL, Germaine (de). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), *Histoire des femmes en Occident, Le XIX^e siècle, tome V*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 642.

¹⁸ *Ibid.*, p. 643.

¹⁹ SALM, Constance (de). *Rapport sur un ouvrage intitulé : De la condition des femmes dans une république* [1800], *Œuvres complètes*, tome 4, [En ligne] Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 354 p., p. 131-154. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23.08.2019]

²⁰ *Ibid.*, p. 142.

²¹ CANDEILLE, Julie. « Dialogue entre un mari et sa femme », *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris*. [En ligne] Paris, Delaunay, Librairie au Palais Royal, 302 p., p. 107-115. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019].

²² *Ibid.*, p. 108.

droits accordés aux femmes grâce à la rupture révolutionnaire des bilans similaires : elles sont les grandes perdantes de la Révolution de 1789.

En dépit de leur absence de statut civique qui, si elles sont appelées « citoyennes », reste le même que sous l'Ancien Régime, leur moyen de s'autonomiser intellectuellement et parfois financièrement va être de faire usage du raisonnement, d'écrire et de publier des écrits, c'est-à-dire littéralement de les rendre publics. Un projet affirmé dans le dialogue fictionnel de Candelle lorsqu'elle fait dire à la femme en guise de revanche à son mari : « Je vous prévient, Monsieur, qu'à compter d'aujourd'hui, j'entends être libre et indépendante. (...) je vais m'adonner à la littérature et aux belles-lettres ; je vais travailler à un journal. »²³ L'écriture est le seul moyen de mettre en pratique leur liberté d'expression et par ce biais leur liberté de conscience (articles 10 et 11 de la DDHC). Pourtant, ce droit des femmes à écrire et créer fait, au milieu de la Première République, polémique. En 1797, suite à la publication d'un poème de Ponce-Denis Écouchard-Lebrun (1729-1807), surnommé « Pindare », « Aux belles qui veulent devenir poètes », éclate une querelle dans la presse parisienne, « la querelle des femmes auteurs »²⁴. Par son poème, il demande aux femmes : « Inspirez, mais n'écrivez pas. »²⁵ Il enjoint aux femmes d'être des Muses, c'est-à-dire d'inspirer le poète mais de se taire. Ce débat révèle une tension autour de la question de l'expression artistique publique des femmes. En 1801, alors qu'est en train d'être rédigé le Code Civil de Napoléon Bonaparte (1804), un homme de lettres, Sylvain Maréchal, fait publier une brochure intitulée *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*. Si ce projet de loi est une fiction, il est publié à quatre reprises entre 1801 et 1853²⁶ et exprime une forte résistance à l'éducation des femmes, à leur développement intellectuel. Or, ces trois témoignages d'intellectuelles cités rendent compte de leur extrême conscience de l'exclusion des femmes de la sphère publique officielle et de celle que l'endroit de l'écriture constitue un espace à occuper malgré tout, un lieu où il faut résister à l'ordre de se taire. Deux cents ans plus tard en s'appuyant sur ces textes dans *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des*

²³ *Ibid.*, p. 111.

²⁴ PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *Femme Poètes du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 51- 65. Cf. sur ce sujet : FRAISSE, Geneviève. « Le bel esprit », chapitre II, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], *op. cit.*, p. 75-128.

²⁵ ÉCOUCHARD-LEBRUN, Ponce-Denis. « Aux belles qui veulent devenir poètes », Ode III, *Œuvres de Ponce-Denis Écouchard Le Brun*. Tome 1. Mises en ordre et publiées par Pierre-Louis Ginguené et précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages rédigée par l'éditeur. Paris : Warée, Gabriel, 1811, 422 p., p. 368-369.

²⁶ Cf. FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], *op. cit.*, p. 355.

femmes en France (1989), Fraisse montre le « lien nécessaire entre la fondation de la démocratie et l'exclusion des femmes »²⁷ et dans *The Sexual Contract*²⁸ (1988), Pateman explique que le contrat social républicain est un contrat sexuel qui a assujéti dans la sphère domestique les femmes aux hommes. Dans « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante » (1992), Fraser démontre que leur exclusion officielle de l'espace public a constitué « la base du pouvoir » de la bourgeoisie masculine qui s'est autoproclamée « classe universelle »²⁹. Fraisse a défini ce nouveau régime de « démocratie exclusive et de république masculine »³⁰.

À travers la figure de Sapho, dans laquelle ces trois autrices se projettent de sorte à créer des avatars idéalisés d'elles-mêmes, reconnaissables par le public qu'elles convoquent, ces intellectuelles tâchent de se montrer et de se démontrer dans cette république masculine comme preuve vivante du génie féminin. Sapho est un modèle de femme qui s'exprime à voix haute, fait autorité sur son île et soulève l'enthousiasme des spectateurs. Ces penseuses et créatrices, toutes trois lectrices de Rousseau et acquises aux idéaux des Lumières, font le pari que la scène d'art, grâce à ce modèle de femmes de génie, peut servir à infléchir dans l'opinion l'idée que les femmes sont autant capables de talents que leurs concitoyens. Leurs textes révèlent aussi publiquement, par le biais de cette figure, leur vision de la situation des femmes dans la sphère publique. Or, à partir du moment où il y a publicité d'un modèle sur une scène publique ouverte à tous dans une société nouvellement démocratique, il devient possible qu'il soit copié, reproduit à l'infini, c'est-à-dire que l'exception se répande et devienne commune. Ces variations dramatiques sur le mythe Sapho servent donc à s'autopromouvoir et à promouvoir un modèle de femmes porteur de leurs idées devant des publics, la scène de théâtre est alors envisagée comme un espace de publicité. Cette puissance de diffusion des idées conférée à la scène de théâtre nous renseigne quant à leur volonté d'influencer l'opinion publique. Nous allons revenir sur la Sapho que chacune prône et la manière dont elle élabore la dramaturgie de son texte de sorte à rendre effective la transmission de ce modèle.

Catherine, ou La belle fermière de Julie Candelle est représentée le 27 novembre 1792 au Théâtre de la République (Comédie-Française). Elle y tient le rôle

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ Cf. PATEMAN, Carole. *Le Contrat sexuel* [*Sexual contract*, 1988], *op. cit.*, 332 p.

²⁹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 108.

³⁰ FRAISSE, Geneviève. « Démocratie exclusive, république masculine », postface. Dans *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], *op. cit.*, p. 321-354.

principal de Catherine, une réécriture contemporaine de la mythique Sapho, sous les traits d'une paysanne qui dirige une ferme et développe, en parallèle, ses dons artistiques qu'elle a plaisir à pratiquer, seule, dans son cabinet de travail. En 1929, Virginia Woolf parlera de « room of one's own » (une chambre ou un lieu à soi³¹) pour désigner cet endroit nécessaire à toute femme qui veut créer. La *Sapho* de Constance de Salm est représentée le 12 décembre 1794 au théâtre lyrique des Amis de la Patrie (Théâtre Louvois). Ces deux spectacles musicaux³² remportent un immense succès qui s'étend sur plusieurs mois dans le cas de *Sapho* et sur plusieurs années dans le cas de *Catherine*. Par leurs biais, leurs autrices gagnent en renommée au sein de l'opinion. Pour Julie Candeille, ce succès alors qu'elle a vingt-cinq ans et qu'elle est connue du public parisien comme musicienne, compositrice et comédienne, en particulier à la Comédie-Française, lui permet de se faire connaître comme écrivaine. Il l'autorise également à écrire d'autres pièces, des romans, et de pouvoir, grâce à cette autre activité, quitter la sulfureuse scène théâtrale. Sa renommée artistique ainsi que son réseau social lui offrent la possibilité d'être sollicitée pour donner des conférences qui s'appuient sur son érudition en matière d'art lors de matinées. Elle peut s'adresser oralement à un public mais désormais en son nom. À la fin de sa vie, grâce à son important réseau, elle ouvre à Nîmes un salon visité par l'élite romantique du début des années 1830. Son premier succès théâtral en tant qu'autrice dramatique s'apparente dans sa trajectoire professionnelle à un tremplin littéraire et social. De la même manière pour Constance de Salm, le succès de sa *Sapho* alors qu'elle a vingt-sept ans rend possible, l'année suivante, son intronisation au titre d'exception dans l'académie alors exclusivement réservée aux hommes du Lycée des Arts. L'une de ses premières allocutions intitulée *L'Épître aux femmes*³³ (1797), donnée en séance publique à laquelle assiste nombre de femmes, enjoint ses consœurs à oser créer. Cette épître et cette utilisation de la scène du Lycée des Arts comme d'une tribune pour faire valoir les droits des créatrices marque pour elle le commencement d'une série de prises de positions publiques. Suite au succès de ce type de textes, elle cesse d'écrire pour le théâtre. Elle prend désormais la parole oralement et en son nom. À la fin de sa

³¹ Cf. WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi* [1929]. Nouvelle traduction de Marie Darrieussecq. Paris : Denoël, « Empreinte », 2015, 171 p.

³² Concernant l'analyse musicale de ces deux spectacles, je vous renvoie à l'ouvrage de Jacqueline Letzter et Robert Adelson : *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, traduit de l'anglais par Hjørdis Thébault, préfacé par Jérôme Dorival, publié à Lyon aux éditions Symétrie, collection « Symétrie Recherche, série Histoire du concert » en 2017, 313 p.

³³ SALM, Constance (de). *Épître aux femmes, Œuvres complètes*, tome 1. [En ligne] Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 308 p., p. 5-20. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 19.08.2019]

vie, elle tient également un célèbre salon à Paris, fréquenté par de futurs jeunes auteurs, en particulier des écrivaines, de la génération des romantiques. Dans leurs trajectoires respectives, leurs succès théâtraux sur des scènes publiques parisiennes facilitent leur accès à d'autres sphères publiques et légitiment leurs prises de parole publique orales et en leur nom. Leurs pièces, devenues des spectacles publics, ont promu à travers elles le modèle, comme l'écrit Fraisse, d'une « nouvelle artiste de l'ère postrévolutionnaire » qui a une voix, est une voix³⁴ et ouvre une voie pour la raison qu'elle offre l'exemple d'une « femme indépendante, libre de son expression »³⁵. Les héroïnes de leurs pièces ont préfiguré les oratrices qu'elles ont chacune été à leur manière, Candaille lors de ses conférences et de Salm aux tribunes des Académies. Nous allons ainsi aussi étudier dans quelle mesure, le succès de leurs pièces de théâtre leur a donné accès à d'autres espaces publics en dépliant ce phénomène, en analysant les étapes de ces deux succès.

Dans le cas de Germaine de Staël, ses deux variations sur le thème de Sapho, une figure qui l'obsède, forment, six ans avant sa mort, un bilan de sa réflexion sur la femme de génie entamée dès l'âge de vingt ans, en 1786, dans ses *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau*³⁶ (1788) et poursuivie, entre autres, dans *Corinne, ou l'Italie* (1807) traitée, selon Anne Debrosse, comme un « double de Sappho »³⁷. Contrairement à celles de Candaille et de Salm, *La Signora Fantastici* et *Sapho* n'ont pas été jouées sur des scènes publiques parisiennes. Elles ont été conçues dans le cadre du théâtre du groupe dit de « Coppet », alors qu'elle était exilée forcée de France par l'empereur Napoléon Bonaparte. Ce groupe, producteur de contre-discours à la politique de l'Empire, formait un espace de contestation européen où le théâtre occupait une place centrale, à la fois en tant qu'activité de « cohésion »³⁸ de groupe et d'expérimentation littéraire. Nous chercherons à déterminer si cet espace alternatif initié par et organisé autour de la

³⁴ FRAISSE, Geneviève. « Une artiste, une voix, un mouvement », *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*, op. cit., p. 31-41, p. 33 : « La nouvelle artiste de l'ère postrévolutionnaire, est musicienne, plus exactement une cantatrice-compositrice, solitaire, seule en scène. Avoir une voix et être une voix : on nous indique ainsi la femme indépendante, libre de son expression. »

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ STAËL, Germaine (de). « Du style de Rousseau, et de ses premiers discours sur les sciences, l'inégalité des conditions, et le danger des spectacles », lettre 1, *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 1 [En ligne] Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, 106 p., p. 11-23.

³⁷ DEBROSSE, Anne. « Corinne » [en ligne], notice disponible sur Siefar : www.siefar.org [Consulté le 1.09.2019]

³⁸ Cf. ROUGEMONT, Martine (de). « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *Le Groupe de Coppet : actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, 10-13 juillet 1974 publiés par la Société des Études Staëliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, Genève, Slatkine. Paris, Champion, 1977, p. 263-283.

personne de Germaine de Staël pour penser, après la Révolution de 1789, l'exercice de la démocratie s'apparente à ce que Fraser a conceptualisé sous l'expression de « contre-public subalterne ». Son cas ainsi que ceux de Candeille et de Salm vont en outre me permettre de m'interroger sur la façon dont ces femmes de théâtre ont tout à la fois composé avec l'espace public existant et tenté de constituer des espaces publics alternatifs.

Dans ce chapitre, suivant la grille d'analyse tirée du cas d'Olympe de Gouges, nous allons plus spécifiquement nous concentrer sur le contenu de ces pièces en analysant la manière dont ces écrivaines se sont, à travers la figure de l'exceptionnelle Sapho, mises en scène puis expliquer les effets de ces représentations sur leurs carrières et sur la diffusion de leurs idées dans la société. Plus généralement, il s'agira d'analyser dans quelle mesure les représentations de ces textes leur ont permis d'exercer une politique alternative à celle tenue dans les arènes discursives officielles.

Concernant les aspects biographiques relatifs à ces trois intellectuelles, la rédaction de ce chapitre s'est appuyée sur les travaux d'Huguette Krief³⁹, Geneviève Fraisse⁴⁰, de Tomoko Takase⁴¹, de Jacqueline Letzter et Robert Adelson⁴², Olivier Blanc⁴³, Heather Belnap Jensen⁴⁴, Christine Planté⁴⁵, Claude Schopp⁴⁶, Marie-Emmanuelle Plagnol-

³⁹ KRIEF, Huguette. « Présentation », *La Sapho des Lumières* (Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël), *op. cit.*, p. 7-26.

⁴⁰ Cf. FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, *op. cit.*,

⁴¹ TAKASE, Tomoko. « Évolution de la figure féminine dans le théâtre des femmes-auteurs pendant la période révolutionnaire », *op. cit.*, p. 259-274.

⁴² LETZTER, Jacqueline. « Making a Spectacle of Oneself ». *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press, volume n°11, 1999, p. 215- 232; LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « The Legacy of a One-woman Show: A Performance History of Julie Candeille's *Catherine, ou La belle fermière* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. n°33, 2004-2005, p. 11- 34; LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Women Writing Opera: creativity and controversy in the Age of the French Revolution*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2001. 358 p. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin. Compositrices et librettistes sous la Révolution française*, *op. cit.*, 320 p.

⁴³ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candeille, la séductrice », *Portraits de femmes, artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*. Paris : Éditions Didier Carpentier, 2006, p. 316-324. Et : « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) » [En ligne], *Annales historiques de la Révolution française*, n°344, avril-juin 2006, p. 1-26., p. 3. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 01.05.2019]

⁴⁴ BELNAP JENSEN, Heather. « Quand la muse parle : Julie Candeille sur l'art de Girodet », *Plumes et Pincesaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, sous la direction de Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont. [En ligne] Dijon, Presses du réel/INHA, 2012, p. 1-14. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 09.08.2019]

⁴⁵ PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *Femmes poètes du XIXe siècle. Une anthologie* [1998]. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2^{ème} édition, 2010, p. 51- 65.

⁴⁶ SCHOPP, Claude. « La vie d'une femme sensible : Constance, princesse de Salm », postface à *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* de Constance de Salm. Paris : Éditions Phébus, 2007. 176 p.

Diéval⁴⁷, Jérôme Dorival⁴⁸, Simone Balayé⁴⁹, Michel Winock⁵⁰, Martine de Rougemont⁵¹, Étienne Hofmann, François Rosset⁵² et Paul Gautier⁵³. Enfin la rédaction de ce chapitre repose, pour l’essentiel, sur les recherches effectuées à partir des bases de données Lagrange, Siefar⁵⁴, et celles de la Bibliothèque Nationale de France en ligne (Gallica), cette dernière m’ayant permis d’accéder à l’entièreté de leurs œuvres étudiées.

1. La Sapho (1792) de Julie Candaille (1767-1834)

Au sein du tome 7 de ses *Mémoires inédits* (1821), la pédagogue et femme de lettres, Félicité de Genlis⁵⁵, anti voltairienne et catholique, décrit Julie Candaille en ces termes :

Cette personne intéressante a expié par trente ans de vertu l’erreur de ses parents, qui la placèrent, dès sa première jeunesse, dans une carrière dangereuse et bien peu digne d’elle. Madame Simons-Candaille joint à l’art séducteur de la déclamation dans un grand genre, le talent d’écrire qu’elle n’a jamais profané, car tous ses ouvrages expriment avec charme une morale pure et de nobles sentiments ; elle est excellente musicienne, elle joue supérieurement du piano, et l’on connaît d’elle plusieurs morceaux qui feraient honneur à un grand compositeur.⁵⁶

Julie Candaille a en effet été poussée dès l’enfance sur les scènes artistiques où elle s’est distinguée comme chanteuse, instrumentiste (pianiste et harpiste), compositrice, comédienne et femme de lettres. Elle a interprété de nombreux rôles au théâtre, composé une dizaine d’œuvres musicales, cinq romans, des essais sur l’art, des mémoires ainsi que

⁴⁷ PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. « La Sapho de Constance de Salm : les raisons d’un succès », *Constance de Salm, Varia et Documents, Les Cahiers Roucher-André Chénier, études sur la poésie du XVIIIe siècle*, n° 29, 2010, p. 115-134.

⁴⁸ DORIVAL, Jérôme. « Constance de Salm et la musique », *Constance de Salm – Varia et Documents*, dans *Les Cahiers Roucher-André Chénier, études sur la poésie du XVIIIe siècle*, n° 29, 2010, p. 135-159.

⁴⁹ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté* [1979]. Paris, éditions Klincksieck, 1979, 271 p. ; BALAYÉ, Simone. « Staël, Germaine de (1766-1817) » [En ligne], disponible sur *Encyclopædia Universalis* : www.universalis-edu.com [consulté le 28.08.2019] ; « Préface », *Corinne* de Mme de Staël, Paris, Gallimard, « folio » n°1632, 1983, 640 p.

⁵⁰ WINOCK, Michel. *Madame de Staël* [2010], Paris, Librairie Arthème Fayard, « Pluriel », 2017, 664 p.

⁵¹ ROUGEMONT, Martine (de). *Madame de Staël et le théâtre, Madame de Staël et le groupe de Coppet, Cahiers staëliens* n°50, Paris, éditions Honoré Champion, 1999, 164 p. ROUGEMONT, Martine (de). « L’activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *Le Groupe de Coppet : actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, 10-13 juillet 1974, *op. cit.*, p. 263-283.

⁵² HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet. Une constellation d’intellectuels européens*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Le savoir suisse », 2005, 141 p.

⁵³ GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*. [En ligne] Paris, Plon, 1903, 413 p. Disponible sur www.archive.org [Consulté le 29.08.2019]

⁵⁴ MOREL, Héloïse. « Constance-Marie de Théis », disponible sur www.siefar.org [Consulté le 26.08.2019]

⁵⁵ Cf. Chapitre I.

⁵⁶ GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest (comtesse de). *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu’à nos jours* [en ligne]. (10 volumes) Paris, 1825, tome 7, p. 94-96. Disponible sur www.gallica.bnf.fr [consulté le 15.09.2019]

sept pièces de théâtre, dont trois publiées⁵⁷. Elle a laissé une abondante correspondance avec le peintre Anne-Louis Girodet (1767-1824) qu'elle a conseillé et dont elle a assuré de l'œuvre la promotion⁵⁸. Ses lettres échangées avec lui font d'elle selon Heather Belnap Jensen « un cas d'école pour les femmes écrivant sur l'art à l'époque post-révolutionnaire en France »⁵⁹. Ses nombreux talents mentionnés par M^{me} de Genlis sont mis à l'honneur par Julie Candeille dans *Catherine, ou La belle fermière*, dont elle a composé le livret théâtral et la musique, une pratique, selon Jacqueline Letzter et Robert Adelson, « extrêmement rare au XVIII^e siècle »⁶⁰. Son spectacle a rencontré un immense succès puisqu'il été joué sans interruption à Paris pendant quarante-sept années⁶¹. Cette longévité (1792-1839) fait écrire à Letzter et Adelson qu'elle fut « l'opéra écrit par une femme le plus longtemps joué »⁶².

En revenant sur son enfance puis son adolescence, au cours de laquelle elle était déjà « connue comme compositrice de musique instrumentale »⁶³ et comme interprète des grandes scènes artistiques parisiennes, je vais examiner de quelle façon, elle en est venue à composer une pièce porteuse de ses convictions : *Catherine, ou La belle fermière*. Le succès public de sa pièce l'a affirmée comme créatrice. Cette consécration ainsi qu'un second mariage avec un homme fortuné lui ont permis d'arrêter sa carrière de comédienne. Mais après sa séparation de corps avec son époux, elle embrasse à Paris différentes professions publiques reposant sur son réseau social (romancière, professeure de musique, critique d'art, agent d'un peintre et conférencière) qui lui permettent d'accéder à des sphères où elle peut continuer à avoir une parole publique proférée en son nom. Son activité d'agent artistique ainsi que la réputation de son salon, à la fin de sa vie, attestent de l'influence dont elle jouissait dans le milieu français des arts. Suite au succès

⁵⁷ CANDEILLE, Julie. *Catherine, ou La belle fermière* [En ligne] Paris, Maradan, 1793, 108 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019] ; *Bathilde, ou le Duo*, non publiée ; *Le Commissionnaire*, [En ligne] Paris, Maradan, an III, 34 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019] ; *La Bayadère, ou le Français à Surate*, non publié ; *Ida, ou l'Orpheline de Berlin*, non publié ; *Louise, ou la Réconciliation*, non publié ; « Dialogue entre un mari et sa femme » [En ligne], dans *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris*, Paris, Delaunay, Librairie au Palais Royal, 1818, p. 107-115. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019].

⁵⁸ BELNAP JENSEN, Heather. « Quand la muse parle : Julie Candeille sur l'art de Girodet », *op. cit.*, p. 123-137.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁰ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, *op. cit.*, p. 81. Ils mentionnent qu'en dehors de Rousseau, seuls sept autres compositeurs écrivirent leur propres livrets et parmi eux, quatre femmes dont Julie Candeille.

⁶¹ LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « The Legacy of a One-woman Show: A Performance History of Julie Candeille's *Catherine, ou La belle fermière* », *op. cit.*, p. 11.

⁶² *Ibidem* : « a musical comedy that became the longest-running operatic work by a woman in history. »

⁶³ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, *op. cit.*, p. 43.

de sa pièce, son parcours nous permet d'appréhender la façon dont, en tant que femme, elle a composé avec l'espace public.

A. D'interprète-compositrice à « actrice-auteur » (1767-1792)

Julie Candaille travaille très jeune comme musicienne, compositrice, comédienne puis autrice sur les scènes parisiennes. Abordons les aspects biographiques ayant facilité son accès sur ces scènes, puis le contenu de son premier ouvrage représenté.

1. Un précoce accès aux scènes

Née à Paris le 31 juillet 1767, Julie-Émilie ou Amélie⁶⁴ grandit dans une famille d'artistes. Son père, Pierre-Joseph Candaille⁶⁵, chanteur baryton à l'Académie Royale de musique (1767-1781), au Concert spirituel (1769-1781) et auteur-compositeur d'une vingtaine d'airs et d'opéras lui enseigne le chant et le clavecin. Il l'emmène chanter « devant le roi à l'âge de sept ans »⁶⁶ et donner des concerts de salon au piano. Qualifiée dans différents ouvrages de référence de « jeune virtuose »⁶⁷, Blanc mentionne qu'elle a précédé « toute jeune (...) Mozart sur le tabouret [de piano] »⁶⁸. Elle bénéficie à ce titre, d'après ce qu'elle relate dans ses *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris*⁶⁹, du soutien de protecteurs tels que la duchesse de Villeroy, « passionnée d'art lyrique et de

⁶⁴ Les deux orthographes sont trouvées.

⁶⁵ Cf. « Pierre-Joseph Candaille » [en ligne]. Disponible sur : www.bnf.fr [consulté le 30.05.2015]

⁶⁶ BELNAP JENSEN, Heather. « Quand la muse parle : Julie Candaille sur l'art de Girodet », *op. cit.*, p. 3.

⁶⁷ *Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses avec une notice des ouvrages ou autres motifs qui les ont rendus recommandables pour servir à l'Almanach-Dauphin* [En ligne] Paris : Cailleau, 1785, 78 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr : « CANDEILLE (Mademoiselle), jeune virtuose, a exécuté avec grand succès au Concert Spirituel, plusieurs Concertos de Forte-piano, un entracte de sa composition, et d'un chant fort agréable, etc. » CHORON, Alexandre, FAYOLLE, François. « Candaille, Émilie » [en ligne]. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, Paris, 1810-1811, p. 115-116. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019.] : « CANDEILLE, Émilie » : « fille du précédent, a brillé dans sa jeunesse, au Concert Spirituel, comme virtuose sur le piano et la harpe et même comme compositeur. Elle a fait graver à Paris, en 1788, trois trios pour le Clavecin avec accompagnement d'un violon. En 1807, elle a donné au théâtre de l'Opéra-comique, la pièce d'Ida, parole et musique de sa composition. On sait qu'elle a fait les jolis airs de la *Jeune Hôtesse* et de la *Belle Fermière*. Cette dernière pièce a été composée par elle et elle y a joué le rôle principal, en 1792. »

⁶⁸ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candaille, la séductrice », *op. cit.*, p. 317.

⁶⁹ CANDEILLE, Julie. *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris*, *op. cit.*, p. 72 : « La révolution, en me surprenant à dix-sept ans, ne m'avait laissé de souvenirs patriciens que ceux du prince de Montmorency R..., dont mon oncle était né vassal, de la duchesse de Vill... et du maréchal de N..., qui avaient protégé mon enfance. »

théâtre »⁷⁰. Elle débute d'après Blanc à quinze ans⁷¹ comme chanteuse à l'Opéra dans *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck⁷², ainsi que, d'après le site de la Comédie-Française, dans des opéras de Niccolò Piccinni⁷³. Mais en 1789, Antoine de Rivarol, auteur d'un *Petit almanach de nos grandes femmes*, qualifie Mademoiselle Candeille de « poète, actrice, musicienne » et précise que « toutes les fois qu'elle chante au Concert Spirituel des vers et de la musique de sa composition, elle n'obtient pas moins d'applaudissement qu'au théâtre. »⁷⁴ Elle est non seulement musicienne instrumentiste mais chanteuse et compositrice⁷⁵ et après avoir appris le jeu dramatique auprès du comédien-français Molé⁷⁶, elle débute le 19 septembre 1785 en même temps que Charlotte Vanhove⁷⁷ sur la scène de la Comédie-Française dans le rôle d'Hermione (*Andromaque*, Racine)⁷⁸. Louis Petit de Bachaumont écrit le 28 février 1785 dans ses *Mémoires secrets* à propos d'elle et de son jeu :

Elle est très jolie, elle avait d'abord paru sur le théâtre lyrique, où quelque petite incongruité qui lui échappa en scène, soit par timidité, soit par incommodité réelle, ne lui a jamais permis de remonter. Élève de sieur Molé, elle s'est retournée du côté du théâtre français, et s'est appliquée aux rôles forts des jeunes princesses (...); on lui a trouvé souvent de l'énergie, de la sensibilité, des moments d'abandon intéressants, des intentions justes, mais des incorrections et des inégalités; ce qui est la suite du jeu d'une débutante qui n'est pas encore sûre d'elle-même qui se tâte (...): comme elle passe pour avoir beaucoup d'esprit, elle est plus en état qu'une autre de faire valoir les heureuses dispositions qu'elle a reçues de la nature.⁷⁹

La comédienne de dix-huit ans est d'abord décrite par son physique (elle est jolie), puis par son jeu (encore hésitant) et enfin par l'intelligence qu'elle dégage : elle a « beaucoup

⁷⁰ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candeille, la séductrice », *op. cit.*, p. 317.

⁷¹ Dans le dernier ouvrage qu'il consacre à Olympe de Gouges, Olivier Blanc mentionne, qu'au début des années 1780, Julie Candeille fait partie de la loge d'adoption féminines des Neuf Sœurs, la loge de la Candeur, aux côtés d'Olympe de Gouges et de la femme de lettres, Fanny de Beauharnais (1737-1813), également autrice dramatique. Cf. BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, *op. cit.*, p. 60. Et BEACH, Cecilia. « Fanny de Beauharnais », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, *op. cit.*, p. 15.

⁷² BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candeille, la séductrice », *op. cit.*, p. 317, note 660 : une œuvre qu'elle aurait exécuté au clavecin devant le compositeur en personne.

⁷³ Cf. « Julie Candeille » [en ligne]. Disponible sur : www.comedie-francaise.fr [Consulté le 16.09.2019]

⁷⁴ RIVAROL, Antoine (de). *Le Petit almanach de nos grandes femmes, accompagné de quelques prédictions pour l'année 1789* [En ligne] Londres, 1789, 118 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [consulté le 15.08.2019]

⁷⁵ D'après Robert Adelson et Jacqueline Letzter, elle donne un concert au piano au Concert spirituel en 1783 et l'année suivante, elle exécute « son propre concerto au piano. » Cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁶ Cf. Chapitre 1.

⁷⁷ BACHAUMONT, Louis Petit de. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*. Tome 30 [en ligne] Londres, chez John Adamson. M.DCC.LXXX-M.DCC.LXXXIX, 1780-1789, p. 33-34. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019]

⁷⁸ Cf. Base Lagrange : www.lagrange.comedie-francaise.fr

⁷⁹ *Ibidem*.

d'esprit ». Entre 1785 et 1789, elle enchaîne les rôles sur la scène de la Comédie-Française dans des tragédies classiques tels que Roxane (*Bajazet*, Racine), Andromaque, Céphise (*Andromaque*, Racine, le 26.08.1787 et 26.02.1789), Salomith, Josabet (*Athalie*, Racine, le 23.09.1787 et 13.09.1789), Aricie (*Phèdre*, Racine, le 27.09.1788), Ériphile (*Iphigénie en Aulide*, Racine, le 20.09.1789), ainsi que dans des comédies, la comtesse Aurélie (*Le Faux noble*, Michel Paul-Guy de Chabanon, le 15.11.1788) et Elmire (*Tartuffe*, Molière le 15.09.1788). En 1786, elle est élue 189^{ème} sociétaire à la Comédie-Française. Elle compose en parallèle des chansons, des sonates, un concerto qu'elle signe de son nom précédé de son second prénom « Émilie Candaille ». Elle dédie ses morceaux à des dames de l'aristocratie, qui sont alors sans doute ses protectrices. Elle interprète ses compositions au Concert Spirituel, scène sur laquelle s'est produit son père, au piano-forte ou au clavecin et au chant⁸⁰. Enfant de la balle, son accès aux scènes artistiques parisiennes a été rendu possible grâce à son père qui l'a formée musicalement et qui dès l'enfance la fait jouer devant des publics de la Cour. Ses prestations de virtuose lui valent le soutien et les bénéfices d'un mécénat aristocratique qui contribue à sa formation artistique et à sa mise à disposition des scènes. Cependant, si son père la pousse vers la scène, ce sont ses fréquentations d'autres artistes, en particulier les Talma, qui la conduisent à s'engager en faveur de la Révolution.

Au début de la Révolution (1789-91), elle fréquente des cercles politiques constitutionnels, ceux, d'après Blanc, « de M^{me} Lameth, d'Aiguillon et de Lachâtre »⁸¹ qui revêtent « une certaine importance politique de 1789 à 1791 dans le prolongement du premier club des Jacobins. »⁸² En 1790, elle prend non pas le parti des comédiens « noirs »⁸³, fidèles au Roi, mais celui du théâtre de la République, « une troupe dissidente

⁸⁰ Cf. CANDEILLE, Julie. « Le choix de Lucas » (1785), dans *Courier lyrique et amusant, ou Passe-temps des toilettes* [En ligne], Paris, Mme Dufrenoy éditeur, 1^{er} août 1785. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019] ; *Trois sonates pour le forte-piano ou clavecin avec accompagnement de violon (à volonté) composées par Émilie Candaille, gravées par Dessaux*, [En ligne] Paris, 1786. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019] ; *Concerto pour le forte-piano ou clavecin à grand orchestre qui peut s'exécuter avec un premier violon, 2e violon, alto et basse, Œuvre IIe*. Gravé par Dessaux [En ligne] Paris, 1787. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019.]

⁸¹ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candaille, la séductrice », *op. cit.*, p. 319.

⁸² BLANC, Olivier. « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) », *op. cit.*, p. 10.

⁸³ Les comédiens « noirs » sont les acteurs fidèles au Roi qui, lors de la querelle autour de la pièce *Charles IX* de Chénier qui, après avoir été reçue en 1788 par les comédiens-français, avait été interdite par le censeur royal, continuent de s'opposer aux représentations de la pièce alors même que la censure est abolie. Ils veulent conserver les privilèges dont ils disposaient sous l'Ancien Régime. Cf. FILIPPI, Florence. « Les comédiens contre le texte : acteurs en quête d'autorité dans le répertoire révolutionnaire », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson, *op. cit.*, p. 155-168., p. 159-160.

de la Comédie-Française »⁸⁴ révolutionnaire, « rouge », ralliée « aux auteurs dans leur lutte pour la liberté du théâtre »⁸⁵ et sa démocratisation⁸⁶ dirigée par le comédien François-Joseph Talma, dit « Talma ». À partir de 1792, elle côtoie le salon de son épouse Julie Talma⁸⁷ décrit par Blanc comme « un cercle républicain à tendance girondine »⁸⁸. Ce salon est fréquenté par des gens de théâtre, et parmi eux Olympe de Gouges, ainsi que par des hommes politiques (Fabre d'Églantine et le député Pierre Vergniaud⁸⁹, un temps président de l'Assemblée nationale). Concernant sa sociabilité sous la Révolution, on peut penser qu'au contact de Talma et de ces femmes révolutionnaires démocrates⁹⁰, partisans d'un régime constitutionnel, Julie Candeille a pu nourrir ses convictions égalitaristes. Au niveau professionnel, elle prend sa retraite de la Comédie-Française en 1791 et se produit dès lors, d'après Blanc⁹¹, au Théâtre des Variétés-Amusantes de la rue de Richelieu. Comme l'explique Florence Filippi, après la victoire des auteurs et des comédiens « rouges » à l'Assemblée constituante en 1791 (loi le Chapelier), « le comédien n'a plus d'emprise officielle et légale sur le texte, et devient juridiquement un simple interprète au service de sa partition. »⁹² On peut alors émettre l'hypothèse que c'est le résultat de conjonctures à la fois personnelles et politiques, l'affirmation de l'humain comme sujet politique, comme citoyen (1789), la restriction des libertés du comédien qui abaisse son statut à celui d'interprète (1791) et la reconnaissance publique de Julie Candeille comme une artiste de la scène et une compositrice qui l'amènent à s'écrire en 1792 un rôle principal dans une pièce de théâtre de sa facture. Sa comédie en trois actes mêlée de chants, *La Fermière de qualité*, renommée sur les conseils de ses amis⁹³ *Catherine, ou La*

⁸⁴ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 46.

⁸⁵ FILIPPI, Florence. « Les comédiens contre le texte : acteurs en quête d'autorité dans le répertoire révolutionnaire », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson, op. cit., p. 155-168., p. 158.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Julie Talma (1756-1805) est une danseuse et une intellectuelle, qui tient un salon politique pendant la Révolution, elle épouse en 1790 civilement l'acteur Talma dont elle divorce en 1801.

⁸⁸ BLANC, Olivier. « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) », op. cit., p. 16. Ce salon sera considéré par Marat dans *L'Ami du Peuple* comme un « repaire de contrerévolutionnaires ».

⁸⁹ Alexandre Dumas met en scène une relation galante entre Julie Candeille et le député Vergniaud dans son roman *La Comtesse de Charny* [En ligne] Paris, administration de « la Petite République française », 1852, 767 p. (page 583) Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 18.08.2019]

⁹⁰ M^{me} Lameth, M^{me} d'Aiguillon sont des femmes qui comme Olympe de Gouges ou Germaine de Staël assistaient « aux séances de l'Assemblée », avec M^{me} Lachâtre, elles étaient des démocrates, cf. BLANC, Olivier. « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) », op. cit., p. 16, et Chapitre I.

⁹¹ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candeille, la séductrice », op. cit., p. 319.

⁹² FILIPPI, Florence. « Les comédiens contre le texte : acteurs en quête d'autorité dans le répertoire révolutionnaire », op. cit., p. 160.

⁹³ Se conférer à la préface de la pièce.

belle fermière, est représentée sur la scène de la Comédie-Française (renommée Théâtre de la République), rue de Richelieu, le 27 décembre 1792, l'année de son écriture. Elle continue en parallèle à jouer dans des textes d'auteurs contemporains, comme dans *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers* d'Olympe de Gouges, dans laquelle elle tient le rôle de Charlotte⁹⁴. La facilité qu'elle a à accéder à la prestigieuse scène de la Comédie-Française tient donc à son parcours professionnel débuté dès l'enfance, à ses prises de positions politiques en faveur du parti du Théâtre de la République impulsé par Talma et à son réseau de sociabilités favorable au régime en place en 1792, celui des Constitutionnels. Letzter et Adelson insistent sur le fait que c'est sa carrière de comédienne et de chanteuse qui lui a permis d'avoir ses entrées en tant qu'autrice dans les théâtres⁹⁵. Mais outre sa reconnaissance professionnelle, ses prises de positions politiques et ses accointances, la facilité qu'elle a à faire représenter sa pièce tient aussi à son sujet qui l'inscrit dans ce que Poirson nomme « la politique du répertoire révolutionnaire »⁹⁶.

2. Premier succès d'autrice

La pièce *Catherine, ou La belle fermière* est composée de sorte à valoriser les talents d'interprète de son autrice puisque Julie Candaille a conçu pour elle-même le rôle de Catherine, le personnage principal. Catherine, de son vrai nom Julie d'Orneville, est née à Paris en 1769 ou 1770, l'autrice mentionne que son personnage a « vingt ou vingt-deux ans »⁹⁷. Fille d'un militaire fortuné du nom d'Harcourt, elle devient orpheline à seize ans. Elle épouse un garçon aristocrate du nom d'Orneville qui la dépouille, l'abandonne puis très vite meurt des suites de ses frasques. Julie d'Orneville fuit alors Paris pour le Berry où elle entre au service de la Marquise d'Armincourt comme fermière en changeant

⁹⁴ À partir du 1^{er} janvier 1793, Julie Candaille joue au Théâtre de la République en alternance *La Belle Fermière* et le personnage de Charlotte dans *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers* d'Olympe de Gouges, dont la première est mouvementée. Le déroulé de cette première est raconté dans le compte-rendu publié dans *Le Journal général de France*, cf. « Théâtre de la République » [En ligne] *Affiches, annonces et avis divers, ou Journal général de France*, Paris, Bureau du Journal des petites affiches réunies, le 1^{er} janvier 1793, p. 346-347. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.08.2019]. Olympe de Gouges revient également sur cette première dans sa préface à sa pièce, cf. GOUGES, Olympe (de). « Complots dévoilés des Sociétaires du prétendu Théâtre de la République » [en ligne]. *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers*, Paris, chez Regnaud et Lejay, 1793, p. 1-8. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.08.2019]

⁹⁵ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 107.

⁹⁶ Cf. POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, op. cit.

⁹⁷ CANDEILLE, Julie. *Catherine, ou La belle fermière*, op. cit., p. 90.

son prénom de Julie en celui de Catherine et en se faisant passer pour une paysanne.

Lorsque débute la pièce, Catherine est depuis deux ans fermière chez la Marquise et se lève tous les jours à cinq heures du matin. La Marquise se montre satisfaite de ses services puisqu'elle lui rapporte chaque année « six cents livres de plus »⁹⁸ que son ancien fermier. Catherine est, en outre, qualifiée par les différents protagonistes comme étant « belle » (× 6), « charmante » (×2), « polie » (×2), « jolie » (×2), « honnête » (×2), « bonne », « singulière », « obligeante », « avenante », « imposante », « adorable », « inconnue », « sans nom », « sans naissance », comme ayant de la « vertu » et plein de « talents » (×2 : « Talent chéri ! » ; « cette femme adorable, vous ne savez pas combien elle réunit de charmes et de talents »⁹⁹). Elle est aussi décrite par sa servante Fanchette comme détestant les hommes¹⁰⁰. Elle-même affirme que « jamais homme ne [la] reverra sous sa dépendance »¹⁰¹ et que si « la vertu est de tous les rangs »¹⁰², « les hommes savent rarement l'apprécier »¹⁰³. Elle ajoute qu'elle n'a pas « appris à avoir confiance en leur justice »¹⁰⁴. Elle se montre surtout méfiante à l'égard du mariage dont elle ne veut pas entendre parler¹⁰⁵. Aussi lorsqu'à l'acte I, la marquise annonce qu'elle souhaite marier sa fille Élise, s'appêtant à fêter ses vingt-ans, la fermière fait preuve d'un franc-parler qui rend la scène (IX, Acte I) comique :

LA MARQUISE. – (...) Sous huit jours, Élise sera mariée.

CATHERINE, *étonnée et triste*. – Mariée !

LA MARQUISE. – Vous en paraissez surprise.

CATHERINE. – Il est vrai, Madame.

FIERVAL. – Cependant rien n'est plus simple. Lorsqu'il existe dans le même lieu un homme aimable, une jolie personne, il doit nécessairement en résulter un mariage... (*à part*), ou quelque chose qui y ressemble.

LA MARQUISE. – Vous ne paraissez pas convaincue, Catherine ?

CATHERINE. – Je ne le suis pas (...), madame.

FIERVAL. – Et pourquoi donc cela ?

CATHERINE. – Ah ! monsieur, il est tant de raisons pour tenir à sa liberté !

ÉLISE. – Il en est tant pour chercher le bonheur !

CATHERINE. – Le bonheur... avec un mari ?

LA MARQUISE. – Vous croyez donc la chose impossible ?

CATHERINE, *soupirante*. – Difficile, au moins.¹⁰⁶

⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 89 : « quand elle revient jaser avec nous, ce n'est que pour nous dire un mal des hommes... un mal... Elle les déteste. »

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰² *Ibid.*, p. 94.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 7 : « Catherine ne peut tant entendre parler de mariage, qu'il ne lui prenne une quinte d'humeur » et p. 40 : « Nous ne devrions jamais parler de mariage ».

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

Pour l'héroïne de la pièce, le mariage n'est pas un moyen pour les femmes d'accéder au bonheur. Sa liberté de ton s'exprime par l'ironie par exemple lorsqu'elle répond aux avances des hommes : « FIERVAL. – Et voilà notre Belle fermière ! Bonjour, ange de mon cœur. M'aimez-vous toujours bien ? / CATHERINE. – Autant que vous méritez de l'être, Monsieur. »¹⁰⁷ Catherine est en effet convoitée par les deux promis de la jeune Élise, le libertin Fierval, et l'amoureux transi, M. de Lussan, déguisé sous les traits du commis de ferme, Charles. Elle est également flattée par son ex-beau-père, M. Boniface d'Orneville, qui se montre, dans un premier temps, cajoleur à son égard. Perçue comme une femme de plus basse condition sociale qu'eux, elle doit, face à ces hommes, se montrer ferme et distante afin que ne soit pas remise en cause sa vertu. Enfin, outre sa défiance à l'égard des hommes et du mariage, Catherine a également la particularité de s'enfermer pendant des heures, seule, dans un « cabinet » :

FANCHETTE. – (...) à la ferme, (...) quand elle a fait toutes ses affaires, qu'elle peut être b'en seule, b'en renfermée, c'est là qu'il faut la voir. Elle a dans un petit cabinet ou qu'elle se tient toujours, un tas de papiers qu'elle barbouille ; une grande machine de bois avec des cordes, qu'elle s'en va pinçant comme ça. – Elle chante doucement.¹⁰⁸

Ce cabinet où elle dit avoir besoin d'être « à elle-même »¹⁰⁹ s'apparente à un atelier d'artiste puisque Catherine (alias Julie) y dessine, y écrit, joue de la harpe, compose des romances et chante d'une voix « enchanteresse »¹¹⁰. Catherine est en effet le seul personnage qui chante à chacun des actes une romance à propos d'une certaine Julie, rendue malheureuse à cause de son ancien époux. L'héroïne de sa pièce est une créatrice. Le personnage principal de cette comédie écrite et composée par Julie Candaille ressemble ainsi à plusieurs égards à son autrice. Comme elle, elle est née à Paris, elle a presque le même âge¹¹¹, elle a, assez jeune, reçu les soins d'une protectrice, elle est artiste, en tout cas, elle a des talents artistiques, elle « joue » la comédie puisqu'elle est capable de se faire passer pour ce dont elle n'est pas, elle chante et joue de la harpe. Elle a été livrée très jeune au monde des adultes et en particulier, à celui des hommes, elle a un franc-parler, est dégourdie, travailleuse et surtout autonome financièrement puisqu'elle dirige seule une ferme. Dans le *Dialogue entre un mari et sa femme*, Julie Candaille fait

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41 : « J'ai besoin d'être à moi-même. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹¹ Julie Candaille a vingt-quatre ans lorsqu'elle interprète la pièce mais elle se rajeunit souvent dans ses textes. Dans ses *Souvenirs de Brighton, de Paris, et de Londres*, par exemple, elle écrit qu'elle avait dix-sept ans au moment de la Révolution or elle avait, en 1789, dix-neuf ans.

dire au personnage de la femme que les « héros et héroïnes imaginaires en valent bien d'autres (...) puisqu'on leur prête à volonté toutes les vertus, toutes les perfections qu'on chercherait inutilement dans les êtres réels »¹¹². Catherine s'apparente ainsi à l'avatar perfectionné de Julie Candaille. La pièce se termine d'ailleurs par une révélation puisque les personnages apprennent que Catherine se nomme en réalité Julie d'Orneville (Julie qui « orne la ville » de Paris). En clôture de la pièce, la comédienne s'adresse directement aux spectateurs pour leur dire : « Pour charmer votre loisir, / pour me donner ce plaisir, / s'il ne vous faut qu'un grand désir, / Un grand soin de vous plaire, / Vous reviendrez voir la fermière. »¹¹³ Il s'agit d'une double révélation puisque Catherine fait apparaître Julie d'Orneville qui s'adresse finalement au public en tant que Julie Candaille pour leur proposer, s'ils ont aimé le spectacle, de revenir le voir. S'écrire un rôle permet ainsi à l'autrice de faire valoir ses talents de musicienne « complète » (instrumentiste, chanteuse, compositrice), ceux de comédienne, des qualités alors déjà connues du public parisien mais également, puisqu'elle est l'autrice de la pièce, d'annoncer publiquement qu'elle écrit.

Par sa pièce, Julie Candaille défend donc le modèle d'une femme artiste financièrement indépendante. Son personnage dispose en effet des deux conditions qui sont selon Virginia Woolf indispensables pour qu'une femme puisse créer : de l'argent et un lieu à elle¹¹⁴. Écrite quelques mois avant la Terreur, sa pièce s'inscrit dans un contexte révolutionnaire libéral, la censure n'est plus (1791-93), l'égalité sociale a été affirmée il y a quatre ans dans la DDHC, les idées anticléricales sont en vogue et le divorce vient d'être adopté¹¹⁵ (septembre 1792). Julie Candaille peut exprimer son scepticisme à l'égard du mariage qui, contrairement à la pratique des arts, ne conduit pas au bonheur. Ensuite, en mettant en scène une Marquise disant de sa fermière « je l'aime à la folie »¹¹⁶, une fermière parlant comme une Marquise, une paysanne faisant don de sa ferme à sa servante, sa pièce s'inscrit dans l'idéal égalitaire de la Révolution en cours. Le texte réunit ainsi nombre de thématiques pouvant assurer son succès. Mais outre les sujets qu'elle aborde, la pièce révèle la manière dont par son biais l'autrice se met en scène en tant

¹¹² CANDEILLE, Julie. « Dialogue entre un mari et sa femme », dans *Souvenirs de Brighton*, *op. cit.*, p. 112.

¹¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁴ WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi* [1929], *op. cit.*, p. 20 : « Une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction. »

¹¹⁵ Cf. PHILLIPS, Roderick G. « Le divorce en France à la fin du XVIIIe siècle » [en ligne]. *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 34^e année, N°2, 1979, p. 385-398. Disponible sur : www.persee.fr [Consulté le 16 août 2019]

¹¹⁶ CANDEILLE, Julie. *Catherine, ou La belle fermière*, *op. cit.*, p. 19.

qu'artiste complète et génialement douée (comédienne, chanteuse, musicienne, compositrice ET écrivaine). Confondant la fiction et des éléments biographiques de sa vie, Julie Candaille assure sa publicité d'artiste de la scène ainsi que la promotion de sa nouvelle carrière d'autrice dramatique car *Catherine, ou La belle fermière* est son premier texte. Abordons la réception et les effets à long terme de ce spectacle sur sa carrière professionnelle.

B. Agent artistique (1792-1834)

La réception triomphale de sa première pièce la consacre comme artiste intégrale et lance sa carrière d'autrice dramatique. Malgré de mauvaises expériences scéniques et un arrêt définitif de sa carrière de comédienne à la fin de la Révolution, Julie Candaille demeure, du Consulat à la Restauration, une femme d'influence sur la scène parisienne des arts.

1. Réceptions (1792-1839)

Dans le *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts* (1792), un critique anonyme écrit à propos du spectacle :

Le style du premier acte a paru un peu négligé ; mais celui des deux derniers est pur, naturel, délicat et piquant. L'intrigue est neuve, et le sujet a une originalité qui plaît. L'ouvrage a été très applaudi, et l'auteur vivement demandé : on juge bien que son intérêt pour lui a doublé, quand on a nommé la citoyenne Candaille, qui ce jour-là a prouvé qu'elle unissait tous les dons et tous les talents. L'ouverture et les airs de la pièce sont d'elle, et elle chante et s'accompagne à merveille. Elle a joué le principal rôle avec le talent qu'on lui connaît. Nous ne lui ferons qu'un reproche ; c'est son costume, qui, mêlé de gaze et de soie, n'était pas celui d'une paysanne. Il est étonnant qu'une femme dont l'esprit est si cultivé, n'ait pas senti l'inconvénient d'un pareil contre-sens.¹¹⁷

Julie Candaille a sans doute voulu tant paraître à son avantage et plaire au public qu'elle a négligé la vraisemblance de son costume. L'effet escompté par l'autrice de confondre personnage et interprète se lit dans les témoignages de réception de spectateurs par exemple dans ce poème plein d'emphase d'un dénommé Roussel :

J'ai donc vu la belle fermière, / Et je n'ai plus qu'à la revoir / Heureux celui qui,
chaque soir, / Pourrait la voir...dans sa chaumière /Quels attraits séduisants ! quels
talents enchanteurs ! / Ah ! si cet heureux assemblage / se trouvait souvent au

¹¹⁷ « Théâtre », *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts, Paris, Imprimerie du Magasin encyclopédique* [En ligne], 1792, p. 174. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.08.2019]

village : / tous les français bientôt seraient agriculteurs. / O fille d'Apollon ! d'une louange pure, / Reçoit l'hommage, il est sans fard : / Dans ton ouvrage on voit le chef d'œuvre de l'art, / Comme l'on voit en toi celui de la nature.¹¹⁸

Dans ce poème « la belle Fermière » (la muse) et l'autrice de « l'ouvrage » (la créatrice) ne forment qu'une personne invitant à l'éloge voire au sentiment amoureux. D'après les critiques, cette confusion a opéré un véritable trouble et de la « fascination »¹¹⁹ dans le public, ce dernier ne sachant plus s'il assiste à une histoire fictionnelle ou à une confidence intime de l'artiste. Sa pièce est jouée à quarante-neuf reprises en 1793, figurant ainsi parmi les dix spectacles les plus joués de l'année¹²⁰. Il est ensuite représenté à Paris entre 1794 et 1798 à trente-cinq reprises¹²¹, puis six fois en Belgique et peut-être en Hollande¹²². Après le 11 février 1798¹²³, jour de son second mariage¹²⁴, elle arrête les représentations de son spectacle ainsi que sa carrière de comédienne. Mais à partir de 1799 sa pièce est reprise à Paris dans cinq théâtres (Théâtre-Français, Théâtre de la Cité, Théâtre du Marais, Théâtre Molière, Théâtre des Victoires)¹²⁵ avec dans le rôle-titre les célèbres comédiennes M^{lle} Émilie Contat puis M^{lle} George. Letzter et Adelson expliquent ce retour du succès en raison de la poursuite du trouble existant entre la créatrice et son œuvre. En effet, en 1797, sa protégée et amie la comédienne M^{lle} Élise Lange avait épousé Michel Simons, fils d'un riche carrossier belge, et quelques mois plus tard, Julie Candeille s'était mariée au père. M^{me} de Genlis raconte ce mariage dans ses *Mémoires* :

mademoiselle Candeille pouvait se promettre de longs succès au théâtre ; elle le quitta de bonne heure pour épouser un habitant de Bruxelles, venu à Paris dans un tout autre dessein que celui de se marier. M. Simons, célèbre par la beauté et la solidité des voitures qui sortaient de ses ateliers, fit le voyage de Paris pour s'opposer à l'union de son fils avec la plus belle actrice du Théâtre-Français [M^{lle} Lange]. Mademoiselle Candeille jouissait à juste titre de la réputation d'une personne sage, raisonnable et spirituelle ; M. Simons crut devoir s'adresser à elle pour l'aider de ses conseils ; mais

¹¹⁸ ROUSSEL. *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Fuchs, 1792, p. 199. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08. 2019]

¹¹⁹ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « The Legacy of a One-Woman Show: A Performance History of Julie Candeille's 'Catherine, ou La belle fermière.' », *op. cit.*, p. 13.

¹²⁰ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « Appendix: Performance History of Candeille's *Catherine, ou La belle fermière* (1792-1839) », dans l'article « The Legacy of a One-Woman Show: A Performance History of Julie Candeille's 'Catherine, ou La belle fermière.' », *op. cit.*, p. 29-31.

¹²¹ *Ibid.*, p. 29.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ Cf. BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candeille, la séductrice », *op. cit.*, p. 321.

¹²⁴ Le 3 février 1797, Julie Candeille a divorcé du citoyen Laroche (le médecin Louis-Nicolas Laroche) qu'elle avait épousé en novembre 1794.

¹²⁵ LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « Appendix: Performance History of Candeille's *Catherine, ou La belle fermière* (1792-1839) », « The Legacy of a One-Woman Show: A Performance History of Julie Candeille's 'Catherine, ou La belle fermière.' », *op. cit.*, p. 29.

bientôt lui-même devint amoureux de la négociatrice, imita l'exemple qu'il avait blâmé dans son fils, et mademoiselle Candeille devint la belle-mère de sa camarade.¹²⁶

À la manière de Catherine dans la fiction qui se révèle à la fin être une grande dame de Paris (Julie d'Orneville) sur le point d'épouser un riche seigneur et qui s'avère être la cousine d'Élise, Julie Candeille quitte la condition de comédienne pour épouser un riche homme de Bruxelles et devient la belle-mère de sa jeune amie la comédienne Élise Lange. Ce qui fascine le public en 1799 est le caractère non seulement supposé autofictionnel mais prophétique de la pièce. Les spectateurs se pressent donc désormais dans les théâtres pour venir assister à l'histoire des comédiennes devenues des dames de la haute société et dont les mariages ont été largement commentés l'année précédente dans la presse *people* parisienne. Le spectacle raconte désormais la saga de deux comédiennes qui, grâce à leurs mariages, se sont extraites de leur condition sociale d'origine.

Le succès de ce spectacle connaît donc deux temps. Le premier (1792-1798) repose sur la promotion d'une femme autonome que les spectateurs applaudissent en reconnaissant, à travers le personnage principal, l'artiste Julie Candeille qui, à la création de la pièce, est elle-même une femme célibataire ainsi qu'une travailleuse financièrement autonome vivant de ses talents artistiques. Sont alors appréciées l'audace de l'artiste, sa liberté de ton à l'égard du mariage et ses idées progressistes quant à l'autonomie des femmes. Le second (1799¹²⁷-1839) s'inscrit dans un contexte historique différent, celui de la fin de la Révolution française, du Consulat, de l'Empire, de la Restauration puis de la Monarchie de Juillet. Suite au double mariage des deux comédiennes et à leur changement de condition sociale, le spectacle raconte l'inverse de ce qu'il prônait à sa création. Il narre dorénavant la manière dont une comédienne indépendante se « range » en se mariant. Ce sont donc, en partie, des événements privés et fortuits de la vie de l'autrice qui relancent, après 1798, le succès du spectacle et en assurent sa longévité sur scène. Le public semble, en outre, apprécier qu'un même spectacle délivre des idées contraires. Ce second temps n'a pas de corrélations directes avec les volontés liminaires de l'autrice ; ainsi, seul le premier moment de ce succès nous renseigne sur la conscience qu'avait Julie Candeille pendant la Révolution française de la place des femmes dans l'espace public. La période 1792-1798 au cours de laquelle elle interprète l'héroïne de son spectacle comprend elle-même deux temps dans l'histoire des femmes dans la

¹²⁶ GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest (comtesse de). *Mémoires inédits*, *op. cit.*, p. 94-96.

¹²⁷ L'ouvrage dirigé par Martial Poirson, *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)* arrête précisément cette politique du répertoire propre à la Révolution en 1799.

Révolution. Dans un premier temps (1792-1793), les femmes participent à la Révolution. Au cours du second (1793-1798), sont exclues de l'espace public par une série de lois (interdiction du Club des Femmes, le 20 octobre 1793, de l'accès aux tribunes des sections le 20 novembre 1794, de toute tribune politique puis de la rue, le 4 prairial, etc.). S'étant écrit un rôle qu'elle porte avec son corps et sa voix sur une scène de théâtre désormais ouverte à tous, Julie Candaille défend en personne le modèle d'une femme tour à tour paysanne et aristocrate, célibataire, qui travaille et vit sans dépendance financière d'un homme et qui prend plaisir à pratiquer des arts. La « citoyenne Candaille », telle qu'elle était nommée à la création de sa pièce, prône par son texte depuis la scène du Théâtre de la République, une république inclusive des femmes qu'elle considère à l'égal des hommes. Lorsqu'elle fait tomber à la fin de sa pièce le masque du personnage et qu'elle s'exprime en son nom, Julie Candaille prend la parole en tant qu'artiste citoyenne sur une scène publique parisienne. En incarnant un sujet de femme autonome sur une scène publique dans le contexte post 1793 d'exclusion politique des femmes de la République, son spectacle s'impose comme une œuvre féministe. *Catherine, ou La belle fermière* n'est donc plus, comme à sa création en 1792, une pièce de circonstance en 1793, mais une œuvre qui diffuse un contre-discours à la politique en cours menée par le pouvoir révolutionnaire.

Le cas de ce spectacle nous renseigne aussi quant à la puissance d'expression citoyenne qu'offre le théâtre en République masculine à ceux qui sont privés de voix au sein de l'arène discursive officielle. En effet, le statut d'artiste de la scène lui confère un pouvoir de diffusion d'un modèle au sein de l'opinion publique. Elle mobilise la scène de théâtre comme un espace de propagande de ses idées touchant à l'autonomie des femmes, un sujet qui concerne alors la moitié du peuple, qui relève de la collectivité. Mais le succès de sa première pièce fait aussi office pour elle de tremplin artistique et professionnel.

Il est en effet probable que ce soient les critiques élogieuses qui l'aient encouragée à poursuivre sa carrière d'autrice dramatique puisqu'elle écrit, entre 1793 et 1795, trois autres pièces : *Bathilde, ou le Duo* jouée le 16 septembre 1793¹²⁸ à quatre reprises¹²⁹, *Cange ou Le Commissionnaire*¹³⁰, une pièce de circonstance jouée le 27 novembre 1794

¹²⁸ Cf. BEACH, Cecilia. « Candaille, Julie », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, op. cit., p. 17-18.

¹²⁹ LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « Appendix : Performance History of Candaille's *Catherine, ou La belle fermière* (1792-1839) », op., cit., p. 29.

¹³⁰ *Le Commissionnaire* sur la scène du Théâtre de l'Égalité. Il s'agit d'une pièce d'actualité puisqu'elle aborde la fin de la Terreur à Paris dont, par le biais du personnage de Cange, Julie Candaille se félicite, (son texte est publié la même année). Cf. CANDEILLE, Julie. *Le Commissionnaire*, op. cit., p. 27 : « Bonnes

au Théâtre de l'Égalité à dix reprises¹³¹ et *La Bayadère ou le Français à Surate* au Théâtre de la République en 1795 jouée seulement deux fois¹³². Dans deux d'entre elles, elle se confie le rôle principal¹³³, mais ces pièces reçoivent, contrairement à *Catherine*, des accueils tièdes. D'après Letzter et Adelson, *Bathilde, ou le Duo* est « sifflé[e] »¹³⁴ et lui attire « des éloges condescendants »¹³⁵. Pour sa pièce *La Bayadère*, elle est attaquée dans la presse, on lui reproche son « orgueil excessif »¹³⁶ pour s'être encore distribuée dans le rôle-titre et donné le beau rôle :

Non seulement la bayadère est belle, spirituelle, et pétrie de toutes les grâces et de tous les talents, mais elle est bonne, mais elle est sensible, mais elle est, malgré son état, fière, chaste et vertueuse. Oh ! c'en est trop aussi que de vouloir réunir toutes les espèces de gloire, même lorsqu'on y a droit. Voilà, nous n'en doutons pas, et tous les spectateurs ont pu le juger comme nous, ce qui a le plus nui au succès de l'actrice-auteur de *La Bayadère*.¹³⁷

D'après ce commentaire, Candaille chercherait trop à plaire au public, elle serait trop orgueilleuse. On peut alors se demander si Julie Candaille ne souhaitait pas justement mettre en valeur, à travers elle, une femme indépendante des hommes, qui soit à la fois ambitieuse et aimable. En effet, la répétition de cette démarche artistique, consistant à allier la fiction de son personnage à sa situation réelle de comédienne, peut également se lire comme une volonté de poursuivre la promotion d'un modèle de femme qui soit à la fois autonome et charmant. D'après Letzter et Adelson, Julie Candaille décide de se défendre contre ces attaques par voie de presse dans *Le Journal de Paris* du 28 janvier 1795¹³⁸. Elle justifie publiquement de sa nécessité à monter sur scène en raison de ses nécessités financières (besoins matériels et son devoir de soutien à sa famille). D'après les chercheurs, « qu'elle ait osé se défendre elle-même par voie de presse lui attira plus

nouvelles ! Bonnes nouvelles ! Un grand complot est découvert, de grands coupables sont punis, la liberté respire, on ouvre les prisons, on interroge les détenus, on instruit les procès... »

¹³¹ LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « Appendix: Performance History of Candaille's *Catherine, ou La belle fermière* (1792-1839) », *op. cit.*, p. 29.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Elle joue le rôle principal dans *Bathilde, ou le Duo* (1793), cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « The Legacy of a One-woman Show: A Performance History of Julie Candaille's *Catherine, ou La belle fermière* », *op. cit.*, p. 14. Elle tient également « le rôle-titre » dans *La Bayadère ou le Français à Surate*, cf. BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candaille, la séductrice », *op. cit.*, p. 319.

¹³⁴ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 92.

¹³⁵ *Ibidem*. Robert Adelson et Jacqueline Letzter citent la critique suivante : « Il est si rare qu'une femme compose une pièce de théâtre, même médiocre ; qu'elle la compose par un motif de vertu, et non de vanité ; qu'elle en fasse à la fois la musique et les paroles ! Ce sont trois miracles qui mériteraient quelque attention. »

¹³⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁷ *Gazette nationale*, 1^{er} février 1795. Cité dans Henry Lumière, *Le Théâtre français pendant la Révolution* (1789-1799). Avec plusieurs lettres inédites de Talma, Paris, Dentu, 1894, p. 265, cité par ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁸ Cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 88.

de critiques »¹³⁹ encore. En tant que femme de scène publique (actrice, chanteuse), il était pour elle difficile de « préserver sa réputation »¹⁴⁰ car ces métiers « attiraient une curiosité malsaine »¹⁴¹ sur les femmes. Ainsi, outre le succès de *Catherine, ou La belle fermière*, chacune de ses autres pièces entraîna, d'après les deux chercheurs, « l'intrigue et la calomnie. »¹⁴² Ils expliquent que « certains suggérèrent qu'elle ne les avait pas écrites elle-même, d'autres lui reprochèrent d'être égocentrique et de se mettre trop en vedette. »¹⁴³ Ainsi, alors que son audace de s'être écrit un rôle, et de mettre en scène ses talents, était louée dans la presse en 1792 avec *Catherine, ou La belle fermière*, ses pièces suivantes, composées sur le même modèle, lui valent des médisances. Le rôle politique des femmes a été précisé par le pouvoir républicain à l'automne 1793 : elles ne doivent dès lors plus intervenir dans la sphère publique¹⁴⁴. On peut donc penser que cette femme qui performe dans l'espace public des personnages de femmes de qualité et qui, grâce à ces spectacles, gagne sa vie et peut vivre en autonomie vis-à-vis des hommes, dérange les autorités. On retrouve les mêmes procédés de discrédit sur sa personne et son travail que dans le cas d'Olympe de Gouges, accusée, entre autres calomnies, de n'être pas l'auteurice de ses pièces.

En parallèle de ses créations de spectacles, Julie Candaille poursuit sa carrière de musicienne. Elle accompagne au piano le célèbre chanteur Garat en 1797¹⁴⁵ et compose et donne des concerts comme en atteste cet extrait de la *Décade Philosophique* datée du 1^{er} octobre 1794 :

la citoyenne Candaille, artiste du théâtre de la République, a touché, sur le piano, un concerto de sa composition, qui a été fort applaudi, ainsi qu'un compliment en vers très-flatteurs, que lui a adressé Desaudray¹⁴⁶, secrétaire général du Lycée [des Arts].¹⁴⁷

Enfin, en dépit de ses nombreux talents artistiques et de la réussite de sa pièce *Catherine, ou La belle fermière*, on peut former des hypothèses quant aux raisons qui poussèrent Julie Candaille à se retirer de la scène en 1799. D'après les travaux sur les conditions de

¹³⁹ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 88.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibid.*, p. 93.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Cf. RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme* [2002], op. cit., p. 16.

¹⁴⁵ « Nouvelle plainte de Garat, suivie de quelques autres romances, avec accompagnement de piano ; I, recueil, par Julie Candaille, œuvre 4^{ème} », *Le Nouvelliste littéraire*, le 19 avril 1797, p. 8. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019].

¹⁴⁶ M. Désaudray dirige alors le Lycée des Arts.

¹⁴⁷ *La Décade philosophique, littéraire et politique par une société de républicains* [En ligne] Paris, 1^{er} octobre 1794, p. 479. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.08.2019]

travail des comédiennes au XIX^e siècle de Martin-Fugier¹⁴⁸, on peut d'abord supposer que Julie Candaille était fatiguée de son activité dans les théâtres où, à l'âge de trente-deux ans, elle exerçait déjà depuis dix-sept ans. Ensuite, comme le montrent Adelson et Letzter, son audace de créatrice l'avait exposée comme « cible »¹⁴⁹ de nombreuses critiques. Enfin, plus globalement, comme ils l'expliquent :

Pour les femmes – en particulier celles associées au monde du théâtre –, il était crucial de suivre les courants dominants. À une époque où les femmes publiques étaient redoutées et dénoncées, les femmes de théâtre étaient doublement condamnées : on leur prêtait de surcroît un pouvoir sexuel lié aux intrigues et aux abus de l'Ancien Régime. Des pamphlets pornographiques ciblant des actrices et des femmes administrant des théâtres étaient largement diffusés, à la même manière de ceux de Marie-Antoinette. En outre, l'institution du théâtre, telle qu'incarnée par l'Opéra et la Comédie-Italienne, était considérée comme porteuse de valeurs royalistes. Par conséquent, les femmes qui avaient été associées à ces théâtres (y compris toutes les compositrices et librettistes qui écrivaient des opéras à cette époque) devaient démontrer qu'elles avaient adopté l'idéologie révolutionnaire et renoncé à un quelconque lien avec la cour.¹⁵⁰

Les comédiennes, et toutes les artistes de la scène, étaient associées par le pouvoir au régime royaliste. Pour les discréditer, les républicains diffusaient des mythes touchant à leur sexualité afin de les disqualifier auprès de l'opinion. Les brutales critiques qu'essuie Julie Candaille pour avoir osé créer intégralement ses spectacles et s'être mise en scène dedans, les conditions matérielles difficiles de comédienne, ainsi que le contexte historique de méfiance à l'égard de toutes celles qui rappelaient les plaisirs de cour et le système d'Ancien Régime permettent de comprendre son retrait de la vie théâtrale et de la ville de Paris (1799-1802). Ce fut donc peut-être par amour, sans doute par désir de repos, d'émancipation sociale et de confort matériel ou en raison d'une forme d'acceptations des normes sociales et sans doute pour ces différentes raisons qu'elle devint, grâce à son mariage en 1799, une « dame de la société »¹⁵¹ à Bruxelles, où elle vécut dans le luxe. Malgré sa brillante carrière théâtrale et musicale, ces suppositions expliquent pourquoi Julie Candaille déconseilla, à la fin de sa vie, dans son *Essai sur les félicités humaines* (1828) aux mères « de mettre [leurs] fille[s] au théâtre. »¹⁵²

¹⁴⁸ Cf. MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne. De M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*, op. cit.

¹⁴⁹ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 116.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *La Décade philosophique, littéraire et politique par une société de républicains*, op. cit.

¹⁵² CANDEILLE, Julie. *Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*, Paris, Pillet, 2 volumes, 1828, volume 2, p. 187 (« Profession ») Cité par ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 84.

2. La vie après (1802-1834)

Sa vie maritale commune (1799-1802) lui accorde un répit financier et corporel et lui permet, ainsi que l'exprime M^{me} de Genlis, de publier des romans¹⁵³. Mais l'entreprise de son époux fait faillite, le couple périclite et Julie Candaille (devenue M^{me} Simons) le quitte. Le divorce étant rendu plus compliqué par le Code civil de 1804¹⁵⁴, elle reste mariée mais vit séparée de corps de son époux jusqu'à sa mort en 1822. Elle doit donc recommencer à trente-six ans à vivre de ses compétences. Elle retourne pour cela vivre à Paris. Elle s'installe au 3 rue de Cerutti¹⁵⁵ et afin de subvenir aux besoins de son second mari et de son père¹⁵⁶, d'après Letzter et Adelson, elle compose, donne des concerts¹⁵⁷ et des cours particuliers de piano. Elle écrit aussi deux pièces pour relancer sa fortune, *Ida, ou l'Orpheline de Berlin*¹⁵⁸, jouée à l'Opéra-Comique (19.05.1807), et *Louise, ou la Réconciliation* jouée au Théâtre-Français (14.12.1808) mais celles-ci reçoivent un mauvais accueil. À partir de 1810, elle reçoit également, d'après Blanc, « une pension de la nouvelle impératrice Marie-Louise »¹⁵⁹. En 1807, elle débute une correspondance et collaboration qui vont durer dix-sept ans (1807-1824) avec le peintre Girodet, que Belnap Jensen qualifie de « déterminant[es] »¹⁶⁰ pour la carrière du peintre¹⁶¹. Belnap Jensen insiste plusieurs fois au cours de son article sur son conséquent réseau dans le monde parisien des arts qui lui permet d'assurer la publicité de l'œuvre du peintre :

le statut de Julie Candaille comme personne publique dans le monde des arts et des lettres lui conférait une place singulière (...) que ce soit pour négocier des ventes ou pour rechercher de nouveaux clients, elle fut, semble-t-il, un agent exceptionnellement efficace pour Girodet¹⁶²

Attribuer ce qualificatif de « personne publique » pour désigner, entre 1807 et 1824, Julie Candaille se justifie pour plusieurs raisons. Tout d'abord, Julie Candaille était déjà

¹⁵³ GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest (comtesse de). *Mémoires inédits*, *op. cit.*, p. 94-96 : « Depuis qu'elle a quitté le théâtre, madame Simons-Candaille a publié des romans. »

¹⁵⁴ Cf. PHILLIPS, Roderick G. « Le divorce en France à la fin du XVIIIe siècle », *op. cit.*, p. 387 : « Sous le Premier Empire, la législation sur le divorce se rapproche de la législation d'Ancien Régime sur les séparations de corps. »

¹⁵⁵ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candaille, la séductrice », *op. cit.*, p. 321.

¹⁵⁶ Cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁷ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candaille, la séductrice », *op. cit.*, p. 321.

¹⁵⁸ Cf. GINGUENÉ, Pierre-Louis *La Revue philosophique, littéraire et politique*. [En ligne] Paris, 1^{er} avril 1807, p. 500. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 30.08. 2019]

¹⁵⁹ BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candaille, la séductrice », *op. cit.*, p. 321.

¹⁶⁰ BELNAP JENSEN, Heather. « Quand la muse parle : Julie Candaille sur l'art de Girodet », *op. cit.*, p. 3.

¹⁶¹ Constance de Salm et Germaine de Staël vont également participer à l'ascension du peintre. Il a d'ailleurs peint le portrait de chacune. Cf. BELNAP JENSEN, Heather. « Quand la muse parle : Julie Candaille sur l'art de Girodet », *op. cit.*, p. 2.

¹⁶² *Ibid.*, p. 5.

connue comme comédienne dans le milieu théâtral parisien lorsqu'elle devint en 1786 sociétaire à la Comédie-Française. Le succès de sa pièce *Catherine, ou La belle fermière* l'avait affirmé dans le milieu artistique parisien et bruxellois comme une créatrice. Son second mariage avec M. Simons avait ensuite été très commenté dans la presse et ce succès *people* avait entraîné la reprise de sa pièce dans plusieurs théâtres. Le triomphe de son premier texte l'avait encouragé à poursuivre l'écriture dramatique qui était cependant peu rentable puis celle de romans (*Lydie ou les Mariages manqués*¹⁶³, 1809 ; *Bathilde, Reine des francs*, 1814, *Agnès de France, ou le Douzième siècle*¹⁶⁴, 1821 ; *Blanche d'Évreux, ou le Prisonnier de Gisors*, 1824). Sous le règne de Napoléon (1803-1815), Julie Candaille était alors « assez célèbre »¹⁶⁵ puisqu'elle dut, d'après Belnap Jensen, se réfugier à Londres pendant les Cent-Jours (mars-juillet 1815). Cela signifie qu'elle était suffisamment proche du régime en place pour être associée à l'empereur par l'opposition au pouvoir. Elle rend compte de ce séjour dans ses *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris, et quelques fragments de littérature légère* publiés à Paris en 1818. Cet étonnant recueil dédié encore une fois à une femme (Milady Lindsay) contient des écrits très divers¹⁶⁶, en particulier des conférences. Elle donne en effet plusieurs allocutions sur la musique et la poésie qu'elle nomme dans son livre des « séances » qui désignent alors, d'après le Littré, des temps de rassemblements autour de travaux communs¹⁶⁷ (« Temps primitifs », p. 97-106 ; « Sur la lecture et la déclamation »¹⁶⁸, p. 116-127 ; « Delille et Molière », p. 128-135). Cela signifie qu'à la chute de l'Empire, en 1814, Julie Candaille est appelée à donner des conférences et à intervenir lors de séances au sein de différentes sociétés¹⁶⁹. Nous n'avons pas trouvé de traces de ses prises de paroles publiques si ce

¹⁶³ *Lydie ou les Mariages manqués* est un conte moral considéré par Heather Belnap Jensen comme « hautement autobiographique », *ibid.*, p. 4.

¹⁶⁴ Il s'agit de deux romans historiques écrits à la manière de ceux de M^{me} de Genlis. Tous deux sont illustrés par son ami le peintre Girodet.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁶ *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris, et quelques fragments de littérature légère* contient des « Notes préparatoires » pour servir à une *Histoire de la musique dans ses rapports avec la poésie, la peinture*, etc. (p. 136-157), deux poèmes, un roman inédit intitulé *Quelques lettres de Marcel d'Aubonne* (p. 175-227), et un *Dialogue entre un mari et sa femme*, déjà évoqué, (p. 107-115).

¹⁶⁷ D'après le Littré, une séance est, entre autres, une « portion de journée pendant laquelle une assemblée, un corps politique, une compagnie, un tribunal est réuni pour s'occuper de ses travaux ; la réunion même des membres de cette assemblée, de ce corps. » Disponible sur : www.littre.org [Consulté le 28.08.2020]

¹⁶⁸ Dans cette conférence, elle fait la publicité de *La Suite d'un bal masqué* jouée en 1813 à la Comédie-Française, une pièce écrite par sa collègue la dramaturge Sophie de Bawr (1773-1860), (§1, chapitre 3), qu'elle qualifie comme l'une de « ses contemporaines les plus distinguées par ses talents et son esprit » (p. 126).

¹⁶⁹ Jensen évoque plusieurs fois Julie Candaille comme une « salonnière » dans son article, p. 4 : « Elle se servait du réseau qu'elle avait constitué en tant que salonnière pour faire avancer la carrière de Girodet. » et même comme « une salonnière célèbre » (*Ibid.*, p. 10) or je n'ai trouvé aucune mention d'un Salon de Julie Candaille à Paris du temps de sa collaboration avec Girodet, entre 1807 et 1824.

n'est dans le *Journal des débats politiques et littéraires* daté du 13 juin 1816 qui mentionne seulement qu'elle donnait des séances lors de « réunions du matin »¹⁷⁰ au cours desquelles, elle lisait des textes, jouait ses compositions et discourait sur les arts, et parmi lesquelles devaient figurer les trois conférences évoquées retranscrites dans ses *Souvenirs de Brighton*. Ces conférences attestent de la reconnaissance de son savoir en matière d'art capable de rassembler des publics pour l'écouter. Elle s'exprime désormais en son nom face à des assemblées. Julie Candaille est donc sous l'Empire, puis la Restauration, une personne publique qui dispose d'une influence sur la scène parisienne artistique. Elle a acquis des réseaux sociaux aussi bien dans le domaine du théâtre, que de la musique, que dans la littérature et la peinture. Grâce à ces liens, elle peut travailler, vivre en autonomie et son expérience dans le domaine artistique est reconnue. Belnap Jensen évoque à ce propos l'article¹⁷¹ « remarquable »¹⁷² rédigé par Candaille sur la peinture de Girodet publié dans les prestigieuses *Annales de littérature*. Julie Candaille est ainsi un « agent artistique » (de Girodet) au sens où il est entendu aujourd'hui. Sa collaboration avec lui ne prend fin qu'à la mort du peintre. Un autre fait nous renseigne quant à sa puissance d'influence dans le milieu artistique, son salon. Après le décès en 1822 de son second époux M. Simons à Bruxelles, elle peut épouser en troisièmes noces Antoine-Hilaire-Henri Périé de Sénovert (1780-1833), un peintre élève de Girodet et de David, de treize ans son cadet. Elle s'installe en 1827 dans la maison de Jean Roman à Nîmes, avec son époux, qu'elle a fait nommer, d'après Adelson et Letzter, à la direction du Musée de Nîmes¹⁷³. Elle ouvre à soixante ans le « Salon de Mme Antoine-Hilaire-Henri Périé »¹⁷⁴ fréquenté par les poètes Jean Reboul (1796), Jules Canonge (1812-1870) ainsi que la future Louise Colet (1810-1876)¹⁷⁵. En 1828, elle publie à Paris un essai qui rassemble sa pensée : *Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*¹⁷⁶. Ayant eu à pâtir dans sa jeunesse de son statut de femme de scène de théâtre, elle revient

¹⁷⁰ *Journal des débats politiques et littéraires*, [en ligne] Paris, 13.06.1816, p. 2. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 18.08.2019]

¹⁷¹ CANDEILLE, Julie. « De Girodet, et de ses ouvrages sur l'*Anacréon* et l'*Énéide* », *Annales de la littérature*, VI^e année, 23, 1826, p. 298-305.

¹⁷² BELNAP JENSEN, Heather. « Quand la muse parle : Julie Candaille sur l'art de Girodet », *op. cit.*, p. 9.

¹⁷³ Cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁴ D'après une liste des concerts de Franz Liszt, il aurait joué en mars 1826 dans son salon mais nous avons relevé qu'elle s'installe à Nîmes seulement en 1827. Cf. www.liszt.cnrs.fr [Consulté le 20.08.2019]

¹⁷⁵ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse* [En ligne] Paris, Presses de la Renaissance, 1986, 365 p., p. 34-36. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 11.11.2019] ; PLESSIX GRAY, Francine (du). *Mon cher volcan ou la vie passionnée de Louise Colet* [1994], traduit de l'américain par Dennis Collins. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1995. 387 p., p. 30.

¹⁷⁶ CANDEILLE, Julie. *Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*. Paris : Pollet, 2 volumes, 1828.

dans son essai sur les allégations portées contre la carrière de comédienne consistant à associer l'actrice à la courtisane. Elle déclare ainsi, selon Adelson et Letzter, que « si l'on pouvait penser que les femmes de théâtre sont parfois de mauvaises épouses parce que l'intensité de leur vie professionnelle leur laisse peu de temps pour les devoirs domestiques, il était peu probable qu'elles s'engagent dans des relations extra-conjugales pour exactement les mêmes raisons. »¹⁷⁷ D'après les chercheurs, elle se montre, « contrairement à Rousseau, convaincue du rôle moral et éducatif du théâtre, ajoutant que cette profession attirait des gens qui croyaient en la noblesse des personnages qu'ils jouaient, car « on ne joue parfaitement bien que le personnage qu'on aime. » »¹⁷⁸ Elle défend une vision morale et pédagogique du théâtre mais également politique. Cette affirmation nous semble précieuse pour confirmer son choix délibéré, dans le cas de *Catherine, ou La belle fermière*, de porter et ainsi défendre sur scène un personnage de femme financièrement autonome et libre et donc non dépendante des hommes. Sa mission d'agent artistique auprès du célèbre peintre Girodet, les conférences qu'elle a été amenée à donner devant des publics, les fréquentations de son salon ainsi que ses publications à la fin de sa vie, confirment son influence dans le milieu français des arts sous l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet, entre 1804 et 1834, date de sa mort (3 février) à Paris.

Conclusion : Un outil de propagande féministe et d'autopromotion professionnelle

Grâce à son éducation prise en charge par son père artiste, Julie Candaille développe ses talents pour la musique et accède très jeune à des scènes artistiques parisiennes. D'après Adelson et Letzter, elle a souvent insisté sur le fait « que sa carrière au théâtre était due principalement à la pression de ses parents et que le prix qu'elle a dû payer pour son succès est excessif »¹⁷⁹. En effet, elle a souffert des projections malveillantes qui étaient faites aux femmes qui montaient sur scène. Son réseau théâtral, ajouté à ses compétences artistiques, lui ont néanmoins donné accès aux théâtres comme scènes d'expression. Au moment en effet où les femmes et les hommes entrent en Révolution,

¹⁷⁷ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 61. Cf. CANDEILLE, Julie. *Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*, op. cit., vol. II, p. 188-189.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 61. Cf. CANDEILLE, Julie. *Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*, op. cit., vol. II, p. 173.

¹⁷⁹ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 242.

où l'universalité réelle des droits semble encore possible, Julie Candaille, qui d'après Letzter et Adelson a été « sans doute la plus célèbre compositrice de la fin du XVIII^e siècle »¹⁸⁰, crée sous la Première République *Catherine, ou La belle fermière* (1792). Dans ce contexte d'instabilité politique, de chaos et de très grande liberté, une interprète et compositrice décide de s'écrire une partition de mots qu'elle chante et joue. Elle défend physiquement, et d'après son *Essai sur les félicités humaines* de 1828, on est en droit d'écrire « politiquement » sur scène une héroïne rendue autonome et libre grâce à son travail¹⁸¹ et génialement douée pour les arts qui improvise dans son cabinet des poèmes en s'accompagnant de sa harpe. Selon Adelson et Letzter, « l'élément le plus frappant [de cette œuvre] tient au fait qu'il s'agit essentiellement d'un one-woman show »¹⁸². Julie Candaille incarne sur scène une transposition contemporaine du mythe de Sapho. La proximité du personnage avec la femme qu'elle est, demeure, par une série de révélations, absolument transparente. Derrière le personnage, Julie Candaille se place elle-même publiquement en modèle. Persuadée de la fonction éducative du théâtre, elle s'auto promeut en tant que femme célibataire¹⁸³, certes charmante et charmée par des hommes, mais non dépendante d'eux. À l'heure où l'Assemblée constituante, qui fonctionne d'après Fraser comme un « espace public au sein de l'État », comme un public fort, n'est occupée que par des hommes, Julie Candaille critique ouvertement le mariage sur la scène du Théâtre de la République (la Comédie-Française), elle prône un personnage féminin séduisant et libre. Et en 1793, lorsque les premières lois répressives à l'encontre des femmes tombent, que les qualificatifs péjoratifs (« tricoteuses », « furies de guillotine », « bacchantes ») fusent pour décrédibiliser leur action politique, Julie Candaille porte encore sur la scène de théâtre considérée sous la Révolution comme la « grande école nationale »¹⁸⁴, le modèle d'une citoyenne française libre de s'exprimer à voix haute. Inscrite dans la « politique du répertoire révolutionnaire » telle que définie par Poirson, elle utilise sa pièce mais également sa personne publique de comédienne et son corps comme un médium de propagande. Elle compose avec l'espace public de la même manière que le font ses confrères auteurs dramatiques sous la Révolution pour propager leurs idées mais en prenant en sus en charge sur scène le rôle principal. Le cas de la pièce

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 184.

¹⁸¹ Par un subterfuge de travestissement, une aristocrate censée ne pas travailler se fait passer pour une paysanne et peut ainsi travailler comme fermière au service d'une marquise.

¹⁸² ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 48.

¹⁸³ Elle ne se marie qu'en 1794.

¹⁸⁴ Expression citée par Martial Poirson dans son « Introduction » à *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, op. cit., p. 11-61, p. 16.

de Candeille définit donc le théâtre comme un espace de propagande et de discours alternatif à celui du pouvoir souverain. L'approbation par le public de son spectacle sert à long terme sa renommée d'artiste et légitime ses talents d'écrivaine et d'intellectuelle. Sa trajectoire professionnelle montre en effet qu'à partir du moment où elle a porté sur scène ses propres mots, ses idées, elle ne veut plus être l'interprète d'autres auteurs. Après avoir déployé sur scène la totalité de ses qualités de raisonnement et artistiques (chant, composition, jeu, écriture), elle ne s'exprime ensuite qu'en son nom propre. Ses activités de romancière, conférencière, agent artistique et salonnière confirment cette idée. À la fin de sa vie, son salon, comme la scène de théâtre lorsqu'elle était jeune, lui offre un espace où elle peut exprimer ses idées et continuer à assurer sa promotion mais aussi faire connaître d'autres talents que les siens. Cette nouvelle scène que constitue son salon repose alors sur son réseau social et sa réputation. Il n'a cependant pas été un cercle politique ni un lieu de débats et d'opposition critique du pouvoir en place comme cela a été le cas des salons de Germaine de Staël. Basé à Nîmes, il a été un salon artistique et mondain. Il n'a donc pas constitué un « contre-public subalterne » au sens où Fraser le définit. Son salon lui a en revanche permis de continuer à s'exprimer et d'agir en poursuivant jusqu'à sa mort son travail d'agent artistique, en lançant en son sein des carrières artistiques comme celle de la poétesse Louise Colet (chapitre 4) qui devra sa vie durant, comme elle plus jeune, composer sur la scène artistique parisienne avec son double statut de muse et de créatrice.

2. La Sapho (1794) de Constance de Salm (1767-1845)

À sa mort à Paris le 13 avril 1845, la femme de lettres¹⁸⁵ Mélanie Waldor (1796-1871) publie dans *La France théâtrale* un hommage à Constance de Salm qu'elle a côtoyée plus de trente ans, dans lequel elle remarque :

Jamais elle [Constance de Salm] ne souffrit qu'on attaquât un de ses amis en sa présence, ni qu'on louât ses ouvrages aux dépens des ouvrages d'une autre femme. Loin de là, personne ne sut comme elle encourager et faire valoir les jeunes talents qui grandissaient autour d'elle. Son Salon s'était ouvert à Delphine Gay, aujourd'hui M^{me} Émile de Girardin, et la première elle avait applaudi avec enthousiasme ces beaux vers qui plus tard ont placé M^{me} de Girardin au nombre des poètes les plus aimés. Elle recevait M^{me} Louise Colet, M^{me} Anaïs Ségalas, elle était l'amie de M^{me} Achille Comte, elle était la mienne, et son adorable supériorité ne nous avait jamais fait rencontrer en

¹⁸⁵ D'après l'index de Cecilia Beach, Mélanie Waldor est l'autrice de sept pièces de théâtre, cf. BEACH, Cecilia. « Waldor », *French Women Playwrights before The Twentieth Century: A Checklist, op. cit.*, p. 215-216.

elle, même l'ombre de ces imperceptibles jalousies qui traversent presque toujours, surtout lorsqu'elles suivent la même carrière, les liaisons des femmes.¹⁸⁶

Waldor souligne comme une exception son absence d'esprit de jalousie à l'égard de ses consœurs. Elle souligne également la présence dans son salon de plusieurs jeunes autrices dramatiques qu'elle encourage : Delphine de Girardin, Anaïs Ségalas, Mélanie Waldor. Cet extrait indique la cohérence entre le comportement de Constance de Salm et le « devoir » qu'elle s'était imposée, celui « de ne perdre aucune occasion de mettre en évidence le talent des femmes »¹⁸⁷. Dans ses *Souvenirs politiques et littéraires*, Constance de Salm avait résumé ainsi sa mission : « Toujours j'ai de mon sexe embrassé la défense »¹⁸⁸. En effet, de sa tragédie lyrique *Sapho* (1794) à ses nombreuses épîtres, en particulier, *L'Épître aux femmes* (1797), republiées à la fin de sa vie dans ses *Œuvres complètes*¹⁸⁹, la défense des femmes a constitué l'un des combats principaux et constants de sa vie. Connue d'abord par ses poèmes publiés dans des revues, sa renommée s'accroît à partir de 1794 en tant qu'autrice dramatique¹⁹⁰, puis comme oratrice avec la composition de nombreux éloges, épîtres, rapports et discours, puis comme romancière, philosophe et mémorialiste. Elle écrit aussi les paroles d'un grand nombre de chansons et d'hymnes, en particulier révolutionnaires. Elle est enfin une célèbre salonnière et, comme l'atteste cet exergue, un modèle d'intellectuelle pour des jeunes femmes de lettres telles que Louise Colet (1810-1876), Mélanie Waldor¹⁹¹, Aglaé de Bouconville (M^{me} Achille Comte, 1788-1878), Anaïs Ségalas (1811-1893) ou Delphine de Girardin (1804-1855). Après être revenue sur son éducation et la manière dont elle a eu accès aux journaux pour publier ses premiers poèmes à Paris, nous allons examiner son premier ouvrage composé pour la scène, sa tragédie lyrique *Sapho*, représentée à Paris entre 1794 et 1796. Ce texte révèle son point de vue sur la place accordée aux femmes dans l'espace public sous la Première République. En 1795, elle est intronisée au Lycée des Arts, une académie réservée aux

¹⁸⁶ WALDOR, Mélanie. « La Princesse Constance de Salm Dick », *La France théâtrale*, 27 avril 1845. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.08.2019]

¹⁸⁷ SALM, Constance (de). *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac*, *Œuvres complètes*, tome 4, Paris, Firmin Didot Frères, 1842, p. 162-163 : « Le devoir que je me suis imposé, de tout temps, de ne perdre aucune occasion de mettre en évidence le talent des femmes (...) »

¹⁸⁸ SALM, Constance (de). *Mes Soixante ans, ou mes Souvenirs politiques et littéraires* (1833), *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm*. 4 volumes. [En ligne] Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 312 p. ; 331 p. ; 334 p. ; 354 p., p. 329. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 19.08.2019]

¹⁸⁹ SALM, Constance (de). *Œuvres complètes*, 4 volumes. [En ligne] Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 312 p. ; 331 p. ; 334 p. ; 354 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 19.08.2019]

¹⁹⁰ *Sapho*, tragédie lyrique en trois actes (1794) ; *Camille, ou Amitié et imprudence*, drame en cinq actes (1799), cf. tome 2 des *Œuvres complètes*.

¹⁹¹ Cf. WALDOR, Mélanie. « La Princesse Constance de Salm Dick », *La France théâtrale*, 27 avril 1845. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.08.2019]

hommes. L'étude de certain de ses textes écrits pour les scènes académiques, *L'Épître aux femmes* (1797), *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac* (1798), *Rapport sur un ouvrage intitulé : De la condition des femmes dans une république* (1800), *l'Épître à Napoléon* (1810) permet d'appréhender de quelle manière, grâce à son privilège « d'exception », elle a continué à alimenter le débat public quant à la place des femmes dans la cité.

A. De poétesse à autrice dramatique (1767-1794)

D'abord connue à Paris comme poétesse, son premier ouvrage dramatique représenté à Paris, le succès qu'il rencontre, la font connaître comme autrice dramatique.

1. Une poétesse

Née dans une famille aristocrate à Nantes le 7 novembre 1767¹⁹², Constance-Marie de Théis grandit auprès de ses parents Anne-Marguerite Millau¹⁹³ et Marie Alexandre de Théis¹⁹⁴, « juge maître particulier des eaux, bois et forêts de la ville et du comté de Nantes »¹⁹⁵ et écrivain¹⁹⁶. Comme l'a montré Christine Planté, il fait donner à sa fille « une solide éducation »¹⁹⁷, égale à celle de son fils, Alexandre¹⁹⁸ et décrite par Claude Schopp comme « naturelle et raisonnée à la Rousseau »¹⁹⁹. Elle étudie les lettres, les arts, en particulier la poésie mais également « plusieurs langues²⁰⁰, [de] la composition musicale et des mathématiques. »²⁰¹ D'après Louis Barbier, elle apprend par cœur

¹⁹² Archives de Nantes GG 375, registre des baptêmes de Saint-Similien citées par Jérôme Dorival dans son article « Constance de Salm et la musique », *op. cit.*, p. 135.

¹⁹³ Cf. SALM, Constance (de). « Notes, *Épître aux femmes* », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 275. Je n'ai rencontré aucune allusion à la mère de Constance de Salm dans ses écrits biographiques.

¹⁹⁴ Entre 1773 et 1786, Marie Alexandre de Théis (1738-1796) publie chez l'éditeur Cailleau plusieurs ouvrages (trois comédies, des contes, une *Encyclopédie morale*). Cf. DORIVAL, Jérôme. « Constance de Salm et la musique », *op. cit.*, p. 135.

¹⁹⁵ DORIVAL, Jérôme. « Constance de Salm et la musique », *op. cit.*, p. 135.

¹⁹⁶ Sa fille la qualifia de « littérateur distingué » et de « véritable philosophe », cf. SALM, Constance (de). « Notes, *Épître aux femmes* », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 275.

¹⁹⁷ PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *Femmes poètes du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁸ Alexandre de Théis (1765-1842), frère aîné de deux ans de Constance de Salm.

¹⁹⁹ SCHOPP, Claude. « La vie d'une femme sensible : Constance, princesse de Salm », *op. cit.*, p. 155.

²⁰⁰ Elle apprend le latin et l'italien, cf. ACHILLE COMTE, Aglaé (de). *Éloge de Madame la Princesse de Salm*, [en ligne] Nantes, Imprimerie de Mellinet, 1857, p. 9. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 21.08.2019]

²⁰¹ BARBIER, Louis. *Notice biographique sur madame la princesse Constance de Salm-Dick*, [en ligne] Paris, E. Duverger, 1847, p. 4. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 21.08.2019]

plusieurs textes de la littérature du XVII^e siècle dont elle est « passionnée »²⁰² (Racine, Bossuet, Lafontaine, Corneille)²⁰³. À seize ans (1783²⁰⁴), elle s'installe à Paris. Ses premiers poèmes sont publiés dans le *Journal général de France* et dans l'*Almanach des Grâces*²⁰⁵, une revue dans laquelle contribue aussi son père en 1788²⁰⁶. Parmi eux, « Le Bouton de Rose »²⁰⁷ va devenir « une romance à la mode »²⁰⁸. En 1789, elle a comme Julie Candaille vingt-deux ans lorsque commence la Révolution qui l'enthousiasme pour son projet républicain, constitutionnel, et ses idéaux égalitaires :

Qu'ils étaient beaux, grands dieux ! / Ces jours de ma jeunesse / Ces jours où tous les
cœurs formaient les mêmes vœux ! (...) / (...) que l'on se sentait libre, / Quand, d'une
nation partageant les transports, / On croyait (...) / Entre tous les pouvoirs établir
l'équilibre, / Et par de nouveaux droits effacer de vieux torts, (...) / Que l'on se trouvait
grand quand on pouvait se dire (...) / Je ne reconnais d'autre empire / Que celui de
l'honneur ; la raison, et la loi !²⁰⁹

Elle épouse la même année le citoyen Pipelet²¹⁰, un chirurgien-herniaire « riche »²¹¹. Elle devient Constance Pipelet. En 1790, un bébé naît de cette union : Clémence, son unique enfant²¹². Elle mentionne qu'en 1793, en pleine Terreur, elle compose son premier texte de théâtre, une tragédie mêlée de chants en trois actes et en vers, intitulée *Sapho* :

La tragédie lyrique de *Sapho* a été mon premier grand ouvrage ; je l'ai faite dans les
moments les plus désastreux de la terreur. (...) Il m'occupa pendant près d'un an. Il

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ ACHILLE COMTE, Aglaé (de). *Éloge de Madame la Princesse de Salm*, *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁴ PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *op. cit.*, p. 51.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Cf. DORIVAL, Jérôme. « Constance de Salm et la musique », *op. cit.*, p. 135.

²⁰⁷ M^{lle} THÉIS. « Le Bouton de Rose » [En ligne] *Almanach des Grâces : étrennes chantantes ; dédié au beau sexe*, Paris, chez Cailleau et fils, 1788, p. 8. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 19.08.2019] « Le Bouton de rose » a été mis en musique par Pradher et repris en 1843, avec accompagnement de piano, par Hippolyte Raymond Colet (1808-1851) compositeur, théoricien et professeur de musique et époux de Louise Colet (1810-1876), (chapitre 4) au sein du second tome des *Chants et Chansons populaires de la France* », cf. Barbier, Louis. *Notice biographique sur madame la princesse Constance de Salm-Dick*, *op. cit.*, p. 5.

²⁰⁸ PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *op. cit.*, p. 51.

²⁰⁹ SALM, Constance (de). *Mes Soixante-ans, Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 270-272.

²¹⁰ GIRARDIN. « Pipelet, M^{me} Constance Théis », « Pipelet, fils » [En ligne] *Révolution française. Table alphabétique du "Moniteur", de 1787 jusqu'à l'an 8, de la République (1799). T. second. Noms d'hommes*. Paris, chez Girardin, 1802, p. 344. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 19.08.2019] : « Pipelet, Constance, auteur des paroles de *Sapho*, tragédie lyrique. Pipelet, fils : chirurgien-herniaire, et membre du lycée des arts. An VII. Son rapport sur l'intervention, par le citoyen Toutvret, d'une main artificielle, imitant parfaitement tous les mouvements d'une main naturelle. » M. Pipelet de Leury était lui-même fils d'un chirurgien du roi.

²¹¹ BARBIER, Louis. *Notice biographique sur madame la princesse Constance de Salm-Dick*, *op. cit.*, p. 5.

²¹² Dans son article, « La Princesse Constance de Salm Dick » publié dans *La France théâtrale* le 27 avril 1845, Mélanie Waldor écrit qu'elle eut deux enfants de son premier mariage mais le nom du second enfant n'est jamais mentionné dans ses notices biographiques. Il dut certainement mourir en bas âge.

était terminé avant le 10 thermidor [juillet 1794], et il fut représenté peu de temps après.²¹³

La période qui suit la Terreur dont elle a salué la fin en fêtant, le 28 juillet 1794, la mort de Robespierre²¹⁴, se caractérise par une profusion de créations artistiques : « les lettres, les beaux-arts (...) sortirent tout à coup de ce vaste chaos »²¹⁵. C'est dans ce contexte qu'est représentée *Sapho*²¹⁶ le 12 décembre 1794 sur la scène du théâtre Louvois, renommé le 13 janvier 1794, d'après Plagnol-Diéval, le « théâtre lyrique des Amis de la Patrie »²¹⁷. Près de quarante ans plus tard, elle écrira à propos de la première de sa pièce : « De quelle joie enfin ne fus-je pas saisie quand je vis au théâtre, approuvée, applaudie, l'œuvre de mon esprit »²¹⁸.

Comme ce fut le cas pour la formation musicale de Julie Candaille, la formation littéraire de Constance de Théis fut assurée par son père. La dédicace qu'elle lui adresse dans *Sapho* (« C'est à vous que je dois mes talents, c'est à vous que j'en offre le premier fruit »²¹⁹) et l'évocation qu'elle en fait dans l'*Épître aux femmes* (« Un père généreux, agrandissant mon être, m'apprit dès le berceau ce que je pouvais être ; et du titre de femme en décorant mon front, il m'en fit un honneur et non pas un affront »²²⁰) confirment l'importance qu'eut ce père dans sa formation. Elle semble avoir aussi bénéficié, dans un premier temps, du réseau éditorial de celui-ci pour publier et donc faire connaître ses premiers poèmes à Paris.

2. Une autrice dramatique

Dans son *Précis de la vie de Sapho*, Constance Pipelet décrit son héroïne comme une « femme célèbre par ses talents pour la poésie »²²¹. Sa renommée rassemble autour

²¹³ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. XIII-XIV.

²¹⁴ SALM, Constance (de). *Mes Soixante-ans*, *op. cit.*, p. 274 : « (...) cet homme sans voix, pâle, sans mouvement, maudit par tout un peuple à son dernier moment (...) ».

²¹⁵ *Ibid.*, p. 274-275.

²¹⁶ Le peintre Girodet très attaché à Constance de Salm qui fréquentait assidument son salon a laissé un dessin représentant Sapho se jetant du haut du rocher de Leucade associé à un portrait de la poétesse Constance de Théis daté du 1^{er} mai 1809, cf. BELLENGER, Sylvain (dir.). *Girodet 1767-1824*. Paris : Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2005, 495 p., p. 41. Girodet était proche de Julie Candaille nous l'avons vu mais également de Germaine de Staël et de Constance de Salm qui ont, comme Candaille, travaillé à sa reconnaissance. Cf. BELLENGER, Sylvain (dir.). *Girodet 1767-1824*, *op. cit.*, p. 40.

²¹⁷ PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « La Sapho de Constance de Salm : les raisons d'un succès », *op. cit.*, p. 115-134, p. 115.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 276-277.

²¹⁹ PIPELET (Citoyenne). « À mon père », *Sapho, tragédie mêlée de chants*, *op. cit.*, p. 2.

²²⁰ SALM, Constance (de). *Épître aux femmes* [1797], *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 17.

²²¹ SALM, Constance (de). « Précis de la vie de Sapho », *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, p. 3.

d'elle des « jeunes filles de Lesbos » formant, selon ses mots, « une espèce d'Académie »²²². L'intrigue de sa pièce se déroule sur l'île de Leucade où Sapho vit entourée de ses élèves et d'un poète grec âgé nommé Stésichore. Elle se trouve en proie à un lourd chagrin parce que Phaon, son aimé, l'a quittée pour l'une de ses élèves, sa fille spirituelle, Cléis²²³. Stésichore, qu'elle considère comme son père²²⁴, lui conseille de se remettre au travail : « l'étude et vos talents vous rendront au bonheur »²²⁵. Il lui dit également : « Ma fille, ouvrez enfin les yeux aux beaux-arts »²²⁶. Lorsqu'elle se ressaisit, Sapho répète ses mots à ses disciples : « Allez, ô mes jeunes amies, reprenez ces travaux que vous aviez quittés, que d'un transport divin vos cœurs soient agités et ne contraignent plus le feu de vos génies ! »²²⁷. Cléis revient et lui confie qu'elle n'est pas partie avec Phaon mais qu'elle a été enlevée par lui contre son gré. Sapho lui pardonne. Phaon apparaît à son tour plein de remords face à la poétesse mais sans oser lui révéler qu'il aime Cléis. Sur les conseils d'une femme jalouse de Sapho nommée Damophile, les grands prêtres de l'île tendent un piège à la poétesse dont ils déplorent l'impiété en la conduisant à se jeter du haut du rocher de Leucade. Ils veulent que sa mort serve d'exemple et renforce la croyance en leurs prophéties alors déclinante. Ils inventent un oracle invoquant qu'elle se marie avec Phaon mais, alors que la cérémonie nuptiale commence, le fiancé tarde à venir. Sapho l'aperçoit soudain quittant l'île par bateau, voguant avec Cléis. Désespérée, elle se jette du haut du rocher. En conclusion de la pièce, Stésichore devise sur la cruauté des prêtres tandis que la foudre s'abat sur le temple qui brûle. La pièce est construite autour du personnage de Sapho dont, tout au long du texte, les mérites sont vantés. Phaon apparaît misérable, presque complexé, face à elle. Il la qualifie d'ailleurs du « plus parfait ouvrage »²²⁸.

L'héroïne possède plusieurs points communs avec son autrice, elle est composée, ainsi que le mentionne Plagnol-Diéval, comme son « double »²²⁹. Tout d'abord, lorsque

²²² *Ibid.*, p. 4.

²²³ Cléis dit qu'elle lui doit jusqu'à son existence (« Mais moi ! Moi, qui lui dois jusqu'à mon existence »). Par ailleurs, Constance de Salm mentionne dans son *Précis de la vie de Sapho* [édition 1794 et non dans celle des *Œuvres complètes*] qu'elle avait eu une fille de sa première union (« elle en eut une fille et devint veuve peu après », *Précis* [édition 1794], p. 3.)

²²⁴ *Ibid.*, p. 19 : « Vous m'avez quelques fois donné le nom de père, ma fille, dans mon sein, venez-vous épancher. »

²²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²²⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

²²⁸ *Ibid.*, p. 55 : « Puis-je haïr des dieux le plus parfait ouvrage ? »

²²⁹ PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « La Sapho de Constance de Salm : les raisons d'un succès », *op. cit.*, p. 116.

Constance Pipelet rédige sa pièce, elle est à Paris déjà connue pour ses poèmes. Ensuite, elle est une jeune mariée et mère d'une petite fille mais il est probable que son mariage ne soit pas heureux puisque cinq ans après l'écriture de sa pièce, elle divorce. Sapho est poussée vers l'étude et l'accomplissement de ses talents par un homme qu'elle nomme « père ». Or, l'autrice a écrit dans la dédicace de sa pièce rendue publique²³⁰ qu'elle doit son épanouissement intellectuel et artistique à son père. Outre ces détails biographiques, le suicide de la poétesse, prémédité par une femme jalouse, est encouragé par les prêtres qui représentent en 1793, dans le présent révolutionnaire de l'écriture du texte, le pouvoir néfaste de l'Église. Porteuse d'obscurantisme, endoctrinant les esprits, perdant les êtres, l'Église apparaît comme un antagonisme à Sapho, une femme éclairée représentante de la philosophie des Lumières dans laquelle la citoyenne Pipelet se reconnaît. La pièce rend compte de l'anticléricalisme de l'autrice et inscrit sa pièce dans la politique du répertoire révolutionnaire²³¹. Mais le suicide de Sapho est aussi la conséquence de la trahison d'un homme vis-à-vis d'une femme. Or, comme le démontre en 1813 Germaine de Staël dans ses *Réflexions sur le suicide*²³² et comme l'explique Maxime Foerster, le suicide ne doit pas être abordé seulement comme un acte individuel mais comme un phénomène social²³³. Que raconte socialement, dans le contexte historique de 1793- 1794, la trahison de cet homme à l'égard de cette femme ? Après l'écriture de sa pièce qu'elle situe vers le 10 thermidor an II (fin juillet 1794) de la Révolution, une série de lois répressives ont, comme le formule Riot-Sarcey, « sonn[é] le glas de la liberté d'intervention publique des femmes »²³⁴. Elles ne peuvent plus s'exprimer publiquement dans les institutions démocratiques officielles, souvenons-nous qu'Olympe de Gouges, femme s'exprimant sur des sujets politiques dans la sphère publique, a été, pour montrer l'exemple, décapitée le 3 novembre 1793. Rien n'a été fait concernant leur éducation, elles ont été sommées de se retrancher dans la sphère privée, celle de la famille, sous l'autorité de leur mari. Les femmes favorables à la Révolution, celles qui, comme Constance Pipelet,

²³⁰ La dédicace est en effet insérée dans les versions éditoriales de son ouvrage dramatique.

²³¹ Cf. POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, *op. cit.*

²³² STAËL-HOLSTEIN, Germaine (de). *Réflexions sur le suicide*. [En ligne] Berlin, édition originale, 1813, 64 p. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 18.02.2020]

²³³ Cf. FOERSTER, Maxime. « Suicide et enthousiasme chez Germaine de Staël » [en ligne], *Romantisme*, n°173, 2016, p. 125-137, p. 129. Disponible sur Cairn : www.cairn.info [Consulté le 22.08.2019] : « Avant Durkheim encore, elle défend la thèse que le suicide ne doit pas être seulement appréhendé comme un acte individuel, mais aussi comme une tendance s'inscrivant dans des phénomènes psychologiques et sociaux. »

²³⁴ RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 16 et p. 16-19. Pour rappel : interdiction du Club des Femmes, le 20 octobre 1793 ; accès interdit aux tribunes des sections le 20 novembre 1794 ; interdiction de toute tribune politique puis de la rue, le 4 prairial, etc.

s'enthousiasmaient en 1789 pour son élan égalitaire ont été trahies par des hommes qui en accédant à la députation ont édicté des lois pour servir essentiellement les intérêts de leur sexe et de leur classe, au détriment des femmes. La Sapho de Pipelet relate que le seul épanouissement possible (Sapho, représentant toutes les femmes qui ont une parole publique dans la cité) après la trahison de Phaon (celle des hommes qui auraient pris le pouvoir grâce à la Révolution), réside dans l'amour (sphère privée). Toutefois, que reste-t-il aux femmes lorsque cet amour est trahi, si ce n'est se suicider ? Cette pièce dresse donc un constat lucide quant à la place laissée aux femmes dans la cité, après la Terreur et les lois répressives concernant leurs droits. Parce qu'elle est une tragédie lyrique classique²³⁵, sa pièce se distingue, par sa forme, des mélodrames et des comédies d'actualité en prose alors en vogue (comme celles d'Olympe de Gouges ou de Julie Candeille) mais son anticléricalisme manifeste rejoint cependant le canon théâtral révolutionnaire. La première couche signifiante de sa pièce relève de ce qu'il est admis d'exprimer (l'anticléricalisme) alors que la seconde couche signifiante révèle sa conception du sort réservé aux femmes qui osent exprimer leurs voix publiquement dans la société des hommes. Mais sa pièce ne dresse pas seulement le bilan de l'éviction des femmes, elle promeut un modèle, celle d'une artiste autonome publiquement reconnue.

Concernant sa réception publique, Plagnol-Diéval remarque qu'en dépit de sa teneur féministe et pessimiste, la charge anticléricale ainsi que la facture inédite de la pièce ont assuré son succès. La poétesse relate elle-même en avant-propos de ses *Œuvres complètes*, qu'elle remporta un triomphe :

Cette pièce, dont le célèbre compositeur Martini avait fait la musique obtint, comme on peut le voir dans tous les journaux du temps, le plus brillant succès ; elle eut plus de cent représentations, et elle fut jouée dans plusieurs villes des départements et chez l'étranger.²³⁶

En effet, d'après les relevés de Plagnol-Diéval effectués à partir de la base de données César (Calendrier électronique des spectacles de l'Ancien Régime), elle a été jouée à soixante-dix reprises entre 1794 et 1796²³⁷. Ce nombre d'entrées la situe selon elle parmi les treize spectacles les plus vus pour la période allant de septembre 1792 à octobre 1795.

²³⁵ *Sapho* est en effet une pièce versifiée, en quatrains et distiques, qui renoue avec l'écriture classique des siècles précédents. D'après Robert Adelson et Jacqueline Letzter, sa pièce est « la première tragédie lyrique d'une femme française depuis le *Céphale et Procris* d'Élisabeth Jacquet de la Guerre et la *Circé*, de Louise Geneviève Gillot de Saintonge cent ans auparavant (deux œuvres créées en 1694). », cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 125.

²³⁶ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. XIV.

²³⁷ Emmanuelle Plagnol-Diéval mentionne que *Sapho* fut jouée au Théâtre du Louvois en décembre 1794 à 4 reprises, entre janvier et décembre 1795 à 53 reprises, et entre janvier et octobre 1796 à 13 reprises.

Elle a également fait l'objet de six rééditions, deux en 1794, deux en 1795, une en 1810, puis une en 1842 au sein de ses *Œuvres complètes*²³⁸. Concernant sa réception dans la presse, dans le *Bulletin de littérature, des sciences et des arts*, Jean-Claude Lucet écrit en 1794 que, malgré quelques longueurs à la fin du premier acte : « Cette pièce sera toujours citée avec éloge »²³⁹. Il ajoute : « il n'appartenait qu'à une femme d'esprit de célébrer les derniers moments de celle qui a illustré son sexe. Dans certains passages, la citoyenne Pipelet nous rappelle la légèreté, les grâces et la douceur des vers de Sapho. »²⁴⁰ La poésie de Constance Pipelet est comparée à celle de Sapho. Comme l'explique Plagnol-Diéval, à partir de 1794, l'autrice va même souvent être appelée Sapho et se nommer ainsi. Comme c'était le cas dans *Catherine, ou La belle fermière* avec son interprète, une confusion entre l'héroïne de la pièce et son autrice opère dans l'opinion. Enfin, d'après la *Gazette nationale, ou le Moniteur universel* (an V, 1796, p. 450) citée par Plagnol-Diéval²⁴¹, ce qui a également plu au public réside dans l'anachronisme du spectacle avec des décors et costumes antiques spectaculaires, la musique alors à la mode du compositeur Martini²⁴², le jeu de la comédienne principale et enfin le style de l'écriture. La fréquentation du public au spectacle relativement constante entre 1794 et 1796 indique que les spectateurs ont accueilli chaleureusement la pièce.

Sapho est une poétesse mais aussi une figure d'autorité porteuse de la philosophie des Lumières au sein d'une communauté de femmes. Vivant seule sur une île avec ses élèves, elle symbolise une forme d'indépendance féminine mais sa trajectoire dramatique fait d'elle une double victime. Elle est d'abord victime de la morale de l'Ancien Régime, représentée par l'Église, puis de l'exclusion de la cité par la nouvelle République faite par et pour les hommes, représentée par la trahison de Phaon. Porte-flambeau de toutes les femmes ayant voix dans l'espace public, Sapho montre, par sa mise à mort, qu'elles ont été socialement assassinées. Quelle est alors la fonction de cette pièce dans un contexte où l'exclusion des femmes de l'espace public officiel a d'ores et déjà été entérinée par les législateurs ? Il est probable que Constance Pipelet souhaitait que les problématiques dont

²³⁸ Cf. PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « La Sapho de Constance de Salm : les raisons d'un succès », *op. cit.*, p. 119.

²³⁹ LUCET, Jean-Claude. « Sapho », *Bulletin de littérature, des sciences et des arts*, Paris, Imprimerie d'Aug. Jamain, 1794, p. 203. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 20.08.2019]

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Cf. PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « La Sapho de Constance de Salm : les raisons d'un succès », *op. cit.*, p. 123.

²⁴² Constance de Salm va souvent collaborer avec Johann Paul Aegidius Schwarzendorf dit Jean-Paul-Égide Martini (1741-1816). Adelson et Letzter notent la longévité de cette collaboration. Elle a écrit les paroles de plusieurs de ses morceaux et aussi assuré la promotion de sa musique, cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 90-91 et 257.

était porteur le chant de la mythique Sapho continuent de circuler dans l'esprit du public et, à travers la médiatisation du spectacle, qu'elles se poursuivent au sein de l'opinion publique. La scène de théâtre a pu être mobilisée pour relancer un débat a priori clos. On peut ainsi émettre l'hypothèse que la scène de théâtre a pu servir à prolonger le débat relatif à l'expression des femmes dans l'espace public. Comme il a été vu dans le premier chapitre, un spectacle représenté sur une scène publique faisant l'objet d'une publicité en raison de son succès et dont le sujet concerne la collectivité ne suffit pas à faire du théâtre une institution sociale de l'espace public bourgeois au sens où l'a conceptualisé Habermas pour la raison que la représentation imite une conversation, elle est le résultat de répétitions, elle ne permet pas la tenue d'un réel débat, spontané, en particulier entre la scène et la salle, c'est-à-dire entre l'auteur et les spectateurs. Cependant, sous la Révolution française, les parterres des théâtres, désormais ouverts à tout le peuple, ont un pouvoir sur l'avenir d'un spectacle. Dans le théâtre et à l'extérieur, dans la rue, la pièce de théâtre qui connaît un succès agit dans l'opinion publique (bouche à oreille, médiatisation par voie de presse, réclame, rééditions du texte en brochure...) Le spectacle Sapho réunit ces critères. Son contenu porte sur la collectivité, la moitié du peuple exclue de l'usage de la parole publique dans la Cité et il bénéficie d'une publicité (articles de presse, rééditions de la pièce, etc.) au-delà de l'antre du théâtre lyrique des Amis de la Patrie qui assure la pérennité de ses représentations pendant deux années à Paris. Aussi, si le débat suscité dans le public par le spectacle ne résulte pas d'une interaction discursive orale directe entre les parties en présence lors du spectacle, il prend sa source dans une expérience sensible de spectateur. Le débat peut ainsi être intérieur (dans sa tête) ou en interaction avec un autre spectateur dans ou à la sortie du théâtre. Seulement, de quelle manière quantifier les effets de ces débats tenus en hors champs dans la société ?

Nous pouvons seulement formuler l'hypothèse selon laquelle par son sujet, son succès, c'est-à-dire son débordement à l'extérieur du théâtre, et enfin la possibilité qu'il ait entraîné des débats intérieurs ou interhumains, par exemple prolongés au café ou dans la presse, le spectacle que propose *Sapho* ait fait du théâtre pris comme espace une sphère publique éphémère qui spatialement échappe à son lieu. Il ne s'agit cependant pas, dans ce cas, de la potentialité d'une sphère publique seulement bourgeoise et masculine puisque les théâtres parisiens sont alors ouverts à toutes les catégories sociales et mixtes. Le spectacle *Sapho* a donc pu faire du théâtre un initiateur d'espaces publics occasionnels et éphémères. Sapho prolonge, par le biais de la représentation théâtrale, un débat entériné par l'État. Elle fait donc du théâtre à la fois « un lieu de production et de circulation de

discours (...) critiques envers l'État »²⁴³ et un initiateur de discussions. Cette pièce confère à son autrice alors initiatrice d'éventuels espaces publics occasionnels et éphémères, un pouvoir d'agitatrice politique au sein de l'opinion publique. Enfin, au niveau de la trajectoire professionnelle de l'autrice, le succès de sa pièce assure, à l'instar de Julie Candeille avec *Catherine, ou La belle fermière*, la publicité de ses talents. Cette publicité semble avoir eu des conséquences tangibles sur sa carrière d'intellectuelle et de femme de lettres puisque, moins d'un an après la première de sa pièce, en 1795, le dramaturge Michel-Jean Sedaine (1719-1797) et le géographe Edme Mentelle (1730-1815) font admettre Constance Pipelet comme « exception »²⁴⁴ au Lycée des Arts, où « les femmes n'étaient point admises »²⁴⁵.

B. Oratrice des scènes académiques (1795-1810)

Après avoir défini le Lycée des Arts comme sphère publique bourgeoise, nous allons voir de quelle manière par sa personne, ses adresses et le contenu de ses discours, elle la transforme.

1. Une épître aux femmes dans une sphère masculine (1797)

Dans son article « Fourcroy et les lycées »²⁴⁶, Claude Viel explique que le Lycée des Arts²⁴⁷ (1792-1869) a pour but de « donner des cours publics sur des sujets scientifiques, en développant leurs applications, également en parlant des savants qui avaient fait des découvertes ou des inventions intéressantes. »²⁴⁸ Lorsque Constance

²⁴³ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 105.

²⁴⁴ ACHILLE COMTE, Aglaé (de). *Éloge de Madame la Princesse de Salm*, *op. cit.*, p. 16.

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ VIEL, Claude. « Fourcroy et les Lycées. » [En ligne] *Revue d'histoire de la pharmacie*, 98^e année, N° 369, 2011, p. 16-21. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 12.08.2019]

²⁴⁷ L'ancêtre du Lycée des Arts était le Musée de Paris fréquenté, d'après Claude Viel, essentiellement par des francs-maçons de la loge des Neuf Sœurs dont faisaient partie Voltaire et Benjamin Franklin. Son but était de donner des conférences sur les sciences et la littérature. Mais celui-ci, suite à des dissensions, avait disparu après 1790. Deux sociétés similaires avaient vu le jour quelques années plus tard. L'une en 1754, nommée Lycée de la rue de Valois, renommé le 12 frimaire an II, le Lycée Républicain (2 décembre 1793) puis l'Athénée de Paris, le 29 germinal an X (19 avril 1802) et le Lycée des Arts fondé en 1792 par Charles Gaillard Desaudray, présidé par Fourcroy (1793) puis par le chimiste Antoine Lavoisier (1743-1794). Il fut renommé en 1802 ou en 1803 l'Athénée des Arts. Constance de Salm va être membre de ces deux Lycées ainsi que d'une multitude d'autres académies mais la première qu'elle intègre est celle du Lycée des Arts.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

Pipelet l'intègre, il a pris demeure au Cirque du Jardin Égalité du Palais-Royal²⁴⁹, au sein d'un vaste édifice comprenant « des salles de conférence, un cabinet de physique, une salle de spectacles, un restaurant »²⁵⁰. Il édite également un journal. Le Lycée des Arts s'apparente donc à une petite Université, ses membres sont des professeurs dont les leçons, appelées « séances », sont parfois ouvertes au public.

Lors des réunions de cette académie qui rassemblent depuis son origine des penseurs et scientifiques acquis aux idéaux des Lumières²⁵¹, on peut imaginer que, selon la définition d'Habermas, seule l'intelligence des arguments des locuteurs entendus comme « simples êtres humains »²⁵² font autorité. Comme l'ont remarqué Pateman et Fraser, le critère d'« abstraction »²⁵³ supposée de l'origine sociale, raciale, genrée du locuteur au bénéfice exclusif de sa parole est, dans le concept d'Habermas, discutable. En effet, les institutions sociales qu'il étudie sont pour l'essentiel composées d'hommes blancs bourgeois. Telles que décrites par Viel, ces académies parisiennes sont effectivement composées exclusivement d'hommes qui, sans tous venir de familles fortunées, ont bénéficié d'un accès au savoir. L'intégration de Constance Pipelet a donc lieu au titre « d'exception ». Cette dérogation à la règle d'intégration commune (être un homme savant, couramment blanc et bourgeois ou aristocrate) lui confère donc un privilège. Ensuite, les sujets abordés au Lycée des Arts relèvent de domaines très différents, aussi bien des sciences (physique, chimie, mathématiques) que des arts ou de la littérature. Sans être des sujets perçus comme directement politiques, ils concernent la collectivité. Enfin le troisième critère rendant possible le modèle tel que proposé par Habermas touche à la réception de la discussion et à sa circulation au sein d'autres sphères. Grâce aux publications des travaux scientifiques, à la présence de journalistes lors des séances publiques qui rendent compte de celles-ci dans les journaux, permettant une large diffusion de leurs contenus, les sujets abordés circulent dans l'opinion. Selon ces trois critères, le Lycée des Arts sous l'Ancien Régime puis pendant la Révolution (1789-1799) s'apparente à une sphère publique bourgeoise telle que conceptualisée par Habermas.

Admise en 1795, Constance Pipelet n'y prend publiquement la parole que le 18

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ Citons pour rappel du temps du Musée de Paris, Voltaire et Franklin, puis pendant la période du Lycée des Arts, Chénier, Fourcroy, Laplace.

²⁵² HABERMAS, Jürgen. *L'espace public, op. cit.*, p. 46-47.

²⁵³ *Ibidem.*

juillet 1797 (30 messidor an V) lors de la 54^e séance publique avec un *Éloge historique de M. J. Sedaine*²⁵⁴ dans lequel elle se décrit comme « une main jeune encore »²⁵⁵ qui s'est donné pour mission « de dessiner (...) ce patriarche de notre littérature »²⁵⁶, qui vient de mourir. Sa première allocution publique a pour but de vanter les mérites de l'auteur dramatique Sedaine, célébrité de l'académie, qui la fait entrer dans l'institution, elle a une vocation de remerciement. Mais le lendemain, le 19 juillet 1797 (1^{er} thermidor an V), elle prononce face aux membres de l'académie et aux spectateurs, auditeurs libres un texte d'une toute autre teneur : l'*Épître aux femmes*²⁵⁷.

Ce second discours s'inscrit dans le contexte d'une polémique appelée la « querelle des femmes auteurs »²⁵⁸ (1796-1797). La poétesse décrit ainsi cette circonstance :

On s'occupait vivement (...) de la discussion sur les femmes auteurs, (...) qui était en quelque sorte nouvelle ; elle éveillait tous les genres d'amour-propre, elle agitait divisait même la société, et semblait porter l'esprit de parti jusque dans la littérature.²⁵⁹

Cette discussion avait eu pour point de départ des vers de Ponce-Denis Écouchard-Lebrun adressés « aux belles qui veulent devenir poètes ». Ceux-ci ordonnaient aux femmes de laisser le territoire de la création poétique aux hommes et de rester des inspiratrices, des Muses²⁶⁰. Fraisse résume ses arguments en ces termes : « la représentation de la relation entre les sexes doit obéir à des règles : la femme est amante, et peut-être muse, l'homme est amant, et parfois créateur »²⁶¹. Ses vers se terminaient en effet par cet ordre : « Inspirez, mais n'écrivez pas. »²⁶² Surnommé ironiquement « le maître »²⁶³ par la poétesse, Écouchard-Lebrun demandait aux femmes de renoncer à la poésie. Mais son

²⁵⁴ SALM, Constance (de). *Éloge historique de M. J. Sedaine, lu par l'auteur à la 54^e séance publique du Lycée des arts, le 30 messidor an V*, [En ligne], Paris, 1797, 24 p.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ SALM, Constance (de). *Épître aux femmes* [1797], *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 5-20.

²⁵⁸ PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *Femmes poètes du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 51- 65. Cf. sur ce sujet : FRAISSE, Geneviève. « Le bel esprit », chapitre II, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, *op. cit.*, p. 75-128.

²⁵⁹ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. III.

²⁶⁰ ÉCOUCHARD-LEBRUN, Ponce-Denis. « Aux belles qui veulent devenir poètes », Ode III, *Œuvres de Ponce-Denis Écouchard Le Brun*. Tome 1. Mises en ordre et publiées par Pierre-Louis Ginguené et précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages rédigée par l'éditeur. Paris : Warée, Gabriel, 1811, 422 p., p. 369 : « Laissez-nous la double colline ; Régniez à Cythère, à Paphos ; En vers tendres, le doux Racine A même vaincu les Saphos. Le coursier fougueux du Parnasse Ne cède qu'aux fils d'Apollon, Et se rit de la faible audace Des Amazones d'Hélicon. Rassurez les Grâces confuses ; Ne trahissez point vos appas ; Voulez-vous ressembler aux Muses ? Inspirez, mais n'écrivez pas. »

²⁶¹ FRAISSE, Geneviève. « Le bel esprit », chapitre II, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, *op. cit.*, p. 78.

²⁶² ÉCOUCHARD-LEBRUN, Ponce-Denis. « Aux belles qui veulent devenir poètes », Ode III, *Œuvres de Ponce-Denis Écouchard Le Brun*, *op. cit.*, p. 368-369.

²⁶³ SALM, Constance (de). *Mes Soixante ans, ou mes souvenirs*, *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 280.

texte entraîne pour le contredire une série de réponses plus ou moins radicales²⁶⁴ rendues publiques. Constance Pipelet avait au départ prévu de ne pas prendre part au débat mais elle explique qu'il devint bientôt « impossible de ne pas défendre une cause qui était aussi la [s]ienne »²⁶⁵. Elle écrit donc, « en quelques jours »²⁶⁶, un texte en alexandrin afin de prendre publiquement parti et « termin[er] (...) cette fâcheuse discussion »²⁶⁷, tout en déplaçant le débat. Elle décide en effet de répondre à Lebrun en s'adressant publiquement et oralement à ses consœurs et plus généralement aux femmes. Son épître commence ainsi : « O FEMMES, c'est pour vous que j'accorde ma lyre ! »²⁶⁸. Elle se présente à elles en tant que poétesse admise au titre « d'exception » dans une académie d'hommes, en tant que Sapho pourrait-on dire. Son texte, comme l'explique Fraisse, dépasse ensuite les oppositions établies dans le poème de son adversaire (amour versus génie), qu'elle ne mentionne jamais, et prononce « le droit des femmes à accéder à tout ce qu'un homme peut être et faire »²⁶⁹. Elle enjoint les femmes à oser apprendre, connaître, créer : « De l'étude, des arts, la carrière est ouverte ; osons y pénétrer. »²⁷⁰ La poétesse sait en effet, ainsi que l'explique la philosophe, que « l'ignorance des femmes est la condition nécessaire à toute domination masculine. »²⁷¹ Le leitmotiv de son épître est le « bonheur », substantif répété à trois reprises, non pas celui d'aimer, non pas celui d'enfanter, non pas celui de mater, mais celui d'accéder au savoir et surtout de créer. Son discours se termine ainsi :

Qu'ils dirigent l'État, que leur bras le protège ;
 Nous leur abandonnons ce noble privilège ;
 Nous leur abandonnons le prix de la valeur ;
 Mais les arts sont à tous ainsi que le bonheur.²⁷²

Alors qu'elle sait que la Révolution française et l'avènement républicain ont interdit aux

²⁶⁴ L'amie de Constance de Salm, la poétesse Anne-Marie de Beaufort d'Hautpoul, autrice d'une *Ode de Sapho à Phaon* (1790) (cf. KRIEF, Huguette. « Présentation », *La Sapho des Lumières*, op. cit., p. 19) rétorqua dans le même numéro de l'*Almanach*, que si les femmes avaient reçu de la nature une voix c'était pour s'exprimer elles aussi. (Constance de Salm fondera avec elle en 1808 le journal l'*Athénée des Dames*.) Des hommes de lettres vont également lui répondre tels que Poisson de La Chabeaussière, Armand Charlemagne, Gabriel-Marie Legouvé et d'autres. Cf. PASCAL, Jean-Noël. « Les Muses à l'assaut du Pinde » [en ligne], revue *Orages. Littérature et culture*, 1760-1830, n°9, Mars 2010, p. 342-360. Disponible dans Google en PDF sur : www.google.fr [Consulté le 21.08.2019]

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. III.

²⁶⁸ SALM, Constance (de). *Épître aux femmes*, *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. 5.

²⁶⁹ FRAISSE, Geneviève. « Le bel esprit », chapitre II, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, op. cit., p. 81.

²⁷⁰ SALM, Constance (de). *Épître aux femmes*, *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. 11.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 82-83.

²⁷² *Ibid.*, p. 20.

femmes toute agentivité civique (ou citoyenneté active) sur la scène politique officielle, elle prend publiquement la parole pour défendre le droit des femmes à s'exprimer sur la scène artistique au motif que les arts forment un mode d'expression séparé des affaires politiques. Elle utilise donc le séparatisme entre sphère privée et sphère publique (sphère domestique = femmes, sphère publique = hommes) pour servir sa cause. Elle oppose à la « valeur » du politique, le « bonheur » de l'art comme si la sphère privée et la sphère publique²⁷³ étaient deux mondes absolument étanches. Ce texte qu'elle qualifie de son « [son] premier ouvrage de ce genre »²⁷⁴ a la teneur d'un discours politique. Il milite pour que les femmes se risquent à créer et osent s'exprimer publiquement, c'est-à-dire qu'elles s'emparent de leur liberté d'expression (article 11, DDHC) et, par ce biais, de leur liberté de conscience (article 10, DDHC). Des années plus tard, en 1842, elle témoignera que ce texte qu'elle plaçait, d'après Catriona Seth « toujours »²⁷⁵ en tête de ses œuvres a été celui « que le public a le plus accueilli[es] »²⁷⁶.

Dans son article « L'Épître aux femmes : textes et contextes », Seth rend compte d'un certain nombre de commentaires de journalistes à propos de la réception publique de la lecture de son texte mais ceux-ci ne portent pas sur sa performance de lectrice. J'ai trouvé peu de témoignages relatifs à la voix et à l'apparence de Constance Pipelet. Dans la revue *La France littéraire*, Villenave se souvient en 1843 qu'elle avait lu son *Épître aux femmes* « au milieu des plus vifs applaudissements »²⁷⁷. Il rapporte que le lendemain de sa lecture, des groupes d'hommes et de femmes l'avaient acclamée alors qu'elle traversait le jardin des Tuileries. Quelques mois plus tard, en 1798, Jean-Marie-Jérôme Fleuriot écrit dans *Paris littéraire* à propos de Madame de Pipelet : « Tout ce qu'elle lit, soit en prose soit en vers, tantôt au Lycée des Étrangers, tantôt au Lycée des Arts, est accueilli avec une sorte d'enthousiasme. »²⁷⁸ Dans la notice qu'il lui consacre, Louis Barbier écrit qu'elle s'est fait « entendre au Lycée des Étrangers, connu, à cette époque, sous le nom de Lycée Marbeuf, ainsi qu'à l'Athénée de la rue de Valois, dit alors le Lycée

²⁷³ Je désigne par « mythe » ce que Fraser nomme des « classifications culturelles » et des « étiquettes rhétorique » lorsque sont pris en otages les termes de « privé » et de « public » pour désigner de supposées « sphères sociétales », cf. FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 126.

²⁷⁴ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. III.

²⁷⁵ SETH, Catriona. « L'Épître aux femmes : textes et contextes », *Constance de Salm, Varia et Documents*, Cahiers Roucher-André Chénier, Études sur la poésie du XVIII^e siècle, n°29, 2010, p. 41-63., p. 52.

²⁷⁶ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. III.

²⁷⁷ VILLENAVE (PÈRE). « Œuvres complètes de Mme la Princesse de Salm » [En ligne] Revue littéraire, *La France littéraire*, Paris, 1843, p. 192. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.08.2019]

²⁷⁸ FLEURIOT, Jean-Marie-Jérôme, « Pipelet » [En ligne] *Paris littéraire*. Première partie, Hambourg, chez R. O. Meslant à Paris, 1798, p. 48. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 20.08.2019]

Républicain (...) »²⁷⁹. Elle rapporte elle-même qu'elle lut son épître dans « plusieurs sociétés littéraires »²⁸⁰. Ces extraits témoignent que sa lecture du 19 juillet 1797 a été accueillie chaleureusement et que son succès a eu un écho en dehors de l'institution du Lycée des Arts. Constance Pipelet est ainsi acclamée dans les espaces publics (le jardin des Tuileries) et son succès l'amène à répéter sa lecture au sein d'autres sphères publiques bourgeoises (Lycée des Étrangers, Lycée Marbeuf, Lycée Républicain). Ses prises de parole successives sont aussi commentées dans la presse. Dans la mesure où ses propos sont diffusés dans l'opinion publique, ceux-ci semblent faire autorité à l'instar de ceux de ses confrères académiciens et Constance Pipelet semble donc être devenue, par son *Épître aux femmes*, une protagoniste de ces sphères publiques au même titre qu'eux.

Cependant, les témoins de ses prises de parole ne font pas « abstraction »²⁸¹ du sexe de la locutrice. Fleuriot note « Quand on saura que madame Pipelet est jeune et jolie, on reconnaîtra à cet enthousiasme la galanterie française. »²⁸² Tandis qu'un autre journaliste²⁸³ évoque, dans *La Décade philosophique* du 28 juillet 1798, à propos d'une déclamation qu'elle a donnée d'un ouvrage d'une consœur, sa lecture « pleine de grâce »²⁸⁴. Sont ainsi commentées sa jeunesse, sa grâce, et enfin sa beauté qui pouvait susciter un enthousiasme amoureux selon Fleuriot. En se montrant dans leurs commentaires d'abord sensibles aux charmes de la lectrice, de quelle manière savoir si le transport suscité par la lecture de son épître fut d'ordre amoureux ou intellectuel et politique ? Cette question nous reporte à la problématique soulevée par la querelle des femmes auteurs : créatrice versus muse. Elle pose aussi la question du corps de la poétesse dans ces académies. L'enthousiasme, du grec *enthousiasmos*, « transport divin », qui se décrit couramment comme « une émotion poussant à admirer » (Petit Robert 2019), que provoquent ses mots touchent aux deux aspects. Les séances publiques des académies parisiennes étaient aussi fréquentées par des femmes et Villenave notait qu'elle avait été

²⁷⁹ BARBIER, Louis. *Notice biographique sur madame la princesse Constance de Salm-Dick*, op. cit., p. 5.

²⁸⁰ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. III.

²⁸¹ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 46-47.

²⁸² PERROT, Michelle. « Femmes dans la cité », op. cit., p. 211-212.

²⁸³ GINGUENÉ, Pierre-Louis. *La Décade philosophique, littéraire et politique par une société de républicains* [en ligne] Paris, 28 juin 1798, p. 435. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23.08.2019] Dans la *Décade philosophique* du 28 juillet 1798, un journaliste témoigne avoir écouté « avec plaisir », lors d'une séance publique du 29 thermidor (1798) du Lycée des Arts, la lecture « pleine de grâce » d'une pastorale (d'une consœur, la citoyenne Viot) donnée par la citoyenne Pipelet que les spectateurs avaient « vivement applaudi[e] », il ajoute : « on aimait à voir une femme d'un vrai talent, s'occuper à faire valoir les productions d'une autre femme qui court la même carrière. »

²⁸⁴ *Ibidem*.

acclamée aux Tuileries par des groupes de femmes. Comme Candeille qui utilisait sur la scène du Théâtre de la République, sa personne, son corps, sa beauté pour défendre un propos féministe, Constance de Salm devait se mettre en scène lors de ses allocutions et de sorte à susciter l'enthousiasme unanime du public user de tous les moyens dont elle disposait : son art de maîtriser les mots et son charisme (son charme et sa beauté) pour servir son propos²⁸⁵.

Constance Pipelet utilise donc son privilège « d'exception », admise au sein d'une académie réservée aux hommes, pour s'adresser en tant que femme artiste (poétesse) aux femmes exclusivement. En effet, en s'adressant dans sa rhétorique et en tant qu'oratrice face à un public mixte uniquement aux femmes, elle transforme temporairement l'académie bourgeoise et masculine en une arène discursive alternative qui s'adresse exclusivement au sexe politiquement subordonné. Ses prises de paroles créent, le temps de son épître, des « contre-publics subalternes » en ce qu'elles lui permettent de diffuser un « contre-discours »²⁸⁶ qui lui donne la possibilité de livrer en tant que membre d'un groupe politiquement subordonné sa « propre interprétation de [ses] identités, de [ses] intérêts et de [ses] besoins »²⁸⁷. Elle s'affirme par son épître comme femme et poétesse, elle se définit par son activité d'artiste publique et s'offre ainsi en modèle à imiter. Elle invite publiquement ses consœurs à s'affirmer, comme elle, professionnellement sur les scènes artistiques. Ainsi, alors que sa première prise de parole orale (*Éloge historique de M. J. Sedaine*) était une forme de remerciement à celui qui lui avait permis d'accéder au Lycée des Arts, sa seconde allocution l'affirme comme exception mais également comme consœur à égalité avec ses confrères. Le critique Villenave (père) écrit à propos de *l'Épître aux femmes* :

L'épître obtint un succès général, constaté par des éditions rapides et par son insertion dans les recueils poétiques du temps. (...) Il serait injuste de ne pas rappeler que, depuis cette époque, les femmes, suivant les conseils de la princesse de Salm et encouragées par son exemple, sont entrées, bien plus généralement, en partage avec les hommes des succès et de la gloire, dans les lettres et dans les arts.²⁸⁸

D'après ce témoignage, son épître aurait eu un impact auprès du public féminin. Les femmes seraient, suite à celui-ci, « entrées bien plus généralement, en partage avec les

²⁸⁵ Les propos de Sarut, cités par Catriona Seth, qui expliquent le succès de la lecture de ce texte par « l'intérêt, la nouveauté du sujet, le charme de la poésie, la grâce et la chaleur de la diction, la dignité du sexe et du talent » affirment cette idée, cf. SETH, Catriona. « L'Épître aux femmes : textes et contextes », *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁶ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ VILLENAVE (PÈRE). « Œuvres complètes de Mme la Princesse de Salm », *op. cit.*, p. 192.

hommes des succès et de la gloire, dans les lettres et dans les arts. » Cette information difficilement quantifiable ne peut se vérifier. Le témoignage placé en exergue de Mélanie Waldor insiste sur la présence de nombreuses jeunes poétesses dans le salon de Constance de Salm à la fin de sa vie. Letzter et Adelson notent que des autrices néophytes « recherchèrent souvent son soutien, en particulier lorsqu'elles s'aventuraient dans des domaines périlleux tels que l'opéra ou le journalisme »²⁸⁹ mais nous ne pouvons savoir dans quelle mesure *L'Épître aux femmes* permit à des femmes de s'affirmer professionnellement sur la scène parisienne des arts. Le souvenir de Villenave rejoint cependant un point important du concept de « contre-public subalterne » développé par Fraser. En effet, à long terme, les contres-publics subalternes correspondent, selon elle, à des outils de lutte contre le séparatisme pour la raison que « le concept de contre-public (...) suppose une orientation *publiciste* [ou vers la publicité] »²⁹⁰. En affirmant publiquement dans une sphère réservée aux hommes que la politique (« la valeur ») est le propre des hommes et que les arts (« le bonheur ») appartiennent à tous et donc aussi aux femmes, la poétesse fragilise la séparation des pouvoirs dits masculin et féminin. Ce qui est de plus certain est que *L'Épître aux femmes* a été diffusée à la fois par ses nombreuses lectures à Paris et en Province mais également grâce à ses nombreuses publications²⁹¹ qui ont bénéficié d'une importante publicité. On peut donc dire que les lectures publiques qu'elle donne de son *Épître aux femmes* face à des assemblées mixtes, au sein de différentes académies et sociétés savantes créent des « contre-publics subalternes » éphémères à l'intérieur de sphères publiques bourgeoises. Le contre-public subalterne initié par cette conférence semble avoir, d'après les commentaires des contemporains de la poétesse, encouragé d'autres femmes à oser créer. D'après la façon dont Mélanie Waldor évoque les poétesses présentes dans le salon de Constance de Salm à la fin de sa vie, on peut émettre l'hypothèse qu'il a également contribué à la formation d'un groupe d'écrivaines autour de la personne de Constance de Salm. Il aurait initié une cohésion entre femmes dans les champs littéraires et artistiques. Sans doute a-t-il en tout cas encouragé des rapprochements entre femmes de lettres ainsi qu'une prise de conscience d'une marginalité commune, systémique.

Le succès de la réception de son épître l'a encouragée à renouveler ce type de prise

²⁸⁹ ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 99.

²⁹⁰ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

²⁹¹ Cf. SETH, Catriona. « L'Épître aux femmes : textes et contextes », *op. cit.*, p. 41-63.

de parole sans toutefois renoncer à l'écriture pour le théâtre. En 1799, elle compose un drame en cinq actes en vers intitulé *Camille, ou Amitié et Imprudence*²⁹² reçu au répertoire du Théâtre de la République (Comédie-Française). La première a lieu le 28 février 1800 en Salle Richelieu²⁹³ mais elle décide de le retirer de l'affiche suite à son mauvais accueil le soir de la première et le lendemain, elle publie une lettre expliquant publiquement les raisons de ce retrait²⁹⁴. Elle regrette dans celle-ci que sa pièce ait été promise à la chute avant même sa représentation « parce qu'une femme en était l'auteur »²⁹⁵. Elle semble avoir fait les frais, comme Olympe de Gouges dix ans plus tôt, de la misogynie des sociétaires de la Comédie-Française²⁹⁶. Elle est par la suite sollicitée pour publier sa pièce mais elle déclare qu'elle s'y « refusa toujours »²⁹⁷. Dans l'« Avant-propos » de ses *Œuvres complètes* (1842), elle explique que ce n'est pas tant l'échec de la seconde pièce qui l'a poussée à arrêter l'écriture dramatique que l'accueil public positif que ses épîtres rencontraient qui l'ont encouragée à se concentrer sur ce « genre de poésie » pour faire valoir ses idées, (« (...) l'accueil que le public faisait à mes épîtres m'ayant décidée à me vouer à ce genre de poésie, qui me parut plus favorable encore à la renommée qu'un ouvrage de théâtre. »²⁹⁸). Il est probable que l'arrêt de son écriture pour les théâtres a donc tenu au dégoût de son expérience à la Comédie-Française mais aussi au succès de ses épîtres. En effet, dès l'année qui suit sa première lecture de *L'Épître aux femmes*, elle rédige une *Épître sur les dissensions des gens de lettres* (1798) qui connaît plus de trois rééditions ainsi qu'une *Boutade sur les femmes auteurs* (1798). Dans ce dernier texte, elle dénonce avec ironie la misogynie dont font l'objet les femmes auteurs : « Qu'une femme auteur est à plaindre ! (...) / Qu'elle se fasse aimer ou craindre, / Chacun sait la déprécier (...) »²⁹⁹. Puis, entre 1798 et 1830, elle compose dix autres épîtres, trois rapports et trois discours. D'après les titres de ces textes écrits pour être le plus souvent lus et toujours

²⁹² Ce texte n'a pu être lu car il a disparu.

²⁹³ « Camille » [en ligne], spectacle, disponible sur la base Lagrange : www.lagrange.comedie-francaise.fr [Consulté le 23.08.2019] Pièce jouée par dix-huit comédiens parmi lesquels l'acteur Florence, M^{lle} Vanhove, M^{lle} Mars.

²⁹⁴ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. xiv-xv : « Le dénouement tragique de ce drame, qui était alors une chose toute nouvelle, et surtout à la Comédie française, ayant nui à l'effet qu'il devait produire, je pris à l'instant la résolution de le retirer du théâtre, ce que j'annonçais le lendemain, par une lettre qui parût dans les journaux. »

²⁹⁵ Lettre au *Journal de Paris*, n° 166 (16 ventôse an VIII [7 mars 1800]), p. 732 citée par ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, *op. cit.*, p. 153.

²⁹⁶ Peu d'informations sont disponibles quant au déroulement de cette création à la Comédie-Française.

²⁹⁷ SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. XIV-XV.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ SALM, Constance (de). *Boutade sur les femmes auteurs* (1798), *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, p. 245.

publiés, on constate qu'ils portent pour l'essentiel sur les femmes³⁰⁰ et sur les gens de lettres³⁰¹, c'est-à-dire sur son sexe et sur sa profession.

2. D'autres discours de défenses des femmes (1798-1810)

Dans son *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac*³⁰² (1798), Constance de Salm décrit le modèle d'une travailleuse vivant de son artisanat afin de partager ses idées quant au travail des femmes³⁰³. Dans ce texte lu au Lycée des Arts le 21 octobre 1798 (30 vendémiaires an 7), elle regrette d'abord que l'éducation des femmes modestes soit bornée aux travaux de l'aiguille dont « la rétribution est si modique »³⁰⁴ qu'elle ne leur donne aucune autonomie dans leur couple. Afin de favoriser l'accès des femmes au travail, elle imagine une répartition sexuée des tâches laborieuses selon « l'ordre naturel des choses »³⁰⁵. Elle préconise que leur soient concédées « les occupations minutieuses »³⁰⁶. Sur le modèle de la citoyenne Roux-Montagnac, elle défend une autonomie des femmes grâce à un auto-micro-entreprenariat artisanal qui reposerait sur leurs savoirs manuels³⁰⁷. Leur donner davantage de poids économique au sein des foyers permettrait une meilleure répartition du pouvoir pécuniaire entre les conjoints et faciliterait le respect des maris à l'égard des épouses. Elle établit ainsi un lien rationnel entre l'autonomie économique des femmes et les violences conjugales³⁰⁸ qui

³⁰⁰ *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac* (1798) ; *Rapport sur un ouvrage intitulé de la condition des femmes dans une république* (1800) ; *Épîtres à Sophie* (1801) ; *Épître à Napoléon* (1810).

³⁰¹ *Épître sur les dissensions des gens de lettres* (1798) ; *Épître à un jeune auteur sur l'indépendance et les devoirs de l'homme de lettres* (1806) ; *Épître à un vieil auteur mécontent de se voir oublier* (1809) ; *Épître sur la philosophie* (1814).

³⁰² SALM, Constance (de). *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac*, *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 157-168.

³⁰³ Ses considérations sur le travail des femmes sont alors directement liées avec le sujet qu'elle vient d'aborder, à savoir l'artisanat de fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac.

³⁰⁴ SALM, Constance (de). *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac*, *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 166.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Ce type de modèle économique visant à l'émancipation des femmes fut promu en Inde pour sortir les populations de la pauvreté. En favorisant l'autonomie économique des femmes, on assurait en effet l'accès de leurs enfants aux écoles.

³⁰⁸ SALM, Constance (de). *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac*, *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 166-167 : « Pourquoi, dans nos manufactures, dans nos magasins, dans nos maisons, tous les travaux qui n'exigent pas une grande force ne leur seraient-ils pas particulièrement réservés? Il est évident qu'en leur fournissant des moyens suffisants d'exister, les arts, les mœurs, le bonheur des familles y gagneraient également. Oh ! De combien de désordres l'infortune n'est-elle pas la cause ! Combien de femmes égarées, dont l'honnête homme détourne les yeux avec douleur, qui, si elles eussent pu exister du fruit de leur travail, seraient épouses, mères, et vivraient respectées au sein d'une heureuse

résonne aujourd'hui. Que ce soit lors du Grenelle gouvernemental des violences conjugales³⁰⁹ (septembre 2019) ou lors des mouvements sociaux d'opposition au projet de loi instituant un système universel de retraite en France (2019-2020), cette corrélation entre autonomie financière des femmes et féminicides a été récemment réaffirmée. Ainsi, en se référant aux travaux universitaires de Marie-Laure Déroff³¹⁰, le collectif d'opposition « Nos retraites » a rappelé dans un article du 9 décembre 2019 que « la question de l'autonomie financière est centrale dans la lutte contre les violences domestiques »³¹¹. Sa prise de parole politique dans ce rapport est amenée de manière subtile. L'oratrice ne livre ses réflexions politiques qu'après avoir donné une conférence sur l'artisanat des fleurs artificielles, un sujet a priori apolitique : « Qu'il me soit permis maintenant de donner un aperçu de quelques réflexions qui m'ont été suggérées par le sujet que je viens de traiter. »³¹² Puis, après avoir partagé ses conceptions sur le travail des femmes dans une prose souple et rythmée, alternant des questions rhétoriques à des affirmations formulées comme des évidences ponctuées de points d'exclamation, elle affirme :

Telles sont les vérités que je n'ai pas perdu une occasion de proclamer ; tels ont aussi toujours été les principes du Lycée des arts : dans tous les temps il s'est plu à rendre justice au mérite, aux talents des femmes, et il en donne aujourd'hui une nouvelle preuve en décernant une de ses médailles à madame Roux.³¹³

Après avoir livré au public son point de vue politique sur la condition des femmes, elle légitime son propos en affirmant que « rendre justice au mérite, aux talents des femmes » correspond aux « principes » de l'institution qui lui permet de s'exprimer. Elle flatte l'académie du Lycée des arts en affirmant que sa posture est conforme aux idéaux portés

famille ! Puissent ces réflexions et la nouvelle preuve que je viens de donner de ce dont les femmes sont capables, contribuer à assurer leur existence, leur bonheur, leurs droits ! »

³⁰⁹ Le Grenelle des violences conjugales de septembre 2019 donna lieu à deux mois de travaux collaboratifs entre le gouvernement, des acteurs de la vie civile (associations militantes, soignant-e-s, etc.) et des élu-e-s dans le but de réduire cette réalité française qu'« une femme meurt tous les deux jours sous les coups de son conjoint », cf. « Un Grenelle et des mesures fortes pour lutter contre les violences conjugales », 3 septembre 2019, disponible en ligne sur www.gouvernement.fr [Consulté le 22 février 2019]. Après deux mois de travail, le premier ministre, Édouard Philippe, prononça le 25 novembre 2019, lors d'un discours « 30 mesures contre les violences de genre », cf. « Grenelle contre les violences conjugales : les mesures annoncées », 26 novembre 2019, disponible sur : www.vie-publique.fr [Consulté le 22 février 2019].

³¹⁰ Cf. DÉROFF, Marie-Laure. « Parcours de femmes victimes de violences conjugales. » [Rapport de recherche] Université de Bretagne Occidentale. 2015. Disponible sur : www.halshs.archives-ouvertes.fr [Consulté le 22.02.2020]

³¹¹ Collectif nos retraites, « Autonomie financière : l'enjeu féministe de la retraite », [En ligne] blog : le blog de collectif nos retraites, *Mediapart*, 9 décembre 2019. Disponible sur : www.blogs.mediapart.fr [Consulté le 22.02.2020]

³¹² SALM, Constance (de). *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac, op. cit.*, p. 165.

³¹³ *Ibid.*, p. 167-168.

par l'institution. Sa parole politique surgit donc entre un compte-rendu anodin sur les fleurs artificielles et une remise de médaille à une citoyenne pour la qualité de son artisanat. Constance de Salm respecte parfaitement la mission qui lui a été donnée par l'académie et profite de sa prise de parole publique pour proposer, en femme politique, des réformes à l'amélioration des conditions de vie des femmes.

Dans son *Rapport sur un ouvrage du C^{EN}. Théremin intitulé : De la condition des femmes dans une république*³¹⁴ (1800), Constance de Théis³¹⁵ utilise le prétexte de donner un compte-rendu d'ouvrage pour discourir, lors d'une séance publique du Lycée des Arts³¹⁶, sur les femmes et la chose publique. Elle tient cette fois dès le préambule de son texte des propos politiques afin d'expliquer pour quelles raisons la publication de l'ouvrage de Théremin arrive à point nommé :

Déjà celles [les femmes] à qui la fortune permet des loisirs donnent en partie à l'instruction des instants que la frivolité de leur ancienne éducation leur faisait donner au plaisir, déjà elles sont admises dans les sociétés savantes dans les écoles des arts, déjà tout le monde doit voir que le mérite n'a pas de sexe et que les droits n'en peuvent avoir. Ce moment est donc le meilleur que l'on puisse choisir pour appeler un instant sur les femmes l'attention des législateurs et c'est sans doute ce qu'a pensé le citoyen Théremin (...) ³¹⁷.

L'intelligence n'a pas de sexe donc « les droits n'en peuvent avoir ». Cette affirmation radicale prend appui sur un présupposé, celui de la présence des femmes dans tous les espaces faisant valoir l'esprit (sociétés savants, écoles des arts). Par la répétition de l'adverbe « déjà », elle convainc son auditoire de l'obsolescence des lois républicaines. Ensuite, elle fait montre de modestie en développant sa pensée derrière celle de l'auteur de l'ouvrage qu'elle commente. Concernant la citoyenneté civile des femmes d'abord, elle déplore, derrière l'auteur de l'ouvrage que les seuls bénéfices que les femmes aient gagnés de la Révolution française sont le divorce et l'héritage « par égales portions »³¹⁸ ; que le gouvernement actuel, le Directoire, ne fait rien concernant l'instruction des filles et la « sphère d'activité »³¹⁹ des femmes ; qu'en ce qui concerne la justice, au tribunal criminel, la femme est considérée à l'égal de l'homme alors qu'au tribunal civil, « on la

³¹⁴ SALM, Constance (de). *Rapport sur un ouvrage du C^{EN}. Théremin, intitulé : De la condition des femmes dans une république* [En ligne], 1800, 16 p. Disponible sur Gallica sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23.08.2019]

³¹⁵ Constance Pipelet vient de divorcer du citoyen Pipelet, en 1799, elle reprend le nom de son père.

³¹⁶ Il s'agit de la 61^{ème} séance publique du Lycée des Arts qui aurait eu lieu le 13 février 1802.

³¹⁷ SALM, Constance (de). *Rapport sur un ouvrage du C^{EN}. Théremin, intitulé : De la condition des femmes dans une république, op. cit., p. 5.*

³¹⁸ SALM, Constance (de). *Rapport sur un ouvrage du C^{EN}. Théremin, intitulé : De la condition des femmes dans une république, Œuvres complètes, tome 4, op. cit., p. 142.*

³¹⁹ *Ibidem.*

traite en enfant »³²⁰. Partant de ce bilan, elle réclame l'accès des femmes au travail et « pour toutes, des écoles, des établissements publics, de nouveaux et nombreux Saint-Cyr, dotés convenablement »³²¹. Concernant la citoyenneté politique des femmes deuxièmement, elle évoque les interdictions qui leur sont faites (droit de vote, accès aux fonctions publiques) mais elle se positionne cette fois a priori en faveur de ces exclusions au motif que les sexes sont déterminés par la nature. Son argument est essentialiste. Elle dit partager avec l'auteur l'idée que mari et femme « ne sont qu'une seule personne politique »³²². Mais elle propose cependant que les femmes soient attachées « par d'autres moyens à la chose publique »³²³. Elles pourraient ainsi prendre en charge « l'instruction publique »³²⁴, « la célébration des fêtes nationales »³²⁵, mais également des fonctions de « bienfaisance, de pacification, de bienveillance »³²⁶ dans la société ainsi que des rôles de médiatrice ou d'avocate³²⁷ au sein des tribunaux de famille. Ces fonctions qui concernent les enfants, le soin d'autrui, pour résumer des métiers du *care*, leur permettraient d'incarner, dans la République, le rôle de citoyennes, avant tout, « mères d'autrui ». Dans ce rapport comme dans le premier, elle défend, au motif de l'égalité des intelligences, l'accès des femmes à l'éducation ainsi qu'au travail et demande une revalorisation de leur salaire. Elle ne défend pas cependant leurs droits civiques sur le modèle de ceux des hommes. Elle alterne ainsi entre une conception complémentaire des sexes, basée sur la différence, et une conception égalitaire. Cet écart de pensée entre émancipation des droits civils et sociaux et droits civiques doit nous interpeller quant à sa stratégie discursive. Son discours repose en effet sur une ambivalence. Elle utilise les arguments différentialistes et excluant des législateurs (l'homme et la femme possèdent des qualités différentes) pour défendre des places aux femmes au sein des écoles, des lycées, dans les tribunaux, lors des fêtes publiques, dans les espaces qui concernent l'enfance et l'éducation, en substance, partout dans la Cité. Politiquement, elle procède de la même manière que dans l'*Épître aux femmes*. Elle rassure les hommes de son auditoire, elle leur

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ *Ibidem.*

³²² *Ibid.*, p. 147-148 : « L'auteur ne croit pas nécessaire de justifier les hommes de s'être approprié exclusivement la puissance souveraine, et certes il a raison ; je me plais à le répéter avec lui : quoique plus d'une femme ait exercé cette puissance avec gloire, quoique d'autres, en l'usurpant, aient justifié leur audace par leur mérite et leur succès, on ne voit point, en général, les femmes se prévaloir de ces autorités pour sortir de la place que leur a particulièrement assignée la nature (...). »

³²³ *Ibid.*, p. 149.

³²⁴ *Ibidem.*

³²⁵ *Ibidem.*

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ Le mot n'est pas dit.

dit : jamais les femmes n'entreront en lice dans la vie politique contre vous. Puis elle poursuit sa stratégie de défense du droit de cité des femmes. Sa rhétorique s'appuie donc sur la logique séparatiste de l'État (sphère privée versus sphère publique) pour ensuite la dépasser. En substance, son argument est le suivant : les femmes ne feront jamais partie de la sphère politique officielle donc vous pouvez les laisser s'épanouir dans toutes les autres sphères, celles dévolues aux savoirs, au travail, aux arts.

Ces deux rapports s'inscrivent dans la lignée de sa démarche politique entamée dès 1794 avec sa pièce de théâtre *Sapho* qui, grâce au mythe, visait à interroger l'exclusion des femmes de la cité. Mais ils se distinguent de la pièce de théâtre en ce qu'ils formulent explicitement des propositions politiques et qu'ils sont prononcés par ses soins, en son nom. Enfin, le cas de son *Épître à Napoléon*³²⁸ (1810) nous permet de comprendre qu'elle atteint sous l'Empire un pouvoir tel au sein de l'opinion publique, que ses prises de position sont écoutées par le pouvoir en personne. Comme l'*Épître aux femmes*, celle-ci s'inscrit dans le contexte d'un débat public. Constance de Salm la compose en effet « le lendemain du jour où les articles 324 et 339³²⁹ du Code pénal [ont] été arrêtés dans le Conseil d'État »³³⁰. Ces dispositions législatives déclenchent de nombreux commentaires dans la presse. L'article 324 excuse, dans certaines conditions, ce que l'on nomme désormais en France depuis 2019³³¹ les « féminicides ». Cet article, reproduit en note 9 de ses *Œuvres complètes*, stipule que le meurtre commis par l'un des époux sur l'autre n'est pas excusable mais que « dans le cas d'adultère, prévu par l'article 336, le meurtre commis par l'époux sur son épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il surprend en flagrant délit dans la maison, est excusable »³³². En tant qu'intellectuelle disposant d'une écoute dans l'opinion, elle prend part au débat mais en s'adressant cette fois à la

³²⁸ SALM, Constance (de). *Épître adressée à l'Empereur Napoléon*, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 226-230.

³²⁹ Cf. SALM, Constance (de). « Note 9 sur l'*Épître adressée à l'Empereur Napoléon* » *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 308 : L'article 339 stipule que « le mari qui aura entretenu une concubine dans la maison conjugale, et qui aura été convaincu sur la plainte de la femme, sera puni d'une amende de cent francs à deux mille francs ».

³³⁰ Cf. SALM, Constance (de). « Note 9 sur l'*Épître adressée à l'Empereur Napoléon* » *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 308 : L'article 339 stipule que « le mari qui aura entretenu une concubine dans la maison conjugale, et qui aura été convaincu sur la plainte de la femme, sera puni d'une amende de cent francs à deux mille francs ».

³³¹ MOURGERE, Isabelle. « Féminicide, funeste mot de l'année 2019 et en 2020 ? » [En ligne], TV5 Monde, 01.01.2020, Disponible sur www.information.tv5monde.com [Consulté le 24.03.2020] : « Le terme féminicide a été classé parmi les dix mots de 2019 par le *Times magazine*, le département de linguistique de la Haute école zurichoise des sciences appliquées (ZHAW) le classe deuxième après "vague verte" en Suisse romande. Pour le linguiste français Alain Rey, rédacteur en chef du dictionnaire Le Robert, féminicide s'impose comme le mot de l'année en France. »

³³² SALM, Constance (de). « Note 9 sur l'*Épître adressée à l'Empereur Napoléon* » *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 307.

personne détentrice du plus haut des pouvoirs : l'empereur. Son écriture en alexandrin donne un rythme haletant à son éloquence, en poétesse, elle dénonce l'injustice de cette loi envers les femmes. Mais elle s'adresse à son destinataire en politicienne. En bonne républicaine, selon les usages de la Révolution, elle le tutoie³³³, elle accuse d'abord « l'arbitraire »³³⁴ de cette loi et emploie à deux reprises le terme d'« impunité »³³⁵ pour désigner tour à tour un époux jaloux et la loi elle-même. Puis, elle se fait pédagogue, elle revient au fondement des lois qui est de donner du pouvoir mais également de protéger les plus faibles³³⁶. Enfin, elle flatte l'empereur en l'enorgueillissant de l'un de ses pouvoirs, celui de la grâce³³⁷. À propos de la réception de son texte, elle relate que « quelques jours après, dans un de ces cercles qui avaient lieu deux fois par semaine aux Tuileries »³³⁸, l'Empereur vint la rencontrer pour lui dire qu'il trouvait « ses réclamations justes »³³⁹. Elle apprit également que lors d'une séance du Conseil d'État évoquant ces articles, l'empereur avait déclaré que « les femmes s'en plaignaient et qu'elles avaient raison »³⁴⁰. Constance de Salm confie qu'elle ressentit alors une « petite satisfaction » mais qu'elle ne pouvait « en espérer davantage »³⁴¹. Ce cas montre que Constance de Salm jouissait alors d'une autorité intellectuelle. Il convient cependant de préciser qu'en 1810, Constance Pipelet, devenue Constance de Salm, connaît Napoléon Bonaparte puisqu'elle a fait partie de sa cour. Divorcée en 1799, elle a épousé en 1803 le botaniste Joseph de Salm-Reifferscheidt-Dick (1773-1861) élu l'année suivante député de la Roër, un nouveau département dont la capitale est Aix-La-Chapelle³⁴² et où le couple doit

³³³ SALM, Constance (de). *Épître adressée à l'Empereur Napoléon, Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 225-226 : « Souffriras-tu qu'au nom de l'honneur, du devoir, un code, effroi du crime, en devienne complice, que l'époux meurtrier échappe à sa justice, qu'il donne à sa fureur le droit d'ôter le jour à deux faibles amants égarés par l'amour ? »

³³⁴ *Ibid.*, p. 227.

³³⁵ *Ibid.*, p. 228 et 229.

³³⁶ *Ibid.*, p. 229 : « Que l'homme ait son pouvoir, que la femme ait ses droits, c'est pour les faibles aussi que sont faites les lois ! »

³³⁷ *Ibid.*, p. 229-230 : « Que si l'époux vengeur te paraît excusable, réserve en ta sagesse une grâce au coupable, mais qu'il ne soit pas dit, qu'en ce siècle si grand, l'assassin d'une femme a droit d'être innocent. »

³³⁸ SALM, Constance (de). « Note 9 sur l'Épître adressée à l'Empereur Napoléon » *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 308.

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Ibidem.*

³⁴¹ *Ibidem.*

³⁴² Cf. SELLIÈRE, Ernest. « Delphine Gay de Girardin » [En ligne] *Journal des savants*. 23^e année, Mars-avril 1925, p. 67-76. En 1803, Sigismond Gay, second époux de Sophie de la Valette (Sophie Gay, 1776-1852), est nommé par Napoléon « pour remplir les fonctions de receveur général du département de la Roër » (p. 68) à Aix-la-Chapelle où naît, en 1804, leur fille Delphine Gay, future Delphine de Girardin (1804-1855) à laquelle je vais consacrer le troisième chapitre de cette thèse. En 1804, la cour de Napoléon se déplace à Aix-La-Chapelle.

s'installer. Elle se montre d'abord enthousiaste à l'égard de ce nouveau régime³⁴³. Mais, comme Germaine de Staël³⁴⁴ qui avait placé en sa personne ses espoirs³⁴⁵ en matière de libertés individuelles et pour stabiliser les acquis de 1789, elle est très vite déçue. Trente ans après le sacre de Napoléon auquel Constance de Salm assiste, elle surnommait l'empereur « le Déserteur de la liberté »³⁴⁶. « Fille des Lumières »³⁴⁷, elle déplore que dans la société sous l'Empire (1804-1815), où selon elle « tout devint triste et sombre »³⁴⁸, « le mot de citoyen, celui de république, (...) / Fut relégué honteusement. »³⁴⁹ Elle reproche à celui qui a promulgué en 1804 le Code civil, d'avoir fait pendant ses onze années au pouvoir davantage pour les victoires que pour les droits³⁵⁰. À Aix-La-Chapelle, elle tient un salon dont Sylvain Bellenger dans un ouvrage consacré à Girodet décrit les fréquentations :

Le Salon de la comtesse de Salm, (...), était ouvert aux idéologues et aux libéraux de *La Décade philosophique*, au royaliste Pajou comme au républicain Houdon, à Guérin comme à Talma et à Beyle [Stendhal], il relevait d'une sociabilité exigeante plus que de positions partisans, qui eussent été peu compatibles au reste avec les fonctions de Joseph de Salm.³⁵¹

Ce salon bénéficiait d'une influence sur les nominations, en particulier au sein des académies³⁵². La poétesse était associée à la Cour de l'Empire jusqu'à sa chute, en 1814, date à laquelle elle fut contrainte de quitter la France pour le château de Dick, en

³⁴³ SALM, Constance (de). *Mes Soixante-ans, ou mes Souvenirs, Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 294 : « Ce beau nom m'appelait dans cette cour nouvelle ; il m'appelait dans ce grand tourbillon ».

³⁴⁴ Cf. BURNAND, Léonard. « Mme de Staël et Napoléon », *Germaine de Staël, retour d'exil, op. cit.*, p. 49. : [Elle est convaincue qu'il peut instaurer] « un régime républicain fondé sur la synthèse entre l'ordre et la liberté, c'est-à-dire parvenir à concilier les impératifs d'une autorité solide et la garantie des droits individuels ».

³⁴⁵ SALM, Constance. *Rapport sur un ouvrage du C^{EN}. Théremis, intitulé : De la condition des femmes dans une république* [1800], *Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 153-154 : « (...) n'en doutons pas, lorsqu'au retour de ses glorieuses campagnes, le guerrier français viendra chercher le repos dans ses heureux foyers, ce sera des mains libres de sa femme qu'il recevra la couronne civique, noble prix de ses travaux. Tel est l'espoir du Lycée [des Arts], tel est le miens ; et, j'ose l'affirmer, tel doit être celui d'une nation généreuse qui, non contente d'étonner l'univers par ses victoires, doit encore l'éclairer par sa justice et sa philosophie. »

³⁴⁶ SALM, Constance (de). *Mes Soixante-ans, ou mes Souvenirs, Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 297.

³⁴⁷ PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *Femme Poètes du XIXe siècle, op. cit.*, p. 52.

³⁴⁸ SALM, Constance (de). *Mes Soixante-ans, ou mes Souvenirs, Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 298.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Constance de Salm salue cependant l'arrivée, en 1810, de Marie-Louise d'Autriche à la Cour, seconde épouse de Napoléon. Dans *Mes Soixante-ans, ou mes Souvenirs, (Œuvres complètes)*, tome 4), elle écrit qu'à partir de ce moment les « Muses » reprennent « leurs lyres suspendues » (p. 300). Il semble en effet que cette impératrice mélomane ait encouragé nombre d'artistes femmes en leur accordant des pensions, tel fut le cas de Julie Candeille, comme le précise Olivier Blanc dans « Amélie Julie Candeille, la séductrice », *op. cit.*, p. 321.

³⁵¹ BELLENGER, Sylvain (dir.). *Girodet 1767-1824*. Paris : Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2005, 495 p., p. 115-116.

³⁵² *Ibid.*, p. 116.

Allemagne³⁵³. Son mariage avec un homme qui avait des fonctions politiques au sein de l'Empire lui permit de connaître en personne le chef du gouvernement et de suivre sa politique de près. D'après le Fonds Salm situé à la Société des Amis du Vieux-Toulon étudié par Adelson et Letzter, « elle correspondait sur des sujets politiques avec Napoléon (via son ministre Cambacérès) »³⁵⁴, ainsi qu'avec d'autres souverains. Ainsi, lorsqu'elle écrit en 1810 son *Épître à Napoléon* contre l'aberration d'une loi protégeant les féminicides maritaux, elle s'adresse à quelqu'un qu'elle connaît. On peut donc penser que le cumul de ses statuts d'intellectuelle jouissant d'une autorité au sein de l'opinion publique et d'épouse d'un membre du régime et de sa cour, ait accru la réception de ses textes par des personnes disposant de pouvoir au sein de l'État.

Par son *Épître aux femmes* qui s'adresse dans le texte uniquement aux femmes, prononcée en personne face à des publics mixtes, elle fait, le temps de sa lecture, de l'académie du Lycée des Arts, sphère publique bourgeoise par excellence, un « contre-public subalterne » éphémère. Celui-ci lui permet d'affirmer son identité sexuée de professionnelle de la poésie. Elle peut, par son biais, se placer à l'égard de ses consœurs en guide. Elle les enjoint à créer et à se saisir du peu des droits qu'elles détiennent dans la cité grâce aux acquis révolutionnaires de 1789, leur liberté d'expression et leur liberté de conscience. Elle les appelle à faire entendre leurs voix. Le succès de ses lectures entraîne la répétition de celles-ci au sein d'autres sphères publiques bourgeoises ainsi que des rééditions du texte. Par cette publicité de ses propos en personne (grâce à ses lectures) et éditoriale (grâce à leurs publications), les convictions défendues dans son manifeste se sont répandues au sein de l'opinion. Sa démonstration s'appuie sur le raisonnement d'exclusion de la première République : alors que la politique appartient aux hommes, le bonheur de la pratique des arts est le bien de tous. Forte de l'autorité acquise à la suite de la réception de ce texte, Seth mentionne qu'elle « devi[e]nt une figure du Tout-Paris littéraire »³⁵⁵. Par la suite, elle multiplie ses prises de parole publique au sein des académies, en particulier pour défendre les droits des femmes (droit à l'éducation, droit au travail, égalité des salaires, droit à accéder à des fonctions dans la Cité au titre de femme, etc.) En partie à cause de l'échec de sa seconde pièce mais surtout en raison du

³⁵³ C'est dans le château de Dick qu'elle rédigea son petit roman épistolaire *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* (1824).

³⁵⁴ Collection de lettres intitulées « Copies de lettres de Rois et Souverains » Fonds de la Société des Amis du Vieux-Toulon, cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 91. Elle eut d'après eux des correspondances avec le roi Frédéric-Guillaume de Prusse, le roi Alexandre de Pologne, le prince de Mecklembourg et Louis XVIII.

³⁵⁵ SETH, Catriona. « L'Épître aux femmes : textes et contextes », op. cit., p. 50.

succès de ses épîtres, elle arrête assez tôt l'écriture pour le théâtre. On peut alors se demander ce que ses épîtres, ses rapports et plus généralement ses discours lui permettent de dire que le théâtre lui refuse. Tout d'abord, grâce à ses épîtres qui allient le raisonnement et la poésie orale ou à ses rapports, elle n'a pas besoin de comédiens. Elle incarne une parole, fruit de son travail, à la première personne avec son corps. Elle devient, en premier par son *Épître aux femmes*, puis par ses autres discours, une oratrice. Ces académies dans lesquelles elle discourt permettent à ses mots d'atteindre non pas le peuple en général comme au théâtre mais des personnes d'ores et déjà influentes : des intellectuels, des savants, des journalistes mais également certaines femmes curieuses de ses séances publiques académiques, et sans doute parmi elles, d'autres intellectuelles comme elle. L'étude de ces discours a permis de mettre en évidence la teneur politique évidente de ses propos. Elle formule publiquement des propositions politiques. Mais les formes littéraires qu'elle utilise, (l'épître ou un rapport de lecture) la protège. En effet, elle discourt sur la chose publique sous couvert de poésie ou en tant que spécialiste de la littérature. Son propos est celui d'une politicienne mais elle prend la parole en tant que poétesse. Grâce au séparatisme du régime explicité par les lois et rendu implicite par les mœurs (sphère privée versus sphère publique ; sphère artistique versus sphère politique), elle protège la réception et la pérennité de ses prises de parole. C'est de cette façon que celles-ci agissent dans l'opinion publique et dans le cas de l'*Épître à Napoléon* (1810), au sein même de l'État. Son statut « d'exception » au sein d'une sphère publique bourgeoise, par définition masculine, lui permet de créer, par ses adresses aux femmes et/ou par les sujets qu'elle aborde relatifs aux femmes, des contre-publics subalternes éphémères au sein des académies.

Conclusion : Un potentiel initiateur d'espaces publics occasionnels et éphémères

L'éducation exceptionnelle de Constance de Salm lui apprend à raisonner et le réseau de son père lui permet de publier ses premiers poèmes. Installée à Paris et grâce à la notoriété de ses premières publications, elle fait jouer dans un moment d'émulation artistique, la fin de la Terreur, sa première pièce de théâtre *Sapho* (1794) sur une scène de théâtre parisienne publique. Par ce texte politique, elle défend ses convictions. Elle affirme par son biais l'égalité d'intelligence entre les sexes et dresse le constat de la double exclusion politique, par l'Église et l'État, des femmes de la cité, que ce soit sous l'Ancien Régime ou sous la Première République. Alors que le débat concernant la présence des femmes dans la sphère publique a été entériné dans l'arène discursive officielle au moyen de lois en 1793, j'ai formulé l'hypothèse que par ses propos politiques (anticléricisme et féminisme) et son succès, le spectacle suscité par sa pièce avait pu faire du théâtre un initiateur d'espaces publics occasionnels éphémères et socialement et sexuellement hétérogènes. Ils sont occasionnels, car c'est la représentation théâtrale qui initie leur possible surgissement. Ils sont éphémères, pour la raison qu'un spectacle peut déclencher un débat à un instant qui sera, a priori, impermanent. Enfin, ils s'adressent « à tous les êtres humains sans distinction »³⁵⁶, à cette date et dans ce lieu, ce spectacle est susceptible d'entraîner des débats entre des groupes humains mixtes et socialement différents. L'espace théâtre deviendrait alors à la fois un espace critique envers la politique de l'État et un espace qui initie des débats au sein de l'opinion publique. Dans le contexte d'un théâtre révolutionnaire accessible au peuple, il confère à la jeune poétesse un pouvoir d'agitatrice politique. Sa teneur autofictionnelle lui permet également d'assurer la publicité de ses talents. On peut penser que le succès de son spectacle eut une incidence sur son intronisation grâce au soutien de Sedaine, un auteur dramatique, au titre d'exception dans une prestigieuse académie parisienne réservée aux hommes. Dans le cas de sa trajectoire, le succès de son premier ouvrage théâtral, au sein d'une scène publique ouverte à tous, lui permet d'accéder à des sphères publiques bourgeoises alors élitistes. Ce nouveau statut lui donne l'occasion de prendre la parole à l'instar de ses confrères mais depuis son sexe. Sa spécificité lui donne le privilège d'aborder des domaines qui

³⁵⁶ « Universalité », définition du Petit Robert 2020, disponible en ligne sur : www.petitrobert-lerobert.com.bibelec.univ-lyon2.fr [Consulté le 28.08.2020]

n'auraient pu être initiés par les autres académiciens. Elle prend publiquement la parole pour parler d'un sujet classé par le pouvoir républicain dans le domaine du privé : le groupe humain des femmes, et toutes les questions les concernant (leur éducation, leur travail, leur accès à la vie publique, les violences conjugales, la misogynie à l'égard des auteurs femmes, etc.). Elle utilise le dispositif discursif propre aux académies pour, lors des séances publiques ouvertes aux femmes, s'adresser à elles et en leurs noms, en particulier en celui des plus socialement fragilisées. Par les adresses et/ou les sujets de ses discours, elle initie ainsi, selon mon hypothèse, des « contres-public subalternes » éphémères au sein de sphères publiques bourgeoises. En utilisant au profit de sa stratégie politique les logiques abstraites du pouvoir fondées sur le séparatisme pour défendre grâce à ses talents d'éloquence des causes, elle crée à l'intérieur d'un espace bourgeois des contre-scènes féministes éphémères : un espace alternatif temporairement concurrent à l'espace initial bourgeois et masculin. En effet, il n'était pas refusé aux femmes de créer et on peut dire qu'elle profite de cette absence d'interdit légal pour faire de la poésie une arme politique et participer, par son biais, à proposer un modèle d'exercice politique féminin. Germaine de Staël comme Constance de Salm était réputée pour ses qualités oratoires, elle disposait d'une autorité intellectuelle mais plus encore d'une agentivité politique dans l'espace public.

3. Les Sapho (1811) de Germaine de Staël (1766-1817)

Les femmes de lettres Sophie Gay (1776-1852) et Sophie de Bawr (1773-1860) témoignent dans leurs mémoires de leur admiration pour « la puissance »³⁵⁷ des cercles et l'art de discourir de M^{me} de Staël :

La conversation de madame de Staël ne ressemblait pas à ce qu'on appelle une causerie ; on était plus désireux de l'entendre que de parler soi-même, et lorsque le sujet d'un entretien lui plaisait, elle s'y laissait entraîner jusqu'à faire pour ainsi dire un discours, tant les idées lui venaient avec abondance et rapidité : soit qu'elle jugeât un événement politique, l'ouvrage qu'elle lisait, une pièce nouvelle, ses aperçus étaient si justes, si fins et souvent si profonds, que l'on aurait été ravi de pouvoir écrire ce qu'elle disait ; et que l'on pensât comme elle ou non, son langage avait le pouvoir de vous entraîner loin de toute discussion.³⁵⁸

³⁵⁷ GAY, Sophie. « Le Salon de M^{me} la Baronne de Staël », *Salons célèbres*. [En ligne] Paris, Dumont, 1837, 368 p., p. 3-69, p. 8. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 26.09.2019]

³⁵⁸ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*. [En ligne.] Paris, Passard, 1853, 327 p., p. 201. Disponible sur : www.archive.org [Consulté le 24.09.2019]

Germaine de Staël, philosophe, politologue, stratège politique, salonnière, femme de lettres autrice de dix pièces de théâtre³⁵⁹ improvise des discours non pas depuis la tribune ou la scène de théâtre mais depuis ses salons. Contrairement à Julie Candeille et Constance de Salm, elle n'a pas besoin du théâtre pour promouvoir ses talents. Grâce au salon politique parisien de sa mère M^{me} Suzanne Necker³⁶⁰ (1737-1794) puis au sien, elle dispose très tôt de scènes d'où être visible et écoutée. Si, comme le mentionne Martine de Rougemont, le théâtre « accompagne toute la vie et l'œuvre »³⁶¹ de Germaine de Staël, elle n'a jamais connu de carrière professionnelle théâtrale à Paris. Ses pièces de théâtre, ses spectacles, ses performances d'actrice sont dédiés à ses hôtes qui sont cependant des hommes d'État, des salonnières, des philosophes, des écrivains, c'est-à-dire des personnes qui prennent part dans l'arène discursive officielle ou qui disposent d'un pouvoir dans l'opinion publique. Ses spectateurs-auditeurs-convives forment ainsi un public qui bénéficie d'une agentivité dans la vie publique et son théâtre ne peut à ce titre être qualifié de seul « théâtre privé ». Son cercle politique parisien (1786-1803) remplit aussi les conditions pour être considéré comme une institution sociale de l'espace public bourgeois habermassien, à ceci près que celle qui en est le centre intellectuel, qui fait un usage public du raisonnement, est une femme. Germaine de Staël incarne un contre-modèle au concept habermassien d'« espace public bourgeois » formé, comme l'a montré Fraser, par des hommes blancs et bourgeois³⁶². En effet, si, comme Blanc³⁶³ l'a montré, des femmes ont pu dans leurs cercles politiques et salons disposer entre 1789 et 1793 d'une « influence très forte »³⁶⁴ auprès de décisionnaires politiques, elles n'étaient pas considérées comme des pairs de leurs convives masculins. Perrot explique ainsi que « maîtresses de maison avisées, auditrices attentives et curieuses, discutant de tout », les

³⁵⁹ Étienne Hofmann et François Rosset évoquent « au moins quatorze pièces », Cf. HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*, op. cit., p. 42.

³⁶⁰ L'érudite Suzanne Necker (Curchod), épouse du ministre des finances Jacques Necker (1732-1804), mère de Germaine de Staël, tient un cercle politique avant la Révolution française, Cf. BLANC, Olivier. « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) », op. cit., p. 1-26.

³⁶¹ ROUGEMONT, Martine. « Présentation », « Madame de Staël et le Théâtre » sous la direction de Martine de Rougemont, *Madame de Staël et le Groupe de Coppet*, op. cit., p. 3-5, p. 3.

³⁶² Cf. « Le « contre-public subalterne », « Outils conceptuels », « Introduction » de cette présente thèse.

³⁶³ Cf. BLANC, Olivier. « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) » [En ligne], *Annales historiques de la Révolution française*, n°344, avril-juin 2006, p. 1-26., p. 3. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 01.05.2019] : « Tous les documents d'archives – procès-verbaux de police ou de justice, correspondances diplomatiques ou journaux de voyageurs (...) soulignent le rôle essentiel joué par ces cercles dans la sociabilité révolutionnaire parisienne, depuis les réunions organisées chez Mmes de Lameth, de Montmorin, de Staël à celles tenues au domicile de Lucile Desmoulins ou de Julie Talma, puis sous le Directoire chez Mmes de Condorcet, de Mun, d'Esparbès ou Regnaud de Saint-Jean d'Angély. »

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 1.

salonnières n'étaient pas, « à égalité avec les hommes, qui, seuls, [étaient] écrivains et philosophes »³⁶⁵. Fraser a aussi montré que le salon était « régi[e] par des protocoles (...) [fonctionnant] de manière informelle pour marginaliser les femmes »³⁶⁶. Germaine de Staël est une exception parce que d'une part, elle est une philosophe, une politologue, une écrivaine, et que ses textes sont publiés mais aussi parce plusieurs de ses contemporains témoignent avec un certain émerveillement que la puissance de son verbe était telle, que son discours était souvent au centre de la société. Sa pensée et ses mots avaient une puissance de par la réception attentive qu'ils provoquaient dans les publics. La figure de la « femme extraordinaire »³⁶⁷, et à ce titre Sapho, traverse son œuvre. Sa première évocation se trouve dans sa romance *Sapho et Phaon* (1784)³⁶⁸ d'après Krief, la seconde dans un poème « Couplets à M. l'Abbé Barthélémy, faits à un souper par M^{me} la baronne de Staël »³⁶⁹ (1789) dans lequel elle écrit « je ne sais si nous devons croire que son talent était parfait, mais j'aime à souscrire à sa gloire »³⁷⁰. Sapho est également présente dans son roman *Corinne, ou l'Italie*³⁷¹ (1807) traitée selon Anne Debrosse³⁷² comme un « double de Sappho »³⁷³ et enfin dans ses deux dernières pièces de théâtre écrites six ans avant sa mort : *La Signora Fantastici*³⁷⁴ et *Sapho*³⁷⁵ (1811).

Après avoir abordé de quelle manière sa naissance additionnée à son éducation et à son mariage lui permettent de disposer d'une agentivité dans la sphère publique parisienne sous la Révolution française (1789-1799) puis sous le Consulat (1799-1804) qui au final va cependant lui coûter le droit de résider en France, nous allons nous

³⁶⁵ PERROT, Michelle. *Femmes publiques*. Paris, Les Éditions Textuel, 1997, p. 62.

³⁶⁶ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 114.

³⁶⁷ STAËL, Germaine (de). « Des femmes qui cultivent les lettres », chapitre IV, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), tome 2, édition critique par Paul Van Tieghem, Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, p. 331-342., p. 342.

³⁶⁸ KRIEF, Huguette. « Présentation », *La Sapho des Lumières*, *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁹ STAËL, Germaine (de). « Couplets à M. l'Abbé Barthélémy, faits à un souper par M^{me} la baronne de Staël », février 1789 dans *La Sapho des Lumières*, anthologie établie et présentée par Huguette Krief, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, « Société Française d'Étude du XVIII^e siècle », 2006, 145 p., p. 107.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ STAËL, Germaine (de). *Corinne, ou l'Italie* [1807], Paris, Gallimard, « Folio » n°1632, 1983, 640 p.

³⁷² DEBROSSE, Anne. « Corinne » [en ligne], notice disponible sur Siefar : www.siefar.org [Consulté le 01.09.2019]

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ STAËL, Germaine (de). *La Signora Fantastici* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 179-214.

³⁷⁵ STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 275-359. J'utilise dans ce paragraphe la version publiée par Huguette Krief : STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], dans KRIEF, Huguette. *La Sapho des Lumières (Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël)*. Saint-Etienne : Les Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 108-145.

intéresser au groupe dit de « Coppet » (1804-1814) rassemblé autour de sa personne alors qu'elle est exilée de force par Napoléon Bonaparte. Après avoir défini le rôle joué et les convictions défendues par ce groupe, sera examiné selon quels critères le groupe de Coppet s'apparente et se distingue d'un « contre public subalterne ». Sera ensuite étudiée la fonction du théâtre en son sein en nous concentrant sur ses deux variations théâtrales sur le thème de Sapho, composées comme l'écrit son fils Auguste de Staël, alors qu'« elle était la plus malheureuse par les persécutions de Bonaparte »³⁷⁶.

A. Politicienne à Paris (1766-1803)

Après avoir abordé la formation, en particulier de son esprit critique, nous allons aborder la manière dont son agentivité politique s'est manifestée dans l'espace public parisien.

1. Éducation et premières pensées critiques (1766-1789)

Née le 22 avril 1766 à Paris dans une famille de la haute-bourgeoisie, Louise Necker (future Germaine de Staël) grandit auprès de ses parents, sa mère Suzanne Necker, qui tient alors « le dernier des grands salons littéraires de ce siècle »³⁷⁷ et son père adoré et admiré Jacques Necker (1732-1804), ministre de la République de Genève auprès du roi de France (1767) puis directeur de la Compagnie des Indes (1768) directeur des finances adjoint (1776) puis directeur général des finances du Royaume de France (1777-1881) avant une première démission et un premier exil³⁷⁸. Fréquenté par des hommes politiques futurs acteurs de l'avènement républicain tels qu'Emmanuel-Joseph Sieyès (1748-1836), Nicolas de Condorcet (1743-1794) ou Maurice de Talleyrand (1754-1838)³⁷⁹, le monde intellectuel, des affaires et des arts, en particulier du théâtre³⁸⁰, le salon

³⁷⁶ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 16, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. VII-IX.

³⁷⁷ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 12 et p. 17 : « Tout le salon de M^{me} Necker travaille à la gloire de son époux, du grand homme toujours un peu lointain, mais dont le prestige, la force et la puissance de réalisation s'éprouvent jusque dans la vie quotidienne. »

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 4.

³⁸⁰ Le salon de Suzanne Necker est fréquenté par les Encyclopédistes Diderot et d'Alembert, Helvétius, Buffon, le poète Thomas, M^{me} Geoffrin, M^{me} de Deffand, Julie de Lespinasse, la comtesse d'Houdetot, Marmontel, l'académicien Suard, Mably, Raynal, Bernardin de Saint-Pierre, la comédienne M^{lle} Clairon... Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 12 et WINOCK, Michel. *Madame de Staël*, op. cit., p. 19-20.

de M^{me} Necker a pour but d'« aider »³⁸¹ la carrière de son époux. En parallèle de ses réceptions, elle fait donner à sa fille une éducation étendue (théologie, philosophie, morale, latin, anglais, histoire, géographie, mathématiques, clavecin³⁸²) qui comprend le théâtre. Elle lui demande, selon Simone Balayé, d'« analyser des livres, des sermons, [et] des pièces de théâtre quand elle l'envoyait à la Comédie »³⁸³. Les premiers textes que l'enfant compose à dix ans sont des pièces de théâtre³⁸⁴ et ses premiers spectacles en 1780³⁸⁵ sont représentés devant le public du cercle de sa mère. Louise Necker grandit donc auprès d'un homme d'État (son père) et au sein d'un célèbre cercle parisien (celui de sa mère) où elle converse avec des adultes qui sont pour la plupart des personnalités influentes du royaume. D'après Balayé, sa compréhension « que la politique est la clé de tout »³⁸⁶ lui vient de ce contexte culturel et éducatif et détermine son ambition à ne jamais isoler « l'écrivain de la vie sociale, la littérature et la philosophie du domaine de l'action »³⁸⁷. Dans ce sens, le salon de sa mère s'apparente pour elle à une école de sociabilité mondaine et politique, en ce qu'il est fréquenté par des personnalités ayant du pouvoir au sein de l'État et/ou de l'influence au sein de l'opinion. Il est aussi une école d'élocution publique et de représentation sociale et, par le biais du théâtre, de représentation artistique. Elle compose dès 1785 des romances³⁸⁸, des poèmes, deux pièces de théâtre *Sophie ou les Sentiments secrets*³⁸⁹ (1786) et *Jane Gray*³⁹⁰ (1790) et un premier essai *Lettres sur les écrits de J.-J. Rousseau*³⁹¹ (1788). De cet ouvrage consacré à la pensée de Rousseau ressortent trois idées qui vont demeurer fondamentales dans sa pensée : celle que « la raison ne peut être dissociée du sentiment »³⁹², celle du bonheur

³⁸¹ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 12.

³⁸² WINOCK, Michel. *Madame de Staël* [2010]. Paris, Arthème Fayard, « Pluriel », 2017, 664 p., p. 20-21.

³⁸³ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 13.

³⁸⁴ Cf. AMEND-SÖCHTING, Anne. « Lire une tragédie : Jane Gray de Madame de Staël », *Madame de Staël et le Groupe de Coppet, Cahiers Staëliens*, op. cit., p. 7-29, p. 7. Sa première pièce date de 1776, la seconde de 1778 : *Les Inconvénients de la vie de Paris*, il s'agit d'une comédie.

³⁸⁵ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*. Paris, éditions Klincksieck, 1979, 271 p.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ STAËL, Germaine (de). « Romance sur l'air : *Nous nous aimions dès l'enfance* » [1785], dans Béatrix d'ANDLAU, *La Jeunesse de Madame de Staël (de 1766 à 1786). Avec des documents inédits*, Genève, Droz, 1970, p.125-130. Cf. STAËL, Germaine (de). « Portrait de M. Necker par sa fille » [1785] dans Béatrix d'Andlau, *La Jeunesse de Madame de Staël (de 1766 à 1786). Avec des documents inédits*, Genève, Droz, 1970, p.153-159. STAËL, Germaine (de). « Mon journal » [1785], *Cahiers staëliens*, n°28, 1980, p. 55-79.

³⁸⁹ STAËL, Germaine (de). *Sophie ou les sentiments secrets, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 17, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, 438 p., p. 203-266.

³⁹⁰ STAËL, Germaine (de). *Jane Gray*, Paris, Desenne, 1790.

³⁹¹ STAËL, Germaine (de). *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 1, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, 104 p.

³⁹² BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 27.

que provoque l'étude et l'art notamment pour vaincre le désespoir³⁹³ et enfin celle, en désaccord avec le philosophe, que les femmes ne sont pas inférieures aux hommes, en particulier dans l'exercice de la raison et de la littérature³⁹⁴. Elle déclare d'ailleurs que le texte de Rousseau qui l'a le plus « frappé[e] »³⁹⁵ est *La Lettre sur les spectacles* (1758). Elle se déclare d'accord avec la prescription de Rousseau quant au fait de séparer, au sein d'une République, les hommes des femmes (telle qu'évoquée, la République apparaît sous sa plume en 1788 comme une lointaine utopie) mais elle soutient, qu'en monarchie, l'influence des femmes est nécessaire à l'émulation intellectuelle au sein des espaces dans lesquels se forment l'opinion alors unique rempart contre « la puissance du maître » :

C'est dans cet ouvrage [*Lettre à d'Alembert*] qu'il établit son opinion sur les avantages qui doivent résulter pour les hommes et les femmes de ne pas se voir souvent en société. Sans doute, dans une république, cet usage est préférable : l'amour de la patrie est un mobile si puissant, qu'il rend les hommes indifférents même à ce que nous appelons la gloire : mais dans les pays où le pouvoir de l'opinion affranchit seul de la puissance du maître, les applaudissements et les suffrages des femmes deviennent un motif de plus d'émulation dont il est important de garder l'influence.³⁹⁶

Elle relève dans cet extrait l'importance du rôle des femmes au sein de la « sphère publique bourgeoise ». En régime autocratique où seule l'opinion forme une alternative critique au pouvoir et un potentiel contre-pouvoir, le soutien et la participation des femmes constituent une valeur ajoutée. Dans cet extrait, les femmes applaudissent et adhèrent aux idées exprimées par les intellectuels masculins. Cette description rejoint celles de Perrot et de Fraser expliquant que les femmes ne sont pas dans les salons « à égalité avec les hommes »³⁹⁷ qui seuls expriment des idées et qui sont organisés selon des « protocoles »³⁹⁸ informels qui empêchent les femmes de « participer en tant que pairs. »³⁹⁹. À l'âge de vingt-deux ans, il est acquis pour elle que si elles ne concourent pas de la même façon que les hommes à l'expression de raisonnements lors des débats, les femmes contribuent au pouvoir de l'opinion, c'est-à-dire à une forme de résistance

³⁹³ *Ibid.*, p. 30.

³⁹⁴ D'après Balayé, elle associe cette idée de Rousseau à celle de son père qui se montrait railleur et dévalorisant à l'égard de la pratique de l'écriture de sa femme et de celle de sa fille. Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, *op. cit.*, p. 30.

³⁹⁵ STAËL, Germaine (de). « Du style de Rousseau, et de ses premiers discours sur les sciences, l'inégalité des conditions, et le danger des spectacles », lettre 1, *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *op. cit.*, p. 19.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

³⁹⁷ PERROT, Michelle. *Femmes publiques*, *op. cit.*, p. 62.

³⁹⁸ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 114.

³⁹⁹ *Ibidem.*

intellectuelle à l'absolutisme⁴⁰⁰. Outre cette séparation sexuée qu'elle remet en cause, elle se montre également en désaccord avec le philosophe à propos de la note 53⁴⁰¹ relative à l'absence de génie créateur des femmes : « Le seul tort qu'au nom des femmes je reprocherais à Rousseau, c'est d'avoir avancé, dans une note de sa *Lettre sur les spectacles*, qu'elles ne sont jamais capables de peindre la passion avec chaleur et vérité. »⁴⁰² Ce premier essai exprime aussi son souci des femmes de lettres. Elle reconnaît la différence de nature des sexes soulignée par Rousseau, elle entend selon ce critère qu'elles ne puissent rivaliser avec les hommes dans la carrière littéraire mais elle ne comprend pas pour quelles raisons il « les accuse de ne pouvoir écrire que froidement, de ne savoir pas même peindre l'amour. »⁴⁰³ Elle défend, à l'inverse, que les femmes qui oseraient écrire la passion amoureuse offriraient des œuvres plus puissantes que celles des poètes pour la raison qu'elles éprouvent avec plus de profondeur ce qu'elle nomme l'« abandon sublime », la « mélancolique douleur », les « sentiments tout-puissants » en ce qu'ils les font « vivre et mourir »⁴⁰⁴. Parce que ces sentiments occupent seuls les existences des femmes, elles sauraient mieux les décrire. Mais paradoxalement si les femmes sont des spécialistes de l'amour, elles ne doivent pas, selon elle, se lancer dans la carrière littéraire au risque de se mettre « en lutte »⁴⁰⁵ avec les hommes. Cette conception sexuée de la littérature rejoint le cadre d'expression féminine tel que moralement autorisé au XIX^e siècle, celui du roman sentimental⁴⁰⁶. Elle aimerait donc que toutes les femmes écrivent pour « du moins exprimer ce qu'elles éprouvent »⁴⁰⁷ mais en rédigeant à vingt-deux ans un essai critique à l'œuvre de Rousseau, on peut alléguer que l'écrivaine se pense donc comme une exception dans le commun des femmes.

Louise Necker reçoit donc une éducation qui lui permet d'acquérir une maîtrise de

⁴⁰⁰ On comprend ainsi aisément pourquoi quatorze ans plus tard, elle va écrire dans *De la littérature* (1802) « Depuis la Révolution, les hommes ont pensé qu'il était politiquement et moralement utile de réduire les femmes à la plus absurde médiocrité ; (...) ; elles n'ont plus eu de motifs pour développer leur raison (...). » Ces « motifs » qui appelaient les femmes de l'Ancien Régime à raisonner étaient certes d'ordre littéraires et esthétiques, mais également, selon elle, politiques.

⁴⁰¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La lettre à d'Alembert* [1758], *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰² STAËL, Germaine (de). « Du style de Rousseau, et de ses premiers discours sur les sciences, l'inégalité des conditions, et le danger des spectacles », lettre 1, *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *op. cit.*, p. 19-23.

⁴⁰³ *Ibidem.*

⁴⁰⁴ *Ibidem.*

⁴⁰⁵ *Ibidem.*

⁴⁰⁶ Cf. Introduction et LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales : 1789-1825*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2009, 343 p., p.12.

⁴⁰⁷ STAËL, Germaine (de). « Du style de Rousseau, et de ses premiers discours sur les sciences, l'inégalité des conditions, et le danger des spectacles », lettre 1, *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *op. cit.*, p. 19-23

la parole, une connaissance pointue de la littérature et de la philosophie, en particulier celle de Montesquieu et de Rousseau, et de développer un esprit critique qui se manifeste dès ses *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* (1788) dans lequel elle se montre en désaccord avec les idées d'un philosophe qu'elle admire pourtant. Jouer la comédie, écrire des pièces, se donner en représentation face à des publics fait partie du quotidien de l'enfant puis de la jeune femme. Lorsqu'elle ouvre son salon en 1786, elle entre en scène dans la vie publique parisienne. Elle ne va cependant pas jouer le rôle d'une salonnière subordonnée aux règnes des grands hommes, elle va utiliser son salon comme la base de son action politique.

En 1786, Louise Necker quitte le giron maternel et son salon. Ce départ a lieu suite à son mariage le 14 janvier 1786 avec un aristocrate ambassadeur de Suède à Paris : Éric de Staël (1749-1802)⁴⁰⁸. Cette union entraîne non seulement son changement de nom mais également celui de son prénom, elle devient M^{me} l'ambassadrice la baronne Germaine de Staël. Elle s'installe dans l'ambassade de Suède, (actuel 94 rue du Bac, Paris 7^e)⁴⁰⁹ où elle ouvre son premier salon. Cette transformation de nomination complète (prénom + nom) m'évoque les pseudonymes que prenaient les comédiennes au XIX^e siècle lorsqu'elles montaient sur scène, c'est-à-dire lorsqu'elles décidaient d'embrasser une carrière publique⁴¹⁰. Ce choix d'un nom de scène indique qu'ouvrir un salon est une démarche qui expose sa personne à la publicité. Elle y reçoit d'après Balayé, « les étrangers de marque, les diplomates mais aussi les Français de la jeune aristocratie libérale, La Fayette et les Noailles, Clermont-Tonnerre, les Lameth, Condorcet, Guibert, Narbonne, Talleyrand, Mathieu de Montmorency »⁴¹¹, soit de futurs acteurs politiques (députés, hommes d'État, orateurs) de la Révolution française et de ses successifs gouvernements. Parce qu'elle bénéficie déjà du réseau de ses parents, parce qu'il est géographiquement situé dans le centre urbain parisien, parce que son mariage la dote du statut d'aristocrate et d'ambassadrice et qu'elle dispose de la grande fortune parentale, le salon de Germaine de Staël devient très vite influent. Elle reste cependant très proche de

⁴⁰⁸ Pendant cette union (1786-1802), naissent quatre enfants, elle en aura cinq au total. Son mariage n'est pas heureux et en 1792, alors enceinte de son quatrième enfant, elle envisage de divorcer. Elle n'en fait rien mais connaît de nombreuses relations extra-maritales (Louis de Narbonne, Benjamin Constant, Prosper de Barante...) En 1802, son mari meurt, elle se retrouve veuve à trente-six ans. Fin 1810, elle tombe amoureuse de John Rocca, son cadet de vingt-cinq ans, elle l'épouse le 10 octobre 1816.

⁴⁰⁹ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 23.

⁴¹⁰ La salonnière et autrice dramatique Marguerite Chardon (Virginie Ancelot, 1792-1875, chapitre III) va adopter la même démarche, après son mariage avec le dramaturge Jacques Ancelot et à l'ouverture de son premier salon parisien, troquant son prénom de naissance pour un prénom plus à la mode.

⁴¹¹ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 23-24.

ses parents, en particulier de son père rappelé par Louis XVI au poste de ministre d'État du gouvernement le 26 août 1788. Elle suit à ses côtés les premiers événements révolutionnaires pour lesquels, comme Julie Candeille et Constance de Salm, elle se montre enthousiaste. Elle partage ces idéaux égalitaires qui placent les talents de l'individu avant sa naissance. Comme Olympe de Gouges, elle est favorable à une monarchie constitutionnelle de « type anglais »⁴¹² qui, comme le souligne Balayé, correspond au « seul exemple alors existant d'un contrat entre le souverain et les citoyens. »⁴¹³ Son triple statut de fille d'un ministre d'État du royaume de France, épouse d'un homme politique et de salonnière en vue de Paris lui permet de bénéficier, comme témoin, de fenêtres d'observations privilégiées sur les événements politiques. Il lui confère également une agentivité au sein de l'espace public politique sous la Révolution (1789-1799) puis sous le Consulat (1799-1804).

2. Agentivité politique sous la Révolution et le Consulat (1789-1803)

Le 5 mai 1789, Germaine de Staël assiste à l'ouverture des États-Généraux⁴¹⁴. Partageant les idées de son père alors ministre d'État (conscience de l'injustice sociale ; nécessité d'une Constitution de type anglais ; excès de la centralisation du pouvoir ; mauvaise administration des provinces⁴¹⁵), elle met, comme le faisait jadis sa mère, son salon au service de la publicité de sa politique et de sa carrière afin de « multiplier ses partisans dans les sociétés littéraires et politiques réunies chez elle »⁴¹⁶. Son pouvoir repose alors sur son art de converser afin de faire « briller leurs idées et les siennes »⁴¹⁷. Lorsqu'il se retire de la vie politique, le 3 septembre 1790, elle s'engage en faveurs des

⁴¹² BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 36-37.

⁴¹³ *Ibidem* et p. 98 : « Pour elle, comme pour son père, l'Angleterre propose l'exemple idéal de la liberté et de la démocratie et figure toujours ainsi dans son œuvre. Elle en connaît les défauts et les verra plus clairement en 1813-1814 en en parlant avec ses amis réformistes, mais elle retiendra surtout que l'enthousiasme pour la liberté est profondément ancré chez les Anglais, beaucoup plus que chez les Français. »

⁴¹⁴ Germaine de Staël compte parmi l'Ordre de la noblesse de nombreux amis, Cf. *Ibid.*, p. 39.

⁴¹⁵ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 37.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

libéraux⁴¹⁸ et des républicains modérés, des royalistes « amis de la liberté »⁴¹⁹ favorables à une monarchie constitutionnelle. Dès 1791, elle participe aux travaux des Constitutionnels par l'écriture de rapports (« rapport de Talleyrand sur l'éducation publique »⁴²⁰, en particulier le passage « pour l'éducation des femmes et le passage sur la perfectibilité »⁴²¹ du 10 septembre 1791) et de discours (par exemple, celui de Talleyrand à la mort de Mirabeau⁴²²). Sous l'anonyme, elle publie des articles⁴²³ et s'appuie sur son réseau important pour faciliter l'accès au pouvoir de son amant (1788-1794) du parti constitutionnel Louis de Narbonne qui obtient « le ministère de la Guerre le 6 décembre 1791 »⁴²⁴. Après la journée du 10 août 1791, pour éviter la mort, elle fuit en Suisse et aide ses amis aristocrates à faire de même (faux papiers, déguisement, paiements des passeurs, etc.)⁴²⁵. Pendant la Terreur, elle vit au bord du Lac Léman où elle rédige en août 1793 ses *Réflexions sur le procès de la reine*⁴²⁶ publiées « en Suisse et en Angleterre »⁴²⁷ mais « interdite[s] à Paris »⁴²⁸. Dans ce plaidoyer contre la condamnation par le Tribunal

⁴¹⁸ Lafayette incarne alors pour elle « le véritable républicain », cf. STAËL, Germaine (de). *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, chapitre III, Partie II, tome 1. Paris, Delaunay, libraire, 1818, p. 270, citée par Balayé, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 40. Ses *Considérations sur la Révolution française* témoignent de ses souvenirs historiques de 1774 à 1815, c'est-à-dire de l'avènement de Louis XVI à la déclaration des droits proclamée par la chambre des représentants le 5 juillet 1815.

⁴¹⁹ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 63.

⁴²⁰ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., note 42, p. 42. Simone Balayé s'appuie dans cette note sur les travaux de Béatrice Jasinski.

⁴²¹ *Ibidem*. La doctrine de la perfectibilité de la philosophie des Lumières du XVIII^e siècle consistant à affirmer « sa confiance dans le perfectionnement de l'espèce humaine », va être enrichie par l'œuvre de Germaine de Staël. Elle va l'étendre à la littérature prises « au sens le plus large, comme toute expression de la pensée, non seulement la poésie et le roman, mais aussi la philosophie et, dirions-nous aujourd'hui, les sciences humaines ». Son idée est la suivante : « (...) si la forme littéraire n'est pas perfectible à l'infini, en revanche, les idées que la littérature produit dépassent à chaque étape celles qui ont eu leur moment de succès. » Cf. HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Le savoir suisse », 2005, p. 85-86.

⁴²² BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 42.

⁴²³ Elle publie par exemple, « A quels signes peut-on reconnaître quelle est l'opinion de la majorité de la nation ? » (16 avril 1791, *Les Indépendants*, journal de Suard) ainsi que des brochures présentant les travaux de son père comme : *Simple extrait du livre de M. Necker sur son administration* (10 mai 1791). Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 36.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁴²⁵ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 44.

⁴²⁶ STAËL, Germaine (de). *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *Œuvres complètes de la baronne Madame de Staël*, tome 2, 1820, op. cit., p. 1-33.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., note 56, p. 45.

révolutionnaire⁴²⁹ de « l'illustre infortunée »⁴³⁰, elle s'adresse à l'opinion en tant que femme et en appelle à l'empathie de toutes les femmes (« O vous, femmes de tous les pays, de toutes les classes de la société, écoutez-moi (...) »⁴³¹). Cet épisode révolutionnaire, la « cruelle tyrannie »⁴³² du Comité du Salut Public, ne correspond pour elle qu'à un « accident de parcours »⁴³³, il faut poursuivre la Révolution en suivant « l'irrésistible progrès des Lumières et de la raison »⁴³⁴. Sa relation amoureuse (1793-1796) avec le Suédois Ribbing renforce, d'après Balayé, « ses convictions républicaines »⁴³⁵. Au cours de cet exil, elle se consacre à la littérature, elle compose des nouvelles et ses premières réflexions sur l'art d'écrire (*Essai sur les fictions*, 1795)⁴³⁶. En 1796, elle publie à Lausanne *De l'influence des passions sur le bonheur des individus*⁴³⁷ qui se termine par l'espoir, selon Balayé, « sur le plan philosophique [de la] perfectibilité »⁴³⁸. La littérature, et via elle, la pensée, constitue pour elle un indéniable outil de progrès pour l'humanité. Avant de retourner à Paris, en mai 1795, elle publie en Suisse et à Paris ses *Réflexions sur la paix adressée à M. Pitt et aux Français*⁴³⁹. Dans ce texte, « elle appelle (...) à l'union autour de la République (...) à retrouver l'esprit de 1789 en luttant à la fois contre les royalistes et les Jacobins, (...) [c'est-à-dire à se débarrasser de] (...) la monarchie et (...) [de] la dictature montagnarde qui toutes porteraient un coup mortel à la liberté »⁴⁴⁰. Elle s'adresse cette fois à tous les Français,

⁴²⁹ *Ibidem* : « Mon projet n'est point de défendre la reine comme un jurisconsulte ; j'ignore de quelle loi l'on peut se servir pour l'atteindre, et ses juges eux-mêmes ne s'essaieront pas à nous l'apprendre ; ce qu'ils appellent l'opinion, ce qu'ils croient la politique, sera leur motif et leur but. Les mots de *plaidoyer*, de *preuve*, de *jugement*, sont une langue convenue entre le peuple et ses chefs ; et c'est à d'autres signes qu'on peut présager le sort de cette illustre infortunée. Je vais donc seulement parler à l'opinion, analyser la politique, raconter ce que j'ai vu, ce que je sais de la reine, et représenter les suites affreuses qu'aurait sa condamnation. »

⁴³⁰ STAËL, Germaine (de). *Réflexions sur le procès de la reine* (1793), *op. cit.*, p. 3.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, *op. cit.*, p. 45.

⁴³³ *Ibid.*, p. 46.

⁴³⁴ STAËL, Germaine (de). *Réflexions sur la paix adressées à M. Pitt et aux Français*, *Œuvres complètes de madame La baronne de Staël*, citée par BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, *op. cit.*, p. 46.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁴³⁶ *Mirza ou lettre d'un voyageur ; Adélaïde et Théodore ; Histoire de Pauline ; Zulma, fragment d'un ouvrage*, précédé d'*Essai sur les fictions*, cf. STAËL, Germaine (de). *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 1, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. 173-372.

⁴³⁷ STAËL, Germaine (de). *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* [1796], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 2, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. 4-288.

⁴³⁸ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, *op. cit.*, p. 59.

⁴³⁹ STAËL, Germaine (de). *Réflexions sur la paix adressée à M. Pitt et aux Français* [1794], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 2, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. 35-93.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

femmes et hommes, (« Vous, Français »⁴⁴¹ et à la « France⁴⁴² »). Dans ses *Réflexions*, publiées pour la plupart sous l'anonyme ou à l'étranger, Germaine de Staël s'adresse avec éloquence à ses concitoyens. Ces textes montrent qu'elle maîtrise l'art de la rhétorique (accumulation des arguments, stylistique du raisonnement : emphase, rythme, variations, interjections, envolées lyrique...). Ses brochures s'apparentent à des tribunes d'où elle tente de convaincre l'opinion lettrée de ses idées. Elle met en pratique son idée de la perfectibilité telle qu'elle a commencé à la conceptualiser dans son *Essai sur les fictions* par une littérature mise au service de la collectivité, du progrès humain, de la Cité. À son retour à Paris elle est « attaquée par les journaux dès le 31 mai »⁴⁴³, elle assure sa défense par voie de presse dans le journal de Suard et affirme qu'elle « souhaite sincèrement l'établissement de la République française sur les bases sacrées de la justice et de l'humanité »⁴⁴⁴. Elle ouvre à nouveau son salon rue du Bac et comme elle l'a fait avec Louis de Narbonne, elle introduit auprès du gouvernement Benjamin Constant, rencontré le 18 septembre 1794. Elle reçoit les Conventionnels (parmi lesquels Sieyès, Chénier, La Harpe, Suard) et « grâce à eux, écrit Balayé, elle peut suivre de près la rédaction de la Constitution [de 1793] et même intervenir par les conversations et les écrits. »⁴⁴⁵ Elle partage avec eux l'idée que « la liberté civile est le bien de tous, [que] les droits politiques sont l'apanage des possédants et des hommes distingués par le talent et la vertu »⁴⁴⁶. Elle défend donc « une république élitiste bourgeoise dans laquelle la naissance ne joue plus, mais la fortune et l'instruction »⁴⁴⁷. À partir de 1795, le gouvernement du Directoire (1795-1799) la fait surveiller⁴⁴⁸. « Républicaine d'opinion »⁴⁴⁹, elle travaille en 1799 à deux ouvrages majeurs : *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution* (1799) et *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Dans le premier, non publié, elle réfléchit aux moyens d'établir une démocratie

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 93.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴⁴ Germaine de Staël citée par Simone Balayé dans *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, *op. cit.*, p. 62 : « Je souhaite sincèrement l'établissement de la République française sur les bases sacrées de la justice et de l'humanité, parce qu'il m'est démontré que, dans les circonstances actuelles, le gouvernement républicain peut seul donner du repos et de la liberté en France. »

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 63. George Sand sera de la même manière plume de l'ombre du gouvernement pendant la Révolution de 1848.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁴⁸ D'après Simone Balayé, c'est à ce moment qu'« elle apprend par hasard qu'elle est, depuis le 22 avril 1796, l'objet d'un mandat d'arrêt et que son nom et son signalement figurent sur une liste de gens qu'on doit rentrer s'ils cherchent à rentrer en France », cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

perfectible dont la souveraineté s'élargirait grâce à l'éducation de ses citoyens. Non seulement une réflexion, ce texte est élaboré en une série de propositions politiques (changer la Constitution de l'An III ; renforcer le pouvoir exécutif ; modifier le pouvoir législatif ; rendre les ministres responsables devant les assemblées ; penser une démocratie directe par une délégation nationale du pouvoir ; penser les calculs électoraux les plus pertinents, opter pour le protestantisme⁴⁵⁰ comme religion d'État, etc.)⁴⁵¹. Concernant la liberté d'expression, Balayé souligne sa position « contradictoire »⁴⁵². Elle distingue le livre, de la presse et du théâtre. Le livre propage les idées lentement contrairement aux journaux ou à la pièce de théâtre qui ont un « effet immédiat »⁴⁵³ et donc puissamment efficaces sur le public. Elle demande que soit exercé à l'égard de la presse et du théâtre, un contrôle de l'État suivant « un code de déontologie »⁴⁵⁴. Dans son idée d'une république idéale qui tendrait vers toujours plus de démocratie, elle souhaite que les professionnels des médias capables d'influencer massivement le peuple, les journalistes et les auteurs dramatiques, suivent un code de devoir qui soit établi par l'État. Elle semble craindre que la liberté de la presse et des théâtres rende possible la diffusion de discours antirépublicains. Elle suggère donc une forme de contrôle des articles et des œuvres comparable à une censure, ou à une structure comme aujourd'hui le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel qui se donne pour mission d'« informer, protéger, réguler »⁴⁵⁵ le contenu des diffusions radiophoniques et télévisuelles. Les proches de Germaine de Staël la dissuadent de publier ce texte qui se présente comme un véritable programme politique. Dans le second, *De la littérature* (1800), publié cette fois, elle affirme la nécessaire indépendance de l'intellectuel en démocratie.

Non seulement témoin des événements de la Révolution française (1789-1799) et malgré la perte d'un enfant et trois grossesses⁴⁵⁶, Germaine de Staël participe au devenir républicain de la nation par un activisme à la fois endogène et exogène à l'exercice de l'État, c'est-à-dire tour à tour secret ou public. Concernant son action dans l'ombre des

⁴⁵⁰ Le protestantisme est selon elle la seule religion compatible avec une République.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Cf. Le site internet du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) : www.csa.fr [Consulté le 09.09.2020]

⁴⁵⁶ D'après Michel Winock (cf. bibliographie), Germaine de Staël mit au monde cinq enfants : le premier, *Gustavine*, naît en 1787 et meurt en 1789, le deuxième, *Louis-Auguste* naît en 1790, le troisième, *Albert* naît le 20 novembre 1792, elle l'a eu avec Louis de Narbonne, l'enfant va mourir lors d'un duel le 11 août 1813, son quatrième enfant, *Albertine*, naît le 8 juin 1797, elle l'a eu avec Benjamin Constant, enfin, son cinquième enfant, *Louis-Alphonse*, naît clandestinement en avril 1812, elle l'a eu avec John Rocca, son deuxième époux.

hommes d'État, elle met d'abord son salon et son art de converser au service de la politique de son père Jacques Necker ministre puis, à sa démission, à celle des Constitutionnels de 1791, en rédigeant pour eux des rapports et des discours. Elle agit de même auprès des Conventionnels en 1793. Elle participe ainsi à la rédaction des deux Constitutions (1791 et 1793). Son réseau et son salon servent aussi à l'ascension au pouvoir de certains hommes (Louise de Narbonne, Benjamin Constant et d'autres). Concernant son action publique, elle publie d'abord dans la presse des articles non signés en particulier pour rendre hommage et continuer à diffuser au sein de l'opinion les idées de son père. À partir de 1793 et alors qu'elle est hors de Paris, elle rédige ses premières brochures politiques dans lesquelles elle s'adresse en oratrice politique directement aux citoyens. Elle utilise celles-ci comme des tribunes mais elles sont le plus souvent publiées à l'étranger ou sous l'anonyme. Elle développe sa pensée dans des essais signés et publiés (*Essai sur les fictions*, 1795 ; *De l'influence des passions*, 1796 ; *De la littérature*, 1799, publié en 1800) dans lesquels elle affine sa pensée sur l'importance des fictions, sur l'élaboration de la démocratie et le rôle de l'intellectuel. Elle utilise aussi la presse pour se défendre publiquement contre des attaques politiques. Parce qu'elle agit ainsi « selon sa propre volonté »⁴⁵⁷ dans la sphère publique, qu'elle remplit les trois conditions nécessaires selon Mackenzie « pour qualifier une personne (...) engagée dans un comportement d'*agency* » en ce qu'elle est capable, qu'elle peut et veut agir⁴⁵⁸, on peut dire que Germaine de Staël dispose sous la Révolution française d'une agentivité politique dans la sphère publique. Son agentivité se mesure aussi à la méfiance du pouvoir à son égard puisque dès 1795, elle est surveillée par le pouvoir. Au niveau de ses convictions, favorable à une monarchie constitutionnelle au début de la Révolution française, elle se républicanise tout en préconisant un exercice du pouvoir restreint à une élite qui s'ouvrirait à long terme à tous grâce à l'accroissement de l'éducation du peuple. Qu'en est-il sous le Consulat (1799-1804) ?

Par le biais des relations étroites qu'elle entretient avec Sieyès et Constant, M^{me} de Staël dispose avant le 18 Brumaire (9-10 novembre 1799), d'après Balayé, de « tous les moyens de suivre de près les préparatifs du coup d'État »⁴⁵⁹ de Napoléon Bonaparte. Selon Boudon, ce renversement du pouvoir « inaugure une nouvelle phase dans l'histoire

⁴⁵⁷ MACKENZIE, Caroline. « Agency : un mot, un engagement », [En ligne], *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ? Rives méditerranéennes*, n°41, 2012, p. 1-2. Disponible sur : www.journal.openedition.org [consulté le 05.01.2020]

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁵⁹ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 77.

de la République, avec l'instauration d'un régime autoritaire, mais qui se veut héritier des principes révolutionnaires et s'inscrit finalement dans le prolongement, à bien des égards, du Directoire (...). »⁴⁶⁰ Au départ enthousiaste envers ce nouveau régime, elle reçoit rue du Bac « des nouveaux venus du clan Bonaparte »⁴⁶¹, en particulier Juliette Récamier et les frères du Premier Consul, Joseph et Lucien Bonaparte. Elle parvient à faire entrer Benjamin Constant, le 24 décembre 1799, au Tribunal qui est alors la « seule assemblée délibérante »⁴⁶² parmi les trois chambres (Tribunat, Sénat, Corps législatif) du pouvoir législatif. Croyant à la liberté d'expression parlementaire, ce dernier prononce le 5 janvier 1800 un discours lors duquel il « s'élève contre les lois d'urgence et réclame pour cette assemblée l'indépendance sans laquelle il n'y a « que servitude et silence » »⁴⁶³ mais dès ce premier discours, Napoléon Bonaparte « accuse[r] M^{me} de Staël de monter contre lui une opposition dont les centres sont son salon, le Tribunal et l'Institut »⁴⁶⁴. En condamnant des lieux qui font émerger des contre-discours à savoir une assemblée alors souveraine (le Tribunal), « un espace public au sein de l'État »⁴⁶⁵ (Fraser), une académie (l'Institut) et enfin un salon (celui de M^{me} de Staël), le Premier Consul se montre craintif à l'égard de toutes opinions critiques envers ses décisions. Il s'en prend donc à des espaces assurant un potentiel équilibre des pouvoirs et/ou favorisant l'exercice du débat démocratique. Dans ses *Salons célèbres* (1837), Sophie Gay se souvient que les membres du Tribunal venaient répéter leurs discours dans le salon de M^{me} de Staël et surtout lui prendre ses idées :

La répétition de ces plaidoyers en faveur de la liberté se faisait le soir, en causant avec madame de Staël. Les plus adroits de ces orateurs étaient ceux qui lui dérobaient le plus d'idées et de mots ; la plupart sortaient de chez elle avec un discours tout fait pour le lendemain, et, ce qui était plus encore, avec la résolution de le prononcer, acte courageux qui n'était pas moins son ouvrage.⁴⁶⁶

Son salon est à la fois un lieu de débat au sein duquel émergent des pensées critiques à la politique du pouvoir mais il constitue aussi une coulisse (ou antichambre) de l'assemblée du Tribunal. Il a donc une double fonction, une fonction propre de publicité des idées

⁴⁶⁰ BOUDON, Jacques-Olivier. « La République consulaire », chapitre III, *Citoyenneté, République et Démocratie en France*, op. cit., p. 65.

⁴⁶¹ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 78.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ Benjamin Constant cité par Paul Gautier dans *Mme de Staël et Napoléon* [En ligne] Paris, Plon, 1903, 413 p. Disponible sur www.archive.org [Consulté le 29.08.2019], cité par BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 79.

⁴⁶⁴ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 79. Cf. GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*, op. cit., p. 44 et suite.

⁴⁶⁵ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », op. cit., p. 129.

⁴⁶⁶ GAY, Sophie. « Le Salon de M^{me} la Baronne de Staël », *Salons célèbres*, op. cit., p. 15.

mais aussi un pouvoir effectif sur le Tribunal. Le soupçon de Napoléon porté contre le salon de M^{me} De Staël comme source de contre-pouvoirs au sein de l'État s'avère donc fondé. À la suite d'autres discours de Constant au Tribunal, elle est convoquée par le ministre de la Police, Fouché, qui lui fait part du fait que, « mal informé sans doute »⁴⁶⁷, Napoléon, « la soupçon[n]e d'avoir excité Constant contre lui. »⁴⁶⁸ Il lui conseille de quitter Paris. Elle comprend qu'en « créant l'Empire, en rétablissant le trône, le clergé, la noblesse, le pouvoir absolu »⁴⁶⁹, le Premier Consul opère une « contre-révolution »⁴⁷⁰. En avril 1800, elle publie *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions* en espérant qu'il plaise au Premier Consul qu'elle pense encore, selon Balayé « sur le point de fonder une république véritablement démocratique. »⁴⁷¹ En première partie de son essai, l'autrice rappelle l'importance « réelle et potentielle dans l'ordre social »⁴⁷² de la littérature. Dans la seconde partie, elle examine « l'influence » de l'avènement républicain « sur la littérature française »⁴⁷³. Elle étudie notamment l'effet du théâtre⁴⁷⁴ dans « un État libre », « conduit par la raison »⁴⁷⁵. Les pièces de théâtre géniales ont selon elle le pouvoir d'agir sur l'humain de sorte à le perfectionner⁴⁷⁶. Elles doivent pour cela être profondément contemporaines, traiter de questions d'actualité ou historiques mais qui tourmentent l'auteur dans le présent de son écriture. Pour permettre le transport enthousiaste et la perfectibilité de tous, la prose de l'auteur doit être simple. La pièce doit aussi faire traverser au public des émotions qu'il reconnaisse et promouvoir des modèles de vertu auxquels il puisse s'identifier ou qui l'inspirent, qui l'éclairent et l'aident à penser. Elle réfléchit à un art dramatique qui par sa haute teneur morale soit mis au service d'une perfectibilité démocratique : « Un écrivain ne mérite de gloire véritable, que lorsqu'il fait servir l'émotion à quelques grandes vérités morales. »⁴⁷⁷ Dans une

⁴⁶⁷ STAËL, Germaine (de). *Dix années d'exil*, 1^{re} partie, chapitre II, cité par GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*, op. cit., p. 43.

⁴⁶⁸ GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*, op. cit., p. 43.

⁴⁶⁹ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 80.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 83.

⁴⁷³ STAËL, Germaine (de). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édition critique de Paul Van Tieghem, tome I, Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, 210 p., p. 207 : « l'influence que doit avoir la révolution sur la littérature française ».

⁴⁷⁴ STAËL, Germaine (de). « Des Ouvrages d'imagination », *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édition critique de Paul Van Tieghem, tome II, op. cit., 444 p. 343-367.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 347.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 354 : « Ce qui est vraiment beau, c'est ce qui rend l'homme meilleur ; et sans étudier les règles du goût, si l'on sent qu'une pièce de théâtre agit sur notre propre caractère en le perfectionnant, on est assuré qu'elle contient de véritables traits de génie. »

⁴⁷⁷ STAËL, Germaine (de). « Des Ouvrages d'imagination », *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, op. cit., p. 354.

démocratie, l'auteur dramatique a donc la responsabilité d'élever ses concitoyens. Mais elle se montre aussi amère quant à la « singularité »⁴⁷⁸ du sort réservé aux « femmes qui cultivent les Lettres »⁴⁷⁹. Elle dénonce « l'injustice des hommes »⁴⁸⁰ envers celles qui s'illustrent « par des talents distingués »⁴⁸¹ condamnées à « une affreuse destinée »⁴⁸². La réussite d'une artiste ou d'une intellectuelle importune les hommes. Ses succès sont un tort puisque la gloire est contraire à la modestie attendue des femmes. Elle compare « la femme extraordinaire » aux « parias de l'Inde »⁴⁸³ : « elle promène sa singulière existence, comme les parias de l'Inde, entre toutes les classes dont elle ne peut être (...) »⁴⁸⁴ Hors classe, la femme exceptionnelle ne bénéficie d'aucune protection, d'aucune solidarité, elle est une figure tragique, c'est-à-dire qu'elle est condamnée à une mort sociale par ce qui la singularise.

Le 17 janvier 1802, une quinzaine de tribuns sont écartés de l'assemblée et parmi eux, Benjamin Constant⁴⁸⁵. Le plébiscite du 2 août 1802 (14 thermidor) proclame Napoléon Bonaparte Consul à vie. Il envoie ses frères avertir De Staël de se montrer prudente. D'après Balayé⁴⁸⁶, l'empereur se méfie d'elle en raison de : son vaste réseau d'influence, son salon, son « éloquence persuasive »⁴⁸⁷ qui conquiert jusqu'à ses propres frères et enfin ses idées en faveur de la liberté. D'après sa correspondance, l'autrice prend alors conscience de la haine de l'empereur à son endroit⁴⁸⁸. En décembre 1802 paraît son premier roman *Delphine*. Usant des codes du roman sentimental (genre moralement autorisé aux femmes), il dresse un tableau sombre de l'influence néfaste du catholicisme, il a un héros anglais (alors que Napoléon guerroyait contre l'Angleterre), il fait l'apologie du divorce et prône (toujours) la liberté de l'individu. Napoléon Bonaparte le considère comme immoral et « très faux, très antisocial, très dangereux »⁴⁸⁹. Il fait interdire sa vente à Leipzig, « le grand marché de livres de l'Europe »⁴⁹⁰ et charge la presse de s'attaquer à

⁴⁷⁸ STAËL, Germaine (de). « Des femmes qui cultivent les lettres », chapitre IV, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), *op. cit.*, p. 331-342., p. 332.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 342.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 332.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 339.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 342.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 89. Le Consul envoie ses frères avertir M^{me} de Staël de ne rien tenter contre lui.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 90-91.

⁴⁸⁹ GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 116.

lui⁴⁹¹. D'après Balayé, les critiques contre le roman s'avèrent à sa parution « d'une brutalité extraordinaire à laquelle xénophobie et misogynie ne sont pas étrangères. »⁴⁹² Pour Balayé, la réception de ce roman raconte l'affrontement idéologique de deux conceptions différentes du rôle de l'écrivain : pour Napoléon, celui-ci ne doit pas avoir de rôle politique indépendant, il doit être « un chantre du régime »⁴⁹³, sa fonction doit être « réduit[e] à la frivolité des cours et des salons »⁴⁹⁴. Pour De Staël, l'écrivain doit être libre car il a, en régime démocratique, un rôle clé. En alliant le sensible et la pensée, il doit accroître, en traitant de questions contemporaines dites de société, la diffusion du savoir au sein du peuple afin d'assurer son indépendance critique. Ce pouvoir de la raison rendu accessible à tous grâce aux écrivains a pour but la perfectibilité du peuple et à long terme l'annihilation des inégalités entre les races, les sexes, les classes et entre les maîtres et les esclaves⁴⁹⁵. En favorisant les lumières de ses concitoyens, l'écrivain doit participer à faire advenir une démocratie réellement existante⁴⁹⁶. Le 13 octobre 1803, Napoléon donne l'ordre de faire reconduire Germaine de Staël à la frontière par un gendarme⁴⁹⁷. Le 25 décembre 1803, elle part avec ses enfants et Benjamin Constant pour l'Allemagne⁴⁹⁸.

Sous le Consulat, Germaine de Staël a donc continué son action endogène et exogène à l'exercice du pouvoir mais la méfiance qu'avait le Directoire (1795-1799) à son égard s'est radicalisée sous le Consulat incarné par Napoléon Bonaparte qui pensait que les femmes devaient se concentrer plutôt aux travaux « de l'aiguille que de la langue, surtout pour se mêler des affaires politiques »⁴⁹⁹, il ne pouvait souffrir sa faculté à susciter des débats et à créer des espaces de contre-discours à sa politique. Son salon constitue en effet sous le Consulat une forme d'antichambre du Tribunal puisque ses orateurs viennent y préparer leur discours et s'inspirer de ses idées et de ses mots. Contrairement au salon de sa mère et à son premier salon (1786-1790) mis au service des idées et de la carrière de Necker, celui qu'elle tient sous le Consulat constitue un espace dans lequel elle

⁴⁹¹ Sophie Gay va écrire en 1802 un article favorable au roman afin de la défendre. Cf. Chapitre III.

⁴⁹² BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté, op. cit.*, p. 92.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Sous le Consulat, Napoléon Bonaparte opte pour un retour à l'ancien régime colonial en rétablissant l'esclavage et la traite négrière à partir de 1802. Cf. Chapitre I.

⁴⁹⁶ Cf. BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté, op. cit.*, p. 93-97. Germaine de Staël va développer cette idée au sein de ses nombreux essais à venir.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, note 135, p. 102.

⁴⁹⁸ Son mari, Éric de Staël, est décédé l'année précédente.

⁴⁹⁹ Napoléon Bonaparte cité par Madeleine Lasserre dans *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*. Paris, Perrin, 2003, 342 p., p. 19 : « Il vaut mieux que les femmes travaillent de l'aiguille que de la langue, surtout pour se mêler des affaires politiques. »

exprime ses idées, en philosophe, en écrivaine et en politicienne, à égalité avec les hommes qui y sont conviés. Elle anime son salon en tant qu'intellectuelle productrice d'idées politiques. Elle s'exprime non seulement à égalité avec ses convives mais en maîtresse à penser puisqu'ainsi que le relatent des témoins, ses idées sont reprises par les orateurs au Tribunal. Le cas de son salon sous le Tribunal fait donc muter la conception du salon comme d'un lieu, selon Fraser, « régi[e] par des protocoles »⁵⁰⁰ informels tendant à marginaliser certains de ses membres, comme les femmes, en les empêchant de « participer en tant que pairs »⁵⁰¹. Germaine de Staël met donc aussi en pratique la définition qu'elle donne de l'écrivain dans une République dans son essai *De la littérature*. Son roman *Delphine* contribue quant à lui à diffuser très largement sa critique larvée du Consulat. L'Empereur craint le pouvoir de ses idées, son réseau social, l'espace de diffusion de ses idées que constituent son salon, son éloquence et ses publications. Il la punit en lui interdisant le territoire français. Elle quitte donc la France pour l'Europe. Et après un voyage en Allemagne au cours duquel, elle poursuit dans les cours et salons qu'elle traverse sa critique du régime napoléonien et promeut ses idées pour la liberté, elle voyage en Italie puis, après de vaines tentatives pour revenir en France, elle va, selon Balayé, tenir « de 1805 à 1810, à Coppet surtout, et à Genève, accessoirement à Vienne ou à Chaumont sur la Loire, (...) une cour de reine en exil. »⁵⁰² Quel va être le rôle de cette cour, nommée a posteriori, « Le Groupe de Coppet » ?

B. Théoricienne dramatique à « Coppet » (1804-1814)

Le groupe de Coppet correspond au modèle habermassien de « sphère publique bourgeoise » auquel il faudrait cependant ajouter un critère de mixité sexuelle puisqu'il est composé de quelques femmes et que sa cheffe de file est Germaine de Staël. Le théâtre est une de ses activités quotidiennes et revêt une importance fondamentale correspondant à l'ambition que place en lui Germaine de Staël. En analysant deux pièces écrites pour ce théâtre expérimental de Coppet, nous allons étudier la politique qu'il contient.

⁵⁰⁰ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 114.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 110.

1. Un théâtre au sein du « contre-public » de Coppet

Celui qui a été nommé *a posteriori*⁵⁰³ le « Groupe de Coppet » est, selon Etienne Hofmann et François Rosset, un « foyer de parole »⁵⁰⁴ du début du XIX^e siècle à l'aura européenne, « non formellement défini »⁵⁰⁵, qui produit des pensées d'opposition à l'Empire (1804-1815). Il est aussi reconnu pour avoir historiquement initié la branche libérale du mouvement littéraire du « romantisme »⁵⁰⁶. Il rassemble des personnalités cosmopolites, pour l'essentiel allemandes, italiennes et françaises appartenant « à la grande bourgeoisie, à l'aristocratie, où s'y intègrent [aussi] par leur talent, (...) des écrivains de classe plus modeste »⁵⁰⁷. Son centre de réunion qui lui donne son nom est le Château suisse de Coppet, résidence acquise de son vivant par Jacques Necker, un lieu idéal car situé « au carrefour entre les différents pays européens, à mi-chemin du monde latin et du monde germanique »⁵⁰⁸. Son initiatrice, sa « raison d'être »⁵⁰⁹, son animatrice et membre intellectuelle productrice de savoirs est Germaine de Staël. Quelle sont les convictions défendues au sein de ce cercle ?

Composé d'intellectuels qui ont « pensé la Révolution »⁵¹⁰, il soutient différents concepts des philosophes des Lumières du XVIII^e siècle : l'universalité, la « doctrine de la perfectibilité »⁵¹¹ ainsi que « la lutte contre le fanatisme et la tyrannie »⁵¹². Il partage « la conviction que les écrivains ont une mission politique à remplir »⁵¹³. L'écrivain se doit d'être engagé. Sur cette base, il s'oppose au despotisme de Napoléon Bonaparte. Enfants des Lumières, ses membres ne sont pourtant pas irréli-gieux⁵¹⁴ et ils opposent à

⁵⁰³ Cf. HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Le savoir suisse », 2005, 141 p., p. 9.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 37-46.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰⁶ Cf. VALLANT, Alain. « Entre esthétisme et réalisme. Le nœud gordien du romantisme français. », *La Vie intellectuelle en France, I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, op. cit., p. 221-242,

⁵⁰⁷ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 113. Les principaux sont Germaine de Staël, Benjamin Constant, Jean Charles Sismonde de Sismondi, Charles Victor de Bonstetten, August Von Schlegel, Prosper de Barante. Les quelques femmes présentes sont Juliette Récamier, Elisabeth Vigée Le Brun, Mme Necker de Saussure, la poétesse danoise Monti, Mme de Krüdener.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*, op. cit., p. 17.

⁵¹¹ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté*, op. cit., p. 114.

⁵¹² *Ibid.*, p. 115.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*, op. cit., p. 72.

leur utilitarisme « la conscience individuelle, l'esprit de sacrifice et l'enthousiasme »⁵¹⁵, ce dernier seul permettant l'expérience donnant accès à certaines connaissances. Ce groupe prône « un libéralisme d'opposition contre l'intervention abusive de l'État, mais pour le service de la collectivité »⁵¹⁶ ainsi que « l'Europe comme système de valeurs »⁵¹⁷. Ce libéralisme d'opposition de Coppet doit être expliqué et précisé dans le contexte historique qui le voit s'épanouir. Ainsi, expliquent Hofmann et Rosset, cette pensée qui place l'individu au centre n'est ni « réactionnaire », ni « anarchiste », elle considère la Révolution de 1789 comme un « progrès » pour l'humanité dont la Terreur a été un « dérapage » :

La restriction des prérogatives étatiques ne suppose ni l'abolition de toute forme de gouvernement, ni même la faiblesse de celui-ci ; dans les bornes étroites qui lui sont consenties, l'État doit rester fort. Le pouvoir n'est jamais vu comme un mal nécessaire ; il ne devient nocif que s'il outrepassse ses droits.⁵¹⁸

L'individualisme défendu par ce cercle doit donc être entendu comme l'espace nécessaire à tout individu en capacité d'asseoir sa souveraineté de citoyen dans une République, prise en tant qu'état de droits. Pour Hofmann et Rosset, il présuppose d'abord ce que Germaine de Staël appelle la « libéralité de jugement »⁵¹⁹ et insiste sur « la faculté de juger en toute indépendance, logée au fond de la personne humaine »⁵²⁰, il est un garant de « la dignité humaine »⁵²¹. Comme ils l'expliquent, « Constant va jusqu'à postuler la nécessité d'un contrôle, même individuel, de la loi »⁵²² :

L'homme a le droit d'examiner à l'aide de ses lumières, car c'est le seul instrument d'examen qu'il ait, quelle est la source d'une loi. [...] L'homme possède en outre le droit d'examiner le contenu d'une loi, car ce n'est que d'après le contenu d'une loi qu'il peut apprécier la légitimité de sa source.⁵²³

Le groupe soutient le caractère « actif » de la citoyenneté de l'individu rendu possible grâce à son libre-arbitre. Par toutes ses valeurs et pour la raison que Germaine de Staël, exilée forcée par Napoléon Bonaparte, est « le centre et l'emblème »⁵²⁴ de ce groupe, il forme un groupe d'opposition à l'Empire. Pour Hofmann et Rosset, cette opposition est même « une doctrine (...) reposant sur l'idée exprimée par M^{me} de Staël dans *De*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 107-112.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 126-135.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 111.

⁵²² *Ibidem.*

⁵²³ *Ibidem.*

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 27.

l'Allemagne (1810) : « L'indépendance de l'âme fondera celle des États. »⁵²⁵ Seuls le libre-arbitre, la responsabilité et l'engagement du citoyen pour des idées peuvent fonder des institutions politiques libres. Ensuite, « L'Europe comme système de valeurs » se traduit par sa composition internationale revendiquée. Ces intellectuels, entre autres, allemands, anglais, suisses, français se respectent, se lisent, se visitent, voyagent à travers l'Europe et surtout traduisent leurs œuvres respectives. En tissant « des liens visibles et signifiants »⁵²⁶, ils forment une union de l'Europe intellectuelle⁵²⁷. Selon cette conception, la qualité de la pensée dépasse la nation. La philosophie n'a pas de patrie, les intellectuels du monde participent, par-delà les frontières, du progrès de l'humanité. Quelles sont leurs activités lorsque ses participants se trouvent en présence ?

La première d'entre elles est la conversation, vient ensuite l'écriture, l'exercice de la traduction et enfin le théâtre. D'après les témoignages étudiés par Hofmann et Rosset, la conversation fait le quotidien de Coppet et provient de « la vivacité du verbe que M^{me} de Staël faisait naître autour d'elle »⁵²⁸. Dans ce contexte de repli forcé, le groupe renouvelle cette pratique de la conversation propre aux élites d'Ancien Régime. Contrairement à la conversation, l'écriture de lettres⁵²⁹, de romans, de traités politiques et d'ouvrages de critique littéraire a laissé des traces permettant d'étudier les principales idées et esthétiques défendues par ses membres. Une série d'œuvres phares, « contributions essentielles dans tous les domaines de la vie politique, sociale et intellectuelle »⁵³⁰ sont sorties de son émulation et ont été publiées entre 1807 et 1818⁵³¹. Les membres de ce groupe traduisent les œuvres des uns et des autres et enfin, selon

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 134 : Pour Hofmann et Rosset, le sort tragique de l'héroïne Corinne de Germaine de Staël, « née d'un père anglais et d'une mère italienne et qui vivra en Italie, un amour aussi profond que malheureux avec l'Écossais Oswald », montre « au niveau de l'individu » que « l'Europe est un système d'oppositions qu'il s'agit de respecter tout en cherchant à les associer »

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁵²⁹ M^{me} de Staël est l'autrice de près de 10 000 lettres, cf. HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet.*, op. cit., p. 44.

⁵³⁰ HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet.*, op. cit., p. 49.

⁵³¹ Citons quelques-unes de ces œuvres : *Principes de politique* (1806, 1815), *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements* (1824-1831), *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant ; *De la littérature* (1800), *Corinne* (1807), *De l'Allemagne* (1810, 1813) de M^{me} de Staël ; *Recherches, Etudes sur les constitutions des peuples libres* (1797-1801 et 1836), *De la richesse commerciale* (1803), *Nouveaux principes d'économie politique* (1819 et 1827), *Histoire des Français* (1821-1844) de Sismondi ; *Tableau de la littérature française pendant le XVIII^e siècle* (1809) de Prosper de Barante ; *Pensées sur divers objets de bien public* (1815), *L'Homme du Midi et l'homme du Nord* (1824), *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination* (1807) de Bonstetten ; *Cours de littérature dramatique* (1814) d'August Wilhelm Schlegel ; *Érotique comparée* (1809) de Charles de Villers ; *Lettres sur l'Angleterre* (1825) d'Auguste-Louis de Staël-Holstein.

Balayé, l'une des pratiques « les plus importantes »⁵³² de ce cercle est le théâtre.

Au sein de son article « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu » (1974), Martine de Rougemont fait une analogie entre le groupe de Ferney (Voltaire) et celle de Coppet (de Staël) :

La société de Coppet (...), comme autrefois celle de Ferney, diffère de toutes les autres par la publicité qui l'entoure. Rien ne s'y dit et ne s'y fait sans que rapports de police, réseau de correspondants, récits de voyageurs ne le répercutent, et surtout vers Paris.⁵³³

Initié par Germaine de Staël qui a une passion pour le théâtre qu'elle pratique aussi comme comédienne, autrice dramatique et théoricienne, il sert d'abord, selon De Rougemont, « la cohésion du groupe »⁵³⁴. Il a pour but de divertir ses membres qui participent à l'élaboration des spectacles soit comme auteurs, soit comme acteurs ou spectateurs. Les soirées de ce théâtre de société sont organisées, d'après De Rougemont, sur le modèle de celles du théâtre public⁵³⁵ et rassemblent jusqu'à deux et trois-cent convives⁵³⁶. Dans ces conditions de représentation (un public nombreux) et de publicité (commentaires critiques, rapports gouvernementaux), ses spectacles n'ont donc rien de confidentiel. Mais ce « théâtre de société public », ainsi que nous pourrions le nommer, constitue également un laboratoire dramaturgique⁵³⁷. En effet, si des pièces de Racine, Molière, Marivaux ou Voltaire y sont jouées, sont aussi essayées sur le plateau celles d'écrivains de Coppet, dont celles de Germaine de Staël. Ces essais dramatiques sont joués dans le but de fournir, d'après De Rougemont, « des exemples à la réflexion esthétique et dramaturgique des membres de son groupe, dépassant en cela ce qu'on avait pu voir même chez Voltaire, et créant consciemment un modèle original. »⁵³⁸ Hofmann et Rosset soulignent d'ailleurs l'apport considérable de ce groupe à l'histoire et l'esthétique théâtrales européenne ainsi qu'au drame romantique⁵³⁹. Ces pièces jouées

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ ROUGEMONT, Martine (de). « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *Le Groupe de Coppet : actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, 10-13 juillet 1974 publiés par la Société des Études Staéliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, Genève, Slatkine. Paris, Champion, 1977, p. 263-283, p. 266.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁵³⁶ Cf. HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet.*, *op. cit.*, p. 42.

⁵³⁷ ROUGEMONT, Martine (de). « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *op. cit.*, p. 266.

⁵³⁸ ROUGEMONT, Martine (de). « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *op. cit.*, p. 269.

⁵³⁹ Cf. HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet.*, *op. cit.*, p. 42-43. Citons *De l'Allemagne* (1810), *De l'esprit des traductions* (1816) de Germaine de Staël ; *Le cours de littérature dramatique* (1814) de Schlegel ; *Considérations sur l'art des acteurs tragiques français* (1800) de Wilhelm

dans ce cadre font donc l'objet d'une publicité d'une part dans les « rapports de police, réseau de correspondants, récits de voyageurs »⁵⁴⁰ et d'autre part dans les écrits théoriques sur le théâtre des écrivains de Coppet.

Dans *De la littérature* (1800), Germaine de Staël compare les comédies d'Athènes en démocratie antique grecque aux journaux sous le Consulat pour la raison que tous deux participent « au nivellement démocratique »⁵⁴¹, c'est-à-dire à l'égalisation des lumières du peuple. Mais elle souligne qu'alors que les comédies rendaient possible l'attaque contre « un homme vivant »⁵⁴², la même audace n'est pas possible en France. Dix ans plus tard, au chapitre XV de *De l'Allemagne* (1810), elle affirme la puissance du théâtre sur l'esprit du peuple en ce qu'il peut accroître son esprit public. Suivant cette pensée, on peut former l'hypothèse que ce laboratoire dramaturgique de Coppet devait servir à donner, à long terme, par le biais du spectacle théâtral, des outils pédagogiques et artistiques à la pratique démocratique.

En réactualisant, l'esprit et la pratique du salon du XVIII^e (supériorité donnée à la qualité des arguments des interlocuteurs lors des conversations, sujets abordés qui concernent la collectivité, publicité des débats grâce aux publications de ses écrivains, etc.), le cercle de Coppet peut s'apparenter à un espace public bourgeois habermassien à partir duquel, par la publicité de ses débats, une « opinion publique » peut se constituer en pôle de résistance au pouvoir de l'Empire. Pourtant, en se formant autour d'une intellectuelle, une femme, en réaction à son exclusion par le pouvoir de Paris, le groupe de Coppet participe « à élargir l'espace discursif »⁵⁴³, celui du discours contestataire contre l'Empire français. Situé hors de France, « à la périphérie »⁵⁴⁴ selon Hofmann et Rosset, grâce en partie à la quantité de publications de ses écrivains, Coppet constitue un centre de diffusion de contre-discours à l'Empire. Par son identité multiculturelle (internationale et multiconfessionnelle), sa mixité sexuelle, ce groupe s'apparente à un « contre-espace public » mais non « subalterne » car ses membres ne constituent pas en tant que tel un groupe subordonné. En effet, ils disposent d'une liberté d'expression, d'un

Von Humboldt ; des chapitres de *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813) de Sismondi ; la préface à *Wallstein* (1809) de Benjamin Constant.

⁵⁴⁰ ROUGEMONT, Martine (de). « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *op. cit.*, p. 267.

⁵⁴¹ STAËL, Germaine (de). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, tome 1, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴⁴ Cf. HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. « Le génie du lieu : un centre à la périphérie », *Le Groupe de Coppet*, *op. cit.*, p. 12-16.

pouvoir social, économique, intellectuel et même politique. Ce groupe forme donc un espace discursif concurrent à l'arène discursive officielle de Paris, contrôlée par l'Empereur. L'une des activités d'agitation de ce contre-espace public de Coppet est le théâtre. Ainsi, lorsque De Rougemont forme l'hypothèse qu'il était « possible que la scène où montaient M^{me} de Staël et ses amis servît de tribune politique »⁵⁴⁵, on peut penser avec elle que l'un des modes d'actions privilégiées de ce contre-espace public était, plus que ses publications, ses spectacles. Mais elle se ravise : « Il ne semble pas légitime, en fin de compte, de parler d'un théâtre d'opposition politique, et aucune publicité n'a été faite dans ce sens par le groupe de Coppet, ou par ses ennemis. »⁵⁴⁶ Cependant, dans le numéro des Cahiers staëliens, « Madame de Staël et le Théâtre » (1999) qu'elle dirige vingt-cinq ans plus tard, certains auteurs reviennent sur le caractère critique des œuvres dramatiques écrites par Germaine de Staël durant son exil. Ainsi, dans son article « Les personnages masculins dans les comédies de M^{me} de Staël »⁵⁴⁷, Claire Garry-Boussel revient sur trois de ses comédies composées à Coppet vers 1810-1811, *La Signora Fantastici*, *Le Capitaine Kernadec*, *Le Mannequin*, pour montrer qu'elles sont porteuses des idées « favorites »⁵⁴⁸ (selon M^{me} Necker de Saussure) de l'autrice. En effet, les trois héroïnes (La Signora, Rosalba, Sophie) de ces comédies de circonstances, composées peu de temps après la mise au pilon de *De l'Allemagne* (1810) par Napoléon, combattent la répression de « tyrans domestiques »⁵⁴⁹ et font ainsi, selon Garry-Boussel, « voler en éclat le mythe du grand homme »⁵⁵⁰. *Le Capitaine Kernadec* dénonce plus spécifiquement « le faux héros prêt à toutes les compromissions pour obtenir la Légion d'honneur, prêt à tous les mensonges pour s'approprier des victoires »⁵⁵¹ tandis qu'elle voit dans *Le Mannequin*, « un véritable manifeste antinapoléonien »⁵⁵². Pour Garry-Boussel, celui qui « soude étroitement »⁵⁵³ ces trois comédies est Napoléon. Ces pièces écrites par Germaine de Staël pour Coppet à cette période sont donc porteuses d'un discours critique à l'égard des

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ GARRY-BOUSSEL, Claire. « Les personnages masculins dans les comédies de M^{me} de Staël », dans ROUGEMONT, Martine (de). *Madame de Staël et le théâtre, Madame de Staël et le groupe de Coppet, Cahiers staëliens* n°50, Paris, éditions Honoré Champion, 1999, p. 67-85.

⁵⁴⁸ Mme Necker de Saussure, Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël, *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 1, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. CCCXLI, cité par GARRY-BOUSSEL, Claire. « Les personnages masculins dans les comédies de M^{me} de Staël », *op. cit.*, p. 69.

⁵⁴⁹ GARRY-BOUSSEL, Claire. « Les personnages masculins dans les comédies de M^{me} de Staël », *op. cit.*, p. 79.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 85.

valeurs qu'incarne Napoléon Bonaparte, elles diffusent un contre-discours à l'Empire et peuvent donc se lire comme « un théâtre d'opposition politique ». Démocrate convaincu favorable à un égalitarisme entre les citoyens et à une participation active de ceux-ci à la vie de la cité dans la mesure où ils disposeraient d'un libre-arbitre (ou liberté de conscience), européeniste, universaliste, ce cercle donne une grande place à une femme, une intellectuelle, s'exprimant à égalité avec ses membres masculins. Il produit un contre-discours à l'Empire ne serait-ce que par l'inclusion qu'il réserve à une femme (et son discours) en tant que puissance intellectuelle activement engagée politiquement, en tant que pair. Ce contre-discours à Napoléon Bonaparte surgit précisément dans la période où « son règne autoritaire (...) [a] immobilis[é] tout effort de libération des femmes. »⁵⁵⁴. Comme l'explique Anne-Marie Käppeli, « son Code civil de 1804 – qui influence la condition légale de la femme dans toute l'Europe napoléonienne – donne corps à l'idée selon laquelle la femme est la propriété de l'homme, sa tâche première étant de faire des enfants. »⁵⁵⁵ Après la Révolution française, en s'appuyant sur les institutions républicaines, l'Empereur a contribué à asseoir et creuser entre hommes et femmes l'inégalité de traitement devant la loi. Par exemple, dans le cas du mariage, selon l'article 213 du Code civil français, « Le mari doit protection à la femme, la femme obéissance à son mari. »⁵⁵⁶ La pensée de cet article se fonde, selon Nicole Arnaud-Duc, sur un héritage religieux : « la primauté de la création de l'homme et la culpabilité de la femme dans la faute originelle »⁵⁵⁷. Napoléon Bonaparte voulait que cet article soit lu publiquement lors de la cérémonie du mariage car il était selon lui important que dans un siècle où les femmes « oublient le sentiment de leur infériorité, de leur rappeler avec franchise la soumission qu'elles doivent à l'homme qui va devenir l'arbitre de leur destinée. »⁵⁵⁸ À cette conception des femmes comme corps subordonnés aux maris et plus généralement aux hommes et corps reproducteurs de l'espèce humaine, ce groupe oppose le modèle d'une femme libre, veuve⁵⁵⁹, écrivaine, penseuse, politiquement engagée, influente, travaillant à la perfectibilité de la démocratie française. Il donne en effet à interpréter

⁵⁵⁴ KÄPPELI, Anne-Marie. *Scènes féministes*, chapitre 18, *Le XIX^e siècle*, tome IV, *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., 764 p., p. 575-613, p. 578.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ ARNAUD-DUC, Nicole. *Les contradictions du droit*, chapitre 4, *Le XIX^e siècle*, tome IV, *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., 764 p., p. 101-139, p. 122.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Napoléon Bonaparte cité par Marcadé, *Explication théorique et pratique du Code Napoléon*, Paris, 1807, tome 1, n°726, p. 581-582. Cité par Nicole Arnaud-Duc, *Les contradictions du droit*, op. cit., p. 122-123.

⁵⁵⁹ Pour rappel, son époux est décédé en 1802, elle a alors 36 ans. Elle va se remarier le 10 octobre 1816 avec John Rocca, son cadet de vingt-cinq ans.

aussi bien ses discours, son organisation sociale que son fonctionnement autour de la personne de M^{me} de Staël, comme le besoin d'accorder une place aux femmes à égalité avec les hommes non seulement civile mais également civique. Pour cette raison, le Groupe de Coppet contient, à l'instar du « contre-public subalterne » de Fraser, « un potentiel émancipateur »⁵⁶⁰ dont le théâtre constitue une « des activités d'agitation dirigées vers des publics plus larges »⁵⁶¹. Dans cette perspective, deux de ses pièces apparaissent comme des manifestations théâtrales de cet idéal démocratique inclusif porté par ce groupe.

2. *Le cas de Sapho et de La Signora Fantastici (1811)*

La Signora Fantastici et *Sapho*, les dernières pièces de Germaine de Staël écrites en Suisse en 1811, prolongent ses réflexions sur la « femme extraordinaire »⁵⁶² mises en fiction, en particulier, dans son roman *Corinne, ou l'Italie* (1807). Il relate l'histoire d'Oswald épris d'une femme reconnue publiquement pour ses performances poétiques, issue d'un autre milieu que lui, qui épouse au final Lucile, une jeune fille de bonne famille. M^{me} Necker de Saussure qualifie d'ailleurs *La Signora Fantastici* de « Corinne bourgeoise »⁵⁶³ et selon Auguste de Staël, l'idée de *Sapho* a « été puisée dans *Corinne* »⁵⁶⁴. Balayé confirme cette supposition lorsqu'elle écrit dans sa préface à *Corinne* : « Sapho sera l'héroïne d'un drame écrit par Mme de Staël en 1811, drame qui transpose sur la scène l'histoire de Corinne et contient deux improvisations. »⁵⁶⁵ En effet, ses deux pièces dialoguent entre elles, grâce à ce que Garry-Boussel nomme un « jeu d'intratextualité ou d'intertextualité »⁵⁶⁶ avec ce roman qui n'est autre qu'une réflexion

⁵⁶⁰ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² STAËL, Germaine (de). « Des femmes qui cultivent les lettres », chapitre IV, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), tome 2, *op. cit.*, p. 342.

⁵⁶³ NECKER DE SAUSSURE, Albertine. *Notice sur le caractère et les écrits de M^{me} de Staël, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 1, Paris, Treuttel et Würtz, 1820, p. CCCXLI.

⁵⁶⁴ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël, op. cit.*, p. IX : Enfin, le drame de *Sapho*, qui termine ce volume, n'a été ni représenté, ni même entièrement achevé. C'est une esquisse que ma mère se proposait de retoucher, et dont il est facile de voir que la première idée a été puisée dans *Corinne* ; mais comme on ne peut lire cette pièce sans être frappé de l'élévation du style, et surtout du caractère antique dont il est empreint, j'ai cru qu'il m'était permis de la livrer à l'impression. »

⁵⁶⁵ BALAYÉ, Simone. « Préface », *Corinne* de Mme de Staël, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 21.

⁵⁶⁶ GARRY-BOUSSEL, Claire. « Les personnages masculins dans les comédies de M^{me} de Staël », *op. cit.*, p. 68.

sur la place du « génie »⁵⁶⁷ femme qui désigne sous sa plume l'artiste femme bénéficiant d'une reconnaissance et d'une autorité dans l'opinion publique, appelée dans *Sapho* : « la voix publique »⁵⁶⁸. Or si Paul Gautier écrit que « Corinne c'est M^{me} de Staël toute entière »⁵⁶⁹, selon Balayé, Corinne est davantage une projection « idéalisée » de l'autrice :

Si Mme de Staël a transposé la réalité italienne dans son livre, elle y a mis aussi beaucoup d'elle-même et de sa vie et l'on a pu dire que Corinne était une Mme de Staël idéalisée. Certes, elles ont en commun l'étendue de leurs connaissances et leur volonté de trouver le bonheur dans l'exercice de leurs « puissantes facultés ». Pourtant c'est plutôt le désir de Mme de Staël qu'exprime Corinne, la femme qu'elle aurait voulu être (...).⁵⁷⁰

La comédie de société *La Signora Fantastici* et la tragédie en cinq actes inachevée *Sapho* sont donc deux variations, l'une comique, l'autre tragique, de l'héroïne de fiction dans laquelle l'autrice s'est le plus projetée. D'après son fils Auguste de Staël, elle s'était d'ailleurs écrite pour elle les deux rôles principaux (*Sapho* et *la Signora*) :

Sans doute je ne puis espérer que ces drames produisent, à la lecture, le même effet que lorsqu'ils étaient représentés par ma mère elle-même au milieu de sa famille et de ses amis ; les rapprochements involontaires que l'on faisait entre la situation des acteurs et celle des personnages, rapprochements qui accroissaient l'émotion des spectateurs, paraîtront peut-être des imperfections aux yeux de la critique (...).⁵⁷¹

La Signora Fantastici, et *Sapho* mettent en scène leur autrice dramatique et projettent par son biais, les contradictions et les paradoxes de l'artiste femme reconnue par « la voix publique » dans la Cité, tels qu'elle les pensait à la fin de sa vie et sans doute tels qu'elle les vécut.

Le synopsis de sa dernière pièce, *Sapho*, est semblable à celui de la tragédie lyrique de 1794 de Constance de Salm. Elle débute lorsque Sapho est en proie à un lourd chagrin parce qu'elle a été quittée par l'homme qu'elle aime, Phaon. D'après ses amies, pour la punir de s'être « abaissée »⁵⁷² à un homme « qui ne connaît point les sublimes plaisirs de la pensée »⁵⁷³, les dieux lui ont ravi « ses talents célestes dont elle n'a pas su faire usage »⁵⁷⁴. Sapho en personne s'écrie : « Ah ! J'étais née pour la gloire et je succombe à l'amour. »⁵⁷⁵ Le bonheur amoureux est opposé à la réussite de « la femme

⁵⁶⁷ Le substantif « génie » revient à 17 reprises dans la tragédie *Sapho* de Germaine de Staël.

⁵⁶⁸ STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], dans KRIEF, Huguette. *La Sapho des Lumières*, op. cit., p. 108.

⁵⁶⁹ GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*, op. cit., p. 198.

⁵⁷⁰ BALAYÉ, Simone. « Préface », *Corinne* de Mme de Staël, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 18.

⁵⁷¹ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 16, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. VII-IX.

⁵⁷² STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], dans KRIEF, Huguette. *La Sapho des Lumières*, op. cit., p. 109.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 113.

extraordinaire ». Il s'agit d'un point de vue similaire à celui qu'elle développe dans « Des femmes qui cultivent les lettres », le quatrième chapitre de *De la littérature* (1800). La *femme extraordinaire*, celle qui se distingue par des talents reconnus par l'opinion publique est pour l'homme « un bruit fatigant »⁵⁷⁶. Susceptible de leur faire de l'ombre, il lui préfère une femme modeste qui n'attire pas la publicité sur elle. Dans *Sapho*, Phaon, s'il admire la femme de génie, veut posséder Cléone, une adolescente d'« à peine âgée de quinze ans »⁵⁷⁷ dont il s'éprend, non pas en l'écoutant, mais en la voyant, il veut posséder une femme jeune et jolie qu'il puisse dominer. La femme géniale est ainsi condamnée à être malheureuse en amour. Si elle a conscience de son génie, une telle femme doit donc travailler son talent sous peine de tout perdre : le pouvoir de ses facultés et sa reconnaissance publique. La tragédie de Sapho est de vouloir aussi l'amour. Ainsi, lorsqu'à la suite du concours du temple d'Apollon, elle est couronnée de lauriers pour sa prestation, qu'elle doit « selon l'usage antique »⁵⁷⁸ remercier les dieux, l'héroïne se révolte. Elle demande pourquoi elle devrait remercier un dieu, Apollon, qui ne lui donne « qu'un vain laurier »⁵⁷⁹. Elle reproche aux « froides Muses » de n'avoir jamais su la « rendre chère à ceux qu'elle aime »⁵⁸⁰. Elle refuse l'« affreuse destinée »⁵⁸¹ de la femme exceptionnelle. Elle refuse que l'amour soit « tout à la fois la source du talent et la puissance qui le consume »⁵⁸². L'enthousiasme amoureux qu'elle éprouve pour Phaon la porte, l'inspire mais il la fait souffrir car cet amour est unilatéral. Phaon ne l'aime pas. Avant de se suicider, Sapho déclare que « le triste avantage du génie, c'est de vivre au milieu des hommes, sans pouvoir se faire entendre de la plupart d'entre eux. »⁵⁸³ Germaine de Staël a composé cette tragédie lorsqu'elle était, d'après son fils, « le plus malheureuse par les persécutions de Bonaparte »⁵⁸⁴. *De l'Allemagne* venait d'être pilonné et le château de Coppet était devenu sa prison. Elle s'associe au génie de Sapho en ce qu'ayant fait entendre sa voix dans ses livres, au sein de son salon parisien, elle a gagné une reconnaissance dans l'opinion pour avoir fait entendre sa parole non pas poétique

⁵⁷⁶ STAËL, Germaine (de). « Des femmes qui cultivent les lettres », chapitre IV, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), *op. cit.*, p. 331-342., p. 340.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁷⁸ STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], dans KRIEF, Huguette. *La Sapho des Lumières*, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

⁵⁸⁰ *Ibidem.*

⁵⁸¹ STAËL, Germaine (de). « Des femmes qui cultivent les lettres », chapitre IV, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), *op. cit.*, p. 339.

⁵⁸² STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], dans KRIEF, Huguette. *La Sapho des Lumières*, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁸⁴ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 16, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. VII-IX.

mais politique qui l'a condamnée à l'exil et au silence. En effet, Germaine de Staël, femme douée de talents, ne s'est pas contentée de chanter l'amour, elle a osé défier le dieu, le pouvoir, l'Empereur, en faisant preuve d'esprit critique, en créant des foyers d'oppositions, en jouant avec sincérité le jeu de la démocratie. Par son agentivité politique, elle s'est levée, ainsi que lui reproche l'empereur, « au-dessus de son sexe »⁵⁸⁵. Germaine de Staël comme Constance de Salm mettent en scène la fatalité de l'inadéquation entre la femme qui a une parole publique et la société qui la voit vivre, faite par et pour des hommes. La mort de la poétesse, dans les deux tragédies, est provoquée par Phaon. Dans leurs deux tragédies, ce personnage apparaît comme lâche. Chez de Staël, il consent en particulier, mi- impressionné, mi- défaitiste, que « nul mortel ne peut résister à (...) [l'] éloquence »⁵⁸⁶ de Sapho. Or, on se souvient que ce que Napoléon craignait notamment chez Germaine de Staël était sa capacité à persuader par son discours, jusqu'à ses propres frères. Ses contemporains (Sophie de Bawr, Benjamin Constant) ont témoigné du talent qu'elle avait pour l'improvisation de discours portant aussi bien sur la politique, l'actualité que sur des œuvres de l'esprit. Benjamin Constant écrivait à son propos :

Ce talent de conversation merveilleux, unique, ce talent que tous les pouvoirs qui ont médité l'injustice ont toujours redouté comme un adversaire et comme un juge, semblait alors ne lui avoir été donné que pour revêtir l'intimité d'une magie indéfinissable, et pour remplacer, dans la retraite la plus uniforme, le mouvement vif et varié de la société la plus animée et la plus brillante.⁵⁸⁷

Cette éloquence, Germaine de Staël l'a justement conceptualisée dans *De la littérature* (1800) comme nécessaire à l'écrivain en démocratie⁵⁸⁸ ; or, elle mettait en pratique ce qu'elle théorisait. Ainsi, Germaine de Staël comme Constance de Salm a distillé beaucoup d'elle-même dans sa tragédie et nous pouvons imaginer que si la pièce avait été terminée et jouée, Germaine de Staël aurait interprété le rôle de la poétesse et Albertine de Staël, sa fille, celui de Cléone, comme ce fut le cas dans la pièce *La Signora Fantastici*, autre variation sur le thème du génie artistique au féminin, cette fois réjouissante.

L'intrigue de la comédie *La Signora Fantastici* se déroule en Suisse. Elle raconte l'histoire d'un garçon, Licidas, qui souhaite s'enrôler non pas, comme son frère

⁵⁸⁵ Elle s'était élevée « au-dessus de son sexe », elle parlait, elle écrivait, elle tenait un salon politique ; tout ce que Napoléon Bonaparte détestait.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁸⁷ Benjamin Constant cité par HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. « Un foyer de parole », chapitre 5, *Le Groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*, op. cit., p. 37-46., p. 37.

⁵⁸⁸ Alain Vaillant défend que cette conception singulière de M^{me} de Staël a initié le courant littéraire du romantisme libéral Cf. VAILLANT, Alain. « Entre esthétisme et réalisme. Le nœud gordien du romantisme français. », *La Vie intellectuelle en France, I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, op. cit., p. 221.

Rodolphe, dans l'armée ainsi que le voudrait son père, un aristocrate ennuyeux ancien officier suisse, mais dans une troupe de comédiens dirigée par une italienne : la Signora Fantastici. Le jeune homme confie à sa mère que depuis qu'il a fait la rencontre de la Signora (interprétée par Germaine de Staël) et de sa fille Zéphirine (interprétée par Albertine de Staël), il ne s'est jamais « tant amusé »⁵⁸⁹. Fascinée par la cheffe de troupe, il la décrit en ces termes :

Elle est si animée, si vive ! elle dit des vers, elle chante. Sa fille fait de même, et moi je sais déjà leur répondre ; elles m'ont appris à déclamer comme elles. (...) La signora Fantastici a tous les jours une idée nouvelle : la musique, les tableaux, la poésie remplissent et varient sa vie.⁵⁹⁰

Le garçon veut suivre cette femme exceptionnelle à laquelle il aimerait ressembler. Le père du garçon appelle le commissaire du quartier pour qu'il fasse partir cette femme « qui met le trouble dans toutes les têtes. »⁵⁹¹ Le commissaire veut ordonner à la Signora de « quitter la ville à l'instant »⁵⁹² mais bègue, il peine à lui donner son ordre. La Signora lui explique que ce qui lui a sans doute fait manquer sa dernière promotion est son bégaiement. Elle lui propose pour le soigner de jouer avec elle la comédie puis elle annonce aux parents aristocrates du garçon qu'elle emmène leur fils Lucinde et Rodolphe afin de « perfectionner leur éducation »⁵⁹³. Elle assure que dans dix années, elle leur renverra des fils « charmants »⁵⁹⁴. La Signora Fantastici confie enfin que son futur spectacle mettra en scène le « siège d'une ville »⁵⁹⁵. Comment ne pas penser, dans l'expression de ce souhait, à la ville de Paris qui représentait selon Gautier la vie de Germaine de Staël, c'est-à-dire le « monde, [le] théâtre, [la] politique »⁵⁹⁶, mais elle dit aussi vouloir avant « donner une fête à une personne charmante que la maladie retient chez elle, et qui supporte ses souffrances avec un admirable courage »⁵⁹⁷. Or, Auguste de Staël explique en ces termes le contexte d'écriture de la pièce :

À Genève, une personne du caractère et de l'esprit le plus aimables, retenue chez elle par une maladie de langueur, désirait que ses amis vinsent lui jouer des proverbes. Ceux de Carmontel étaient trop rebattus ; on pria ma mère d'en composer de nouveau : elle consentit à essayer son esprit dans un genre si étranger à la direction habituelle de ses pensées ; et, au moment où elle était le plus malheureuse par les persécutions de Bonaparte, le désir d'offrir quelque distraction à une personne

⁵⁸⁹ STAËL, Germaine (de). *La Signora Fantastici* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 189-190.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 206.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁹⁴ *Ibidem.*

⁵⁹⁵ STAËL, Germaine (de). *La Signora Fantastici* [1811], *op. cit.*, p. 213.

⁵⁹⁶ GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 212.

souffrante lui fit retrouver de la gaîté. En quelques matinées, elle écrivit les trois petites pièces que l'on va lire, laissant à chaque acteur la liberté d'amplifier son rôle.⁵⁹⁸

Les deux autres « petites pièces » qu'évoque son fils sont *Le Mannequin*⁵⁹⁹ et *Le Capitaine Kernadec*⁶⁰⁰. À l'instar du personnage du père de Licidas, ancien officier suisse obtus dans *La Signora Fantastici*, ces comédies dressent des portraits satiriques de Napoléon Bonaparte⁶⁰¹ ; ainsi, dans *Le Mannequin*, le comte d'Erville préfère chez les femmes « le silence » (scène I) et craint les femmes trop spirituelles qui font « trop de bruits » (scène II). Jouer la comédie pour M^{me} de Staël dans cette période de répression à son endroit s'avère donc un exutoire pour rire de soi et de sa pénible situation, c'est-à-dire prendre du recul. Son personnage de la Signora dit que jouer la comédie permet « d'arracher les hommes à leurs habitudes (...), leur faire sentir l'intérêt d'une vie nouvelle, l'insipidité de la leur, (...) [cela permet de] réveiller leur amour-propre, [d']exciter [l']imagination (...) »⁶⁰². Alors que Germaine de Staël est emprisonnée, l'imaginaire lui permet de voyager et de sortir de soi. L'avertissement lancé par la Signora à la fin de la pièce rejoint aussi son intérêt pour « la théorie de la perfectibilité »⁶⁰³ des Lumières qui lui était chère :

LA SIGNORA FANTASTICI. – La poésie ne consiste pas dans les vers, mais dans l'amour des beaux-arts, dans l'enthousiasme et l'imagination qui élèvent l'âme et l'esprit. Elle proscrire tous les sentiments étroits, vulgaires, illibéraux, sous le poids desquels vous avez passé votre vie ?⁶⁰⁴

Tout comme l'éducation, la poésie tend à élever les âmes. La Signora annonce d'ailleurs aux parents qu'elle va « éduquer » leurs fils. Comme Sapho avec ses élèves, la Signora, parce qu'elle est une poétesse est également une préceptrice de l'esprit public, c'est-à-dire une personne apte à développer chez ses élèves le sens critique qui leur permettra de penser et d'agir en futurs citoyens. Par le biais de cette Signora qui demande au public

⁵⁹⁸ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 16, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. VII-IX.

⁵⁹⁹ STAËL, Germaine (de). *Le Mannequin* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 215-274.

⁶⁰⁰ STAËL, Germaine (de). *Le Capitaine Kernadec, ou sept années en un jour* [1810], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 121-177.

⁶⁰¹ Cf. à ce sujet l'article de GARRY-BOUSSEL, Claire. « Les personnages masculins dans les comédies de M^{me} de Staël », dans ROUGEMONT, Martine (de). *Madame de Staël et le théâtre, Madame de Staël et le groupe de Coppet, Cahiers staëliens* n° 50, Paris, éditions Honoré Champion, 1999, p. 67-85.

⁶⁰² STAËL, Germaine (de). *La Signora Fantastici* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁰³ GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*, *op. cit.*, p.52.

⁶⁰⁴ STAËL, Germaine (de). *La Signora Fantastici* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 212.

que l'on respecte en elle « les droits de la poésie »⁶⁰⁵, l'autrice défend sa conception de la fonction agissante des ouvrages de l'imagination⁶⁰⁶ au sein d'un État libre comme elle l'exposait dans *De la littérature* (1800). Cette pièce comme *Sapho* croise donc des liens entre son héroïne et le réel de l'autrice, sa situation présente. Celle pour qui le théâtre devait « être la vie »⁶⁰⁷ a cherché l'inspiration de son sujet depuis le présent qui la tourmente (son exclusion de Paris) et élevé son héroïne comme un modèle de vertu. Cette femme qui dirige une troupe de théâtre utilise le médium du théâtre pour apprendre aux jeunes gens à devenir des êtres libres de leurs parents (par exemple pour ne pas s'enrôler dans l'armée). Le théâtre permet une émancipation de l'individu parce qu'il lui apprend à parler à voix haute devant des publics (il permet ainsi de soigner le trouble du langage du commissaire) et à exprimer son point de vue. Le théâtre apprend aussi à créer collectivement une œuvre. Le théâtre incarné par la Signora est une école du langage et du travail partagé qui permet l'émergence d'une pensée élaborée ensemble mise au service d'un projet collectif. Avoir l'art de parler devant des publics, savoir élaborer un projet dans l'intérêt de la collectivité sont des compétences nécessaires à tout citoyen actif dans une démocratie.

Sapho répond à son idée développée dans *De la littérature* selon laquelle la tragédie est le genre idéal pour développer la vertu du citoyen dans une république pour la raison que « ce qui frappe le plus l'imagination, c'est le malheur. »⁶⁰⁸ Selon elle, le malheur du héros doit « agir »⁶⁰⁹ sur le caractère du spectateur, de manière cathartique. On peut imaginer qu'en traitant d'un sujet d'actualité, la tragédie doit également le pousser à s'engager. Le mythe de Sapho raconte l'exclusion de la cité des femmes qui osent s'exprimer à voix haute. Ce sujet est en 1811 autant d'actualité que lorsqu'en 1794 Constance de Salm faisait représenter sa tragédie à Paris.

Ces deux pièces de théâtre constituent des manifestations théâtrales de l'idéal inclusif dont est porteuse Germaine de Staël dans la société de Coppet. En effet, dans la petite société qu'elle a constituée à Coppet, elle prend part, à voix haute, aux débats entre les participants. Son organisation diffère alors de loin de « la République masculine » (Fraise) française, qui a exclu un certain nombre d'individus de sa participation, et parmi

⁶⁰⁵ STAËL, Germaine (de). *La Signora Fantastici* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, *op. cit.*, p. 211.

⁶⁰⁶ STAËL, Germaine (de). « Des Ouvrages d'imagination », *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, édition critique de Paul Van Tieghem, tome II, *op. cit.*, 444 p., p. 343-367.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 355.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 354.

eux toutes les femmes. L'exil forcé permet à Germaine de Staël de mettre en pratique au sein de son groupe une démocratie réellement existante, non exclusive. Ces deux pièces constituent alors, dans le cadre de leur représentation (donc pour *La Signora Fantastici* seulement), des activités d'agitation s'adressant d'abord au public de ses proches mais aussi à des publics plus larges, dans la mesure où, étant une femme célèbre, ses productions font l'objet d'écrits et rapports de surveillance du pouvoir français. Ces pièces promeuvent chacune des femmes artistes actives, maîtresses de leurs destinées (l'une se suicide pour mettre fin à sa souffrance, l'autre monte des pièces de théâtre avec sa fille), des femmes émancipées, non subordonnées aux hommes ou qui refusent de l'être. Elles sont des avatars de leur autrice. Ces pièces lui permettent également de mettre en pratique sa théorie sur le théâtre qu'elle n'a cessé de préciser au fil de son œuvre. L'autrice conférait au théâtre dans *De la littérature* (1800) une grande importance comme moyen, grâce à une poésie simple, en prose, d'élever le peuple en l'amenant à s'enthousiasmer pour des modèles vertueux. Désormais art du peuple, les grands genres théâtraux (comédie et tragédie) peuvent diffuser des idées morales et inspirer sensiblement le citoyen spectateur. Le théâtre est finalement pour elle la somme de la poésie et de l'éloquence. Dans *De l'Allemagne* (1810), elle réitère l'évidence de son influence en ouvrant son chapitre sur « l'art dramatique » ainsi :

Le théâtre exerce beaucoup d'empire sur les hommes : une tragédie qui élève l'âme, une comédie qui peint les mœurs et les caractères, agit sur l'esprit d'un peuple presque comme un évènement réel ; mais pour obtenir un grand succès sur la scène, il faut avoir étudié le public auquel on s'adresse, et les motifs de toute espèce sur lesquels son opinion se fonde.⁶¹⁰

En 1810, elle s'intéresse à la réception du spectacle, à son effet sur le peuple. Parce qu'il est capable de l'influencer, elle définit le théâtre comme « la littérature en action »⁶¹¹. Or, pour que celle-ci agisse, il faut que le dramaturge connaisse le public auquel il s'adresse. Dans *De l'esprit des traductions* (1816) composé l'année précédant sa mort le 14 juillet 1817, elle radicalise ce point de vue : « Si les traductions des poèmes enrichissent les belles lettres, celles des pièces de théâtre pourraient exercer encore une plus grande influence ; car le théâtre est vraiment le pouvoir exécutif de la littérature. »⁶¹² Le théâtre est le pouvoir exécutif de la littérature. L'auteur dramatique se doit de connaître son

⁶¹⁰ STAËL, Germaine (de). « De l'art dramatique », *De l'Allemagne* [1810], Œuvres complètes, série I, texte établi, présenté et annoté par Axel Blaesckhe. Paris, Honoré Champion, 2017, 848 p., p. 319-328, p. 319-320.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 320.

⁶¹² STAËL, Germaine (de). *De l'esprit des traductions*, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël, tome 17, *op. cit.*, p. 383.

public afin de lui proposer des pièces qui soient le plus agissantes possible sur lui, comme un gouvernement se doit de connaître son peuple pour l'administrer de sorte à le conduire, par les meilleures lois, vers le progrès social. Lorsque la *Signora Fantastici* est représentée à Genève ou à Coppet par exemple, on peut former l'hypothèse que l'activité théâtrale de Coppet, entendu comme contre-espace public à celui de Paris, constitue une activité d'agitation adressée à des publics plus larges que celui en présence au spectacle. Les propriétés de son théâtre autofictionnel et porteur de sa philosophie et de sa critique contre l'Empereur confirment cette hypothèse. Pour ces raisons, le théâtre eut pour elle, dans cette période d'exil forcé, une fonction d'exutoire. Au-delà de sa personne et d'après De Rougemont, la pratique théâtrale eut aussi pour but de servir la cohésion du groupe de Coppet. Dans sa comédie *La Signora Fantastici* qui met en scène une cheffe de troupe, rôle incarné sur scène par Germaine de Staël, elle défend l'idée qu'en alliant l'art de parler devant des publics et la poésie, le théâtre prépare à la pratique de l'éloquence, il entraîne les futurs orateurs et oratrices citoyens. Le théâtre constitue une activité d'agitation du groupe de Coppet car il correspond à la fois à un moyen cathartique de résistance à l'oppression de l'Empire, à un jeu collectif pour garantir la cohésion du groupe de résistance, et à un moyen de publicité de ses idées, pour les diffuser largement en Europe et enfin à une école pour apprendre à exprimer à voix haute ce qu'on pense devant des publics. Dans cette mesure, il forme un moyen pratique d'application des théories relatives à la littérature en démocratie (ou de la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales) développées dans *De la littérature* (1800), *De l'Allemagne* (1810) et *De l'esprit des traductions* (1816).

En regard de sa conception du théâtre et de sa capacité à transformer ses théories en pratique dans sa vie, on peut se demander pourquoi Germaine de Staël n'a pas cherché à faire jouer ses pièces devant le peuple, sur une scène de théâtre publique parisienne, c'est-à-dire à mettre en application jusqu'au bout sa théorie du théâtre comme moyen populaire d'élever le peuple. En effet, comme l'explique De Rougemont, l'intellectuelle ne soumit « jamais une de ses œuvres à une troupe professionnelle »⁶¹³. Son fils précise que les « essais dramatiques »⁶¹⁴ de sa mère ne furent « jamais (...) destinés à

⁶¹³ ROUGEMONT, Martine. « Présentation », *Madame de Staël et le Groupe de Coppet : Madame Staël et le Théâtre, Cahiers Staëliens, op. cit.*, p. 4.

⁶¹⁴ Le fils a rassemblé ces essais dramatiques au sein du tome 16 des *Œuvres complètes* de sa mère publiées entre 1820 et 1821 à Paris. Cf. STAËL, Germaine (de). *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, précédés d'un « Avertissement de l'éditeur » Auguste de Staël, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, 359 p.

l'impression. »⁶¹⁵ Son théâtre fut donc dévoué à un théâtre de société, expression à laquelle son fils préfère celle de « théâtre des familles »⁶¹⁶ dans la mesure où il était joué par sa mère, souvent avec ses enfants, « au milieu de sa famille et de ses amis. »⁶¹⁷ Nous pouvons avancer différentes hypothèses à cela. Tout d'abord, elle habita Paris dans des périodes troublées politiquement et vécut de nombreux exils. Sous l'Empire, elle fut bannie dix ans et ne revint à Paris qu'en 1814 où elle mourut trois ans plus tard. Ensuite, elle n'avait pas de nécessité financière à faire jouer ses pièces de manière professionnelle comme c'était le cas de Julie Candeille. Enfin, Germaine de Staël disposait, grâce à ses salons, d'ores et déjà de scènes d'expression influentes auprès des élites. Sa pratique du théâtre fut donc essentiellement expérimentale, elle lui servit à parfaire sa théorie de la pratique du théâtre en régime démocratique (fonction, pouvoir, esthétique) ainsi qu'un plaisir partagé avec les siens.

Conclusion : Un laboratoire à l'élaboration d'une théorie dramatique utile à la pratique démocratique

L'éducation singulière de Germaine de Staël dans un milieu proche du pouvoir (une mère salonnière tenant l'un des plus puissants cercles de Paris, un père ministre d'État sous Louis XVI) lui donne très tôt à comprendre que « la politique est la clé de tout »⁶¹⁸ (Balayé). Son éducation intellectuelle et artistique lui permet de faire preuve très jeune d'esprit critique et de formuler par l'écriture ses convictions, en particulier relatives à la place des femmes dans l'espace public. « Frappé[e] »⁶¹⁹ par la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau, elle défend le nécessaire apport des femmes au sein des institutions sociales de l'espace public bourgeois, en particulier dans les salons. En écrivant un ouvrage critique de l'œuvre de Rousseau en 1788, elle s'affirme elle-même implicitement comme exception. Facilitée par un triple statut de privilégiée (fille et épouse d'hommes politiques et salonnière d'un salon parisien influent) ainsi que par des talents à raisonner, à exprimer ses idées et à persuader par son éloquence, sa singularité se déploie par son *agency*

⁶¹⁵ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 16, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. vii.

⁶¹⁶ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes, op. cit.*, p. VII.

⁶¹⁷ *Ibid*, p. VIII.

⁶¹⁸ BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté, op. cit.*, p. 13.

⁶¹⁹ STAËL, Germaine (de). « Du style de Rousseau, et de ses premiers discours sur les sciences, l'inégalité des conditions, et le danger des spectacles », lettre 1, *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *op. cit.*, p. 19.

politique dans l'espace public sous la Révolution française et le Consulat (1789-1799) aussi bien auprès des personnes exerçant le pouvoir qu'auprès de l'opinion. En effet, elle est capable, peut et veut agir⁶²⁰ sur le destin de la République. Son activisme s'exprime sur différentes scènes (salon, journaux, livres) et par différents moyens endogènes et exogènes à l'exercice du pouvoir, tour à tour dans le secret et publiquement (participation aux Constitutions (1791, 1793), jeux de réseaux mais aussi publications à destination de l'opinion publique lettrée, etc.). Si elle pense que la République doit être au départ gouvernée par une élite, elle défend à long terme un exercice du pouvoir accessible à tous, grâce à l'éducation. Elle réfléchit ainsi à des moyens d'accroître l'exercice démocratique, en particulier, comme elle l'expose dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions* (1800), grâce à la littérature. L'écrivain a ainsi, en démocratie, une responsabilité morale et politique. En abordant des questions contemporaines, il doit rendre accessible des idées complexes (vulgariser), promouvoir des modèles vertueux et faire en sorte d'éveiller les consciences de sorte à ce que ses lecteurs ou spectateurs s'engagent (un rôle émancipateur). Le théâtre, pour lequel elle se passionne et qu'elle pratique depuis l'enfance, occupe une place primordiale en démocratie puisqu'il est une littérature en actions et paroles qui permet d'atteindre ceux qui ne savent pas lire. L'auteur dramatique a donc un rôle d'éclaireur du peuple et de guide. L'agentivité politique de Germaine de Staël à Paris se mesure aussi à la manière dont elle est surveillée, intimidée et enfin exilée par les gouvernements successifs du Directoire à l'Empire (1795-1814). Sous l'Empire (1804-1814), elle rassemble autour d'elle à Coppet un groupe d'intellectuels européens à géométrie variable opposé au despotisme de l'Empereur. Ce cercle démocrate, européeniste, partage sa conception du rôle de l'écrivain. Ses membres pratiquent la conversation, l'écriture, la traduction et le théâtre. Ce théâtre de société organise, d'après De Rougemont, ses représentations sur le modèle de celles des théâtres publics⁶²¹, reçoit jusqu'à trois-cents spectateurs, et suscite une publicité à l'extérieur de ses murs⁶²². Ce théâtre revêt plusieurs fonctions. Il assure la cohésion de ses membres. Il sert de laboratoire dramaturgique à l'élaboration de théories de l'art dramatique. Enfin, en envisageant ce groupe de Coppet comme une arène discursive parallèle à l'espace

⁶²⁰ MACKENZIE, Caroline. « Agency : un mot, un engagement » [En ligne], *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ? Rives méditerranéennes*, op. cit., p. 1-3.

⁶²¹ ROUGEMONT, Martine (de). « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », op. cit., p. 270.

⁶²² M^{me} de Staël étant surveillée par l'Empire et étant visitée par de nombreux témoins contemporains qui écrivent, ce théâtre fait en effet l'objet de commentaires qui dépassent l'antre du cercle de Coppet.

public parisien sous contrôle de l'Empereur, productrice de contre-discours, le théâtre de Germaine de Staël, par la publicité dont il bénéficie, constitue aussi une activité d'agitation, de diffusion de ses idées en Europe. En m'intéressant à deux pièces de son répertoire écrites par M^{me} de Staël (*Sapho et La Signora Fantastici*), figure centrale de ce contre-public, nous pouvons mieux saisir ses idées. Sa tragédie et sa comédie étudiées érigent en modèle deux femmes artistes jouissant d'une reconnaissance et d'une autorité publique par leurs talents, elles sont en cela porteuses de problématiques contenues dans la philosophie de l'autrice. Sa *Sapho*, comme celle de Constance de Salm, incarne l'inadéquation entre la femme de génie et la société qui la voit vivre, faite par et pour les hommes. Face à ce problème indénouable, l'héroïne souffrante choisit de se libérer par le suicide. *La Signora Fantastici*, représentée et jouée par l'autrice sur la scène de Coppet, donne à saisir plus précisément les fonctions du théâtre de Coppet. Elle constitue un exutoire pour l'autrice et ses proches, un outil de diffusion de sa théorie théâtrale et de sa politique. Son héroïne (La Signora Fantastici), sa porte-parole, défend une conception du théâtre comme école de la parole à voix haute devant des publics, de l'éloquence. Conséquemment le théâtre est aussi une école de citoyenneté, il permet de penser collectivement l'élaboration d'un projet qui concerne l'intérêt général et développe l'esprit critique de l'individu. Son théâtre écrit pour et à Coppet, pris comme activité d'agitation destinée à des publics plus larges, promeut des héroïnes qui s'expriment à voix haute (par le chant et la poésie ou par le théâtre), et inventées en partie sur le modèle de leur autrice. Son théâtre appelle à l'inclusion des femmes comme productrices de savoirs, des forces intellectuelles à son image, comme émules de la vie de la Cité. Le modèle qu'elle défend est celui de femmes qui se produisent sur scène et sont reconnues pour leurs talents sans être marginalisées ensuite en raison de leur renommée. Elle met en avant l'immense intelligence des femmes, une intelligence qui s'exprime théâtralement par la sagacité de leurs paroles. À travers ces deux fictions, se perçoit l'idéal de l'autrice selon lequel les femmes seraient des membres de la Cité aux mêmes titres que les hommes. Son œuvre promeut le théâtre en tant que littérature prototypique de la démocratie qui, en faisant appel à la sensibilité et à la raison du spectateur, parle au plus grand nombre. Son théâtre exprime aussi l'idée politique qu'il ne peut y avoir de démocratie réellement existante sans la moitié du peuple, sans celles à qui l'Empereur somme de garder le silence et de n'être que des corps subordonnés à la moitié masculine. L'arène discursive parallèle que constitue Coppet manifeste ainsi, par le théâtre de M^{me} de Staël, un désir de démocratie réelle à la fois sociale (dont le théâtre peut constituer un

outil pédagogique d'accroissement de l'esprit public) et sexué, en laissant les femmes prendre part à la vie publique en tant que citoyennes actives.

Conclusion : En République masculine : le théâtre comme espace de représentation officiel et de représentativité officiels des publics subordonnés

S'inscrivant dans une période historique de rupture, un changement de paradigme politique correspondant à la sortie de la féodalité, l'avènement républicain et l'instauration d'un régime démocratique partiel se manifestant, entre autres, par l'exclusion des femmes de l'espace public, les trois pièces étudiées ayant pour personnage central la figure mythique de Sapho, ou une transposition contemporaine de celle-ci, rendent compte, du point de vue de leur autrice, de la place des femmes dans l'espace public. Cette démarche inscrit Julie Candaille, Constance de Salm et Germaine de Staël dans une lignée de femmes de lettres qui, grâce à Sapho, renouvellent, comme l'écrivait Krief, les « discours féministes des siècles classiques »⁶²³. Dans chacune de ces pièces, à travers la femme extraordinaire, transparait l'autrice de sorte qu'il se crée un double d'elle idéalisé et reconnaissable par le public. Sapho devient un masque pour s'affirmer soi-même comme exception. Dans une visée féministe tendant à l'accroissement démocratique par l'inclusion de l'ensemble des femmes à l'espace public, s'autopromouvoir comme une exception peut sembler paradoxal. Pourtant, à partir du moment où un modèle est représenté sur scène face à un public, il peut être inspirant : reproductible, il devient un appel à être imité. Toutefois, si les pièces de Julie Candaille, Constance de Salm et Germaine de Staël promeuvent Sapho, elles ne délivrent pas les mêmes discours, en particulier parce qu'elles s'inscrivent dans trois temps politiques, 1792, 1794 et 1811, différents, notamment en ce qui concerne l'affirmation délibérée des législateurs républicains à ne pas accorder de droits aux femmes. Ces trois autrices défendent en outre des conceptions distinctes de la démocratie, de l'inclusion des femmes dans l'espace public et de la vocation du théâtre en démocratie.

Catherine, ou La belle fermière de Julie Candaille a été créée le 27 décembre 1792 sur la scène du Théâtre de la République pendant la levée de la censure (janvier 1791-janvier 1793), avant la répression des femmes par les révolutionnaires au pouvoir et avant la Terreur, à un moment où l'universalité des droits, entendue comme étendue à tous, bien que déjà compromise, semble encore possible. Sa pièce promeut une femme célibataire

⁶²³ KRIEF, Huguette. « Présentation », *La Sapho des Lumières* (Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël), *op. cit.*, p. 11.

rendue autonome par son travail de fermière et génialement douée pour les arts qu'elle pratique pour son plaisir dans une pièce à elle. Par une structure dramaturgique plaçant son héroïne au centre, la pièce fait la propagande de ce modèle de femme. Elle s'inscrit ainsi dans ce que Poirson nomme la « politique du répertoire révolutionnaire »⁶²⁴. Dans ce contexte, la pièce appelle à l'approbation d'un public alors socialement et sexuellement mixte. Également représentée sous et après la Terreur (1793-1794), après l'exclusion officielle des femmes des arènes discursives politiques et après le rétablissement de la censure, cette pièce féministe peut alors se lire comme un texte de résistance à la politique du pouvoir révolutionnaire. Elle fait alors du théâtre qui l'accueille un espace de contre-discours à celui des révolutionnaires au pouvoir. On ne peut cependant affirmer que le théâtre tel que convoqué par cette pièce ait servi la politique de ce que Fraser nomme des « contre-publics subalternes » en servant d' « activité[s] d'agitation dirigée[s] vers des publics plus larges »⁶²⁵. En regard de sa trajectoire professionnelle, cette pièce semble avoir surtout favorisé la publicité de Julie Candeille comme créatrice, artiste complète. Cette promotion durable de sa personne a assuré la permanence de son expression artistique publique sans toutefois qu'elle ne soit épargnée par la misogynie du milieu artistique parisien. Parce qu'elle s'écrit des rôles, lui est reproché sa vanité. Par l'association commune du métier de comédienne à celui de courtisane ou de prostituée, on lui prête également, pour ternir la réputation de sa vertu, de fausses relations avec des hommes politiques. Mais le très grand succès de son premier texte l'encourage à poursuivre l'écriture puisqu'à partir de 1792, elle publie une série de livres (pièces, romans, essais) et devient une femme de lettres invitée à donner des conférences, c'est-à-dire à prendre la parole en son nom pour diffuser son savoir. La suite de son parcours après *Catherine, ou La belle fermière* montre en effet que son cumul des métiers de scène (musicienne, comédienne, compositrice, autrice dramatique, chanteuse) ainsi que sa fréquentation des salons lui ont permis de disposer d'un réseau social important dans le milieu des arts, de vivre en autonomie notamment en le mettant au service de la promotion d'autres artistes. Elle devient par exemple l'agent artistique de Girodet. Elle fait de même lorsqu'elle ouvre, à la fin de sa vie, son salon à Nîmes. Par cette pièce, elle utilise donc la scène à l'instar de ses confrères auteurs dramatiques comme un outil médiatique et

⁶²⁴ Cf. TAKASE, Tomoko. « Évolution de la figure féminine dans le théâtre des femmes-auteurs pendant la période révolutionnaire », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799) sous la direction de Martial Poirson*, op. cit., p. 259-274.

⁶²⁵ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », op. cit., p. 120.

pédagogique pour propager une idée de la nécessaire autonomie des femmes dans la société. Elle l'a aussi utilisée comme un lieu de réclame lui permettant d'assurer la publicité de ses compétences professionnelles afin de continuer à vivre de ses talents, en autonomie.

Sapho de Constance Pipelet a été écrite pendant la Terreur en 1793 et créée le 12 décembre 1794, après le rétablissement de la censure, après que le Club des femmes ait été interdit le 20 octobre 1793, l'accès aux tribunes des sections proscrits le 20 novembre 1794 et que plusieurs femmes associées au pouvoir (Marie-Antoinette) ou militantes (Charlotte Corday, Olympe de Gouges, Manon Roland) aient été guillotonnées entre les 17 juillet et 8 novembre 1793 sur des places publiques parisiennes. La première de la pièce a cependant lieu après la mort de Robespierre qui correspond à un moment d'émulation. L'exclusion des femmes de la vie politique ayant été adoptée au moyen de la loi par les révolutionnaires au pouvoir, sa pièce de théâtre mettant en scène une femme renommée pour ses talents poétiques mais en dernier ressort sacrifiée (elle se suicide) par la malveillance de l'Église et l'abandon d'un homme, analysé comme représentant les hommes de la République faite par et pour eux, prolonge en le relançant le débat quant à la place des femmes dans l'espace public. Elle confère à son autrice un rôle d'agitatrice politique au sein de l'opinion publique. Dans le contexte historique de sa représentation, par son sujet polémique et son succès, c'est-à-dire son débordement à l'extérieur du théâtre, on peut penser qu'il ait entraîné des débats intérieurs ou interhumains, par exemple prolongés au café ou dans la presse. Selon cette hypothèse, ce texte (le moment de théâtre que suscite ce spectacle) a pu faire du théâtre (en tant que lieu) un initiateur d'espaces publics occasionnels, éphémères et ouverts à tous. Il a pu ouvrir des débats qui se déplacent et échappent à une traçabilité, qui soient ainsi momentanés, furtifs et tenus par des publics hétérogènes, parce qu'en 1794 l'espace de représentation est ouvert à un public socialement et sexuellement mixte. À l'instar de Julie Candaille, le succès de son spectacle assure la publicité de ses talents. Quelques mois après la première, Constance de Salm est intégrée au titre d'exception à une société savante, le Lycée des Arts, une sphère publique bourgeoise masculine, blanche, élitiste. Ce privilège lui donne la possibilité de prendre publiquement la parole depuis sa spécificité de femmes et de porter à voix haute, au sein de cet espace, des sujets relatifs aux droits de son sexe (droits à créer, à percevoir un salaire, à participer à la vie publique, etc.). Lors des séances publiques de cette académie, ouvertes à tous, elle s'adresse aux femmes. Par ses adresses et les sujets de ses discours, elle initie, le temps de ses prises de parole, selon mon hypothèse, des

« contre-publics » éphémères au sein de sphères publiques bourgeoises (différentes académies parisiennes). En effet, par cette intronisation exceptionnelle, elle dispose d'une tribune depuis laquelle elle diffuse des contre-discours qui lui permettent de « fournir [sa] propre interprétation de [ses] identités (femmes et artiste), de [ses] intérêts (la place des femmes dans la cité), et de [ses] besoins (pouvoir prendre la parole en tant que femme dans l'espace public). »⁶²⁶ En utilisant au profit de sa stratégie politique les logiques abstraites du pouvoir fondées sur le séparatisme pour défendre, grâce à ses talents d'éloquence, des causes, elle crée, à l'intérieur d'un espace bourgeois, des contre-scènes féministes éphémères : un espace alternatif temporairement concurrent à l'espace initial bourgeois et masculin. Son statut d'artiste et d'intellectuelle, parce que reconnue par des hommes de pouvoir comme exceptionnel, lui confère un pouvoir politique au sein de l'espace public.

Sapho (1811) de Germaine de Staël n'a pas été jouée et est demeurée inachevée mais *La Signora Fantastici* a été jouée par son autrice en Suisse, sous l'Empire, après la Révolution de 1789 qui a laissé les femmes sans droits civiques et après la promulgation en 1804 du Code civil qui a attribué à l'épouse un statut civil de mineur sous tutelle de son époux. Ses deux pièces s'inscrivent dans le répertoire du théâtre de Coppet analysé comme un contre-public pour la raison qu'il diffuse des contre-discours à la politique de l'Empire et parce qu'il est formé autour d'une intellectuelle (une femme) dotée d'une agentivité politique au sein de l'espace public avant son bannissement de France. Le théâtre constitue l'une des activités principales de ce contre-public. En analysant la teneur publique de ce théâtre de société, ainsi que le contenu critique des pièces de sa cheffe de file, le spectacle a été envisagé comme une « activité[s] d'agitation dirigée[s] vers des publics plus larges »⁶²⁷. L'autrice met en scène dans *Sapho*, comme Constance de Salm dans sa pièce, le suicide d'une femme célèbre génialement douée pour les arts poursuivant le débat sur l'inadéquation entre la femme reconnue, célébrée pour sa parole à voix haute enthousiasmant les publics et la société qui la voit vivre. Dans *La Signora Fantastici*, elle oppose à la vivacité (la vie) d'une cheffe de troupe de théâtre, le point de vue obtus d'une famille bourgeoise de militaires (incarnant l'immobilisme réactionnaire et l'absence de pensée) et réaffirme sa pensée quant au rôle nécessaire de l'intellectuel (homme ET femme) à l'accroissement démocratique. Elle utilise comme porte-parole une artiste

⁶²⁶ FRASER, Nancy, « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 120.

femme de théâtre maîtrisant la littérature et l'art de parler devant des publics pour défendre l'idée que le théâtre constitue, en régime démocratique, le genre littéraire le plus abordable et donc le plus à même de développer l'esprit public des citoyens. Le théâtre constitue également une école de l'éloquence citoyenne. Cinq ans plus tard, cette idée est confirmée dans son essai *De l'esprit des traductions* (1816) lorsqu'elle affirme que « le théâtre est vraiment le pouvoir exécutif de la littérature. »⁶²⁸

Par le biais d'une héroïne artiste femme et sa fin tragique (le suicide pour les *Sapho*) ou morale (le mariage dans le cas de *Catherine, ou La belle fermière*) ou didactique (*La Signora Fantastici*), ces quatre textes montrent que la société nouvellement républicaine refuse une place à celles qui vivent grâce à leur talent, en particulier celui de porter une parole à voix haute dans l'espace public, en autonomie vis-à-vis des hommes. Les modèles de femmes qu'elles proposent, calqués à la fois sur leurs aspirations et sur leurs vies, échappent à la répartition des rôles sexués institués par les républicains. Julie Candaille eut à souffrir de son statut de femme de scène, de femme publique. Constance Pipelet subit le sabotage de sa seconde pièce de théâtre à la Comédie Française, enfin Germaine de Staël, en raison de son agentivité politique dans la vie publique fut punie par le gouvernement : bannie pendant dix ans de France. Ces femmes ont eu à subir dans la société du début du XIX^e siècle les effets de ces modèles qu'elles incarnaient puisqu'elles disposaient, comme Sapho, d'une parole publique suscitant l'enthousiasme des publics, bénéficiant ainsi d'une influence sur l'opinion.

Ces trois autrices dramatiques ont développé de manière plus ou moins approfondie leur conception de la démocratie. Pendant la Révolution française, Julie Candaille faisait partie de la troupe dissidente de la Comédie-Française, favorable à la liberté des auteurs dramatiques et à la démocratisation du théâtre. Mais, contrairement à Constance de Salm et Germaine de Staël, elle n'a pas formulé son idée de la démocratie dans des discours ou des essais. Ces trois autrices ont cependant affirmé que la République, telle qu'impulsée sous la Révolution, avait été instituée par et pour un groupe masculin, en excluant une partie de la population, certains hommes et toutes les femmes. Les femmes doivent dès lors, selon chacune, prendre la parole dans l'espace public. Pour Julie Candaille, les femmes doivent être « libre[s] et indépendante[s] »⁶²⁹ grâce à leurs compétences et leurs

⁶²⁸ STAËL, Germaine (de). *De l'esprit des traductions, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 17, *op. cit.*, p. 383.

⁶²⁹ CANDEILLE, Julie. « Dialogue entre un mari et sa femme », *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris, op. cit.*, p. 111.

talents, par exemple en s'adonnant « à la littérature et aux belles lettres »⁶³⁰, et/ou en « travaill[ant] à un journal »⁶³¹ (*Dialogue entre un mari et sa femme*, publié en 1818). Pour Constance de Salm, elles doivent oser créer (*Épître aux femmes*, 1797) et pour Germaine de Staël, les femmes exceptionnelles doivent s'exprimer bien qu'elles prennent le risque, ce faisant, d'être marginalisées (« Des femmes qui cultivent les lettres », 1800). Les femmes doivent donc s'emparer de leur liberté d'expression (article 11, DDHC) et, par ce biais, de leur liberté de conscience (article 10, DDHC). Sous l'Empire, Constance de Salm et Germaine de Staël précisent, en femmes politiques, des réformes sociales et institutionnelles qui soient à même de transformer la République telle qu'existante. Constance de Salm défend l'autonomisation par le travail des femmes les plus modestes (*Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac*, 1798), la revalorisation de leur salaire, leur accès à l'éducation et que leurs soient accordées des fonctions dans la sphère publique (par exemple célébrer les fêtes nationales) et les institutions publiques, dans l'instruction et dans les tribunaux de famille, en étant professeure, médiatrice ou avocate (*Rapport sur un ouvrage intitulé : De la condition des femmes dans une république*, 1800). Moins concentrée sur le sort des femmes que Constance de Salm, Germaine de Staël réfléchit surtout à l'accroissement démocratique, en particulier grâce à l'éducation. En 1799, elle souhaite que soit changée la Constitution de l'An III, que le pouvoir exécutif et le pouvoir législatif soient modifiés. Elle pense également un exercice démocratique qui soit plus direct, à la fois plus local et plus élargi, ainsi qu'un contrôle des médias populaires : la presse et le théâtre (*Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution*, 1799). Outre, l'éducation, elle conceptualise le rôle nécessaire de l'intellectuel dans l'accroissement de la démocratie, elle pense son indépendance, sa liberté et sa fonction de guide du peuple (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800). Dans cette perspective, la littérature dramatique revêt une importance primordiale qu'elle développe et affine au sein de plusieurs essais (*De la littérature*, 1800 ; *De l'Allemagne*, 1810 ; *De l'esprit des traductions*, 1816). Le théâtre peut participer à niveler par le haut les écarts des lumières entre les citoyens, en leur proposant des modèles inspirants. Concernant sa pratique, il a une fonction pédagogique et émancipatrice en apprenant au futur citoyen à parler à voix haute, à travailler avec d'autres à un projet collectif, à exprimer son point de vue. Le théâtre apparaît, en particulier dans *La Signora Fantastici*, comme une école de la

⁶³⁰ *Ibidem.*

⁶³¹ *Ibidem.*

citoyenneté. Apparaît à travers l'œuvre d'Olympe de Gouges une même conception du théâtre en tant qu'école du citoyen et de la citoyenne. Julie Candaille est aussi « contrairement à Rousseau, convaincue du rôle moral et éducatif du théâtre »⁶³². En tant que comédienne, elle déclare qu'« on ne joue parfaitement bien que le personnage qu'on aime »⁶³³ (*Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*, 1822). Elle défend une vision morale, pédagogique et politique du théâtre puisque le comédien doit être convaincu des idées qu'il interprète. La conception du théâtre de Constance de Salm est plus difficilement appréhendable, certainement parce que sa carrière d'autrice dramatique a été plus courte (1793-1800). Elle s'est tournée dès 1797 vers l'écriture d'une poésie orale avec les *Épîtres*, des textes qu'elle pouvait performer en personne et en son nom, sans nuls avatars. Leurs différentes conceptions de la démocratie, de la reconnaissance des femmes, du théâtre permettent de comprendre l'usage politique qu'elles font de la scène. Julie Candaille s'auto-promeut dans ses spectacles mais dans l'idée de véhiculer au public, en propagandiste, le modèle d'une femme rendue autonome par son travail et ses talents, en outre critique envers l'institution du mariage. Ses revendications portent sur la citoyenneté sociale des femmes. Constance de Salm s'auto-promeut aussi par le biais de l'héroïne Sapho. Elle cherche également, en polémiste, à prolonger les débats entérinés à l'Assemblée concernant la voix et la présence physique des femmes dans l'espace public. Pour Germaine de Staël, la pratique théâtrale est un exutoire pour rire de soi et des autres avec ses proches. Elle lui permet également de concrétiser ses théories dramatiques, essayer l'écriture d'une tragédie capable d'émouvoir (*Sapho*, 1811) ou une comédie éducative (*La Signora Fantastici*, 1811). Par le rire ou les larmes, ses textes mettent à l'honneur comme ceux de Salm et de Candaille des modèles de femmes émancipées. Leurs héroïnes ne sont pas écrites de manière relative à un personnage masculin, elles sont porteuses des dramaturgies des textes, ou dans le cas de la relation de Sapho à Phaon, ce dernier symbolise alors l'ingratitude de la République masculine envers les femmes.

La démocratisation naissante du théâtre, sa puissance publicitaire évidente a servi les carrières professionnelles de Julie Candaille et de Constance de Salm. Dans le cas des représentations de leurs deux pièces sur des scènes publiques parisiennes, on peut dire que leur statut d'autrice dramatique leur a conféré une agentivité politique au sein de l'opinion publique. Parce qu'elles n'ont pas accès aux tribunes politiques officielles,

⁶³² ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 61. Cf. CANDEILLE, Julie. *Essai sur les félicités humaines ou Dictionnaire du bonheur*, op. cit., p. 173.

⁶³³ *Ibidem*.

parce qu'elles défendent (ou porte corporellement dans le cas de Candeille) des modèles de femmes non représentés et non inclus, voire impensés ou déniés par les législateurs, ces autrices dramatiques font du théâtre des scènes de représentativité d'individus invisibilisés dans la démocratie telle qu'elle est en train d'être instituée. Dans ce sens, le théâtre tel que mobilisé dans la représentation de leurs pièces s'avère un espace de représentation artistique mais également de prise de parole pour les femmes, groupe humain alors subordonné au public officiel (blanc, bourgeois et masculin). Lieu d'expression pour elles, la scène de théâtre parisienne publique devient un lieu pour faire entendre et revendiquer devant le plus grand nombre : (1) leur identité (de femmes, d'artiste, de femme célibataire, etc.), (2) leurs intérêts (à pouvoir travailler, à bénéficier d'un salaire et donc jouir d'une autonomie, être reconnues pour leurs talents, etc.), et (3) leurs besoins (vivre, être aimées et désirées sans avoir à se sacrifier, être respectées par leurs époux, être mariées sans abandonner l'expression artistique, sa profession, etc.). Alors que les femmes ne disposent pas de droits civiques, concrètement pas du droit de vote et donc pas du droit de se faire élire, c'est-à-dire de pouvoir représenter par leur voix à l'Assemblée parlementaire ou au sein du gouvernement exécutif, le peuple et plus spécifiquement les femmes, il ne leur est pas interdit, bien que cela ait été remis en cause par Écouchard-Lebrun (1797) au milieu de la Première République, de composer des œuvres. Comme l'a développé Germaine de Staël au sein de ses nombreux essais, le théâtre en régime démocratique permet de faire un lien entre l'écriture et l'éloquence, entre la fiction et le politique. Alliant la sensibilité et la raison, la fiction théâtrale peut susciter l'enthousiasme du peuple en incarnant humainement des idées. Contrairement au roman ou aux essais, le théâtre est d'emblée, grâce à la parole et aux corps, rendu intelligible pour tous. En effet, si elle ne le formule jamais en ces termes, la population encore très largement illettrée n'a pas accès à la lecture. Dans ces circonstances le théâtre s'avère un moyen de rendre accessible la littérature, c'est-à-dire les idées. Par ailleurs, le théâtre a une puissance d'immédiateté au sein des publics, il permet un élan (ou une répulsion dans le cas d'un insuccès) massif et immédiat pour un ou des modèle(s). Dans le cas du théâtre de Coppet de Germaine de Staël, il lui a surtout permis de parfaire sa théorie quant au rôle du théâtre en démocratie. Lorsqu'elle écrit que le théâtre est « vraiment le pouvoir exécutif de la littérature », on peut ajouter que cela s'avère particulièrement vrai pour les publics subordonnés, c'est-à-dire pour ceux qui ne sont pas représentés dans les sphères publiques officielles. Ces publics subordonnés pendant la première moitié du XIX^e siècle (1789-1848) sont toutes les femmes ainsi que tous les

hommes⁶³⁴ qui ne sont pas nés ou devenus français, non âgés d'au moins 25 ans, non domiciliés en un lieu donné et ne payant pas un cens équivalent « à la valeur de trois journées de travail »⁶³⁵, ainsi que « les domestiques, les individus en état d'accusation, en état de faillite ou d'insolvabilité »⁶³⁶, c'est-à-dire tous ceux qui sont exclus de la représentativité politique officielle.

Je forme donc l'hypothèse que le théâtre a constitué en démocratie exclusive, dans une démocratie qui exclut certains groupes humains, un espace de représentation officiel et de représentativité officielle pour les publics subordonnés (femmes et tous les hommes non citoyens) pour faire entendre leurs identités, leurs intérêts et leurs besoins. Il a ainsi pu former un espace de contre-discours à ceux défendus au sein des Assemblées souveraines. Être autrice dramatique et avoir ses pièces représentées sur une scène publique parisienne pouvait donc conférer à une femme un pouvoir politique, non pas au sein d'une assemblée souveraine, un public fort, c'est-à-dire décisionnel, mais au sein de l'opinion publique dont on sait qu'elle peut, à long terme, et comme c'est toujours le cas aujourd'hui, constituer un moyen de pression sur ce même public fort. La pression de l'opinion publique peut, par exemple, accélérer la proposition d'un projet de loi visant à combler un vide juridique ou conférer des droits. C'est d'ailleurs en raison de ce pouvoir singulier des théâtres publics de Paris sur l'opinion que la censure est réinstaurée dès janvier 1793, que Napoléon Bonaparte, qui supportait mal le foisonnement de contre-discours envers sa politique, met un terme à la libération des théâtres obtenue en 1791, qu'il organise institutionnellement la censure⁶³⁷ le 8 juin 1806 ainsi que le contrôle du nombre de théâtres à Paris en 1807.

Vont être examinées les stratégies sociales adoptées par des autrices dramatiques pour, malgré la censure et le règne des privilèges sur les scènes de théâtre officielles, faire entendre leurs critiques relatives au fonctionnement des institutions sociales républicaines et ce, sur les scènes des grands théâtres de Paris. Vont être analysés les cas de quatre autrices dramatiques, Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot et Delphine de Girardin qui firent représenter leurs pièces sur les grandes scènes de Paris sous l'Empire,

⁶³⁴ Après la Révolution de 1848 et l'adoption du suffrage universel masculin, davantage d'hommes accéderont à la citoyenneté.

⁶³⁵ BOUDON, Jacques-Olivier. « Les origines de la révolution », *Citoyenneté, République et démocratie en France 1789-1899*, op. cit., p. 9-37, p. 30.

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ Odile Krakovitch explique que l'organisation de la censure fut mise en place par Napoléon 1^{er} en personne, cf. KRAKOVITCH, Odile. « Labiche et la censure ou un vaudeville de plus ! » *Revue Historique*, Paris, Presses Universitaires de France, octobre-décembre 1990, p. 341-357, p. 343.

la Restauration et la Monarchie de Juillet.

Chapitre 3 – Accéder aux grandes scènes malgré les décrets impériaux (1813-1842)

La libération des théâtres de 1791 étant perçue par le pouvoir comme une menace contre l'Empire (1804-1815), Napoléon 1^{er} fait rétablir la censure¹ le 8 juin 1806 ainsi que le contrôle du nombre de théâtres. Comme le rapporte Berthier, le décret du 29 juillet 1807 indique ainsi « qu'il n'y aura plus que huit théâtres à Paris : quatre « grands » et quatre « secondaires », soit le Théâtre-Français, l'Odéon (appelé alors théâtre de l'impératrice), l'Opéra (Académie impériale de musique), l'Opéra-Comique (appelé alors théâtre de l'Empereur) et son annexe spécialisée dans le répertoire italien ; et les théâtres secondaires du Vaudeville, des Variétés, de l'Ambigu-Comique et de la Gaîté, ces deux derniers ayant le monopole du mélodrame. »² Plus globalement, entre 1806 et 1810, Napoléon prend par une série de décrets toutes « les grandes mesures »³ qui, d'après Krakovitch, vont réglementer au cours du XIX^e siècle « la surveillance de la culture »⁴ (les théâtres, la presse et la librairie). En effet, ces mesures sont ensuite appliquées avec des nuances selon les régimes durant les deux tiers du siècle et ne seront « réduites »⁵ qu'à partir de 1864. Krakovitch précise que la « fidélité au régime »⁶ des directeurs des théâtres et journaux sans être explicitée est alors « exigée »⁷. Ainsi, loin de réformer les lois votées sous l'Empire, la Restauration (1815-1830) met en place « une pratique complexe, faite d'un mélange de censure mesquine, de laisser-faire et de réactions circonstanciées »⁸. Au lendemain de la Révolution de Juillet, le contrôle des théâtres est relâché mais l'attentat mené contre Louis Philippe I^e par Giuseppe Fieschi, le 25 juillet 1835, entraîne une série de lois de sûreté de l'État qui restreint la liberté d'expression. Sous la Monarchie de Juillet (1830-1848), les « lois de septembre » 1835, en particulier du 9 septembre, interdisent les articles de presse critiquant le gouvernement. Afin de se

¹ Cf. KRAKOVITCH, Odile. « Labiche et la censure ou un vaudeville de plus ! » *Revue Historique*, Paris, Presses Universitaires de France, octobre-décembre 1990, p. 341-357, p. 343.

² BERTHIER, Patrick. *Le théâtre au XIX^e siècle*, op. cit., p. 6.

³ KRAKOVITCH, Odile. « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? ». Dans BARA, Olivier. THÉRENTY, Marie-Ève. *Presse et scène au XIX^e siècle, Médias 19* [En ligne], 15 p., p. 1. Disponible sur www.media19.org [Consulté le 26.08.2020]

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

prémunir contre les caricatures, le pouvoir instaure aussi l'obligation d'obtenir une autorisation préalable à la publication de dessins et de gravures de presse. Concernant les pièces de théâtre, le gouvernement se prévaut « d'une clause de clôture pour des motifs d'ordre public »⁹. L'image et le théâtre correspondent selon Boudon aux deux médias que le peuple peut alors comprendre, la presse étant « encore réservée à une élite. »¹⁰ Les formes d'expression populaire sont donc les premières touchées par la répression menée contre la liberté d'expression. Mais la presse n'est pas épargnée puisque trente journaux républicains disparaissent¹¹ et que « l'utilisation du terme « républicain » »¹² est interdite. Outre la censure du pouvoir, l'autrice dramatique Sophie de Bawr décrit en 1853 dans ses mémoires, la puissance du pouvoir des parterres sur les pièces représentées : « Nos révolutions avaient créé en France pour les auteurs dramatiques une difficulté d'un genre tout nouveau, c'est la nécessité d'avoir des opinions politiques qui se trouvent d'accord avec celles de la majorité du parterre. »¹³

Dans ce contexte théâtral de censure et de règne des privilèges, de pouvoir du parterre et des difficultés pour les femmes à accéder à des carrières publiques, quatre autrices dramatiques réussissent à accéder aux grandes scènes. Sophie de Bawr (1773-1860), Sophie Gay (1776-1852), sa fille Delphine Gay, future M^{me} de Girardin (1804-1855) et Virginie Ancelot (1792-1875) parviennent sous l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet à faire représenter de leur vivant, entre 1802 et 1856, cinquante de leurs pièces sur les scènes parisiennes, dont vingt-quatre entre 1809 et 1854 sur les scènes de la Comédie-Française, de l'Odéon, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique (voir tableau n°5 ci-dessous). En 2014, Joyce Johnston leur consacre un ouvrage *Women Dramatists, Humor, and the French Stage 1802-1855*¹⁴ et montre, en revenant sur leurs vies et sur la totalité de leurs œuvres dramatiques, qu'il a existé, dans la première moitié du XIX^e siècle, une tradition de comédies d'autrices dramatiques ayant réussi sur les grandes scènes françaises. L'ambition de ce chapitre s'avère plus resserrée. Suivant la grille établie à partir du cas d'Olympe de Gouges, nous allons, en revenant sur leurs parcours respectifs, analyser spécifiquement leurs stratégies pour rendre publics leurs textes dans ces conditions de censure liées à leur genre et à leurs idées politiques. Leurs trajectoires

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ BOUDON, Jacques-Olivier. *Citoyenneté, république et démocratie en France*, op. cit., p. 133.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 246.

¹⁴ JOHNSTON, Joyce. *Women Dramatists, Humor, and the French Stage: 1802 to 1855*, New-York: Palgrave Macmillan, 2014, 233 p.

respectives présentent-elles des caractéristiques communes ? Et, inversement, quels sont les comportements qui les distinguent ? Étudier leurs stratégies permet de comprendre pour quelles raisons elles souffraient de leur marginalisation en tant que femmes de lettres et de quelle manière elles se sont accommodées et ont composé avec l'espace public masculin et pris plus ou moins part à ce que Judith Butler nomme « la comédie hétérosexuelle »¹⁵ du pouvoir. Nous allons également étudier la « politique symbolique » contenue dans quatre de leurs pièces qui mettent en scène des institutions sociales de l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet. De par leurs sujets, ces pièces projettent la scène de théâtre comme un espace critique, un lieu depuis lequel ces autrices peuvent tenir publiquement par la voix des personnages des discours politiques. Ces quatre pièces, *La Suite d'un bal masqué*¹⁶ (1813) de Sophie de Bawr, *Le Marquis de Pomenars*¹⁷ (1819) de Sophie Gay, *L'École des Journalistes*¹⁸ (1839) de Delphine de Girardin et *L'Hôtel de Rambouillet*¹⁹ (1842) de Virginie Ancelot, contiennent des critiques des institutions sociales françaises et promeuvent, par opposition, des modèles. Celles de Sophie Gay et de Sophie de Bawr se moquent des juridictions françaises et promeuvent en opposition des modèles de femmes qui, par leurs ruses, leur intelligence et leur solidarité, résolvent des contentieux mieux que des juges. *L'École des Journalistes*²⁰ critique l'absence de déontologie de la presse française, ses conflits d'intérêts, son amateurisme et prône un journalisme professionnel et moral. Enfin, *L'Hôtel de Rambouillet* défend l'institution du salon comme un modèle de République. La scène théâtrale parisienne s'apparente pour ces quatre autrices à un moyen de prendre part à l'espace public en tenant un raisonnement devant autrui. Dans le cas de la censure théâtrale de *L'École des Journalistes*, Delphine de Girardin donne une lecture de son texte (sa critique de la presse) depuis son salon dans lequel elle a rassemblé un public choisi, composé en particulier de nombreux journalistes qui rendent compte dans les journaux de sa pièce. Son mari fait également publier des extraits de son texte dans les colonnes de

¹⁵ BUTLER, Judith. « Lacan, Rivière et les stratégies de mascarade », *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface Éric Fassin, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, « poche », 2005, p. 131.

¹⁶ BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué*. [En ligne.] Paris, 1813, 40 p. Disponible sur la bibliothèque numérisée de Lyon : www.numelyo.bm-lyon.fr [Consulté le 24.09.2019]

¹⁷ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819]. Paris, Barba, 1820. Disponible sur : <https://cdm21047.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/19663> [Consulté le 24.09.2019]

¹⁸ GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes* [1839]. Paris, Dumont, 2^{ème} édition, 1839, 186 p.

¹⁹ ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet* [1842]. [En ligne], *Théâtre complet de Madame Ancelot*, tome 2, Paris, Beck, 1848, p. 71-151. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.09.2019]

²⁰ GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes* [1839]. Paris, Dumont, 2^{ème} édition, 1839, 186 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.09.2019]

son journal afin de promouvoir la publication en volume de la pièce mais également de lancer un débat public sur la censure en France. La pièce et sa censure participent alors à l'élaboration d'un scandale médiatique portant sur la liberté d'expression. Contrairement à Delphine de Girardin, Virginie Ancelot cherche à faire passer par ses pièces des idées qui soient selon ses mots « utiles »²¹ mais sans faire de vague. Chacune développe des tactiques, parfois différentes, souvent semblables, pour occuper la scène publique.

Aussi, malgré le contexte de répression contre les libertés d'expression des opinions, en particulier politiques, ces quatre femmes font représenter leurs pièces grâce à leurs identités (qui elles sont ?), grâce à leurs réseaux (qui elles côtoient ?) et enfin grâce à la facture de leurs pièces (quel type de pièce ?)

Issues de l'aristocratie ou de la très haute bourgeoisie française, elles ont reçu une éducation portée sur les arts et la littérature. Mariées à des personnalités publiques, elles sont connues comme des femmes de lettres prolixes, des chroniqueuses du monde parisien, de célèbres mondaines et salonniers²². Elles se connaissent, fréquentent parfois les mêmes cercles ou sont amies. Virginie Ancelot a ainsi représenté dans une de ses peintures²³ son salon en 1824 dans lequel trônent au premier plan : Sophie de Bawr, Sophie Gay et Delphine Gay, entourées de membres du cénacle de *La Muse française*²⁴, l'un des premiers organes du romantisme, Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Soumet (1786-1845), Émile Deschamps (1791-1871), Alfred de Vigny (1797-1863). Elles fréquentent chacune également le salon du peintre officiel de Napoléon 1^{er} François Gérard (1770-1837) dans lequel sont exposés les portraits des comédiens de la Comédie-Française Talma²⁵ et Mademoiselle Mars²⁶, qui va avoir une importance capitale dans leurs carrières dramatiques. Leurs journaux, chroniques et mémoires, *Les Causeries du monde*²⁷ (1833), *Lettres parisiennes* (1843), *Souvenirs* (1853), *Salons célèbres* (1837),

²¹ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, op. cit., p. 134-136.

²² Sophie de Bawr a surtout fréquenté les salons mais elle en a tenu un pendant le mariage avec son second époux Saint-Simon, cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 55.

²³ ANCELOT, Virginie. « *Parceval de Grandmaison lisant des vers de son poème de Philippe Auguste* » [1824], peinture reproduite dans *Un salon de Paris : 1824 à 1864*. [En ligne] Paris, Dentu, 1866, p. 2. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10. 10. 2019]

²⁴ *La Muse française* (28 juillet 1823-15 juin 1824) fut l'un des premiers journaux importants du romantisme fondé par Alexandre Soumet, Alexandre Guiraud, Émile Deschamps, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Saint-Valry et Desjardins.

²⁵ Cf. le site de la Comédie française : <https://www.comedie-francaise.fr>

²⁶ Cf. GAY, Sophie. « Le Salon du baron Gérard », *Salons célèbres, Salons célèbres*. [En ligne] Paris, Dumont, 1837, 368 p., p. 169-2014. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 26.09.2019]

²⁷ *Les Causeries du monde* fut créé par Sophie Gay en 1833 et Honoré de Balzac, Delphine de Girardin, Eugène Sue, Alphonse Karr, le marquis de Custine, Marceline Desbordes-Valmore écrivirent pour elle des contributions.

Les Salons de Paris : foyers éteints (1857) révèlent leur volonté que soit inclus dans l'Histoire ce travail invisible de tissage de liens, de sociabilités organisées, cet art de la conversation assuré traditionnellement en France, comme l'a montré Fumaroli²⁸, par ces femmes du monde.

Dans *Souvenirs d'une vieille femme*, Sophie Gay déclare : « J'ai vécu sous l'époque la plus riche en événements, j'ai subi les malheurs de trois révolutions. J'ai vu notre gloire, nos désastres. J'ai connu particulièrement la plupart des premiers acteurs de notre grand drame politique (...). »²⁹. Chacune d'entre elles pourrait affirmer la même phrase car ces salons qu'elles fréquentent depuis l'adolescence leur donnent accès à des réseaux de personnalités ayant un pouvoir artistique ou politique dans l'arène discursive officielle. Leurs salons ou ceux des autres leurs permettent de rencontrer des éditeurs, des comédiens, des hommes politiques, des philosophes, des écrivains. Faute d'avoir le droit, comme l'écrit Virginie Ancelot, « d'émettre des idées utiles et de servir [leur] pays »³⁰ à « l'Institut [l'Académie], la Chambre des députés, le Sénat, etc. »³¹, ces femmes exercent leur agentivité au sein des salons. Mais pour Virginie Ancelot, les femmes qui voudraient influencer dans l'opinion n'ont qu'une seule marge de manœuvre celle d'« éveiller (...) de bons sentiments et de bienfaisantes pensées dans l'esprit de leurs lecteurs »³². Pratiquer l'écriture est selon elle le seul moyen de faire valoir publiquement ses idées. Pourtant, comme nous l'avons vu avec *Delphine* (1802) de Germaine de Staël, même en adoptant le genre littéraire dit « féminin » du roman sentimental, si le texte porte une charge critique politique, la publication expose l'autrice, en particulier sous l'Empire, à une vindicte misogyne.

Dans un article de 1802 dans lequel elle prend la défense du roman de M^{me} de Staël, Sophie Gay écrit : « Persuadez-vous bien qu'une femme ne peut se faire imprimer avec sécurité qu'autant qu'elle a l'avantage de réunir trois choses indispensables : un esprit médiocre, des amis journalistes et un mari en place. »³³. Elle déplore que seuls les textes médiocres et produits par des femmes insérées via des hommes (leur mari) et dont l'œuvre ne remettra pas en cause ces mêmes hommes soient publiés. Elle regrette que la qualité

²⁸ Cf. FUMAROLI, Marc. « La conversation », *Singularités, Traditions*, tome2, *Les Frances*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard NRF, « Les Lieux de Mémoire », 1992, p. 679-743.

²⁹ GAY, Sophie. *Souvenirs d'une vieille femme*, [En ligne] Paris, Michel-Lévy Frères, 1864, 279 p., p. 1. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 26.09.2019]

³⁰ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 134-136.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ GAY, Sophie. « Lettre d'une mère à sa fille », le 23 janvier 1803 citée par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 20.

d'un texte ne soit pas jugée selon des critères littéraires, que les écrivaines ne soient pas traitées comme des écrivains (hommes) selon leur œuvre. Elle semble suggérer en outre que plus un texte de femme est intelligent moins il a de chance d'être rendu public. Une trentaine d'années plus tard, sa fille Delphine de Girardin, fille d'une femme de lettres mondaine et épouse d'un journaliste « en place », déclare qu'« une femme qui vit dans le monde ne doit pas écrire, puisqu'on ne lui permet de publier un livre qu'autant qu'il est parfaitement insignifiant »³⁴. Ces autrices savent que des espaces d'écriture leur sont, de par leur sexe, réservés. Ce sont, nous l'avons vu en introduction, les romans, d'après Christine Planté, dont « les intrigues (...) sont (...) centrées sur l'amour et les stratégies de mariage, faisant la part belle à l'affectif et à la vie familiale et privée »³⁵. Cet espace de relégation littéraire est dans la première moitié du XIX^e siècle, comme le montre Brigitte Louichon, « le roman sentimental »³⁶. Conscientes de ce phénomène de ghettoïsation des écrivaines, elles optent stratégiquement pour des styles et des formes littéraires qui rendent possible la publication mais aussi la représentation de leurs textes. Elles écrivent donc pour le théâtre mais essentiellement des comédies d'apparence frivoles et pour trois d'entre elles, d'abord dans l'anonyme ou sous des pseudonymes masculins. Elles composent également des romans historiques et sentimentaux, des chansons et des mémoires. En faisant rire ou en adoptant des genres littéraires considérés comme mineurs, elles peuvent partager leurs idées tout en restant en apparence très « femme ». Pourtant, à la fin de sa vie, Sophie de Bawr conclut dans ses mémoires de 1853 :

Je me crois donc, plus que personne, en droit de conseiller aux femmes de ne point écrire pour le théâtre ; c'est là surtout, que pour veiller soi-même à ses intérêts, on a besoin de tenue, de courage et de persévérance ; qu'il faut savoir supporter, sans en tourmenter sa vie, la multitude d'entraves, les milles petites contrariétés qui se renouvellent sans cesse, en un mot qu'il faut être homme.³⁷

S'il faut écrire une « œuvre de femme » insignifiante pour voir son texte publié, il faut « être homme » pour voir sa pièce représentée, comportement qu'elle traduit par un

³⁴ GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *La Canne de M. Balzac, Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, née Delphine Gay, tome 2 [en ligne], Paris, Plon, 1860, p. 130. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr Phrase citée par Andrea Del Lungo dans son article « Aux racines de la distinction. Une lecture sociologique de l'œuvre narrative de Delphine de Girardin », dans *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, op. cit., p. 311.

³⁵ PLANTÉ, Christine. *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* [1989], op. cit., p. 59.

³⁶ Cf. LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales : 1789-1825*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2009, 343 p.

³⁷ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs* [En ligne] Paris, Passard, 1853, 327 p., p. 255. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.11.2019]

« besoin de tenue, de courage et de persévérance ». Les injonctions faites aux femmes de lettres, en particulier à celles qui voudraient écrire pour le théâtre sont donc paradoxales. D'après les témoignages précédents, il faudrait écrire comme une femme c'est-à-dire, d'après la doxa qu'elles dénoncent, composer des œuvres insignifiantes, mais pour voir représenter ces mêmes œuvres, il faut « être homme », c'est-à-dire, d'après Sophie de Bawr, adopter un comportement qui manifeste de la « tenue », du « courage » et de la « persévérance ». Sophie de Bawr ne dénonce pas, comme Sophie Gay, le fait qu'il faille être la femme d'un homme bien placé mais le fait qu'il faille adopter le comportement d'un homme pour parvenir à faire représenter sa pièce sur scène.

En revenant sur chacune de leurs trajectoires, nous allons préciser leurs différentes stratégies pour que soient représentées, en dépit des censures, leurs pièces sur les scènes officielles puis, à partir de l'analyse de leur pièce la plus révélatrice de leur conception des institutions sociales, nous allons identifier les idées qu'elles voulaient partager au plus grand nombre et le but qu'elles visaient en les rendant publiques par le théâtre. Ces analyses nous permettront d'appréhender leurs conceptions de l'espace public et la manière dont elles ont fait en sorte d'en initier ou d'y prendre part.

Cette étude s'appuie tout d'abord sur leurs écrits, leurs pièces, parfois rassemblées en œuvres complètes pour Virginie Ancelot et Delphine de Girardin³⁸, leurs préfaces³⁹ à leurs pièces ou à d'autres de leurs œuvres⁴⁰. Elle se base ensuite sur leurs témoignages contenus dans leurs essais autobiographiques *Mes Souvenirs*⁴¹ (1853), *Souvenirs d'une vieille femme*⁴² (1834) et *Salons célèbres*⁴³ (1837), *Les Salons de Paris : foyers éteints*⁴⁴ (1857), *Un Salon de Paris : 1824 à 1864*⁴⁵ (1866) et les *Lettres parisiennes du vicomte*

³⁸ ANCELOT, Virginie. *Théâtre complet*, tome 1, 2, 3 [En ligne], Paris, Beck, 1848, 328 p., 342 p., 392 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.09.2019] GIRARDIN, Delphine (de). *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, née Delphine Gay. Préface de Théophile Gautier. [En ligne] 6 volumes, Paris, Plon, 1860-1861. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr

³⁹ ANCELOT, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot*, 1841, *op. cit.*, p. 1-12.

⁴⁰ GIRARDIN, Delphine (de). « Lettre de Napoline », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, tome 1, Paris, Plon, 1860, p. 192-193. GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *La Canne de M. Balzac*. Paris : Librairie Dumont, 1836, p. V-VIII. Disponible sur Gallica.

⁴¹ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*. [En ligne.] Paris, Passard, 1853, 327 p.

⁴² GAY, Sophie. *Souvenirs d'une vieille femme*. [En ligne] Paris, Michel-Lévy Frères, 1864, 279 p.

⁴³ GAY, Sophie. *Salons célèbres*. [En ligne] Paris, Dumont, 1837, 368 p.

⁴⁴ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints*. [En ligne] Paris, Jules Tardieu, 1857, 245 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.09.2019]

⁴⁵ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*. [En ligne] Paris, Dentu, 1866, 391 p.

de Launay⁴⁶ (1836-1848). Enfin, en ce qui concerne leurs biographies, ce chapitre se fonde pour l'essentiel sur *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*⁴⁷ (2017) de Jacqueline Letzter et Robert Adelson, *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*⁴⁸ (1861) d'Élise Gagne, *Delphine de Girardin, journaliste et femmes de lettres au temps du romantisme*⁴⁹ (2003) de Madeleine Lassère qui relate aussi la vie de sa mère Sophie Gay, ainsi que les travaux d'Amélie Calderone sur *L'École des Journalistes*⁵⁰. Concernant Virginie Ancelot, je m'appuie sur la thèse de Sophie Marchal-Vanden Abeele, *Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^e siècle*⁵¹ (1999). Ce chapitre s'appuie enfin sur les témoignages de certains de leurs contemporains, Jules Janin⁵², Sainte-Beuve⁵³ et Théophile Gautier⁵⁴. Toutes leurs œuvres dramatiques citées sont disponibles en ligne sur Gallica⁵⁵.

⁴⁶ GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* [1836-1848]. Texte présenté et annoté par Anne-Martin Fugier, 2 volumes, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1986, 847 p. et 596 p.

⁴⁷ LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, traduit de l'anglais par Hjördis Thébault, *op. cit.*, 313 p.

⁴⁸ GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*. Paris : Didier, 1861, 66 p. Consulté le 15.11.2019 à la Bibliothèque de l'Arsenal.

⁴⁹ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*. Paris, Perrin, 2003, 342 p.

⁵⁰ CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) ». Dans BARA, Olivier. THÉRENTY, Marie-Ève (dir.) *Presse et scène au XIX^e siècle, Médias 19* [En ligne], 2012. Disponible sur : www.media19.org [Consulté le 26.08.2020] ; CALDERONE, Amélie. « GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, introduction et édition annotée, en ligne sur media19.org », 2014. Mis en ligne en 2017 sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/> [Consulté le 02.09.2020]

⁵¹ VANDEN ABEELE (Marchal), Sophie. *Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^e siècle*, Paris 4, 1998, 502 p.

⁵² JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr » [en ligne], *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, le 14 janvier 1861, p. 1-2. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16. 10. 2019]

⁵³ SAINTE-BEUVE. « Madame Sophie Gay » [En ligne], Paris, *Le Constitutionnel*, lundi 26 avril 1852, Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

⁵⁴ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay*, tome 1, Paris, Plon, 1860, p. i-xx.

⁵⁵ Quand leurs œuvres citées en bas de pages sont complétées par la mention « [En ligne], cela signifie qu'elles sont disponible sur le site internet Gallica.

CHAPITRE 3 : ACCÉDER AUX GRANDES SCÈNES

THÉÂTRES	Sophie de Bawr (1773-1860)	Sophie Gay (1776-1852)	Virginie Ancelot (1792-1875)	Delphine de Girardin (1804-1855)
THÉÂTRE-FRANÇAIS	5 spectacles <i>La Suite d'un bal masqué</i> (1813 – 1869 :242) Mlle Mars (M) <i>La Méprise</i> (1815 :4) M <i>La Correspondance</i> (1825 :1) M <i>L'Ami de tout le monde</i> (1827 :2) ; <i>Charlotte Brown</i> (1835-39 :29) M	3 spectacles <i>Le Marquis de Pomenars</i> (1819-21 :8) M <i>Une Aventure du Chevalier de Grammont</i> (1822 :1) M ; <i>Marie</i> (1824 :3) M	4 spectacles <i>Un mariage raisonnable</i> (1835-42 :61) Marie . (1836-53 : 93) M <i>Le Château de ma nièce</i> (1837-41 : 35) M <i>Isabelle</i> (1838 :12)	5 spectacles <i>L'École des journalistes</i> (1839) censurée <i>Judith</i> (1843-44 :9) Rachel (R) ; <i>Cléopâtre</i> (1847-50 :15) R ; <i>C'est la faute</i> . (1851 :23) H ; <i>Lady Tartuffe</i> (1853-59 :41) R ; <i>La Joie fait peur</i> (1854-1925 : 561) H
2 ND THÉÂTRE (ODÉON)	1 spectacle <i>L'Argent du voyage</i> (1809) Picard (P)	1 spectacle <i>La Duchesse de Châteauroux</i> (1844)	2 spectacles <i>Les Deux impératrices</i> (1842) <i>Une Année à Paris</i> (1847)	1 spectacle <i>La Joie fait peur</i> (1941)
OPÉRA-COMIQUE	/	3 spectacles <i>La Sérénade</i> (1818) <i>Le Maître de Chapelle</i> (1821) <i>Le Chevalier de Canolle</i> (1836)	/	/
TOTAL des spectacles joués sur les grandes scènes	6	7	6	5
VAUDEVILLE	/	/	13 spectacles <i>Un Divorce</i> (1831) <i>Deux jours</i> (1832) <i>Reine, cardinal et page</i> (1832) <i>Juana</i> (1838) <i>Marguerite</i> (1840) L'Hôtel de Rambouillet (1842) <i>Une femme à la mode</i> (1843) <i>Hernance</i> (1843) <i>Loïsa</i> (1843) <i>Madame Roland</i> (1843) <i>Pierre le millionnaire</i> (1844) <i>Follette</i> (1844) <i>Un jour de liberté</i> (1844)	/
LES VARIÉTÉS	/	/	2 spectacles <i>Le Père Marcel</i> (1841) <i>Un Souvenir</i> (1846)	/
L'AMBIGU-COMIQUE	5 spectacles : <i>Le Rival obligeant</i> (1803) Corsse <i>Argent et adresse</i> (1820) <i>Les Chevaliers du lion</i> (1804) <i>Le Double stratagème</i> (1811) <i>Léon ou le Château de Montaldi</i> (1811)	1 spectacle <i>Les Mines de blagues</i> (1838)	/	/
LA GAÏTÉ	/	/	1 spectacle <i>Les Femmes de Paris</i> (1848)	/
Total sur les s. secondaires	5	1	16	/
AUTRES	Théâtre de Louvois <i>La Matinée du jour</i> (date inconnue) Picard (P) <i>Argent et adresse</i> (1802) P Théâtre de la rue vieille du Temple : <i>L'Oncle rival et confident</i> (1805)	/	Au Gymnase : <i>Clémence</i> (1839) <i>Les Honneurs et les mœurs</i> (1840) Aux Folies dramatiques : <i>Les quenouilles de verre</i> (1851)	Théâtre Saint-Antoine : <i>L'Achille de la Normandie</i> (1838) Le Gymnase : <i>Le Chapeau de l'horloger</i> (1854) <i>Une femme qui déteste son mari</i> (1856)
Total des s. dans les autres	3	/	3	3
Totaux	13	8	25	8

Tableau n°5 – Récapitulatifs des pièces des autrices Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot et Delphine de Girardin représentées dans les grands théâtres et sur les scènes secondaires dans la première moitié du XIX^e siècle.

1. Sophie de Bawr (1773-1860) et Sophie Gay (1776-1852)

Sophie de Bawr (1773-1860) a eu treize pièces représentées à Paris dont cinq à la Comédie-Française, une à l'Odéon, cinq à l'Ambigu-Comique et trois dans d'autres théâtres (Théâtre de Louvois et Théâtre de la rue vieille du Temple). Sophie Gay (1776-1852) a eu huit spectacles représentés à Paris, trois à la Comédie-Française, une à l'Odéon, trois à l'Opéra-Comique et un à l'Ambigu-Comique⁵⁶.

Nées à trois ans d'intervalle, à la fin de l'Ancien Régime, à Paris au sein de familles aristocrates, Sophie de Bawr et Sophie Gay ont reçu une éducation, en particulier musicale, poussée mais leurs familles, déchues sous la Révolution française, les ont précipitées vers le mariage et le veuvage. Malgré leur naissance socialement privilégiées, elles ont dû vivre, à plusieurs périodes de leurs vies, de leur plume. Cette situation d'autonomie forcée leur a permis d'exploiter leurs talents et savoir-faire mais les a rendues aussi tributaires des réseaux sociaux aristocratiques et artistiques parisiens qu'elles devaient entretenir en étant visibles, en rencontrant des artistes, des éditeurs, des directeurs de théâtre afin que leurs textes soient publiés ou leurs pièces représentées. Leurs essais biographiques, *Souvenirs d'une vieille femme* (1834), *Salons célèbres* (1837), *Mes Souvenirs* (1853) livrent leurs vécus des Révolutions de 1789, de 1830 et de 1848 ainsi que des changements de régimes, mais ils attestent également qu'elles fréquentaient les loges de la Comédie-Française ainsi que les mêmes personnalités et lieux, en particulier des salons (ceux de Germaine de Staël, Juliette Récamier, le baron Gérard, Talma, M^{lle} Mars, ou Élisabeth Vigée Le Brun⁵⁷). Leurs écrits relatent leurs collaborations artistiques avec d'autres artistes femmes qui ont souvent contribué à la renommée de leurs pièces. Sophie de Bawr a tissé pendant de longues années un partenariat autrice/actrice avec Mademoiselle Mars. Sophie Gay a commencé à travailler pour la scène par l'écriture de paroles pour les morceaux musicaux de la compositrice Sophie Gail (1775-1819). Ces réseaux d'entraides et de collaborations entre artistes femmes ont constitué des stratégies efficaces pour accéder aux scènes de théâtre parisiennes.

Sophie de Bawr et Sophie Gay ont connu à six ans d'intervalle le succès avec deux comédies en un acte *La Suite d'un bal masqué* (1813) et *Le Marquis de Pomenars* (1819)

⁵⁶ Cf. Tableau n°5.

⁵⁷ Louise Colet (1810-1876), (cf. chapitre IV), lui réserve également un poème dans son recueil *Penserosa* (1840). [En ligne] Paris : H.-L. Delloye, 1840, 382 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019] p. 100-107.

toutes deux créées en salle Richelieu à la Comédie-Française respectivement le 9 avril 1813⁵⁸ et le 18 décembre 1819⁵⁹. Leurs pièces ont été de surcroît interprétées par le même duo d'actrices dans les rôles principaux : le duo M^{lle} Mars et Mademoiselle Leverd. Ces deux comédies mettent en scène des veuves dénouant au sein des salons des conflits interhumains portés devant la justice. En faisant la promotion de leurs héroïnes, elles critiquent l'institution judiciaire française élaborée et incarnée par et pour les hommes. Il s'agit, en décrivant leurs trajectoires professionnelles, de comprendre de quelle manière elles sont parvenues aux scènes de théâtre (leurs stratégies) et de quelle façon leurs textes contiennent des critiques sociales tout en restant conformes au canon des pièces attendues d'elles (le contenu de leurs textes). Commençons, suivant la chronologie de leurs dates biographiques, par aborder la trajectoire de Sophie de Bawr.

A. Artistes-salonnnières, amies d'une comédienne à la Comédie-Française

Après avoir examiné la trajectoire professionnelle de Sophie de Bawr, en particulier ses stratégies employées pour que ses pièces soient représentées sur les grandes scènes, nous appréhenderons, selon le même examen, celle de Sophie Gay.

1. Sophie de Bawr

Dans *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, Virginie Ancelot consacre plusieurs paragraphes à Sophie de Bawr qui fut pour elle un modèle⁶⁰ et une amie : « Sans fortune, elle vécut du travail de son intelligence ; elle écrivit des nouvelles, des romans et des pièces de théâtre, parmi lesquelles on distingua *La Suite d'un bal masqué* (...). »⁶¹ Sophie de Bawr a en effet connu des revers de fortune qui l'ont obligée à vivre de la musique et de l'écriture. Elle a publié et republié⁶² une trentaine d'ouvrages entre 1802 et 1882 dont huit pièces de théâtres, six comédies et deux mélodrames, trois essais historiques dont

⁵⁸ D'après la Base Lagrange, *La Suite d'un bal masqué* de Sophie de Bawr est créée le 9 avril 1813 avec les comédiens Armand (Versac) ; Michelot (Saint-Albe) ; Faure (un laquais) ; Mlle Mars (Mme Belmont) ; Mlle Leverd (Mme de Mareuil) ; Mlle Contat (Rosette) et jouée entre 1813 et 1869 à 242 reprises.

⁵⁹ D'après la Base Lagrange, *Le Marquis de Pomenars* de Sophie Gay est créée le 18 décembre 1819 avec les comédiens Michelot (Pomenars) ; Firmin (Sévigné) ; Baptiste aîné (Mérède) ; Menjaud (Saint-Clair) ; Monrose (Germain) ; Faure (François) ; Mlle Mars (Mme d'Angerval) ; Mlle Leverd (Mme de Sévigné) et jouée de 1819 à 1821 à huit reprises.

⁶⁰ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, op. cit., p. 53.

⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

⁶² Certains de ses textes ont connu jusqu'à six rééditions.

une importante *Histoire de la musique* (1823), treize romans, un recueil de nouvelles, des contes, un essai autobiographique (*Mes Souvenirs*, 1853), et enfin des paroles de chansons et des compositions musicales⁶³. Elle compte avec Julie Candelle parmi les quatre seules femmes du XVIII^e siècle, à avoir écrit la musique et les paroles de leurs spectacles⁶⁴.

Née « hors mariage »⁶⁵ à Paris le 8 octobre 1773⁶⁶, Alexandrine-Sophie Goury de Champgrand est la fille du marquis Charles-Jean Goury de Champgrand et d'une chanteuse d'opéra Madeleine Virginie Vian⁶⁷. Son père⁶⁸ lui fait donner, au Palais-Royal où ils logent, des cours de musique avec le compositeur André Grétry⁶⁹ (1741-1813) et les chanteurs Pierre-Jean Garat⁷⁰ (1762-1823), Jean Elleviou (1769-1842), François-Adrien Boieldieu (1775-1834)⁷¹. Élise Gagne insiste sur sa précocité, sa capacité à apprendre, ses facilités musicales et son don pour jouer la comédie⁷². Comme pour Julie Candelle et Constance de Salm, son père a une importance capitale dans son éducation aristocratique axée sur la musique (chant, harmonie, composition). Son père tient également un salon dans lequel elle peut chanter « ses propres compositions »⁷³. Sophie de Bawr fréquente également dès l'adolescence d'autres salons qu'elle compare, dans ses *Souvenirs*, à des écoles pour jeunes filles du monde où elles peuvent acquérir « diverses connaissances qu'entre dix-huit et vingt-cinq ans on n'a pas le courage d'aller chercher dans les livres. »⁷⁴ Mais sous la Terreur, elle est « forcée de quitter le Palais-Royal par

⁶³ Cf. le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France.

⁶⁴ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 81.

⁶⁵ LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 54.

⁶⁶ Cf. GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, op. cit., p. 9. Sa mère biologique est partie lorsqu'elle était enfant pour se marier en Russie.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 49-50 : « Mon père, qui le connaissait depuis longtemps [Garat], l'ayant prié de vouloir bien me donner quelques minutes de leçon de temps à autre, il y consentit, et je me souviens que la première fois qu'il nous accordé cette faveur, il resta plus d'une demi-heure pour me dire à son gré les quatre premières lignes du récitatif d'un air de *Didon*. »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁷¹ Cf. GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, op. cit., p. 11.

⁷² *Ibidem* : « Active, persévérante, ennemie de la nonchalance et de l'oisiveté, elle réussissait dans tout ce qu'elle entreprenait. Douée d'une mémoire musicale prodigieuse, il lui suffisait d'entendre deux fois un opéra pour en retenir les airs. Le talent de l'imitation était porté chez elle à un degré extraordinaire : elle copiait les poses, les gestes, le jeu, le son de voix des acteurs, à s'y méprendre, et aurait pu à elle seule, remplacer au besoin, une troupe complète. »

⁷³ LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 54.

⁷⁴ Cf. BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 93 : « Ce qu'on appelait les salons de Paris n'existe plus. Les jeunes femmes surtout doivent les regretter, elles y prenaient de bonnes manières, un ton parfait, et même, s'il leur plaisait d'écouter les conversations, presque toujours intéressantes, qui s'établissaient devant la cheminée, elles acquéraient diverses connaissances qu'entre dix-huit et vingt-cinq ans on n'a pas le courage d'aller chercher dans les livres. »

suite de l’incarcération de son père, dont tous les biens [on]t été confisqués »⁷⁵. Elle est logée par une amie de la famille⁷⁶. Son père est libéré de prison à la chute de Robespierre le 26 juillet 1794 (9 thermidor an II) mais décède peu de temps après. Son ancien professeur de composition Grétry lui prête alors un appartement à Paris et d’après Gagne, c’est dans cet endroit et à cette période qu’elle commence à composer des textes et des chansons :

C’est dans le petit appartement que lui prêta l’illustre maestro, qu’aidée des conseils d’Elleviou et de Boieldieu, elle composa ces jolies romances auxquelles Garat, en les chantant avec son talent inimitable, donna une vogue qui tira Sophie de l’état précaire où elle se trouvait.⁷⁷

Suite à ce premier revers de fortune, orpheline et veuve, elle commence à vingt-et-un an à travailler. Elle avait en effet épousé sous la Révolution le duc de Rohan⁷⁸ mais celui-ci avait été guillotiné peu de temps après, un fils était né de cette union mais il était décédé en bas âge. Elle a aussi été mariée une année en 1801⁷⁹-1802 avec le penseur Claude-Henri de Rouvroy de Saint-Simon (1760-1825)⁸⁰, dit « Saint-Simon ». Elle avait, d’après Virginie Ancelot, ouvert un salon afin que son époux puisse dispenser ses « idées sociales »⁸¹ mais le couple s’accordait mal et ils divorcèrent⁸². Elle se remet alors à écrire sous son nom de jeune fille. En 1809, elle épouse en troisièmes noces Monsieur de Bawr « un officier russe »⁸³ fortuné mais leur union est de courte durée puisqu’il se fait écraser en « février 1810 »⁸⁴ par « une voiture de pierre »⁸⁵. M. de Bawr laisse un fils adoptif à son épouse, nommé d’après Jules Janin, Paul Verrier⁸⁶ dont elle prendra soin jusqu’à sa

⁷⁵ GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*. Paris : Didier, 1861, p. 13.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁸ Cf. GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, *op. cit.*, p. 13. Et Cf. ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 47-48.

⁷⁹ GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, *op. cit.*, p. 22 : an IX de la République.

⁸⁰ Selon Michèle Riot-Sarcey, Saint-Simon est l’un des trois grands penseurs utopistes du XIX^e siècle avec Charles Fourier (1772-1837) et Robert Owen (1771-1858). Il imagina une organisation du travail qui englobe l’ensemble des individus. Friedrich Engels et Karl Marx rangèrent son œuvre parmi celle des « socialistes utopiques », cf. « Saint-Simon, socialiste et utopiste ? », Avoir raison avec Saint-Simon par Julie Clarini en entretien avec Michèle Riot-Sarcey, France culture, émission du 03/07/2018.

⁸¹ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 51.

⁸² GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, *op. cit.*, p. 22.

⁸³ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁴ *Ibidem*. Les restes du défunt sont transportés en urgence chez Talma, suite à cette nouvelle, elle passe près de six semaines dans un état « voisin de la folie » (p. 28).

⁸⁵ Cf. ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 51-52.

⁸⁶ Cf. JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr » [en ligne], *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, le 14 janvier 1861, p. 1-2.

mort en 1860⁸⁷. Après ce deuxième veuvage, elle se remet à écrire sous le nom de son dernier époux : de Bawr. Mariée à trois reprises mais au total seulement trois années de sa longue vie (elle décède à 87 ans), elle a vécu en autonomie du gain de ses œuvres durant soixante-trois ans.

Sa professionnalisation en tant qu'artiste a été facilitée par le réseau artistique de son père : grâce aux anciens professeurs de musique qu'il employait. Au décès de son père, Grétry la loge, Elleviou et Boieldieu la conseillent pour composer et Garat, son ancien maître de chant, interprète ses chansons contribuant ainsi à les populariser⁸⁸. D'après Letzter et Adelson, « les redevances provenant de la publication de ses chansons lui procur[èr]ent des revenus »⁸⁹. Elle devient ainsi compositrice et parolière, gagne sa vie et accède à une autonomie. D'après ses *Souvenirs*, ses succès musicaux renforcent ses ambitions : « J'étais passionnée de la musique, et n'ayant encore fait graver [que] des romances, j'avais un vif désir de composer pour un orchestre, ce qui me décida à faire des mélodrames. »⁹⁰. Sa première comédie, *Argent et Adresse ou le Petit mensonge*⁹¹ est publiée en 1802, l'année de ses vingt-neuf ans, et représentée pour la première fois au théâtre de Louvois le 9 avril 1802 (19 germinal, an 10) par les comédiens de l'Odéon⁹². Le spectacle reçoit un bel accueil et ce premier essai la conduit à poursuivre l'écriture pour la scène : « Je donnais ma première pièce, (*Le Petit Mensonge*) au théâtre de Picard, et comme à ma grande surprise, aussi bien qu'à ma grande satisfaction, elle réussit, je la fis suivre de la *Matinée du Jour* et de l'*Argent du Voyage*. »⁹³ D'après le relevé de Beach⁹⁴, *L'Argent du voyage, ou l'Oncle inconnu*⁹⁵ est joué le 1^{er} mai 1809 au Théâtre de l'Odéon. Elle écrit ensuite ses premiers mélodrames qu'elle porte au directeur du Théâtre de l'Ambigu-Comique et sa pièce *Les Chevaliers au lion*⁹⁶ est jouée le 4 juin 1804 dans

⁸⁷ Sophie de Bawr termine sa vie d'après Élise Gagne entourée des enfants de ce fils adoptif et décède le 31 décembre 1860. Cf. GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, op. cit., p. 47.

⁸⁸ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 54.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁰ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 253.

⁹¹ BAWR, Sophie (de). *Argent et Adresse ou le Petit mensonge*. Paris, Barba, 1802, 37 p.

⁹² Cf. WILD, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, op. cit., p. 224 : « Du 20 mars 1799 au 12 juin 1808, les comédiens de l'Odéon s'installent salle Louvois (...) »

⁹³ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 253.

⁹⁴ Cf. BEACH, Cecilia. « Bawr », *French Women Playwrights before Twentieth Century : A Checklist*, op. cit., p. 70-72.

⁹⁵ BAWR, Sophie (de). *L'Argent du voyage, ou l'Oncle inconnu*, comédie en un acte et en prose. Paris : A. Garnier : Martinet, 1809, 32 p.

⁹⁶ BAWR, Sophie (de). *Les chevaliers du Lion* (1804), 1^{ère} édition en 1807 : Paris : Fages, 1807, 44 p. 2^{ème} édition : Paris : Barba, 1812, 38 p.

son théâtre. Sa pièce remporte un « immense succès »⁹⁷ si bien que le directeur fait augmenter ses droits d'auteur⁹⁸ et portée par ses réussites, elle poursuit l'écriture de comédies et de mélodrames :

Encouragée par ce début, je donnai au même théâtre *Le Rival obligeant*, petite comédie, et *Léon de Montaldi*, mélodrame qui réussirent aussi ; mais il en fut tout autrement du *Revenant de Brézule* ; celui-ci tomba de telle sorte que m'étant enfuie de la salle au second acte, et montant en voiture, j'entendais les sifflets du boulevard.⁹⁹

*Le Rival obligeant*¹⁰⁰ est joué à l'Ambigu-Comique le 5 juillet 1803 (16 messidor an XI). Elle se remet bientôt à écrire puisqu'elle donne à jouer *Léon de Montaldi*¹⁰¹ le 22 octobre 1811 et le *Revenant de Brézule* qui n'est cependant pas publié en raison, sans doute, du manque de succès du spectacle évoqué dans ses mémoires¹⁰². Cependant, pendant les onze premières années de sa carrière d'autrice dramatique-compositrice, ses cinq premières pièces citées sont signées sous un pseudonyme masculin : « Monsieur François ». Elle confie à ce propos dans ses mémoires :

Je ne sais quelle délicatesse féminine me donnait de la répugnance à me faire nommer sur un théâtre ; toutes mes pièces étaient représentées sous le nom de M. François jusqu'à l'époque où sur le conseil de Talma, j'ai eu l'audace d'en porter une à la Comédie-Française.¹⁰³

C'est par « délicatesse féminine » qu'elle ne signe pas ses pièces. Lorsque Sophie de Bawr mentionne qu'elle avait de « la répugnance » à signer ses œuvres de son nom, elle respecte ce que Virginia Woolf va nommer, en 1928 dans *Un lieu à soi*, « une convention »¹⁰⁴, celle, en tant que femme, « de ne pas faire parler d'elle »¹⁰⁵, de ne pas attirer la publicité sur sa personne. Germaine de Staël soulignait cette règle sociale en 1800 dans « Des femmes qui cultivent les lettres » (cf. chapitre 2) lorsqu'elle expliquait qu'une femme se distinguant publiquement par ses talents est dépréciée par ceux qui occupent l'espace public, essentiellement des hommes, la réduisant à « un bruit

⁹⁷ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 253-254.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 254-255 : « (...) il [Corsse] vint me trouver un mois ou six semaines après la première représentation, me dit que je lui faisais gagner beaucoup d'argent, que je n'étais pas assez payée, et me remit un nouveau traité, par lequel il doublait mes droits d'auteur. »

⁹⁹ *Ibid.*, p. 254-255.

¹⁰⁰ BAWR, Sophie (de). *Le Rival obligeant*, comédie en un acte en prose. Paris, Barba, 1804, 32 p.

¹⁰¹ BAWR, Sophie (de). *Léon, ou le Château de Montaldi*, mélodrame en 3 actes. Paris : Barba, 1811, 44 p.

¹⁰² Je n'ai pas trouvé ses dates de représentation sur le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France.

¹⁰³ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 254-255.

¹⁰⁴ WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi* [1928], op. cit., p. 85 : « Elles rendaient ainsi hommage à une convention que l'autre sexe, s'il ne l'a pas implantée, encourage abondamment (la plus grande gloire d'une femme est de ne pas faire parler d'elle, disait Périclès, qui lui-même faisait beaucoup parler de lui), à savoir que la publicité, pour les femmes, est détestable. »

¹⁰⁵ *Ibidem.*

fatigant »¹⁰⁶. Sophie de Bawr se défend donc publiquement d'avoir voulu attirer la publicité sur sa personne en écrivant pour la scène de théâtre. D'après la tournure de sa phrase, elle a été contrainte à dévoiler son nom car Talma, figure d'autorité indiscutable du milieu théâtral, l'a poussée à proposer sa pièce à la Comédie-Française où il n'était alors plus possible de conserver l'anonymat. Si Sophie de Bawr a finalement signé ses pièces de théâtre c'est parce qu'elle n'en a pas eu le choix. Cette justification sert à la protéger d'une quelconque attaque d'avoir voulu attirer la publicité sur elle. Exprimer publiquement son respect des conventions lui sert à autopromouvoir sa respectabilité. Il s'agit donc paradoxalement d'une stratégie de publicité de sa personne. Elle déclare selon la même visée n'avoir jamais écrit pour le théâtre que par nécessité financière : « Je n'ai donc travaillé pour le théâtre que dans une vue uniquement pécuniaire. Non pour regagner la fortune que j'avais perdue, puisque deux fois dans ma vie je m'étais vu enlever une brillante existence, mais pour essayer d'acquérir une position indépendante. »¹⁰⁷. Elle fait preuve de franchise, elle a travaillé à son autonomie financière, mais elle peut également s'autoriser une telle déclaration dans la mesure où elle est connue comme étant veuve. Elle a dû simplement faire face à l'adversité parce qu'elle avait perdu un mari. Ainsi que le mentionne Virginia Woolf, pour une femme qui écrit : « L'argent confère de la dignité à ce qui est frivole quand impayé »¹⁰⁸. En insistant dans ses mémoires sur le gain financier que lui apportèrent ses textes, Sophie de Bawr souligne la dimension nécessaire, sérieuse et humble de son travail. Elle se défend d'une autre façon d'avoir voulu attirer la publicité sur sa personne. En effet, ainsi que le souligne Woolf, s'il est aisé de se moquer des « bas bleus »¹⁰⁹, personne ne peut nier que des femmes gagnent leur vie et contribuent de cette façon à nourrir leur famille, en particulier lorsque le mari est décédé, ce qui est le cas de Sophie de Bawr. En insistant sur son anonymat et ses nécessités financières, Sophie de Bawr se rend inattaquable et promet son respect des convenances imparties à son sexe. Vanter sa conformité lui permet de conforter son statut de femme intégrée à l'espace public bourgeois parisien et de le pérenniser dans l'Histoire, grâce à ses mémoires publiées à la fin de sa vie. En effet, comme le signale Jules Janin dans la nécrologie qu'il lui consacre à sa mort, Sophie de Bawr fréquentait avec assiduité l'élite aristocratique et artistique parisiennes. Il décrit ainsi que, dès la fin de la Révolution

¹⁰⁶ STAËL, Germaine (de). « Des femmes qui cultivent les lettres », chapitre IV, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), *op. cit.*, p. 331-342., p. 340.

¹⁰⁷ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 252.

¹⁰⁸ WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi* [1928], *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 104-105.

française, elle avait été l'« une des premières invitées »¹¹⁰ dans les salons de Madame Suard¹¹¹, Madame Broutin¹¹², Madame de Pastoret¹¹³ chez qui elle côtoyait M. de Talleyrand. Elle avait ensuite fréquenté celui du peintre Gérard¹¹⁴, enfin celui de Juliette Récamier¹¹⁵ qui ferma en 1849¹¹⁶ où elle voyait M. de Chateaubriand¹¹⁷. Cela tenait, selon le journaliste, à son éducation, elle était selon lui « de tout point bien élevée, (...) [ainsi] tous les salons lui furent ouverts. »¹¹⁸. Outre les salons, elle fréquentait aussi les séances de l'Académie française¹¹⁹, assistait aux leçons du Collège de France¹²⁰ et côtoyait des membres de l'Institut, le mathématicien Siméon Denis Poisson¹²¹ (1781-1840), membre du conseil de l'instruction publique, l'astronome et mathématicien Pierre-Siméon de Laplace¹²² (1749-1827), le poète Ponce-Denis Écouchard-Lebrun¹²³ (cf. Chapitre 2), le poète l'abbé Jacques Delille (1738-1813)¹²⁴, l'helléniste Jean-Antoine Letronne¹²⁵ (1787-1848) ainsi que le géographe et historien Edme de Mentelle (cf. chapitre 2), le médecin Étienne Pariset¹²⁶ (1770-1847), ou le littérateur Louis de Fontanes (1759-1821). Elle était donc bien intégrée à l'espace public, fréquentant ses institutions sociales : les académies et les salons aristocratiques et artistiques parisiens. Ces salons favorisèrent ses rencontres avec des personnalités du monde du théâtre puisqu'ainsi qu'elle le confie :

si l'on veut être joué souvent, on a besoin de se procurer de puissants appuis, d'adresser des demandes fréquentes, ce qui ne peut se faire si l'on ne s'établit pas en quelque sorte dans les coulisses, où les hommes seuls peuvent se montrer fréquemment sans inconvenance.¹²⁷

¹¹⁰ JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr », *op. cit.*, p. 1-2.

¹¹¹ Cf. BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 94.

¹¹² *Ibid.*, p. 95.

¹¹³ *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 94-106.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁸ JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr », *op. cit.*, p. 1-2.

¹¹⁹ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 119 : « J'ai vu pour la dernière fois l'abbé Delille à une séance de l'Académie française, qu'il présidait. Tous les membres de l'Institut et la société la plus distinguée de Paris y assistaient. »

¹²⁰ *Ibid.*, p. 242 : « Les femmes même, comptant sur la lucidité de son enseignement [celui de Georges Cuvier], assistaient en grand nombre à ses leçons du collège de France, ce qui me donna le désir de l'entendre. Le jour que je parvins à trouver place, il faisait une leçon sur les oiseaux (...). » Elle assiste aux leçons de l'anatomiste George Cuvier (1769-1832).

¹²¹ *Ibid.*, p. 212.

¹²² *Ibid.*, p. 227.

¹²³ *Ibid.*, p. 288.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 294.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 298.

¹²⁷ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 250-251.

Une femme respectable ne peut, d'après ce témoignage, se montrer dans les coulisses des théâtres, lieux, nous l'avons vu en introduction, sulfureux et amoraux. La seule sphère publique bourgeoise au sein de laquelle une femme du monde peut « se procurer de puissants appuis » est le salon. D'après Jules Janin¹²⁸, c'est au sein du salon du baron Gérard qu'elle rencontre l'acteur Talma¹²⁹ qu'elle admire¹³⁰ et qui la décide à porter sa première pièce *La Suite d'un bal masqué*¹³¹ au comité de lecture de la Comédie-Française et à sortir de l'anonymat. Alors que Gagne mentionne dans la biographie qu'elle lui consacre que Sophie de Bawr ne devait ses succès au théâtre « ni à l'intrigue ni à la fortune »¹³² mais au seul « jugement du public »¹³³, Sophie de Bawr prend quant à elle soin de souligner qu'au théâtre « le succès dépend d'une foule de circonstances qui ne tiennent en rien au mérite d'un ouvrage. »¹³⁴ Sophie de Bawr détaille en effet les conjonctures qui rendirent possible les réussites sur scène de ses pièces :

C'est surtout au théâtre que le succès dépend d'une foule de circonstances qui ne tiennent en rien au mérite d'un ouvrage. Il faut placer en première ligne l'inconvénient de ne pas être joué par l'acteur en vogue. Dans les petits théâtres, l'ensemble vous sauve ; on n'imagine point de quel avantage est pour une pièce, l'ensemble d'exécution ; mais aux grands théâtres, où le public s'obstine à n'applaudir, et souvent même à écouter que le premier talent, si ce premier talent a refusé votre rôle, c'est en vain que l'ouvrage renfermera des beautés, le froid, l'ennui se répandront dans la salle, et l'auteur ne sera point jugé. Qui n'a vu tomber une pièce uniquement parce qu'elle était mal jouée, et qui n'en a vu d'autres obtenir un immense succès grâce au jeu de Talma ou de mademoiselle Mars, bien qu'elles fussent destinées à périr avec eux, puisqu'on n'a jamais pu les reprendre depuis. Force est au poète et au compositeur de musique d'en passer par là, puisque ce malheur est celui de tous les talents qui ont besoin d'interprètes.¹³⁵

Cette déclaration vante encore une fois la modestie de l'autrice et sert sa stratégie consistant à se décrire publiquement comme n'ayant jamais cherché la publicité. Modestie, voire abaissement, qu'elle manifeste à plusieurs reprises lorsqu'elle revient

¹²⁸ Cf. JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr » *op. cit.*, p. 1-2 : « Elle a beaucoup connu, chez le peintre Gérard, Cherubini, Guérin, Talma (...) »

¹²⁹ Sur les conseils de l'acteur Talma, elle se décide à porter une pièce au comité de lecture du Théâtre français. Cf. BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 205.

¹³⁰ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 171 : « Il est fort à craindre que nous ne revoyions jamais un aussi grand acteur que Talma, dont le talent surpassait, je crois, celui de tous ses prédécesseurs dans l'art de jouer la comédie. »

¹³¹ BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué*, comédie en 1 acte et en prose. Paris : Vente, 1813, 60 p.

¹³² GAGNE, Élise, (Élise Moreau). *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, *op. cit.*, p. 18 : « Mademoiselle de Champgrand, (...) s'était faite au théâtre une réputation qu'elle ne devait ni à l'intrigue ni à la fortune. Agissant à l'inverse de ce qui se pratique aujourd'hui, elle ne demandait ses succès qu'au jugement du public, sans recourir à ce fatras d'articles et d'annonces dans les journaux, desquels personne n'est dupe, et qui n'ont jamais pu empêcher une mauvaise pièce de tomber dans les sifflets populaires. »

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem.*

dans ses *Souvenirs* (1853) sur la médiocrité de ses œuvres. Cet extrait insiste néanmoins sur un facteur important concernant le succès d'un texte au XIX^e siècle : l'importance pour un auteur de faire des rencontres avec des personnalités qui disposent d'une agentivité dans le milieu théâtral ainsi que la renommée de l'acteur interprétant le rôle principal du texte soumis au public. À ce titre, elle confie avec une grande franchise que les réussites de ses pièces à la scène furent le résultat de « quelques heureux hasards »¹³⁶ : « (...) ma bonne étoile m'a fait rencontrer Picard, directeur du théâtre Louvois, Corsse, directeur de l'Ambigu-Comique, mademoiselle Mars à la Comédie-Française, et tous les trois se sont chargés de faire mes affaires. »¹³⁷ Louis-Benoît Picard (1769-1828) était un acteur-français, dramaturge et directeur de troupe et Jean-Baptiste Labenette dit « Corsse » (1760-1815), un comédien. Picard avait reçu le privilège de la direction du Théâtre Louvois après l'incendie de l'Odéon du 18 mars 1799 au 11 avril 1799¹³⁸ puis il avait ensuite dirigé l'Odéon de 1816 à 1821¹³⁹. Corsse avait dirigé le Théâtre de l'Ambigu-Comique du 24 avril 1800 jusqu'à sa mort le 21 décembre 1815¹⁴⁰. Ce qu'elle nomme une « bonne étoile » correspond donc à des partenariats professionnels avec deux directeurs de théâtre qui font représenter ses pièces dans des salles importantes qu'ils dirigent (le théâtre Louvois contient 1100 places et l'Odéon 1628 places), ainsi qu'une collaboration avec une star de la scène théâtrale parisienne : Mademoiselle Mars. Sa carrière théâtrale doit en effet beaucoup à son amitié avec M^{lle} Mars. Janin relate que c'est après avoir vu une représentation de sa pièce *Argent et Adresse, ou Le Petit mensonge* (1802) au Théâtre Louvois que la célèbre comédienne Mademoiselle Mars (1778-1847) entrée à la Comédie-Française en 1795, sociétaire en 1799 et retraitée en 1841¹⁴¹ « encouragea »¹⁴², selon ses termes, Sophie de Bawr à poursuivre l'écriture de pièces de théâtre. Sophie de Bawr écrivit ensuite pour M^{lle} Mars le rôle de M^{me} Belmont dans *La Suite d'un bal masqué* alors que la comédienne, âgée de trente-quatre ans et jouant à la Comédie-Française depuis dix-huit ans, jouissait d'une reconnaissance et d'une autorité dans le monde du théâtre parisien. Janin décrit que « M^{lle} Mars adopta d'une adoption continue, infatigable, ce charmant rôle et ce bel esprit, et tant qu'elle a vécu, elle a

¹³⁶ *Ibid.*, p. 255.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹³⁸ Cf. CHAUVEAU, Philippe. « Louvois », *Les théâtres parisiens disparus, 1402-1986*. Préface de Claude Rich. Paris, Les Éditions de l'Amandier, 1999, p. 355. Le 11 avril 1799, Picard reçoit un arrêté du Directoire ordonnant la fermeture du théâtre en raison de sa structure en bois trop aisément inflammable.

¹³⁹ Cf. WILD, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807-1914*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁴⁰ Cf. CHAUVEAU, Philippe. « Vaudeville », *Les théâtres parisiens disparus, 1402-1986*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴¹ Cf. Le site internet de la Comédie Française : www.comedie-francaise.fr

¹⁴² JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr », *op. cit.*, p. 1-2.

maintenu au répertoire à côté de ses plus grands rôles, entre Célimène et Sylvia, son rôle de la *Suite d'un bal masqué*. »¹⁴³ En 1813 débute entre l'autrice et la comédienne ce que Janin nomme « une association véritable »¹⁴⁴. En effet, M^{lle} Mars interprète ensuite pendant près de vingt ans sur la scène de la Comédie-Française¹⁴⁵ des rôles dans ses pièces : *La Suite d'un bal masqué* (1813), *La Méprise* (1815), *La Correspondance* (1825), *Charlotte Brown* (1835). Dans ses *Souvenirs*, Sophie de Bawr consacre de nombreuses pages¹⁴⁶ à M^{lle} Mars et confie à son propos : « Moi seule puis apprécier tout ce que je lui dois. »¹⁴⁷ Elle loue en particulier sa fidélité en amitié :

Une chose qui distinguait mademoiselle Mars d'un grand nombre des femmes qui brillent au théâtre, c'est qu'elle était douée d'une certaine élévation d'âme. Jamais dans sa vie elle n'a sacrifié un attachement de cœur, de quelque nature qu'il fût, à des considérations de fortune (...). Elle possédait de plus une force de caractère vraiment surprenante chez une femme.¹⁴⁸

Gagne suggère également que si Mademoiselle Mars a joué si longtemps *La Suite d'un bal masqué*, jusqu'en 1869, c'est qu'elle savait qu'elle contribuait, grâce aux droits d'auteurs, à faire vivre son amie autrice¹⁴⁹. Ces relations interprofessionnelles avec des personnalités faisant autorité dans le milieu théâtral parisien (Talma, Corssé, Picard, M^{lle} Mars) permirent à Sophie de Bawr de se faire connaître du grand public notamment sous son nom. Ses *Souvenirs* témoignent également qu'elle connaissait aussi très bien le comédien Molé, Mademoiselle Contat, ainsi que l'acteur Fleury. Après une carrière d'autrice dramatique de trente-trois années, (elle arrête l'écriture pour la scène en

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 254 : « J'eus le bonheur que Mademoiselle Mars accepta un rôle dans *La Méprise*, dans *La Suite d'un bal masqué* et dans *Charlotte Brown*. »

¹⁴⁶ Cf. BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p.182-189.

¹⁴⁷ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 255.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁹ Cf. GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*, *op. cit.*, p. 30.

1835¹⁵⁰), elle s'attelle à la rédaction de romans¹⁵¹, d'essais¹⁵² et de contes¹⁵³. En 1853, elle a quatre-vingt ans, elle publie *Mes Souvenirs*¹⁵⁴, ses mémoires. Cet essai est moins une autobiographie qu'une série de portraits, de confidences et d'anecdotes. L'ouvrage distille des détails biographiques sur son éducation, ses fréquentations (personnes, salons, théâtres), et sa conception de l'art, en particulier de la peinture, de la musique et de l'art dramatique. Elle revient également, par ce qu'elle nomme un « récit »¹⁵⁵ sur sa « carrière théâtrale »¹⁵⁶. Ses *Souvenirs* forment un précieux témoignage du monde du théâtre et des salons parisiens de la première moitié du XIX^e siècle. Ils débute sur ses idées concernant la sexuation de l'art, en particulier par des considérations sur la différence de capacités des hommes et des femmes :

Quelques personnes, en bien petit nombre à la vérité, soutiennent que, dans les arts comme dans les lettres, la supériorité des hommes sur les femmes naît uniquement de la différence d'éducation, et ne veulent compter pour rien la différence créée par la nature.¹⁵⁷

Pour Sophie de Bawr, la différence entre les sexes n'est pas culturellement construite, la nature seule différencie les sexes. Elle déclare que si les filles accédaient à l'institution du collège et qu'elles apprenaient à lire le grec, cela ne leur permettrait pas plus de pouvoir écrire « une tragédie qui pût se placer auprès de Polyeucte ou d'*Athalie*. »¹⁵⁸ Malgré ce désavantage, les femmes sont selon elle libres de créer tant qu'elles s'abstiennent « de lutter contre l'autre sexe »¹⁵⁹. « Lutter contre l'autre sexe » signifie

¹⁵⁰ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 54. Selon Adelson et Letzter, Sophie de Bawr arrête l'écriture pour le théâtre lorsque M^{lle} Mars refuse un rôle secondaire dans sa pièce *Charlotte Brown*.

¹⁵¹ En 1817, elle publie son premier roman *Auguste et Frédéric* puis entre 1830 et 1860, une dizaine d'autres dont *Raoul ou l'Énéide* (1832) et *Robertine* (1842). Cf. BAWR, Sophie (de). *Auguste et Frédéric*. Paris : H. Nicolle, 1817, 2 volumes. 2^{ème} édition : Paris : Passard, 1845 ; BAWR, Sophie (de). *Raoul, ou l'Énéide*, par Mme de Bawr, Paris : H. Fournier jeune, 1832, 349 p.

¹⁵² Érudite, elle publie en 1821 un *Cours de littérature ancienne* composé d'extraits de leçons de Jean-François de La Harpe puis une histoire du Moyen-Âge, *Histoire de France*, tome 2, depuis l'avènement de Pépin au trône jusqu'à la mort de Charlemagne et deux années plus tard, une *Histoire de la musique* en huit volumes qui retrace l'histoire de la musique depuis l'Égypte ancienne à la musique contemporaine, celle des années 1820. Cf. BAWR, Sophie (de). *Cours de littérature ancienne, extrait de La Harpe*. Paris : Audol, 1821, deux volumes. Encyclopédie des dames ; BAWR, Sophie (de). *Cours de littérature ancienne, extrait de La Harpe*. Paris : Audol, 1821, deux volumes. Encyclopédie des dames ; BAWR, Sophie (de). *Histoire de la musique*. Paris : Audot, 1823, 279 p. Disponible en ligne sur www.numelyo.bm.fr [Consulté le 20.11.2019]

¹⁵³ Elle compose dès 1821 des contes pour enfants et son dernier recueil de contes publié en 1855 chez Hachette, *Nouveaux contes pour les enfants*, connaît jusqu'en 1882 six rééditions.

¹⁵⁴ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*. Paris, Passard, 1853, 327 p.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 255.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 5.

sous sa plume : écrire comme Corneille ou Racine des tragédies. Selon cette logique, les femmes peuvent écrire tout type de texte pour la scène de théâtre, à l'exception de tragédies. En regard de sa bibliographie, elles sont en droit de composer par exemple des mélodrames et des comédies. Ainsi, sans faire ombrage au génie masculin, « un champ bien assez vaste leur reste encore ouvert (...) »¹⁶⁰. Après avoir posé ses postulats, elle dresse de longs portraits d'artistes femmes, les peintres Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) ou Rosalba Carriera (1675 -1757), ensuite des littératrices, telles que M^{me} de Sévigné, M^{me} de La Fayette, M^{me} Cottin, M^{me} Burney. Elle partage cette idée selon laquelle tant qu'une femme reste sur le terrain qui est le sien, c'est-à-dire sur celui des lettres, du roman sentimental ou de la comédie pour le théâtre, elle peut être une grande artiste¹⁶¹. Il existe cependant des exceptions parmi les femmes alors empruntées de masculinité :

Il est certes beaucoup plus sage de ne jamais essayer de franchir des limites qui semblent avoir été posées par la nature, puisque, dans la multitude de femmes auteurs plus ou moins connues, on ne peut en nommer que trois dont le talent exceptionnel ait quelque chose de masculin : madame Dacier, madame de Staël et madame Sand.¹⁶²

Elle pense ou feint de penser, comme la plupart de ses contemporains, que sauf exception le génie ne peut être que de sexe masculin. De la même manière, si elle explique que les femmes ne doivent pas entrer en lice avec les hommes dans les carrières artistiques et intellectuelles, elle consacre de nombreuses pages à Germaine de Staël, Mademoiselle Mars et Élisabeth Vigée Le Brun pour louer leurs qualités intellectuelles et artistiques, et finalement leur génie. Sophie de Bawr vécut une longue amitié avec les deux dernières. La première a défendu ses textes sur la scène de la Comédie-Française pendant vingt années et la seconde la coucha sur son testament¹⁶³. Cela témoigne de liens d'amitiés forts entre ces artistes femmes, des liens de partenariat engageant physiquement la personne, dans le cas de la comédienne, et financièrement, dans le cas de la peintre qui, selon Gagne, avait trouvé en Sophie de Bawr, « une fille »¹⁶⁴. Ses liens amicaux avec des salonniers lui ont permis d'être reçue dans les salons, et sa collaboration avec Mademoiselle Mars que ses textes soient joués sur le premier théâtre de France. Ces amitiés féminines ont

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Cf. *Ibid.*, p. 9. Suivant cette logique, si par exemple, selon elle, Voltaire admirait la mathématicienne Émilie du Chatelet c'est parce qu' « il [en] était amoureux » et que de plus, « il n'entendait rien aux mathématiques ».

¹⁶² *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 61 : elle lui avait fait « un legs considérable à Madame de Bawr ».

¹⁶⁴ *Ibidem*.

constitué une forme de lutte contre les assignations à la rivalité féminine et un moyen d'autonomie professionnelle.

Sophie de Bawr est donc devenue une artiste professionnelle grâce à son éducation qui lui a permis d'acquérir un savoir-faire musical de haut niveau et de disposer d'un réseau de célèbres musiciens. Ensuite, sa détresse familiale, être une jeune femme orpheline et veuve, l'a poussée à devoir vivre de ses talents. Ses succès musicaux l'ont encouragée à tenter l'écriture de mélodrames puis à composer ses premières comédies pour le théâtre. Si après la Révolution française, elle n'a plus de famille, elle fréquente avec assiduité les salons artistiques et aristocratiques grâce à son réseau aristocratique et à son intelligence (Jules Janin la décrit comme « active, intelligente et prête à toutes les questions »¹⁶⁵). Elle rencontre Talma dans l'un d'eux. Il se peut qu'elle ait aussi fait la connaissance dans un salon du directeur du théâtre de Louvois où elle fait ses débuts en tant qu'autrice dramatique. D'après Janin, ses premiers succès dramatiques attirent la curiosité de Mademoiselle Mars qui lui demande un rôle dans *La Suite d'un bal masqué*. Ce spectacle représenté à 242 reprises à la Comédie-Française marque le début de sa carrière publique d'autrice dramatique puisqu'avant 1813, elle signe ses œuvres sous le nom d'un homme. Son réseau de naissance, qui est comme pour Julie Candaille et Constance de Salm celui de son père, lui donne accès aux institutions sociales de l'espace public bourgeois, en particulier les salons. Ses talents de musiciennes, le soutien d'artistes qu'elle eut comme professeurs puis de directeurs de théâtre qu'elle rencontra au fil de sa carrière de compositrice-autrice dramatique, ainsi que son activité de mondaine, lui permettent ensuite d'accéder aux grandes scènes de théâtre parisiennes. Ses *Souvenirs* (1853) constituent concernant sa posture d'artiste femme un précieux témoignage. Elle se défend d'avoir voulu entrer en lice par ses textes dramatiques avec « l'autre sexe »¹⁶⁶, selon l'argument qu'elle n'a jamais écrit de pièce de genre masculin comme la tragédie. Elle justifie sa carrière dramatique par ses nécessités financières. Elle se présente comme une femme humble, sans ambitions et s'excuse du manque de qualité de son œuvre dramatique. Cette posture conforme à ce qu'il était attendu d'une femme peut se lire comme une stratégie pour conserver une réputation de femme respectable et éviter l'opprobre médiatique qu'attirait habituellement le fait d'être une femme qui écrive, de surcroît pour le théâtre. Alors qu'elle essentialise l'infériorité intellectuelle et créatrice des femmes, elle vante pourtant dans ce texte les mérites d'autres artistes femmes qu'elle

¹⁶⁵ JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr », *op. cit.*, p. 1-2.

¹⁶⁶ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, *op. cit.*, p. 5.

a connu (Vigée Le Brun, Carriera, de Staël, Sand...) Ses *Souvenirs* livrent en effet de superbes portraits de femmes et d'amitiés féminines en particulier avec M^{lle} Mars qui a intensément contribué à la renommée de son œuvre dramatique.

Pour échapper à la misogynie du milieu de la scène décrit par Olympe de Gouges et Constance de Salm, elle choisit de travestir son identité puis de dévoiler son véritable nom au public seulement après avoir acquis protection et renommée grâce à des artistes institutionnels et indétrônables et très appréciés du public (Talma, M^{lle} Mars). Tributaire de l'opinion publique, elle confie avoir écrit des œuvres conformes aux goûts des parterres afin que ses pièces continuent d'être jouées¹⁶⁷. Gagne décrit d'ailleurs son « excellente habitude de ne mettre aucune acrimonie dans ses discours, de ne point contrecarrer les opinions et les idées d'autrui, [qui] lui valut beaucoup d'amis et l'estime générale. »¹⁶⁸ Ce témoignage confirme son art de ne pas faire de vague, de maintenir l'harmonie dans ses relations. Le réseau de naissance, la fréquentation des salons artistiques parisiens, des académies, ses partenariats durables avec des directeurs de scènes et des artistes, la signature de ses œuvres d'un nom d'homme au début de sa carrière et l'écriture de pièces a priori légères apolitiques et qui plaisent aux parterres des théâtres sont autant de stratégies qui ont permis à Sophie de Bawr que ses pièces soient représentées sur les grandes scènes de théâtre parisiennes.

2. Sophie Gay

Dans la nécrologie que Sainte-Beuve¹⁶⁹ lui consacre, Sophie Gay est décrite comme une infatigable « à causer, à veiller, à vouloir vivre »¹⁷⁰, une femme pour qui « le monde était un théâtre (...) dont elle ne pouvait se séparer »¹⁷¹ qui « s'était de tout temps beaucoup occupée de théâtre »¹⁷². Il précise qu'elle-même jouait la comédie, mettait en scène et était « un régisseur excellent. »¹⁷³ Spectatrice assidue à la Comédie-Française et

¹⁶⁷ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 246 : « Nos révolutions avaient créé en France pour les auteurs dramatiques une difficulté d'un genre tout nouveau, c'est la nécessité d'avoir des opinions politiques qui se trouvent d'accord avec celles de la majorité du parterre. »

¹⁶⁸ GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*. Paris : Didier, 1861, p. 45-46.

¹⁶⁹ SAINT-BEUVE. « Madame Sophie Gay » [En ligne], Paris, *Le Constitutionnel*, lundi 26 avril 1852, Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Cf. *Ibidem*.

à l'Opéra¹⁷⁴, elle a dirigé un temps le théâtre de société de l'Hôtel de Castellane¹⁷⁵. Sophie Gay est aussi une mère de sept enfants¹⁷⁶, une musicienne douée, une pianiste hors-pair, la compositrice de romances populaires et une femme de lettres, autrice d'une quinzaine de romans et nouvelles qui ont connu plusieurs rééditions, six pièces de théâtre, trois comédies, deux opéras comiques, un drame, des essais autobiographiques ainsi que de nombreux morceaux de musique¹⁷⁷. C'est d'ailleurs grâce à sa collaboration avec la musicienne alors renommée Sophie Gail (1775-1819) qu'elle compose sa première pièce pour la scène, le livret d'opéra *La Sérénade* (1818) et il est aussi probable que ses amitiés avec Talma et M^{lle} Mars aient facilité les représentations de ses pièces à la Comédie-Française.

Née à Paris, le 1^{er} juillet 1776¹⁷⁸ dans une riche famille aristocrate, Marie-Françoise-Sophie Nichault de La Valette est la fille d'un homme de finances « attaché à la maison de Monsieur, frère du roi »¹⁷⁹, d'après Madeleine Lassère, et de Francesca Peretti¹⁸⁰ décrite par sa fille comme une mère attentive à son éducation¹⁸¹. Elle est élevée dans la pension aristocratique de la femme de lettres Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780)¹⁸². Décrite par Lassère comme « vive et précoce »¹⁸³, elle maîtrise tôt l'art de converser, l'équitation féminine, la danse ainsi que la musique pour laquelle elle montre de singulières dispositions. Dans ses *Salons célèbres*, elle explique avoir appris le chant avec Louis-Augustin Richer « qui donnait des leçons à la reine (...) »¹⁸⁴ et la composition

¹⁷⁴ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁵ Cf. ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints*, op. cit., p. 88 : « Nous ne parlerons pourtant ici que de son théâtre de société qui florissait déjà vers cette époque; il fut un moment dirigé par les soins de madame la duchesse d'Abrantès ; elle fut remplacée plus tard par madame Gay, laquelle fut détrônée à son tour. M. de Castellane n'était pas encore marié, et son hôtel était une espèce de république. On s'y disputait le pouvoir. »

¹⁷⁶ Sa fille Emma est décédée en bas âge en 1803 et elle a adopté la fille de son second époux Élisabeth Gay.

¹⁷⁷ Cf. L'entrée « Sophie Gay » sur le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France.

¹⁷⁸ Cf. SAINTE-BEUVE. « Madame Sophie Gay » Paris, *Le Constitutionnel*, lundi 26 avril 1852, op. cit. non paginé.

¹⁷⁹ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 12.

¹⁸⁰ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 57.

¹⁸¹ Cf. Gay, Sophie. *Salons célèbres*, op. cit., p. 238 et p. 75.

¹⁸² Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) a écrit de nombreux contes dont *La Belle et la Bête*.

¹⁸³ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 13.

¹⁸⁴ GAY, Sophie. *Salons célèbres*, op. cit., p. 239.

avec Étienne Nicolas Méhul (1763-1817)¹⁸⁵. Elle joue avec brio de la harpe et du piano, instrument qu'elle pratique jusqu'à exténuation¹⁸⁶.

Ruiné par la Révolution, son père décide de la marier à Gaspard Liottier, un agent de change âgé de vingt-ans de plus qu'elle mais bénéficiaire, selon Lassère, « de 50 000 livres »¹⁸⁷ de rente par an. En 1793¹⁸⁸, elle devient à dix-sept ans Sophie Liottier (1791-1799). Aisée, elle débute sous le Directoire (1795-1799) une vie de salonnière, fréquente les salons, en particulier celui de Germaine de Staël¹⁸⁹, et devient, aux côtés de Thérèse Tallien (M^{me} Tallien) et de Joséphine de Beauharnais (future impératrice Joséphine Bonaparte), une Merveilleuse. Elle écrit et compose en parallèle des romances et se produit au piano avec le célèbre chanteur Garat. Trois filles naissent de cette union¹⁹⁰ mais elle divorce en 1799¹⁹¹. Sous le Consulat (1799-1804), elle fréquente, entre autres, les salons de la comédienne Louise Contat (1760-1813), sociétaire à la Comédie-Française et sa voisine en 1800¹⁹², dans lequel se rend également M^{lle} Mars¹⁹³, celui de la femme de lettres Constance de Salm¹⁹⁴, dans lequel elle rencontre Sigismond Gay dont elle s'éprend, fondateur d'une maison de banque à Aix-la-Chapelle. Appauvrie par son divorce et admirative de Mary Gay (sœur de Sigismond Gay) qui traduit des romans et chez qui elle rencontre l'acteur Talma et Marie-Joseph Chénier, elle commence une carrière en littérature pour subvenir à ses besoins et devient, selon Lassère, « agent littéraire »¹⁹⁵. Elle achète des romances et romans à Londres qu'elle revend à Paris et en 1802, elle publie sous l'anonyme son premier texte, un roman sentimental¹⁹⁶ épistolaire, *Laure d'Estell*¹⁹⁷. Suite à la mort de sa dernière-née (Emma), le père naturel de l'enfant,

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ GAY, Sophie. *Salons célèbres, op. cit.*, p. 241 : « (...) pour la musique de Gluck, j'avais soin de ne l'étudier qu'en l'absence de mon père; cette étude fatigante par les notes élevées et soutenues du chant dramatique, j'en étais parfois exténuée. »

¹⁸⁷ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁸ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française, op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁹ Cf. GAY, Sophie. « Le salon de Mme la Baronne de Staël », *Salons célèbres, op. cit.*, p. 2-39, p. 27.

¹⁹⁰ Aglaé Liottier naît le 6 décembre 1793, Euphémie Liottier le 2 septembre 1795 et Emma Liottier, fille naturelle de Sigismond Gay, naît le 2 avril 1798 ; cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme, op. cit.*, p. 14 et 16.

¹⁹¹ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, op. cit.*, p. 57.

¹⁹² Mademoiselle Contat est alors âgée de 40 ans et Sophie Gay de 24 ans.

¹⁹³ GAY, Sophie. « Le Salon de M^{lle} Contat », *Salons célèbres, op. cit.*, p. 74-145, p. 123 : « Rien ne démontre mieux la supériorité d'esprit de mademoiselle Contat que son application à développer chez mademoiselle Mars le talent qui devait détrôner le sien. »

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁹⁵ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁶ À propos de ce roman, cf. LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales, op. cit.*, p. 309-310.

¹⁹⁷ GAY, Sophie. *Laure d'Estell*. [En ligne] Paris, C. Pougens, 1802, 3 volumes. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10. 2019]

Sigismond Gay, revient à Paris et l'épouse en mars 1803¹⁹⁸. Elle devient à vingt-sept ans Sophie Gay¹⁹⁹. En avril 1803, son époux est nommé « receveur général du département de la Roër »²⁰⁰. Elle quitte alors Paris pour s'installer à Aix-La-Chapelle avec sa famille, ses deux filles et celle de son époux, Élixa Gay, future comtesse O'Donnell, qu'elle adopte. Trois autres enfants naissent au cours de cette seconde union (1802-1822)²⁰¹ et parmi eux, Delphine Gay²⁰², elle est donc en 1807 mère de six enfants. Dans ses *Salons célèbres*, elle relate l'installation, en 1804, de la Cour de l'Empereur à Aix-la-Chapelle dont elle devient une figure majeure, organisant des soirées théâtrales²⁰³ pour l'impératrice Joséphine dont elle est proche²⁰⁴. À cette période de sa vie (1803-1810), elle se partage entre Aix-la-Chapelle l'été et Paris l'hiver où elle tient salon dans son appartement de la rue des Mathurins, et dont les visiteurs sont, d'après Lassère, des auteurs dramatiques (Alexandre Duval, Népomucène Lemerrier), des comédiens (Talma, M^{lle} Contat, M^{lle} Mars), des musiciens (Méhul, Spontini, Sophie Gail) et des salonnières « l'ex-M^{me} Tallien devenue princesse de Chimay, (...) M^{me} Regnault, [Juliette] Récamier (...) »²⁰⁵ Elle fréquente aussi les salons de ses convives (ceux de Talma²⁰⁶, Juliette Récamier, la princesse de Chimay, M^{lle} Mars, Gérard qui est un grand ami de l'autrice²⁰⁷). Sophie Gay devient donc très jeune une salonnière parisienne, elle est appréciée pour ses qualités de musicienne et son art de converser. Sainte-Beuve précise en effet qu'« il était impossible qu'une conversation, dont elle était, tomba dans le nul ou dans le commun ; toujours elle la relevait par une saillie, une gaîté, un trait d'ironie ou de satire ou même un mot d'une douce philosophie. »²⁰⁸ Dans ses mémoires, *Salons célèbres*, elle décrit les

¹⁹⁸ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁹ Sophie Gay adopte alors une fille naturelle de son mari, Élixa, qu'elle élève avec ses deux filles aînées.

²⁰⁰ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 23.

²⁰¹ Delphine Gay naît à Aix-la-Chapelle le 26 janvier 1804, le 4 avril 1805, Isaure Gay (ou Izore), et en décembre 1807, un premier fils après cinq filles : Edmond Gay.

²⁰² Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 24. L'enfant est ainsi prénommée en hommage au roman de Germaine de Staël et à la marraine de l'enfant, Delphine de Custine.

²⁰³ Cf. GAY, Sophie. « Le Salon de l'Impératrice Joséphine », *Salons célèbres, op. cit.*, p. 318-321. Elle raconte la lecture d'Alexandre Duval de sa pièce *Le Tyran domestique* qui donna lieu à une dispute dans la presse avec Fanny Raoul (cf. Chapitre II) qui l'accusait de s'être inspiré de sa pièce *La Tyrannomanie*, Cf. RAOUL, Fanny. *Opinion d'une femme sur les femmes* (1801), présenté par Geneviève Fraisse. Le Pré Saint-Gervais, Éditions le Passager clandestin, 2011, p. 18.

²⁰⁴ Cf. GAY, Sophie. « Le Salon de l'Impératrice Joséphine », *Salons célèbres, op. cit.*, p. 255-368.

²⁰⁵ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 30-31.

²⁰⁶ Julie Candeille le fréquente également. Cf. Chapitre II.

²⁰⁷ Sophie Gay consacre un chapitre au salon du peintre dans ses souvenirs qu'elle décrit « ouvert quarante ans à toutes les supériorités, à toutes les célébrités contemporaines ! », cf. « Le Salon du Baron Gérard », *Salons célèbres, op. cit.*, p. 169-204, p. 171.

²⁰⁸ *Ibidem*.

salons, en prenant pour modèle celui de Germaine de Staël²⁰⁹, comme une école des idées et un spectacle social dans lequel elle dit avoir puisé à la fois sa connaissance et ses inspirations²¹⁰. Elle déplore que les Révolutions les aient fermés²¹¹ que la « Conversation »²¹² se soit perdue et ajoute que « l'empire des salons a passé avec celui des femmes »²¹³. Cette nostalgie des salons de l'Ancien Régime est partagée par Sophie de Bawr et Virginie Ancelot dans leurs mémoires. Ces salons qu'elle fréquente sous le Directoire, le Consulat et l'Empire lui permettent de nouer des relations durables qui vont déboucher, en particulier, sur deux collaborations artistiques avec des artistes célèbres, la première avec la compositrice Sophie Gail²¹⁴ décrite par Léon Séché comme sa « meilleure amie »²¹⁵, avec qui elle se lance dans l'écriture d'un livret opératique, sa première œuvre pour la scène, *La Sérénade* (1818), représentée à l'Opéra-Comique. Le second partenariat a lieu avec la comédienne M^{lle} Mars qui va incarner sur la scène de la Comédie-Française les héroïnes de trois de ses pièces : *Le Marquis de Pomenars* (1819), *Une Aventure du Chevalier de Grammont* (1822) et *Marie, ou la pauvre fille* (1824).

En outre, la reprise de son travail à des œuvres de l'esprit correspond au moment où son second mari est démis de ses fonctions. En effet, l'abondance de sa production littéraire s'enclenche à partir de 1811²¹⁶ lorsque Sigismond Gay est, suite à une enquête faisant apparaître des dysfonctionnements de gestion²¹⁷, relevé de ses fonctions²¹⁸. La famille Gay perd, d'après Lassère, « une rente annuelle de 100 000 francs »²¹⁹ et se

²⁰⁹ Sophie Gay admirait Germaine de Staël et son œuvre, en 1802, elle avait fait publier un article anonyme en défense à son roman *Delphine*, attaqué par la presse au service du régime.

²¹⁰ GAY, Sophie. *Salons célèbres, op. cit.*, p. 27 : « (...) le salon de madame de Staël est plus qu'un lieu où l'on se divertit, c'est un miroir où se peint l'histoire du temps. Ce qu'on y voit et ce qu'on y entend est instructif autant que bien des livres, et plus gai que bien des comédies. Vous me demandez pourquoi je lis peu. À quoi bon lire quand on passe sa vie à puiser à la source de toutes les idées de son temps, à les voir en travail dans leur germe, à prévoir leur effet quand elles seront en circulation dans le monde ? Je retrouverais ailleurs mal employé ce que je découvre ici sous la forme la plus séduisante : c'est une vie, un esprit qui rayonnent ; ce sont des torrents de feu, des éclairs de génie. »

²¹¹ GAY, Sophie. *Salons célèbres, op. cit.*, p. 225 : « la perte des salons que les révolutions ou la mort ont fermés pour jamais »

²¹² *Ibidem*.

²¹³ GAY, Sophie. *Salons célèbres, op. cit.*, p. 3 : « L'empire des salons a passé avec celui des femmes, et il nous serait bien difficile de donner à ce qu'on appelle aujourd'hui la Jeune France une idée de l'influence que certains salons exerçaient autrefois sur les affaires d'état et le choix des ministres. »

²¹⁴ Sophie Gail composait la musique, Sophie Gay écrivait les paroles.

²¹⁵ SÉCHÉ, Léon. *Delphine Gay, Mme de Girardin, dans ses rapports avec Lamartine, Victor Hugo, Balzac, Rachel, Jules Sandeau, Dumas, Eugène Sue et Georges Sand (documents inédits)*. Paris, Mercure de France, 1910, p. 19.

²¹⁶ *Laure d'Estell* est la seule œuvre publiée par Sophie Gay avant 1812.

²¹⁷ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 32.

²¹⁸ D'après Lassère, ce serait en raison d'une moquerie de Sophie Gay à l'égard du nouveau préfet d'Aix-la-Chapelle (M. Ladoucette) qui en aurait eu vent que Sigismond Gay aurait été remercié en 1811.

²¹⁹ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 32.

réinstalle à Paris. À partir de 1813 et jusqu'en 1850, ses publications de romans, pièces de théâtre, romances s'enchaînent à rythme régulier avec trente parutions inédites en l'espace de trente-sept années²²⁰. Le décès de son mari, en 1822, l'oblige à vivre plus modestement, elle s'installe dans un petit appartement avec sa fille Delphine Gay (ses autres filles sont mariées²²¹ ou institutrice, son fils est mort à la guerre en 1817²²²), à vivre sur l'argent mis de côté et à travailler. Par les correspondances temporelles entre ses divorces et veuvages et les moments où elle produit des œuvres, on peut déduire que Sophie Gay a été poussée à écrire et composer professionnellement essentiellement par nécessité financière.

Ainsi en 1812, elle publie son second roman (le meilleur d'après Sainte-Beuve²²³) *Léonie de Montbreuse*²²⁴ dédié à sa fille aînée Aglaé qui vient de se marier²²⁵. En 1814, elle rédige son troisième roman *Anatole*²²⁶, publié en 1815. Ce roman lui apporte, d'après Lassère, « une célébrité littéraire »²²⁷. Mais ses trois premiers romans²²⁸ ne sont pas signés. En août 1817, elle commence la rédaction d'un roman ambitieux *Les Malheurs d'un amant heureux*²²⁹ censé être écrit par un valet de chambre de Napoléon, très instruit et très lettré qui, écrit Sainte-Beuve, « au besoin, est homme à citer Horace en latin, Shakespeare en anglais et avoir lu *Corinne* »²³⁰. Le roman connaît plus de trois rééditions.

²²⁰ Nombre d'œuvres calculé à partir d'une bibliographie faite de l'autrice à partir de la base de donnée de la Bibliothèque Nationale de France à l'entrée « auteur », « Sophie Gay ».

²²¹ Elle avait organisé le mariage de ses filles Euphémie Liottier et Élixa Gay. Le mariage de sa fille Euphémie Liottier avait eu lieu le 15 février 1817 avec François Maurice Enlart et en avril 1817, Élixa Gay avait épousé Jean-Louis Barthélemy, comte d'O'Donnell Cf. Lassère, Madeleine. *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 36.

²²² Les autres filles de Sophie Gay ont été mariées et sa cadette Isaure est devenue institutrice. Sophie Gay n'a alors plus que Delphine comme enfant à charge.

²²³ SAINTE-BEUVE. « Madame Sophie Gay », *op. cit.* : « (...) je dirais que c'est son plus délicat ouvrage, celui qui mérite le mieux de rester dans une bibliothèque de choix, sur le rayon où se trouveraient *La Princesse de Clèves*, *Adèle de Sénange*, et *Valérie*. »

²²⁴ GAY, Sophie. *Léonie de Montbreuse* [1812]. [En ligne]. Paris : M. Lévy frères, 1864, 296 pages. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31. 10. 2019] Pour un résumé du roman, Cf. LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales*, *op. cit.*, p. 310.

²²⁵ Aglaé Liottier épouse le 20 septembre 1813, Joseph de Canclaux, consul de sa majesté l'Empereur à Nice. cf. Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 34.

²²⁶ GAY, Sophie. *Anatole*. Paris, Firmin Didot, 1815, deux volumes. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019] Pour un résumé du roman, Cf. LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales*, *op. cit.*, p. 310-311.

²²⁷ *Ibidem* : d'après Madeleine Lassère, cette célébrité « lui permit de passer de l'Empire à la monarchie des Bourbons sans dommage, d'autant que les Gay ne se privèrent pas de se poser en victimes d'une administration napoléonienne tatillonne : Sigismond était innocent de toute malversation, on avait voulu le perdre ! »

²²⁸ Les premiers romans de Sophie Gay sont *Laure d'Estell* (1802), *Léonie de Montbreuse* (1813), *Anatole* (1815).

²²⁹ GAY, Sophie. *Les malheurs d'un amant heureux* ou *Mémoires d'un jeune aide-de-camp de Napoléon Bonaparte, écrits par son valet de chambre* [1818-1823]. Paris, Boulland et Tardieu, 1823, 3 volumes, Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

²³⁰ SAINTE-BEUVE. « Madame Sophie Gay », *op. cit.*

Cet été 1817, elle commence aussi à travailler avec Sophie Gail et compose avec elle²³¹ *Dimanche dans la plaine*, une romance qui connaît « un succès considérable »²³². Puis le duo décide de remanier la comédie en trois actes de Jean-François Regnard (1694), *La Sérénade*. La première a lieu à l'Opéra-Comique le 16 septembre 1818²³³ et joue, d'après Letzter et Adelson, à 66 reprises. Le spectacle est ensuite repris au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles le 23 décembre de la même année²³⁴. À l'été 1818, avant le Congrès d'Aix-la-Chapelle en passe de devenir un centre mondain et politique, Sophie Gay retrouve Juliette Récamier²³⁵ où elles vont chacune tenir salon²³⁶, Sophie Gail la rejoint mais est très affaiblie. Atteinte de la phthisie, elle décède le 24 juillet 1819. La mort prématurée de la compositrice à l'âge de quarante-quatre ans met fin à la prometteuse collaboration entre les deux femmes.

En 1818-1819, Sophie Gay reprend sa vie mondaine à Paris, fréquente les salons de Juliette Récamier (à l'Abbaye-aux-bois), celui de Gérard et reçoit ses habitués qui sont d'après Lassère, Alexandre Soumet, Abel François Villemain²³⁷, « Bellisle, Alexandre Duval, Pontécoulant, Benjamin Constant et sa femme, Isabey, Gérard, Horace Vernet, le poète Étienne de Jouy, le comédien Talma (...) »²³⁸ C'est peut-être par l'entremise de Talma qu'elle propose sa première pièce au comité de lecture de la Comédie-Française *Le Marquis de Pomenars*. M^{lle} Mars y joue le rôle de la jeune première. Si la pièce dédiée à sa fille adoptive Élisabeth Gay²³⁹, représentée le 18 décembre 1819, ne joue que huit fois, elle amorce un partenariat entre l'autrice et la comédienne puisque M^{lle} Mars va jouer dans deux autres de ses pièces. En 1821, elle signe une seconde adaptation pour

²³¹ Sophie Gail compose la musique et Sophie Gay écrit les paroles.

²³² LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 39.

²³³ Ou Le 2 avril 1818 d'après les archives en ligne de l'Opéra-Comique, disponible sur : www.dezedo.org [Consulté le 11.05.20]

²³⁴ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, op. cit., p. 259.

²³⁵ C'est à ce moment que Juliette Récamier confie à Sophie Gay de faire représenter Germaine de Staël sous les traits de Corinne. Sophie Gay relate qu'elle demanda alors à son ami le peintre Gérard de peindre cette toile. La toile intitulée *Corinne au Cap Misène* (1819-1821) de Gérard est actuellement au Musée des Beaux-Arts de Lyon, cf. GAY, Sophie. *Salons célèbres*, op. cit., p. 192 et LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 42-43.

²³⁶ GAY, Sophie. *Salons célèbres*, op. cit., p. 192 : « Un mois avant le congrès, je me trouvai à Aix-la-Chapelle avec madame R., qui y était venue prendre les eaux. »

²³⁷ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 46-47 : Le jeune poète Alexandre Soumet, auteur du poème *La Pauvre fille* auquel elle rend hommage dans son drame de 1824, *Marie, ou la pauvre fille* et Abel François Villemain qui d'après Lassère a « la haute main sur la censure théâtrale » vont être embauchés par Sophie Gay pour enseigner des techniques d'écriture à sa fille, Delphine, qui se destine à la poésie.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], op. cit., page non numérotée située avant la page 1.

l'Opéra-Comique, *Maître de Chapelle ou le Souper imprévu*²⁴⁰ d'Alexandre Duval. Elle signe les paroles tandis que la musique est de Ferdinando Paër. Le 5 mars 1822, est représentée à la Comédie-Française sa comédie en trois actes *Une aventure du chevalier de Grammont*²⁴¹ dans laquelle joue M^{lle} Mars mais la pièce n'est jouée qu'une fois.

Le 19 décembre 1822, son époux décède et Sophie Gay, citée par Lassère, écrit le 15 janvier 1823 à son amie poétesse, ancienne comédienne²⁴², Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859)²⁴³ : « J'ai perdu l'amant de ma jeunesse, le père de mes enfants, mon ami, mon soutien. »²⁴⁴ La mort de son époux entraîne la liquidation d'une grande partie de ses biens. Après être tombée malade, elle se remet au travail, elle écrit en janvier 1823 « le dernier volume des *Malheurs d'un amant heureux* »²⁴⁵, réédite des textes et reprend son rôle d'agent littéraire. Elle a quarante-sept ans, cinq de ses six enfants sont autonomes ou décédés et elle aspire à la fois par fierté et par solidarité entre femmes de lettres à ce que sa quatrième fille, Delphine Gay, réussisse dans la carrière littéraire. Elle devient pour elle une sorte d'agent littéraire en la faisant réciter des poèmes dans différents cercles aristocratiques et artistiques de sa connaissance. Elle joue aussi en 1823 « un rôle capital »²⁴⁶, selon Lassère, dans la création de *La Muse française* (28 juillet 1823-15 juin 1824). Si ses sept fondateurs sont Alexandre Soumet, alors le plus célèbre, Alexandre Guiraud, Émile Deschamps, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Saint-Valry et Desjardins²⁴⁷, Sophie Gay rend possible la publication du journal en « s'activant à trouver un imprimeur, collectant articles et pièces de vers, encourageant les uns, sanctionnant les autres. »²⁴⁸ Aux articles des fondateurs s'ajoutent ceux de Charles Nodier et de femmes telles qu'Adélaïde Dufrénoy²⁴⁹ (1765-1825), Marceline Desbordes-Valmore, Amable

²⁴⁰ GAY, Sophie. *Maître de chapelle ou le Souper imprévu*, comédie de Mr A. Duval, arrangée en opéra-comique en un acte par Mme Sophie Gay... [Musique imprimée], Paris : A. Petit, Paris : J.-N. Barba, 1821.

²⁴¹ GAY, Sophie. *Une aventure du chevalier de Grammont*, comédie en 3 actes et en vers, par Mme Sophie Gay... [Paris, Français, 5 mars 1822.] [Texte imprimé], Paris : A. Tardieu, 1822, 73 p.

²⁴² Cf. MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne. De M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 21.

²⁴³ Sophie Gay a consacré un article élogieux à son œuvre dans la *Revue Encyclopédique*, cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, op. cit., p. 52.

²⁴⁴ Sophie Gay dans une lettre à Marceline Desbordes-Valmore datée du 15 janvier 1823 citée par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 61.

²⁴⁵ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 62.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

²⁴⁷ Cf. CANH-GRUYER, France. « Cénacles romantiques », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : www.universalis-edu.com [Consulté le 08. 10. 2019]

²⁴⁸ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 62.

²⁴⁹ Adélaïde Dufrénoy a poussé les débuts des poétesse Amable Tastu et Marceline Desbordes-Valmore, cf. SETH, Catriona. « Adélaïde Dufrénoy », *Femmes poètes du XIX^e siècle, une anthologie* sous la direction de Christine Planté, op. cit., p. 67-68.

Tastu²⁵⁰ (1798-1885), les siens et ceux de sa fille, Delphine Gay. D'après France Canh-Gruyer, cet organe du romantisme se définit davantage par « son esprit catholique, royaliste et nationaliste, et par sa fidélité à Chateaubriand, que par une révolution de l'art poétique. »²⁵¹ Ce qui relie, selon elle, ces différents auteurs est « un même amour de la poésie, poésie lyrique essentiellement. »²⁵² On peut penser que si elle peut rendre possible la publication de cette revue c'est qu'elle dispose d'un carnet d'adresses qui lui donne accès à un imprimeur et à des collaborateurs artistiques de renom, qu'elle bénéficie, en d'autres termes, d'une agentivité sur la scène littéraire et artistique parisienne. Le 11 novembre 1824 est créé à la Comédie-Française son premier drame *Marie, ou la Pauvre fille*²⁵³ avec M^{lle} Mars dans le rôle principal, la pièce joue trois fois²⁵⁴. Ce drame social, en trois actes, naturaliste, dénote avec le style frivole de ses comédies. Il retrace le parcours d'une jeune femme abandonnée à la naissance et élevée par une paysanne et l'instituteur de village. Forcée de quitter la maison où elle est entrée comme domestique parce qu'un jeune noble est tombé amoureux d'elle, elle semble n'avoir pas d'autre choix que d'entrer au couvent. Cette jeune femme modeste mais intelligente, capable de débiter « d'un bout à l'autre, une trentaine de vers (...) »²⁵⁵ porte un discours lucide quant à sa classe sociale et à son sexe lorsqu'elle affirme, au nom des femmes de sa condition : « plus nous sommes pauvres, plus l'honneur nous est cher. »²⁵⁶ Ce drame est une critique amère des préjugés moraux qui pèsent sur les femmes en particulier des plus basses classes sociales concernant leur sexualité et leur maternité. Elle montre de quelle manière la société favorise l'opprobre sur les filles dès lors qu'elles sont approchées par des hommes. Les préjugés entraînent des injustices et condamnent les filles, en particulier les plus pauvres, au malheur et à leur marginalisation. Mademoiselle Mars que Sophie Gay a côtoyé depuis sa fréquentation du salon de Mademoiselle Contat en 1860 a donc joué les principaux rôles féminins de ses trois pièces représentées à la Comédie-Française.

²⁵⁰ Cf. SCHAPIRA, Marie-Claude. « Amable Tastu », *Femmes poètes du XIX^e siècle, une anthologie* sous la direction de Christine Planté, *op. cit.*, p. 121-122.

²⁵¹ CANH-GRUYER, France. « Cénacles romantiques », *op. cit.*

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ La pièce est inspirée de l'élégie fameuse *La Pauvre fille* (1814) de son ami Alexandre Soumet, élégie retranscrite dans la pièce.

²⁵⁴ Cf. Base Lagrange en ligne.

²⁵⁵ GAY, Sophie. *Marie, ou la pauvre fille*. [En ligne] Paris, Barba, 1824, 73 p., p. 8. Disponible sur la bibliothèque numérisée de Lyon : <https://numelyo.bm-lyon.fr> [Consulté le 24.09.2019]

²⁵⁶ *Ibidem.*

Après un séjour à Rome en 1826 où elle est invitée avec sa fille (Delphine Gay²⁵⁷) chez son amie Hortense de Beauharnais, elle rentre à Paris et s'installe dans un petit appartement (rue de Choiseul, Paris 2^{ème}) où elle reçoit, malgré ses faibles revenus « tous les jeudis »²⁵⁸. Le poète Antoine Fontaney (1803-1837) relate à la date du 12 juillet 1832 de son *Journal intime* cité par Lassère :

Après le spectacle, M. de Custine et moi nous avons été chez Mme Gay ; M. de Musset, M. Coste était là. Huerta a joué. Puis Balzac nous a conté, avec un étrange et incroyable aplomb, des contes fantastiques et drolatiques qui ont beaucoup amusé ces dames. Delphine l'aidait et lui donnait des idées. Et nous, nous écoutions et nous admirions ! Étonnant spectacle !²⁵⁹

Malgré l'exiguïté du logement et sa précarité financière, elle continue de recevoir des écrivains (Victor Hugo²⁶⁰, Honoré de Balzac²⁶¹). Sa fragilité financière la rend très dépendante des réseaux sociaux qui rendent possible son activité littéraire. En effet, elle doit continuer à côtoyer des éditeurs, des écrivains, des directeurs de théâtre et des comédiens pour que ses textes soient achetés par des éditeurs ou représentés dans les théâtres. En 1828, elle publie son premier roman historique, *Théobald*²⁶² puis suite à l'échec de son roman *Le Moqueur amoureux*²⁶³, elle doit vendre les biens qui lui restent. Après le mariage de sa fille Delphine Gay avec le journaliste et fondateurs de journaux Émile de Girardin, elle collabore en 1833 par l'écriture d'une série de contes dédiés à sa petite fille Camille Canclaux (*Perroquette*, *Le Panier de pommes*, *Mouchardinet*, *L'Apprenti serrurier*)²⁶⁴ au premier mensuel destiné aux enfants de 5 à 12 ans qu'il créé intitulé *Le Journal des enfans*. Le 26 janvier 1833, jour d'anniversaire de sa fille Delphine, elle lance le premier numéro de sa revue *Les Causeries du monde* pour laquelle Honoré de Balzac, Delphine de Girardin, Eugène Sue, Alphonse Karr, le marquis de Custine, Marceline Desbordes-Valmore écrivent des contributions²⁶⁵. Cette nouvelle démarche atteste aussi de son agentivité dans le milieu littéraire parisien. En 1836, elle

²⁵⁷ C'est lors de ce voyage en Italie avec sa mère que Delphine Gay rencontre Alphonse de Lamartine alors « secrétaire d'ambassade à Florence » dont elle va rester proche, cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 90.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁵⁹ Fontaney, Antoine. *Journal intime* [dates et éditeur inconnu] cité par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 133.

²⁶⁰ Le 25 février 1830, elle assiste avec sa fille à la première représentation d'*Hernani* à la Comédie-Française où Victor Hugo leur a réservé une loge.

²⁶¹ Honoré de Balzac lui rend régulièrement visite à partir de 1828, cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 108.

²⁶² GAY, Sophie. *Théobald*, épisode de la guerre de Russie. Paris : Ponthieu : P. Dupont, 1828, 4 volumes.

²⁶³ GAY, Sophie. *Le Moqueur amoureux* [1830]. [En ligne] Paris, Michel-Lévy frères, 1871, 276 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

²⁶⁴ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 134, note 24.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 148-149.

quitte Paris pour Versailles²⁶⁶. Elle continue à publier des textes jusqu'à deux ans avant sa mort, ses *Salons célèbres* (1837), un opéra-comique, *Le Chevalier de Canolle*²⁶⁷ représenté à l'Opéra-Comique en 1836, ainsi que sept romans, en particulier historiques qui ont souvent pour héroïnes des femmes (*La comtesse d'Egmont*, 1836 ; *Marie de Mancini*, 1839 ; *Histoire de Marie-Louise d'Orléans*, 1842 ; *Ellénore*, 1844-1846 ; *Le Comte de Guiche* ; *Le Faux frère*, 1845 ; *Le Mari confident*, 1849). Elle publie aussi des romances dont elle signe les paroles (*7 Romances et mélodies* ; *Amour et courage !* 1849 ; *L'Abandon* ; *Le Ménage politique ! Grand duo bouffe pour soprano et ténor*, 1850 ; *Maris !*²⁶⁸). Elle décède le 5 mars 1852.

Sophie Gay, qui mettait « au premier rang des plaisirs de l'esprit celui de voir bien jouer la haute comédie »²⁶⁹, a donc pu faire représenter ses pièces sur les scènes officielles parisiennes grâce à ses collaborations avec des personnalités artistiques féminines alors célèbres au moment où débutent leurs partenariats, la compositrice Sophie Gail et la comédienne M^{lle} Mars. Sophie Gay cumule les compétences artistiques et sociales (musicienne, écrivaine, maîtrise de la conversation, agent littéraire) ce qui lui permet de rester visible sur la scène parisienne artistique et mondaine en renouvelant ses formes d'expression au fil des revers de fortune qu'elle connaît. Les témoignages de Virginie Ancelot et de Sainte-Beuve insistent sur son talent social : Ancelot se souvient de ses paroles « très vives, très animées »²⁷⁰ tandis que Sainte-Beuve décrit son « caractère original, (...) [sa] vitalité puissante de femme du monde et de femme d'esprit »²⁷¹. Sa fréquentation, dès l'adolescence, des salons parisiens lui permet de recevoir, visiter, inviter, rencontrer des personnalités publiques (artistes, directeurs de théâtre, éditeurs) ayant de l'influence dans l'arène discursive officielle, dans l'espace public bourgeois, mais également d'accroître son réseau qu'elle met ensuite au service d'autres artistes, en particulier plus jeunes qu'elle. Sa présence dans les salons favorisant ses alliances avec des artistes notoires et influents et son cumul de savoirs artistiques, ainsi que son anonymat au début de sa carrière de femme de lettres s'apparentent aux stratégies qui lui ont permis de subvenir à ses besoins et de faire représenter ses pièces sur des grandes

²⁶⁶ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 160 : « (...) Sophie Gay se retirait de la scène, laissant à Delphine, alors dans l'éclat de ses trente-deux ans, la royauté mondaine. »

²⁶⁷ GAY, Sophie. *Le Chevalier de Canolle*, opéra-comique en 3 actes. Paris : H. Lemoine, 1836.

²⁶⁸ Cf. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France en ligne.

²⁶⁹ GAY, Sophie. *Salons célèbres, op. cit.*, p. 75.

²⁷⁰ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints, op. cit.*, p. 64.

²⁷¹ SAINTE-BEUVE. « Madame Sophie Gay » [En ligne], Paris, *Le Constitutionnel*, lundi 26 avril 1852, *op. cit.*

scènes. On remarque qu'excepté *Marie, ou la pauvre fille* (1824), tous ses textes joués sur scènes sont des comédies ou des livrets d'opéra-comique, ils sont destinés à faire rire. Ce genre apparemment frivole, apolitique, anodin, permettait d'éviter la censure. En effet, ces pièces ne comportaient aucune charge politique et polémique, aucune remontrance violente contrairement à *L'École des Journalistes* de Delphine de Girardin à laquelle la censure va reprocher ses « attaques empreintes d'un caractère de violence et d'amertume »²⁷². Les œuvres de Sophie de Bawr et de Sophie Gay sont lues par la censure comme des œuvres douces parce qu'elles n'attaquent personne. Au niveau des thématiques abordées, la maternité²⁷³ tient une place centrale dans ses fictions dans lesquelles elle apparaît comme une forme de puissance, c'est le cas dans ses deux pièces à notre sens les plus remarquables de sa bibliographie *Marie, ou la Pauvre fille* (1824) et *Le Marquis de Pomenars* (1819).

B. *La Suite d'un bal masqué* (1813) et *Le Marquis de Pomenars* (1819)

Dans *La Comédie en France au XIX^e siècle* (1898), le professeur de littérature Charles Lenient (1826-1908) écrit :

Parmi ces amusements de l'Empire et ces jeux innocents de la comédie où l'on rit pour rire, sans viser ni à la leçon morale, ni à la peinture, ni à la satire de la société, il nous faut citer encore une pièce qui reparait quelquefois sur les affiches du Comédie-Française : *La Suite d'un bal masqué*, par Mme de Bawr. Un nom de femme auteur qui a précédé au théâtre ceux de Mmes Ancelot, Émile de Girardin, George Sand, et qui eut son quart d'heure de célébrité.²⁷⁴

Et dans l'article du *Constitutionnel* du 26 avril 1852 qu'il consacre à la mort de Sophie Gay, Sainte-Beuve écrit : « plusieurs de ses pièces, soit à l'Opéra-Comique, soit à la Comédie-Française, furent représentées avec un certain succès. On se souvient à la

²⁷² CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) » [En ligne], *op. cit.*, p. 2.

²⁷³ SAINTE-BEUVE. « Madame Sophie Gay » [En ligne], Paris, *Le Constitutionnel*, lundi 26 avril 1852, *op. cit.* : « Elle eut, vers le milieu de sa carrière, un bonheur dont toutes les mères qui écrivent ne se seraient pas accommodées : elle eut des filles qui l'égalèrent par l'esprit et dont l'une la surpassa par le talent. La mère de M^{me} Émile de Girardin présida longtemps au succès et à la renommée poétique de sa fille ; elle en reçut des reflets qui la réjouirent ; qui la rajeunirent, et qui ne l'éclipsèrent pas. Quand on voyait M^{me} Gay en compagnie de ses filles, de M^{me} de Girardin et de M^{me} O'Donnell, ce qu'il y avait de plus jeune, de plus moderne de façon, de plus élégant en celles-ci, ce que leur esprit avait, si je puis dire de mieux monté dans son brillant et de mieux taillé par toutes les facettes, ne faisait que mieux ressortir ce qu'il y avait de vigoureux et de natif en leur mère. »

²⁷⁴ LENIENT, Charles. *La Comédie en France au XIX^e siècle* [En ligne]. Paris, Hachette, 1898, 366 p., p. 213-214., p. 213. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 30. 11. 2019]
LENIENT, Charles. *La Comédie en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 213.

Comédie-Française du *Marquis de Pomenars* (1820)²⁷⁵. Ces deux intellectuels évoquent ces deux pièces, quatre-vingt-cinq années après la première de *La Suite d'un bal masqué*, et trente-trois ans après l'écriture du *Marquis de Pomenars*, pour la raison que ces pièces furent celles qui restèrent dans les mémoires. Non frontalement engagées, ses pièces contiennent néanmoins des critiques de la justice française telle qu'elle est instituée et défendent, en contre-modèle, une sororité c'est-à-dire une « solidarité entre femmes »²⁷⁶ amicale et maternelle. *La Suite d'un bal masqué* a été publiée entre 1813 et 1864 par trois éditeurs différents à Paris (Vente, Dabo et Tresse), elle est entrée au répertoire de la Comédie-Française et a été jouée d'après la base Lagrange à 242 reprises entre 1813 et 1869, soit pendant plus de cinquante ans. *Le Marquis de Pomenars* a été publiée entre 1819 et 1827 chez trois éditeurs différents (Ladvocat, Barba à Paris et Dupon, à Bruxelles), elle est entrée au répertoire de la Comédie-Française, elle a été jouée de 1819 à 1821 à huit reprises. Si le nombre de spectateurs touchés par ces textes est éloigné, leur contenu et le contexte dans lequel ils ont été représentés justifient qu'ils soient traités dans une partie commune.

La Suite d'un bal masqué raconte de quelle façon la jeune veuve, Madame de Mareuil, résout un procès opposant son amie de couvent, Madame de Belmont, à un galant homme, M. de Versac, rencontré lors d'un bal masqué, en les mariant. La pièce se termine par cette réplique de Madame de Mareuil : « Mais convenez tous que j'ai une bonne tête, et qu'il est heureux d'arranger au bal masqué une affaire que les tribunaux n'ont pu terminer depuis dix ans. »²⁷⁷ *Le Marquis de Pomenars* relate de quelle façon Madame de Sévigné obtint la grâce du roi pour le marquis de Pomenars, condamné à mort par le grand sénéchal, président du tribunal criminel de la ville de Laval, poursuivi « depuis plus de deux ans »²⁷⁸ pour avoir enlevé et déshonoré la fille d'un comte, en l'échange d'un mariage avec celle-ci. Si ces pièces se déroulent dans les maisons, dans le salon parisien de l'hôtel de Madame de Mareuil et dans la demeure du Sénéchal Méridéc à Laval, elles font vivre, en hors-champs, d'autres espaces qui sont le bal, la place publique où doit être pendue l'effigie du marquis de Pomenars, et les tribunaux.

Les quatre héroïnes de ces deux comédies, M^{me} de Mareuil, son amie M^{me} de Belmont, M^{me} d'Angerval et M^{me} de Sévigné sont veuves et femmes du monde, ce qui

²⁷⁵ Sainte-Beuve. « Madame Sophie Gay » [En ligne], Paris, *Le Constitutionnel*, lundi 26 avril 1852, Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

²⁷⁶ Définition du Petit Robert en ligne, 2019.

²⁷⁷ BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué*, op. cit., p. 40.

²⁷⁸ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], op. cit., p. 16.

leur confère une plus grande liberté d'aller et venir dans la société que si elles étaient des jeunes filles à marier. Au niveau moral en effet, une veuve ne sera pas soupçonnée de la même façon qu'une jeune fille à marier, sortant du couvent, de mettre en péril sa virginité en sortant dans des lieux publics. Au niveau du droit, Nicole Arnaud-Duc explique que certaines lois « reconnaissent des avantages »²⁷⁹ au veuf et à la veuve en France mais que « le Code civil français ne s'occupe pas des droits du conjoint survivant jusqu'en 1891, au contraire de tous les codes du XIX^e siècle. »²⁸⁰ Cette spécificité juridique française explique peut-être la raison pour laquelle dans ces fictions de jeunes veuves sont poussées par leur entourage à se remarier alors même qu'elles semblent profiter avec bonheur de la liberté que leur offrent leurs célibats. Dans *La Suite d'un bal masqué*, M^{me} de Mareuil aime par-dessus tout « à plaire et à rire »²⁸¹, court « tous les lieux de réunion, tous les théâtres de Paris »²⁸² et elle se considère comme trop jeune et « légère »²⁸³ pour se remarier. Son amie de couvent, M^{me} de Belmont est venue poursuivre à Paris un procès entamé par son mari qui vient de décéder qu'elle décrit comme « vieux et entêté »²⁸⁴, « qui avait trois fois son âge, et qu'elle n'avait épousé que par obéissance »²⁸⁵. Dans *Le Marquis de Pomenars*, le Marquis de Sévigné dit à propos du mari défunt de M^{me} d'Angerval « qu'il s'est très bien conduit, puisqu'il est mort deux mois après sa noce. »²⁸⁶ Ces veuves (Mesdames de Mareuil, de Belmont, d'Angerval) jeunes, jolies, aristocrates ayant reçu des éducations distinguées dans des couvents parisiens et mariées très jeunes se distinguent, dans les deux pièces, des autres personnages par leur maîtrise du langage. M^{me} d'Angerval décrite par le valet François comme ayant « un ton, des manières, une élégance »²⁸⁷ a d'ailleurs été choisie par son oncle, le Sénéchal Méridec, pour être son « interprète »²⁸⁸ : « C'est madame d'Angerval, ma nièce, qui veut partager avec nous le plaisir de vous faire les honneurs de la maison, elle parle mieux que moi le langage du monde aussi c'est elle que je charge ordinairement d'exprimer ce que je pense. »²⁸⁹ La fluidité du langage de ces jeunes femmes de salon à l'esprit souple, rapide et rusé est mis

²⁷⁹ ARNAUD-DUC, Nicole. « Les contradictions du droit », chapitre 4, *Histoire des femmes en Occident*, tome IV, *Le XIX^e siècle*, op. cit., p. 137.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], op. cit., p. 4.

²⁸² BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué*, op. cit., p., p. 11.

²⁸³ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁸⁶ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], op. cit., p. 4.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

en opposition à la pensée raide, au langage incompréhensible et peut-être digne de confiance de la justice. M^{me} de Belmont, qui risque de perdre toute sa fortune dans le procès qui l'occupe à Paris, demande « Est-ce que l'on peut comprendre ces gens-là ? Les uns me rassurent, me flattent peut-être ; les autres m'effrayent : on ne sait lequel croire (...) »²⁹⁰ Le personnage du juge dans *Le Marquis de Pomenars* est peint par Sophie Gay comme un personnage grotesque, à l'esprit obtus lorsqu'il affirme « (...) je ne crois un procès bien jugé qu'autant qu'il l'est promptement ; enfin, je suis tellement connu dans le pays pour un homme expéditif, que c'est à qui me renverra son affaire pour la voir terminée (...). »²⁹¹ Le juge Méridéc est décrit comme un *fanatique*²⁹² de la justice (« la pitié, l'humanité, tout cela est fort beau en conversation. Mais la loi, le devoir passent avant tout. On ne m'a pas nommé juge pour protéger les voleurs, mais pour les faire pendre (...). »²⁹³) Se moquer de la justice s'inscrit certes dans la tradition de la comédie théâtrale française depuis le XVII^e siècle, le juge de la comédie de Sophie Gay, Méridéc, le rappelle lui-même²⁹⁴ cependant, cette critique du système judiciaire s'inspire également des expériences de ces deux autrices, en tant que femme, face à la justice. En effet, ayant connu chacune la violence d'État pendant la Terreur et étant chacune divorcée, elles ont dû faire face à la justice, alors élaborée et incarnée par des hommes. Par cette moquerie de la justice émise depuis le point de vue de jeunes héroïnes mariées à des hommes beaucoup plus âgés qu'elles et fraîchement veuves, deux critiques se décèlent. Leurs pièces critiquent d'abord les mariages arrangés unissant de très jeunes femmes, sortant souvent tout juste des couvents, à des vieillards. On se souvient aussi que le premier époux de Sophie Gay était beaucoup plus âgé qu'elle. Ensuite, ces veuvages confrontent souvent les jeunes veuves, la plupart du temps inexpérimentées au niveau du droit, à la justice : elles se retrouvent à hériter par exemple des dettes contractées, ou des conflits juridiques commencés par leurs époux, comme c'est le cas de M^{me} de Belmont. La plupart des mariages sont signés entre des femmes plus jeunes que l'homme, voire beaucoup plus jeunes qu'eux. Résultent alors de ces mariages de fréquents veuvages laissant de très jeunes veuves se débattre avec une justice qu'elles ne connaissent pas et un droit qui ne les protège pas. Sophie de Bawr et Sophie Gay utilisent le théâtre comme

²⁹⁰ BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué*, op. cit., p., p. 11.

²⁹¹ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], op. cit., p. 16.

²⁹² Cf. GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], op. cit., p. 18.

²⁹³ *Ibid.*, p. 17.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 31-32 : « Mais s'il n'en était pas ainsi, monsieur, que penserait-on de la justice ? Votre Molière s'en moque déjà bien assez, vraiment, sans lui offrir une occasion de plus de faire rire le public aux dépens des juges : car il ne les traite pas mieux que les médecins. »

une tribune pour dénoncer ces mariages ainsi que le droit français ne faisant rien pour les conjoints restants qui sont souvent de jeunes veuves. On peut penser que ces situations décrites par leurs pièces devaient raisonner dans l'esprit de nombreux spectateurs, en particulier des spectatrices.

Enfin, outre la justice, les jeunes hommes de salons s'avèrent également dans leurs pièces préjudiciables à leurs héroïnes. Ils sont tantôt coureurs tels le Marquis de Sévigné, le Marquis de Pomenars et le Chevalier de Grammont, tantôt jaloux tels Saint-Clair dans *Le Marquis de Pomenars* et Saint-Albe dans *La Suite d'un bal masqué*. La jeune M^{me} d'Angerval formule ainsi le dilemme masculin qui s'offre à elle : « En vérité, les femmes sont bien à plaindre de n'avoir si souvent à choisir qu'entre le supplice d'être tourmentées passionnément, ou le plaisir d'être trompées avec grâce. »²⁹⁵

Dans chacune de ces pièces, l'héroïne (M^{me} de Belmont et M^{me} d'Angerval, toutes deux interprétées par Mademoiselle Mars) doit se sortir de l'impasse dans laquelle elle se trouve. Madame Belmont risque la faillite et la solitude à cause du procès dans lequel elle est entraînée à cause de son précédent mariage²⁹⁶ avec un vieillard tandis que Madame d'Angerval doit résister aux avances d'un coureur séduisant au risque d'être finalement humiliée et déshonorée et choisir entre son goût pour les paroles délicates d'un coureur, M. de Sévigné, ou la sécurité avec M. de Saint-Clair, épris, honnête mais jaloux et emporté. Dans les deux pièces, les héroïnes se sortent de leurs situations précaires grâce à une entraide entre femmes.

Dans *La Suite d'un bal masqué*, M^{me} de Mareuil a rencontré lors d'un bal masqué M. de Versac, l'homme justement en procès avec son amie, M^{me} de Belmont, qui risque, dans ce litige, sa fortune et de tomber dans la misère si jamais elle le perd. M. de Versac lui faisant la cour, M^{me} de Mareuil décide de faire passer son amie pour elle en demandant auparavant au prétendant de se faire annoncer sous un autre nom « Il [M. de Versac] m'a trouvée aimable, il me croit belle, et Madame de Belmont, jeune et jolie, peut prendre ma place sans détruire l'illusion. »²⁹⁷ Bien qu'effectué dans le secret de l'intéressée, elle met au point un plan pour sauver son amie : « Qu'il la voie, qu'il lui parle sans la connaître, et qu'elle achève enfin ce que j'ai commencé. Si mon plan réussit, je fais le bonheur de

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁹⁶ BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué*, op. cit., p. 33 : « Outre le danger qu'offre de seconds nœuds, il est possible qu'avant peu une raison plus forte m'engage à renoncer au mariage. Ma fortune se trouve dépendre entièrement du jugement d'un procès que je puis perdre. Dois-je songer à prendre un époux auquel je ferais partager ma ruine ! »

²⁹⁷ BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué*, op. cit., p. 7.

mon amie. S'il échoue, je conserve un adorateur, et pour une femme c'est toujours une consolation. »²⁹⁸ Lorsque M^{me} de Belmont comprend la supercherie mise au point par son amie de couvent, elle convient rapidement que cette dernière a agi « par la bonté de son cœur »²⁹⁹. Et alors que la solution apportée à la déroute financière de M^{me} de Belmont se trouve en la personne d'un jeune homme séduit au bal par les soins de M^{me} de Mareuil masquée, une éventuelle jalousie entre femmes n'est jamais mise en scène dans la pièce. Cette pièce démontre aussi que la seule solution offerte à une jeune veuve endettée à cause de son défunt est de se remarier. Dans *Le Marquis de Pomenars*, si M^{me} d'Angerval résiste aux avances de l'inconséquent Marquis de Sévigné, c'est grâce aux conseils de M^{me} de Sévigné qui la met en garde contre la légèreté de son propre fils :

M^{me} D'ANGerval. – (...) mais votre mère elle-même m'a donné de fortes préventions contre vous ; et cependant, on connaît sa faiblesse pour les extravagances de son fils. (...) Je me souviens encore du jour où je lui ai entendu dire à mon oncle. « Mon fils est un trésor de folie ; ses sentiments sont tous vrais, sont tous faux, sont tous froids, sont tous brûlants, sont tous fripons, sont tous sincères ; enfin, son cœur n'a pas le sens commun.³⁰⁰

M^{me} d'Angerval, comme son autrice Sophie Gay, admire M^{me} de Sévigné qui est montrée dans la pièce comme disposant d'un pouvoir d'influence considérable puisqu'elle est capable d'obtenir une grâce du roi afin de dénouer une affaire pourtant déjà jugée. Le Marquis de Pomenars, également émerveillé par la mère de son ami, le Marquis de Sévigné, évoque « l'empire »³⁰¹ de « son esprit et de sa grâce »³⁰² sur la cour. Elle brille également dans la pièce de Sophie Gay par le caractère caustique de ses répliques qui rabat le caquet du juge mais également des jeunes coureurs de la cour tels que son fils et ses amis :

LE MARQUIS DE POMENARS. – Oui, je sais qu'on nous fait une loi d'épouser la femme qui s'est compromise pour nous et je me serais peut-être déjà conformé à l'usage, si M. de Créance était moins brutal, et sa fille plus jolie.

M^{me} DE SÉVIGNÉ. – Raison de plus pour vous décider ; je vous ai toujours entendu dire qu'il n'y avait pas d'homme plus malheureux que le mari d'une jolie femme.

LE MARQUIS DE POMENARS. – Écoutez donc, je ne suis pas plus aimable que beaucoup d'autres, et il serait très-possible...

M^{me} DE SÉVIGNÉ. – Et quand cela serait, cela vaut toujours mieux que d'être pendu.³⁰³

La jeune M^{me} d'Angerval admire et s'inspire de l'autorité de M^{me} de Sévigné pour démasquer son séducteur, le marquis de Sévigné, et n'être pas une conquête de plus. À la

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁰ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], *op. cit.*, p. 7.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibid.*, p. 34-35.

fin de la pièce, elle requiert le consentement de M^{me} de Sévigné pour son mariage qui alors lui « ordonne »³⁰⁴ d'être heureuse tandis qu'elle demande à son fils d'être « sage »³⁰⁵. Le fils de M^{me} de Sévigné confie à M^{me} d'Angerval que si leur mère est aussi tendre entre sa sœur et lui, sa sœur seule possède « toute entière »³⁰⁶ son admiration. L'ultime réplique de la pièce est d'ailleurs tenue par M^{me} de Sévigné déclarant qu'elle va aller écrire à sa fille l'aventure qu'ils viennent de vivre. Sophie Gay explique avoir osé choisir de mettre en scène M^{me} de Sévigné grâce à sa fille, la comtesse O'Donnell, à qui elle dédie sa pièce :

C'est toi, chère Élisabeth, qui m'a commandé cet ouvrage ; je n'osais mettre en scène madame de Sévigné ; je savais à quel point son esprit et sa grâce sont inimitables. Mais tu as pensé qu'en aimant autant qu'elle on pouvait écrire aussi bien ; et sans partager cette erreur, j'ai cédé à tes instances. Madame de Sévigné m'aurait pardonné cette faiblesse pour ma fille : le public ne s'est pas montré moins indulgent. Ainsi chère Élisabeth, je te dois mon succès, et je t'en fais hommage.³⁰⁷

Sophie Gay, mère de six filles, a dédié plusieurs de ses œuvres publiées à ses filles, ce qui est une manière de rendre public son amour maternel pour sa fille adoptive et justifier son audace par la faiblesse qu'elle a pour son enfant. Rendue célèbre par ses lettres adressées à sa fille, il est aisé de comprendre pour quelles raisons Sophie Gay choisit d'élever M^{me} de Sévigné, qui adorait sa fille, en héroïne de son théâtre.

Si ces deux comédies au style léger se dénouent de manière morale par des mariages, les personnages féminins apparaissent comme particulièrement libres. Parce qu'elles sont jeunes, aristocrates, c'est-à-dire qu'elles ont de l'argent et surtout parce qu'elles sont veuves, ces femmes possèdent une liberté d'aller et venir dans différents espaces que la décence leur empêcherait si elles n'étaient non pas veuves mais célibataires. M^{me} de Mareuil fréquente les bals or comme l'écrit Michelle Perrot dans *Femmes publiques*, « Paris est une ville qui danse beaucoup au XIX^e siècle et les bals sont des lieux de rencontre des sexes séparés. »³⁰⁸ Si la jeune M^{me} de Mareuil est poussée à se marier par son prétendant, elle souhaite profiter du temps de sa jeunesse, elle se dit trop jeune pour se remarier et son statut privilégié de veuve lui permet de fréquenter l'autre sexe sans que sa vertu soit remise en cause et qu'elle coure le risque d'être mise au ban de la société. Lenient mentionne avec justesse que le personnage de la jeune veuve dans la pièce de Bawr « à tous les avantages d'une situation qui lui laisse plus de liberté qu'à

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁰⁷ GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819], *op. cit.*, page non numérotée située avant la page 1.

³⁰⁸ PERROT, Michelle. *Femmes publiques*. Paris, Les Éditions Textuel, 1997, p. 18.

la jeune fille et lui permet de se mêler aux intrigues galantes, d'aller même au bal de l'Opéra sans se compromettre. »³⁰⁹ Enfin, ces personnages de jeunes veuves apparaissent, dans une certaine mesure, comme libres. Sophie de Bawr a été veuve l'essentiel de sa vie et ce, dès 1794, alors qu'elle était âgée de 21 ans. Ce statut l'a obligée à travailler toute sa vie mais cette nécessité lui a offert l'immense liberté d'aller et venir, à sa guise, dans les salons, les académies et les théâtres.

Ces pièces écrites depuis les points de vue des personnages féminins démontrent enfin le caractère sexué de la justice française, elles semblent exprimer que les lois ont été élaborées et sont incarnées par des hommes aux dépens des femmes qui doivent se débrouiller entre elles pour s'en sortir. Ces autrices se moquent de cette justice masculine, soit par la création d'un personnage de juge grotesque, soit en faisant agir des héroïnes (Mme de Mareuil, Mme de Sévigné) qui contournent la justice. Enfin ces deux pièces font ressortir des liens de sororité entre amies et entre mères et filles, que ce soit pour se sortir d'une précarité financière et sociale ou pour échapper à des hommes prédateurs sexuels.

Sophie Gay élève dans ses textes dramatiques, en particulier dans *Le Marquis de Pomenars* (1819) et *Marie, ou la Pauvre fille* (1824), la maternité comme un lien puissant, une force généreuse d'entraïdes. Si ces autrices ne se montrent pas nostalgiques du système d'ordre de l'Ancien Régime, qu'elles sont sans doute républicaines mais sans jamais le mentionner dans leurs mémoires, elles regrettent, à l'instar de Germaine de Staël et Constance de Salm, que les législateurs de la Révolution de 1789 aient oublié les femmes en particulier concernant leur éducation³¹⁰. Sophie de Bawr défend en particulier dans sa dernière pièce publiée *Charlotte Brown*³¹¹ (1835) et représentée le 7 avril 1835³¹², l'émancipation sociale des filles par l'éducation en défendant le modèle d'une jeune femme d'une classe inférieure à celle de son mari sortie de la misère grâce à son éducation qui lui permet de passer aux yeux de tous pour une aristocrate. Elle critique par son biais et à couvert de sa fiction la société d'ordres. Sophie de Bawr écrit que si ses pièces sont de « faibles inventions »³¹³, elles possèdent néanmoins « une certaine vérité de

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 216.

³¹⁰ Cf. MERLE, Pierre. « La Révolution et la scolarisation des filles », *La démocratisation de l'enseignement* [2002]. Paris, La Découverte, « repères », 2009, p. 45-47.

³¹¹ BAWR, Sophie (de). *Charlotte Brown*. Paris, Librairie parisienne, 1835, 72 p. cf. Résumé en annexes.

³¹² *Charlotte Brown* fut représentée à vingt-et-une reprises au Théâtre Français, en salle Richelieu, entre 1835 et 1839.

³¹³ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs, op. cit.*, p. 252.

dialogue »³¹⁴ qui leur ont assuré leur succès. En effet, la facture de ses pièces est reconnaissable à l'élégance des paroles de ses personnages, en particulier féminins, qui maîtrisent le langage avec aisance et possèdent une vivacité d'esprit. Charles Lenient qualifie son style, (à propos de *La Suite d'un bal masqué*) d'« air naturel et vrai répandu sur le dialogue, sur le comique et sur tout l'esprit de la pièce. »³¹⁵. L'attrait de la prose théâtrale de Sophie Gay repose sur un humour piquant qui vient de l'écart dans les dialogues entre les répliques des personnages grotesques et des personnages dits subalternes (domestiques, femmes) disposant d'une aisance de langage et de répondant.

Conclusion : Lois (des hommes) versus sororité

Tributaires financièrement de réseaux par-delà les partis pour subvenir à leurs besoins, Sophie de Bawr et Sophie Gay ne pouvaient publiquement s'afficher d'une couleur politique. Leurs pièces ne délivrent pas de messages frontaux mais érigent en exemple les liens qui unissent des femmes entre elles pour s'en sortir en dépit de situations maritales qui, en mariant des femmes très jeunes à des hommes âgés, et juridiques, en laissant de jeunes veuves inexpérimentées se débattre avec la justice, mettent les femmes dans une très grande détresse. Leurs idées les plus critiques, politiques, sont masquées par la fiction et à déceler au sein de leur prose a priori sans conséquence, à l'image de leurs héroïnes qui sont des femmes du monde (M^{me} Belmont, M^{me} de Sévigné). Leurs textes et leurs pièces de théâtre portent en filigrane l'idée que les femmes doivent s'entraider pour survivre dans une société qui n'a pas été pensée et instituée pour servir leurs intérêts.

Leur naissance et leur éducation aristocratiques axées sur la conversation et l'art, en particulier la musique avec des professeurs artistes renommés ainsi que leurs dispositions à converser et à composer leur ont permis d'acquérir des compétences artistiques et littéraires et de nouer, dès l'adolescence, des relations avec des personnalités du milieu artistique parisien. Leurs veuvages ou divorces les ont obligées à travailler, elles ont alors vécu de leurs productions artistiques (romans, chansons, pièces de théâtre, essais) et se sont pour cela appuyées sur leurs réseaux sociaux. Leurs vies durant, elles n'ont cessé de fréquenter les salons d'artistes (Germaine de Staël, M^{lle} Contat, Talma, Gérard) ou de mondaines recevant elles-mêmes des artistes (M^{me} Tallien, Juliette

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ LENIENT, Charles. *La Comédie en France au XIXe siècle* [En ligne]. Paris, Hachette, 1898, p. 215.

Récamier). Ces salons leur ont donné la possibilité de rencontrer en particulier des personnalités influentes du milieu théâtral et musical parisien, des directeurs de théâtre (Picard, Corsse), des comédiens sociétaires à la Comédie-Française (Talma, M^{lle} Contat, M^{lle} Mars) ou des compositeurs (Sophie Gail, Paër). Si leurs premières publications, à partir de 1802, ont lieu sous l'anonymat, elles dévoilent leurs identités aux succès de leurs pièces sur les grandes scènes de théâtre de Paris. Leurs comédies en un ou trois actes sont acceptées par le comité de lecture de la Comédie-Française et leurs héroïnes portées sur la scène en particulier par M^{lle} Mars, le « diamant »³¹⁶ de la Comédie-Française. Considérée par Martin-Fugier comme l'une « des trois grandes actrices de la première moitié du XIX^e siècle »³¹⁷, elle est devenue sociétaire dans le premier théâtre de France parce qu'elle faisait recette dans les théâtres, c'est-à-dire que son seul nom à l'affiche faisait se déplacer le public. En prenant en charge les premiers rôles des pièces de ces deux autrices, elle leur assurait un succès qui ne fut pas systématique (*Une aventure du chevalier de Gramont* tombe par exemple à la première) mais qui leur assura des partenariats autrice dramatique-actrice pour six de leurs pièces. Ces femmes ont entretenu des liens amicaux et professionnels. Si leurs comédies marquées par la frivolité de leur style semblent anodines politiquement, leurs dialogues défendent des modèles de femmes malgré tout libres, grâce à leurs veuvages, et surtout à leur maîtrise du langage. Les intrigues promeuvent des liens de solidarités entre femmes qui déjouent l'iniquité des lois masculines. La dénonciation passe par le rire. La justice incarnée par des personnages de juges ou d'hommes grotesques est tournée en ridicule par des personnages de femmes supérieures en intelligence, c'est-à-dire en subtilité de paroles. Abordons désormais le parcours de Delphine de Girardin, l'une des filles de Sophie Gay et sa pièce *L'École des Journalistes* qui, contrairement aux pièces qui viennent d'être abordées, a été censurée par l'État.

³¹⁶ MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne. De M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 147.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

2. Delphine de Girardin (1804-1855)

Sept des pièces de Delphine de Girardin (1804-1855) sont devenues des spectacles publics, quatre à la Comédie-Française, une à l'Odéon, deux au Gymnase. Pourtant, à la mort de cette femme de lettres, salonnière et journaliste, le célèbre critique théâtral Jules Janin (1804-1874) prononce dans son éloge funèbre³¹⁸ ces mots :

Pour les hommes de notre génération, ce n'était pas seulement une aimable et charmante femme, un rare esprit, un poète, un prosateur, un romancier, un improvisateur toujours prêt à reproduire en sa prose abondante et légère les fugitives impressions de chaque jour ; c'était mieux que cela : notre enfant, notre sœur, notre confrère, notre aimée et souriante Delphine Gay fut vraiment la première Muse qui apparut à nos regards, à la naissante aurore de la nouvelle poésie... Nous l'aimions tous.³¹⁹

Pour cet homme, si Delphine de Girardin fut un esprit « rare », un « poète, un prosateur, un romancier », elle fut avant tout une Muse, une source de poésie, une inspiratrice avant d'être une créatrice. Il fait d'abord appel au souvenir de sa beauté. Sa prose est selon lui « abondante et légère » tandis que pour Théophile Gautier, qui a écrit la préface à ses *Œuvres complètes*³²⁰ publiées posthumes (1860-1861), elle se distinguait par une « frivolité profonde »³²¹. Ce point de vue sur son parcours raconte un certain regard porté par les hommes sur les œuvres littéraires de femmes. Delphine de Girardin avait compris assez tôt qu'une écrivaine ne pouvait être considérée à égalité avec ses collègues masculins. Dans sa « Lettre à Napoline »³²², sorte de lettre adressée à elle-même, elle déclarait avec ironie :

Veux-tu savoir, Delphine, ce qu'il faut être pour se faire aimer, séduire les hommes et les dominer ? — Il faut être sottre, vaine, fausse et flatteuse. Les hommes ne tiennent pas à ce qu'on les aime avec dévouement ; ils veulent qu'on les adore en aveugle : pour leur plaire, il faut feindre de les regarder comme infaillibles, se moquer d'eux et faire semblant de les admirer ; leur dire qu'ils ont raison lorsqu'ils se trompent, vanter leur générosité quand ils sont avarés, leur courage quand ils ont peur, leur fermeté quand ils hésitent ; il faut paraître dupe et cacher qu'on les juge ; se faire naïve et minaudière pour les rassurer, affecter de mesquines vanités , de folles prétentions, enfin toutes ces petites de femme dont ils aiment à rire, afin de les maintenir dans cette foi précieuse en leur supériorité qui leur permet d'aimer une femme comme un

³¹⁸ Marceline Desbordes-Valmore et Victor Hugo écrivirent également en son hommage des poèmes : « Madame Émile de Girardin », *Poésies inédites*, 1855 dans lequel elle la qualifie de « sœur » et « ADGDG ».

³¹⁹ Jules Janin cité par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 302.

³²⁰ Ses œuvres complètes sont parues en six volumes entre 1860 et 1861, le sixième volume contient ses pièces de théâtre. Cf. GIRARDIN, Delphine (de). *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay*. Préface de Théophile Gautier. [En ligne] 6 volumes, Paris, Plon, 1860-1861. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr

³²¹ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, op. cit.*, p. IX.

³²² GIRARDIN, Delphine (de). « Lettre de Napoline », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, op. cit.*, p. 192-193.

jouet qui les amuse, ou comme une esclave qui les adore. Une femme qui a laissé entrevoir qu'elle pense est dès lors traitée en ennemie. — Un vieux monsieur, dont j'ai oublié le nom, disait : Méfiez-vous d'un domestique qui sait lire ; il finit toujours par lire vos lettres. » Eh bien, les hommes traitent avec la même méfiance les femmes qui savent réfléchir : « Elles finissent toujours par nous juger, » se disent-ils.³²³

Une femme publique ne pouvait en outre selon elle « publier un livre qu'autant qu'il est parfaitement insignifiant. »³²⁴ Or, elle va faire de cette ironie et de ce style « petitesse de femme - frivolité profonde », une arme pour exprimer publiquement son opinion et bénéficier d'un espace d'expression, fût-il considéré comme mineur. L'insignifiance est ainsi à la fois un carcan et un bouclier, une manière pour les femmes du monde-femmes de lettres de se protéger tout en s'exprimant publiquement. Par cette stratégie, après son mariage avec Émile de Girardin (1806-1881) surnommé le « Napoléon de la presse »³²⁵, figure incontournable du journalisme du XIX^e siècle, elle devient une salonnière influente et une journaliste chroniqueuse professionnelle³²⁶ très suivie dans *La Presse* (1836-1856), un journal à large diffusion. Ses chroniques portent aussi bien sur des spectacles, que sur la mode et sur la politique. Elle jouit alors d'une grande liberté d'expression et d'une agentivité au sein de l'opinion. Dans *Les salons de Paris, foyers éteints* (1857), Virginie Ancelot évoque son « immense pouvoir »³²⁷. Outre ses activités de mondaine et de journaliste, elle publie de son vivant (1822-1855³²⁸), trente-trois textes inédits : des recueils de poèmes, des chansons, des nouvelles, des contes, trois romans dont un collectif, ses chroniques d'actualité (1836-1848)³²⁹, huit pièces de théâtre parmi lesquelles cinq comédies, un proverbe, deux tragédies toutes représentées à l'exception d'une sur la scène de la Comédie-Française (5) et au Gymnase (2). Mais elle connaît une première limitation à son expression en 1839 lorsque sa première pièce très critique à

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *La Canne de M. Balzac, Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, née Delphine Gay, tome 2 [en ligne], Paris, Plon, 1860, p. 130. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr Phrase citée par Andrea Del Lungo dans son article « Aux racines de la distinction. Une lecture sociologique de l'œuvre narrative de Delphine de Girardin », dans *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, sous la direction d'Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon. Paris : Classique Garnier, Masculin/féminin dans l'Europe moderne, n°1, p. 311.

³²⁵ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 7.

³²⁶ Elle dispose en effet pour ce travail d'un salaire.

³²⁷ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints*. Paris, Jules Tardieu, 1857, p. 64 : « (...) madame Gay, (...) venait de temps en temps chez Gérard avec sa fille Delphine, alors dans tout l'éclat de sa beauté. On a plus tard beaucoup flatté ces dames, lorsqu'elles disposaient d'un immense pouvoir, un des premiers journaux de Paris [*La Presse*] ! »

³²⁸ Cf. La base de données en ligne de la Bibliothèque Nationale de France. Sa nouvelle fantastique *Le Lorgnon* a été republiée en 2017.

³²⁹ GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* [1836-1848]. Texte présenté et annoté par Anne-Martin Fugier, 2 volumes, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1986, 847 p. et 596 p.

l'égard de certains journalistes, *L'École des Journalistes*, après avoir été acceptée à l'unanimité par le comité de lecture de la Comédie-Française, est censurée. La seconde limitation à son expression a lieu à la suite de la répression des insurgés de la Révolution de 1848 lorsqu'elle s'attaque frontalement par voie de presse à la politique du gouvernement. Elle subit à ce moment une cabale misogyne dans les journaux (textes et dessins de presse) qui la conduit à arrêter le journalisme. Elle se consacre alors définitivement à l'écriture théâtrale. Nous allons à partir de sa trajectoire examiner qu'elles furent ses stratégies pour que ses pièces soient représentées sur les scènes officielles théâtrales puis nous concentrerons notre étude sur sa première pièce : *L'École des Journalistes*³³⁰.

A. Égérie, femme d'un directeur de presse, hôtesse d'un directeur de théâtre

Née à Aix-La-Chapelle le 26 janvier 1804 (6 pluviôse de l'an XII), Delphine Gay est la quatrième fille de Sophie Gay, alors brillante musicienne, autrice d'un roman (*Laure d'Estell*, 1802) et salonnière en vogue³³¹ à Paris et la seconde fille de Sigismond Gay, banquier et « receveur général »³³². Elle grandit dans une riche famille bourgeoise « aux sentiments libéraux, voire républicains »³³³ dont l'organisation est rythmée par les réceptions de sa mère. Elle est placée dans « la pension parisienne de M^{lle} Clément »³³⁴ où elle reçoit une éducation axée sur « l'écriture, la poésie, l'harmonie »³³⁵. En août 1817, de retour à Aix-la-Chapelle, elle lit les livres de la bibliothèque paternelle, en particulier ceux de Jean Racine et de Jean Boileau³³⁶. Elle compose en septembre 1820 son premier poème, une élégie : *Noce d'Elvire*. Voyant l'intérêt de sa fille pour la poésie, Sophie Gay la confie à deux personnalités reçues dans son salon : Alexandre Soumet qui lui apprend à composer des alexandrins et Abel François Villemain (1790-1870) qui lui enseigne le

³³⁰ Ses autres pièces seront simplement évoquées et nous renvoyons le lecteur au chapitre 5 de l'ouvrage de Joyce Johnston : « Delphine Gay de Girardin : The Muse Takes Center Stage », ainsi qu'aux résumés des pièces figurants en annexes.

³³¹ Madeleine Lassère écrit dans la biographie qu'elle consacre à Delphine de Girardin que le salon parisien de Sophie Gay était dans les années 1815-1820 « une sorte de passage obligé pour qui voulait percer dans le domaine des lettres », Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 53.

³³² LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française, op. cit.*, p. 57.

³³³ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 44.

³³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 40.

latin et le rythme de la prose³³⁷. Sa mère lui donne des moyens pour épanouir ses ambitions littéraires et lui conseille de ne se distinguer que par son esprit en étudiant la langue « à fond »³³⁸ : « si tu veux qu'on te prenne au sérieux [...] sois femme par la robe et homme par la grammaire. »³³⁹ D'après ce conseil, il faut pour réussir maîtriser la langue comme un homme et être femme dans son apparence physique. En 1821, elle participe au concours anonyme de poésie de l'Académie française³⁴⁰, se met hors compétition³⁴¹ en ne traitant qu'une partie du sujet mais reçoit de l'institution une mention spéciale, un « prix extraordinaire »³⁴². Lors de la séance de remise des prix du 24 août 1822, ses vers remportent un succès dont, d'après Lassère, *La Quotidienne* et *Le Journal des débats* se font le relais³⁴³. Le 5 février 1823, Chateaubriand lui adresse ses félicitations et le 31 août 1822, son père lui écrit : « Tu vas servir d'exemple à toutes les demoiselles qui savent un peu écrire (...). En attendant, moque-toi des envieux, continue ton vol et reste persuadée que le premier succès est le plus difficile. [...] Si je faisais des vers, [j'écirais] *Le Bonheur d'être père*. »³⁴⁴ Les mots de son père et l'engagement de sa mère en faveur de sa formation poétique montrent que la jeune femme est entourée d'affection et encouragée dans sa vocation. Ce prix de l'Académie française la fait en outre médiatiquement connaître et débouche, l'année suivante, en 1822, sur sa première publication³⁴⁵. L'année 1822 est aussi marquée par le décès de son père qui entraîne la perte d'une partie des biens et des revenus de sa famille, l'obligeant à déménager avec sa mère, à vivre plus modestement et à travailler. Comme pour Sophie de Bawr, le décès de son père, soutien financier familiale, accélère sa professionnalisation artistique et intensifie sa production

³³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³³⁸ Sophie Gay citée par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 51 et p. 53-54 : « Si tu veux qu'on te prenne au sérieux, donnes-en l'exemple, étudie la langue à fond, pas d'à-peu-près, remontres-en à ceux qui ont appris le latin et le grec. (...) N'aie dans ta mise aucune des excentricités des bas-bleus ; ressemble aux autres par la toilette, ne te distingue que par ton esprit. »

³³⁹ Sophie Gay à sa fille Delphine citée par MORGAN, Cheryl A. « Les chiffons de la M(éd)use : Delphine Gay de Girardin, journaliste. » *Romantisme*, 1994, n°85. *Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes?* P. 57-66., p. 57. Disponible en ligne sur : www.persee.fr [Consulté le 12.05.2020]

³⁴⁰ Cf. SABOURIN, Lise. « Poètes et poésie à l'Académie française au XIX^e siècle (1803-1914), *Francofonia* n°67, *Poésie et institutions au XIX^e siècle*, Automne 2014, p. 139-156, p. 146. Disponible sur : www.jstor.org [Consulté le 13.05.2020]

³⁴¹ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 54. Le sujet du concours de poésie est « Le dévouement des médecins français et des sœurs de Sainte-Camille pendant la peste de Barcelone » mais elle n'écrit qu'à propos des sœurs de Sainte-Camille ce qui la met hors compétition.

³⁴² *Ibid.*, p. 56.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ Lettre de Sigismond Gay du 31 août 1822 citée par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 57.

³⁴⁵ GAY, Delphine. *Le Dévouement des médecins français, et des sœurs de sainte-Camille dans la peste de Barcelone*. Paris : Ambroise Tardieu, 1822, 16 p.

littéraire. Elle poursuit l'écriture de poèmes³⁴⁶ et contribue au journal *La Muse française* (1823-1824) dont la publication a été rendue possible grâce à sa mère. Elle fait donc partie, à dix-neuf ans, du cercle des jeunes écrivains romantiques du début du XIX^e siècle et entretient des relations suivies, en particulier avec Victor Hugo et Alfred de Vigny. Elle publie en février 1824 son premier recueil de poésie *Essais poétiques*³⁴⁷ qui s'ouvre par un poème dédié à sa mère (« À ma mère »). Les critiques sont tièdes³⁴⁸. Afin de promouvoir ses talents poétiques, Sophie Gay la présente dans les salons aristocratiques à des événements littéraires où elle récite ses poèmes. Sa mère contribue à en faire, sous la Restauration, entre 1823 et 1827, une vedette de salon³⁴⁹. Dans son poème « La Vision »³⁵⁰, dans lequel elle fait l'éloge du couronnement de Charles X, elle s'autoproclame « Muse de la Patrie »³⁵¹. Elle compose aussi *La quête. Au profit des Grecs*³⁵² (1825) ou *Hymne à Saint-Genève*³⁵³ (1825), en célébrant, sur les conseils de sa mère, les rois³⁵⁴. Cette manière de s'auto-promouvoir « Muse de la Patrie », c'est-à-dire, dans le contexte de la Restauration, chantre national des rois, est une stratégie délibérée pour s'assurer, en tant que poétesse, sous la Restauration, une pension de l'État. Ses efforts sont récompensés puisqu'en 1826, la duchesse de Duras lui fait obtenir en 1826 « une pension de 800 francs sur la liste civile »³⁵⁵ par le gouvernement de Charles X³⁵⁶. Le contenu politique des poèmes détermine donc si le poète est officiellement aidé par l'État ou non. Dans les années 1820-1830, elle fréquente avec sa mère le cénacle romantique qui se réunit chez Victor Hugo (rue Notre-Dame-des-Champs, Paris 6^{ème}) et assiste, le 25 février 1830, à la première représentation d'*Hernani* dont Théophile Gautier a laissé de sa présence dans le public un témoignage plein d'emphase³⁵⁷. Les amis de ce

³⁴⁶ En 1822, elle dédie son poème « Le Bonheur d'être belle » à Juliette Récamier, Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 59.

³⁴⁷ GAY, Delphine. *Essais poétiques*. [En ligne] Paris : imp. de Gaultier-Laguionie, 1824, 116 p.

³⁴⁸ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 71.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

³⁵⁰ GAY, Delphine. *La vision*. Paris : Urbain Canel, 1825, XII p.

³⁵¹ *Ibid.*, p. xii

³⁵² GAY, Delphine. *La quête. Au profit des Grecs*. Paris : U. Canel, 1825, 8 p.

³⁵³ GAY, Delphine. *Hymne à sainte Geneviève*. Paris, U. Canel : P. Dupont, 1825, 15 p.

³⁵⁴ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 76.

³⁵⁵ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 84.

³⁵⁶ Madeleine Lassère rapporte en note 28, p. 84, que Victor Hugo recevait alors une pension de 2000 euros. Elle précise que 800 francs représente la somme de 12 à 15 000 euros.

³⁵⁷ Cf. GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay*, tome 1 [en ligne], Paris, Plon, 1860, p. iii : « « La première fois que nous vîmes Delphine Gay, c'était à cette orageuse représentation où *Hernani* faisait sonner son cor comme un clairon d'appel aux jeunes hordes romantiques. Quand elle entra dans sa loge et se pencha pour regarder la salle, qui n'était pas la moins curieuse partie du spectacle, sa beauté — *bellezza folgorante* — suspendit un instant le tumulte et lui valut une triple salve d'applaudissements ; cette manifestation n'était peut-être pas de bien bon goût,

cénacle, en particulier Victor Hugo et Théophile Gautier, participent dans leurs écrits à faire de Delphine de Girardin l'égérie du ménade : « La Muse des Romantiques »³⁵⁸. Être physiquement la représentante du groupe, parce que jeune et belle, lui permet de tenir une place dans ce cercle composé, à quelques exceptions (Marceline Desbordes-Valmore, Amable Tastu et Sophie Gay), uniquement d'hommes. Peu de temps avant la Révolution de Juillet, elle publie dans *La Mode*, un journal fondé par Émile de Girardin, un poème (« La Prise d'Alger, *Te Deum* »), dans lequel elle se montre plus patriote que royaliste ce qui lui vaut, d'après Lassère, de voir sa pension royale retirée par le ministre de l'Intérieur Jules de Polignac³⁵⁹. Longtemps éprise d'Alfred de Vigny³⁶⁰, Delphine Gay épouse finalement le 1^{er} juin 1831 à Paris le publiciste Émile Girardin (1806-1881) qui, à vingt-cinq ans, a déjà créé trois journaux (*Le Voleur* en 1828, *La Mode* et *Le Journal des connaissances utiles* avec lequel il lance des abonnements annuels qui vont lui apporter beaucoup d'argent).

Delphine Gay grandit dans une famille aisée de la haute-bourgeoisie qui la pousse à s'accomplir dans la poésie. Sa mère Sophie Gay, salonnière mais surtout femme de lettres, la conseille, lui fait donner des leçons par des poètes reconnus et utilise son réseau pour l'intégrer au milieu littéraire. Elle l'associe en particulier au ménade de *La Muse française* dont elle devient l'égérie. Devenir l'égérie d'un groupe ou mouvement littéraire, artistique ou politique est une manière d'asseoir en tant que femme sa légitimité au sein de groupes composés, en général, essentiellement d'hommes. D'autres autrices dramatiques de cette thèse ont également eu ce statut, pensons à Constance de Salm surnommée « Muse de la Raison » au Lycée des Arts, à Juliette Adam qualifiée de « Muse de la République » par les républicains au début de la Troisième République, à Rachilde affublée du nom de « Reine des décadents » dans le groupe poétique éponyme ou Louise Michel surnommée « Diane Rouge » par les communards. Prendre la fonction de représentante d'un groupe permet d'avoir une place dans un mouvement d'hommes. Le prix extraordinaire de l'Académie française à l'âge de dix-huit ans la fait connaître du public parisien lettré. Le décès de son père accélère sa professionnalisation littéraire. Elle

mais considérez que le parterre ne se composait que de poètes, de sculpteurs et de peintres, ivres d'enthousiasme, fous de la forme, peu soucieux des lois du monde. »

³⁵⁸ MORGAN, Cheryl A. « Les chiffons de la M(éd)use : Delphine Gay de Girardin, journaliste. », *op. cit.*, p. 57.

³⁵⁹ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 116.

³⁶⁰ Delphine Gay était éprise d'Alfred de Vigny dès 1823 mais sa mère s'opposa à leur union qu'elle considérait comme financièrement et aristocratiquement peu avantageuse. Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 66-67.

travaille et sa mère lui recommande de promouvoir dans ses textes la royauté afin de s'assurer un soutien financier de l'État. Après son mariage avec un journaliste, directeur de presse et homme politique, elle cesse la poésie, ouvre un salon et débute une collaboration avec son époux.

À partir de 1832 et jusqu'à la fin de sa vie, elle tient un salon dans lequel elle reçoit tous les lundis jusqu'à minuit³⁶¹. Dans la préface aux *Œuvres complètes de M^{me} de Girardin*, Théophile Gautier raconte à son propos :

Là, après l'Opéra et les Bouffes, ou bien avant d'aller dans le monde, entre onze heures et minuit, venaient Lamartine, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Balzac, Méry, Lautour-Mézeray, Eugène Sue, Alphonse Karr, Cabarrus, Chassériau, — non pas tous à la fois, mais quelques-uns, chaque soir, assurément : Alfred de Musset y paraissait aussi de loin en loin.³⁶²

Y viennent des écrivains rencontrés par le biais de sa mère, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Honoré de Balzac mais aussi Théophile Gautier, Eugène Sue et Alfred de Musset ainsi que des personnalités de théâtre tels que la comédienne Rachel³⁶³ et le commissaire puis administrateur de la Comédie-Française entre 1849 et 1856, Arsène Houssaye³⁶⁴. Elle sort aussi énormément à l'Opéra, au Théâtre des Variétés où elle a des loges réservées, à l'Académie française, à la Chambre des députés ; Lassère précise : « partout où se faisait l'opinion. »³⁶⁵ Et à partir de 1836, son mari lui propose de contribuer au dernier journal qu'il a fondé.

En effet, après l'attentat de Fieschi et la votation des « lois de septembre » 1835, Émile de Girardin s'engage dans le combat de toute sa vie la liberté de la presse et sa démocratisation³⁶⁶ en lançant le 1^{er} juillet 1836 le journal *La Presse* pour lequel il s'entoure des rédacteurs Alexandre Dumas, Jules Sandeau, Théophile Gautier et Victor Hugo³⁶⁷. Il demande à son épouse de tenir une chronique parisienne de Paris. Delphine de Girardin se choisit un pseudonyme masculin, celui du vicomte de Launay, et signe son premier *Courrier de Paris* le jeudi 29 septembre 1836³⁶⁸. Elle va écrire pendant douze

³⁶¹ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 141.

³⁶² GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, op. cit., p. V.

³⁶³ À propos de la relation de Delphine de Girardin avec la tragédienne Rachel, cf. SÉCHÉ, Léon. « Delphine et Rachel », chapitre V, *Delphine Gay, Mme de Girardin, dans ses rapports avec Lamartine, Victor Hugo, Balzac, Rachel, Jules Sandeau, Dumas*. Paris, Mercure de France, 1910, 338 p., p. 234-295.

³⁶⁴ Cf. WILD, Nicole. « Comédie-Française », *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, op. cit., p. 103 : « 1849-1856 : Arsène Housset dit Houssaye, commissaire puis administrateur à partir de 1850. »

³⁶⁵ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 152.

³⁶⁶ Cf. THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007, 416 p.

³⁶⁷ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 164.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 169.

ans 175 *Courriers de Paris*³⁶⁹ (septembre 1836-1848) et alors même que le couple jouit d'une grande largesse économique, son époux lui fait verser comme n'importe quel contributeur « un salaire de 6000 francs annuels et une rétribution de 40 centimes la ligne »³⁷⁰. Le *Courrier de Paris* devient très vite populaire³⁷¹ auprès du lectorat et contribue au succès du journal qui doit cependant sa réussite d'abord à la publication du premier roman découpé en feuilleton³⁷². Se tisse ainsi un partenariat entre les époux Girardin. Lui bénéficie du réseau littéraire de sa femme pour contribuer à son journal, elle entretient des relations d'amitié avec les écrivains contributeurs (Hugo, Gautier, etc.) en les recevant dans son salon, il l'embauche elle-même comme contributrice et la rémunère comme n'importe quel contributeur. Elle devient donc, grâce au journal de son mari, une journaliste professionnelle. Le couple développe de cette façon une entreprise médiatique qui va faire fortune et qui va gagner en influence au sein de l'opinion. En quoi consiste le *Courrier de Paris* ?

Ses chroniques écrites sous forme de lettres mentionnent des progrès marquants (par ex. l'éclairage au gaz le 25 août 1837), commentent des modes, soutiennent des réputations (en particulier celle de Victor Hugo et d'Alphonse de Lamartine), relatent des bals, des courses, des spectacles (par exemple *Marie, ou les trois époques* de Virginie Ancelot le 19 octobre 1836) et critiquent aussi l'actualité politique. Son pseudonyme masculin et ce format de lettre lui permet une grande liberté de ton et de sujets. Elle peut aborder la mode d'une robe et dans un autre courrier s'attaquer à la politique d'un homme d'État. Ainsi, dans le *Courrier* du 5 décembre 1840³⁷³, alors qu'elle a assisté à des séances de la Chambre des députés, elle vitupère contre François Guizot et Adolphe Thiers et propose par opposition, ce que Lassère nomme des « priorités politiques »³⁷⁴ :

Du reste, pas une réforme, pas une idée neuve ; de l'organisation de la démocratie, pas un mot ; du *perfectionnement* électoral, pas un mot ; des intérêts de l'agriculture,

³⁶⁹ GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* [1836-1848]. Texte présenté et annoté par Anne-Martin Fugier, 2 volumes, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1986, 847 p. et 596 p.

³⁷⁰ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 171, elle cite alors P. Péliissier dans *Émile de Girardin, prince de la presse*, Denoël, 1985.

³⁷¹ Madeleine Lassère raconte que de nombreux journaux proposent des chroniques similaires, cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 183.

³⁷² Le premier roman découpé en feuilleton en 1836 fut *La Vieille fille* d'Honoré de Balzac dans le journal *La Presse* fondé par Émile de Girardin.

³⁷³ GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* [1836-1848], tome 1, *op. cit.*, p. 742-749.

³⁷⁴ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 210.

pas une idée ; du bien-être et de la moralisation du peuple, pas un souci. Que voulez-vous ! ces choses-là ne sont pas assez brillantes pour M. Thiers (...).³⁷⁵

Lassère traduit ces propos en tant que propositions politiques concrètes : la révision du système électoral « en élargissant le corps électoral »³⁷⁶, « favoriser l'agriculture »³⁷⁷ en modernisant sa pratique par le biais de machines et l'amélioration du « bien-être et la formation des classes populaires »³⁷⁸. Derrière un masque masculin, Delphine de Girardin devient une journaliste d'opinion et le journal sa tribune politique. Ce travestissement nominal et le succès de ses chroniques dans un journal populaire lui permettent d'exercer sa liberté d'expression et d'opinion. Contributrice d'un journal, sphère publique bourgeoise mais démocratisée grâce à l'abonnement, elle contribue ainsi à la formation de l'opinion publique. Alors qu'elle est salonnière au service des grands hommes le soir, elle est journaliste professionnelle et dispose d'une tribune médiatique le jour. Elle va cependant sous la Révolution de 1848 subir les revers misogynes de son agentivité politique au sein de l'opinion.

En effet, entre 1847 et 1848, journaliste et proche de députés (Émile de Girardin et Alphonse de Lamartine), elle suit de près l'évolution du « moment 1848 »³⁷⁹. Dans son *Courrier de Paris* du 11 juillet 1847, elle mentionne le premier banquet républicain³⁸⁰ et annonce que « tout cela ne peut finir que par une révolution... »³⁸¹. Son époux démissionne de son mandat de député le 14 février 1848 au motif qu'il n'entend pas « le pouvoir sans initiative et sans progrès, l'opposition sans la vigueur et la logique. »³⁸² L'interdiction du banquet républicain du 22 février 1848 provoque une grande mobilisation du peuple parisien et malgré le renvoi par Louis-Philippe de son ministre François Guizot, la colère ne s'apaise pas. Suite aux tirs de l'armée dans la foule, des barricades sont levées dans la nuit du 23 au 24 février 1848. Le roi doit abdiquer. D'après Boudon, « plusieurs députés se rendent alors à l'Hôtel de Ville afin de ne pas laisser le

³⁷⁵ GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* [1836-1848], tome 1, *op. cit.*, p. 749.

³⁷⁶ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 210.

³⁷⁷ *Ibidem.*

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ RIOT-SARCEY, Michèle. « Le moment 1848 », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charles et Laurent Jeanpierre, Paris, Seuil, 2016, p. 214-219.

³⁸⁰ GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, tome 2, *op. cit.*, p. 487 : « Un banquet en l'honneur de la réforme a eu lieu hier vendredi [9 juillet 1847]. »

³⁸¹ GIRARDIN, Delphine (de). Lettre VII, 11 juillet 1847, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, tome 2, *op. cit.*, p. 478.

³⁸² Émile de Girardin cité par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 269.

pouvoir aux mains du peuple »³⁸³ et parmi eux figurent Alphonse de Lamartine, Étienne Arago, Alexandre Ledru-Rollin. Émile de Girardin déclare publiquement qu'il se range du côté de la république dans un article publié dans *La Presse* du 25 février 1848³⁸⁴. Delphine de Girardin est alors, d'après Lassère, « promue propagandiste de la confiance »³⁸⁵ envers le gouvernement provisoire en allant « de maison noble en maison bourgeoise, recommander de donner des dîners, des soirées privées afin de montrer au peuple qu'il n'y avait chez les riches nulle crainte de débordements sociaux, que l'harmonie était de mise. »³⁸⁶ Elle milite de cette façon pour le gouvernement républicain provisoire. Le 2 mars « les hommes âgés de plus de vingt-et-un an »³⁸⁷ deviennent électeurs. Les élections à l'Assemblée constituante du 23 avril 1848 accomplies pour la première fois au suffrage universel masculin mobilisent « 84% des inscrits »³⁸⁸, les républicains modérés l'emportent. Le 27 avril 1848, un décret abolit l'esclavage dans les colonies françaises et « fait des anciens esclaves des citoyens à part entière, revêtus des mêmes droits que les métropolitains. »³⁸⁹ Dans son *Courrier de Paris* du 13 mai 1848³⁹⁰, Delphine de Girardin déplore les choix et le style de cette nouvelle république (« Quel dommage !... Quel dommage !... ça va être affreux...et ça pouvait être si beau !... »³⁹¹) Elle regrette tout d'abord le manque de sobriété des nouveaux ministres (« Les ministres d'une république ne doivent ressembler en rien aux ministres de la royauté. »³⁹²) Elle voudrait qu'un ministre soit « un ouvrier qui travaille six heures de plus que tous les autres »³⁹³. Elle désapprouve ce gouvernement républicain d'user, à l'instar des tyrans, d'une police secrète et d'un « cabinet noir »³⁹⁴. Enfin, elle déplore surtout que ces républicains du lendemain aient dans leurs premières lois oubliés les femmes :

La preuve qu'ils ne comprennent pas la république, c'est que, dans leurs belles promesses d'affranchissement universel, ils ont oublié les femmes !...Ils ont affranchi les nègres qui ne sont pas encore civilisés, et ils laissent dans l'esclavage les femmes, ces docteurs émérites, ces professeurs par excellence en fait de civilisation.

³⁸³ BOUDON, Jacques-Olivier. « Le projet avorté d'une République démocratique », chapitre 7, *Citoyenneté, République et démocratie en France 1789-1899*, op. cit., p. 148.

³⁸⁴ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 270.

³⁸⁵ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 270.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ BOUDON, Jacques-Olivier. « Le projet avorté d'une République démocratique », chapitre 7, *Citoyenneté, République et démocratie en France 1789-1899*, op. cit., p. 148.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 150.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁹⁰ GIRARDIN, Delphine (de). Lettre première, 13 mai 1848, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, tome 2, op. cit., p. 491-506.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 491.

³⁹² *Ibid.*, p. 492.

³⁹³ *Ibid.*, p. 493.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 495.

Ils ont affranchi tous les domestiques de la maison, les gens à gages ; ils ont décrété que l'uniforme servirait de rechange à la livrée, et ils n'ont pas même songé à affranchir la mère de famille, la maîtresse de la maison : loin de les affranchir, ils les ont annulés.³⁹⁵

Elle déplore qu'une femme d'exception comme son amie George Sand³⁹⁶ n'ait pas obtenu le droit de vote alors que des hommes incultes oui. Elle utilise l'argument de la femme exceptionnelle pour critiquer l'exclusion par les députés des femmes de l'universalisme. Mais elle ne demande pas, comme les femmes de 1848, le droit de vote pour toutes les femmes et déplace sa revendication sur le terrain social. Elle requiert qu'elles puissent surtout gagner de l'argent, qu'elles s'émancipent par le travail pour gagner en autonomie :

Mais, encore une fois, les femmes ne demandent point le droit de suffrage ; elles demandent le droit d'être honnêtes, de gagner leur vie dignement et sans prostitution d'aucun genre, car les prostitutions inavouées ne sont pas les moins cruelles ; les femmes demandent le droit de n'être pas d'inutiles mères, le pouvoir de défendre leur fortune et leur personne sans procès ruineux, d'acheter du pain à leurs enfants avec la dot que leurs maris mangent avec leurs maîtresses ; elles demandent le moyen de travailler pour vivre, de travailler même pour nourrir leurs maris quand leurs maris ne veulent pas travailler ; elles demandent qu'il y ait en France autant d'ouvriers, d'ateliers, de bureaux administratifs pour occuper l'activité patiente des femmes, qu'il y a de clubs et de cabarets pour amuser la paresse turbulente des hommes.³⁹⁷

Que les femmes disposent d'un salaire et elles pourront s'affranchir des maris. Sa colère contre l'oubli des femmes apparaît de plus liée à une vexation sociale et raciale. Elle trouve scandaleux que les domestiques et les gens de couleurs puissent voter alors qu'une femme comme George Sand non. Le féminisme de Delphine de Girardin est exclusivement blanc et bourgeois. Elle présuppose également qu'avant de pouvoir voter, un homme ou une femme doit avoir bénéficié d'une éducation qui lui permette d'acquérir « un esprit public », comme l'aurait écrit Germaine de Staël. Elle reproche enfin à cette république de flatter le peuple et rejoint ainsi l'opinion de son époux qui écrivait dans un article de *La Presse* de mars 1848 : « Peuple, qu'ont fait pour toi les hommes qui parlent chaque jour en ton nom ? Je vois bien qu'ils te flattent, je ne vois pas qu'ils te servent. »³⁹⁸ Les 4 et 5 juin 1848 ont lieu des élections complémentaires qui font entrer à l'assemblée Adolphe Thiers, Joseph Proudhon, Pierre Leroux, Louis-Napoléon Bonaparte³⁹⁹ et son

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 496.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 497 : « Et l'auteur d'*Indiana*, de *Valentine*, de *Lélia*, de *Mauprat*, de *Spiridion*, de *Consuelo*, de *La Mare au diable* et de tant de chef-d'œuvre...George Sand...ô députés trop fiers de votre mâle obscurité !...George Sand n'a pas eu le droit de tracer sur un bulletin, avec sa plume immortelle, un seul de vos noms inconnus. »

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 497.

³⁹⁸ Émile de Girardin dans *La Presse*, mars 1848, citée par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin*, *op. cit.*, p. 270.

³⁹⁹ Sa candidature est soutenue par le couple Girardin.

proche ami, Victor Hugo⁴⁰⁰. Une décision du gouvernement du 21 juin de fermer les ateliers nationaux « obligeant les ouvriers de moins de vingt-cinq ans à s'engager dans l'armée »⁴⁰¹ conduit à une nouvelle insurrection le 23 juin. Eugène Cavaignac dirige une répression contre les barricades du 23 au 26 juin. « Parmi les mesures prises au lendemain des journées de juin », écrit Boudon, figurent la fermeture des clubs, mais aussi la limitation de la liberté de la presse, avec le rétablissement du cautionnement et du timbre, censé empêcher la diffusion des feuilles éphémères. »⁴⁰² Le 25 juin 1848, Émile de Girardin est arrêté. Le *Courrier de Paris* du 30 juin 1848⁴⁰³, non publié, relate son arrestation et l'ultime chronique de Delphine de Girardin, datée du 21 août 1848, censurée et publiée seulement le 3 septembre 1848⁴⁰⁴, en laissant apparaître ses coupes, se termine ainsi :

Pardonnez-nous ou plutôt pardonnez-leur cette littérature d'état de siège. Après quinze jours d'hésitation, on nous renvoie ce feuilleton, vieilli, mutilé, n'ayant plus ni sens, ni à-propos. Le publier ainsi, certes c'est de la modestie, c'est de la méchanceté peut-être, car il n'est pas une de nos épigrammes qui vaille ces singulières réticences. On a effacé tous les traits un peu piquants, on a supprimé toutes les idées un peu généreuses... Est-ce donc bien la France, ce pays où il n'est même plus permis d'essayer d'avoir de l'esprit et du courage.⁴⁰⁵

Le 26 novembre 1848, elle s'insurge à nouveau, par le biais d'un poème (« Eh bien, moi, devant Dieu, devant Dieu je l'accuse ! »⁴⁰⁶) contre un vote de l'Assemblée approuvant la politique répressive menée contre les insurgés par Eugène Cavaignac. Son indignation publique par voie de presse déclenche à son endroit une charge de violence par des articles et des dessins de presse misogynes qui la caricaturent. Le journaliste Alexandre Dufaï écrit par exemple dans *L'Illustration* du 2 décembre 1848 :

Un faux patriotisme aujourd'hui vous abuse, / Delphine, et c'est lui seul, ô femme, ô folle, ô muse, / Qui vous aura dicté, dans un dessein pervers, / des vers aussi méchants, et d'aussi méchants vers (...) Mais aujourd'hui, Delphine, en sage ménagère, / Laissez à votre époux, qui les comprend si bien, / Les pénibles devoirs d'homme et de citoyen.⁴⁰⁷

⁴⁰⁰ Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. « Le projet avorté d'une République démocratique », chapitre 7, *Citoyenneté, République et démocratie en France 1789-1899*, op. cit., p. 150-151.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 152.

⁴⁰³ GIRARDIN, Delphine (de). Lettre II, 30 juin 1848, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, tome 2, op. cit., p. 507-513.

⁴⁰⁴ GIRARDIN, Delphine (de). Lettre III, 3 septembre 1848, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, tome 2, op. cit., p. 514-527.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 527.

⁴⁰⁶ Delphine de Girardin citée par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 278.

⁴⁰⁷ Alexandre Dufaï dans *L'Illustration* du 2 décembre 1848 cité par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 278.

Dufaï disqualifie son patriotisme. En se mêlant de politique, elle a selon lui perverti sa condition de femme et il lui ordonne, (il emploie l'impératif), de retourner dans l'espace domestique, la sphère privée. À cette date, Delphine de Girardin s'abstient, d'après Lassère, « de toute prise de position publique »⁴⁰⁸ dans la presse. Après la Révolution de 1848, elle arrête le journalisme.

Delphine de Girardin a d'abord bénéficié du réseau de sa mère lorsqu'elle était jeune poétesse. Il lui a permis de se faire connaître sur la scène mondaine aristocratique et littéraire parisienne. En épousant un directeur de presse et en contribuant, comme n'importe quel journaliste, à un journal à très grande diffusion et grâce à un pseudonyme masculin, elle dispose d'un espace d'expression dans l'espace public. Sa chronique devient une tribune depuis laquelle elle peut exprimer ses idées sur des sujets aussi bien culturels que politiques. Épousant les combats de son époux concernant la liberté de la presse et partageant ses idées libérales, elle n'hésite pas à critiquer la Monarchie de Juillet puis la direction politique prise par les hommes au pouvoir au dénouement de la Révolution de 1848. Démasquée comme femme, elle est violemment attaquée dans la presse pour ses prises de position. La collaboration mise en place avec son époux (elle entretient par son salon un vivier de collaborateurs pour *La Presse*) lui permet de disposer, en tant que salonnière, d'un immense pouvoir d'influence auprès de personnalités artistiques et politiques exerçant une agentivité dans la sphère publique. Elle reçoit dans son salon la célèbre tragédienne Rachel et l'administrateur de la Comédie-Française Arsène Houssaye. En échange de l'entretien de ce vivier de contributeurs, elle bénéficie d'une tribune à très large tirage dans *La Presse* dans laquelle elle peut, jusqu'en 1848, exprimer son opinion à un grand nombre d'abonnés. Lorsqu'à la fin de la Révolution de 1848, ses chroniques sont censurées, elle consacre les sept dernières années de sa vie à l'écriture de fictions qu'elle n'a jamais arrêtée et plus particulièrement à celle de pièces de théâtre.

En effet, en parallèle de sa vie de salonnière et de journaliste, elle n'a cessé de publier des textes, des nouvelles fantastiques⁴⁰⁹, des contes⁴¹⁰, un roman versifié⁴¹¹ ainsi

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁰⁹ Par exemple *Le Lorgnon* (1832) et *La Canne de M. Balzac* (1836), cf. GIRARDIN, Delphine (de). *Le Lorgnon*. [En ligne] Paris, C. Gosselin, 1832, 363 p. ; GIRARDIN, Delphine (de). *La Canne de M. Balzac*. [En ligne] Paris, Dumont, 1836, 366 p.

⁴¹⁰ Par exemple les *Contes d'une vieille fille à ses neveux* en 1833, republiés jusqu'en 1935, cf. GIRARDIN, Delphine (de). *Contes d'une vieille fille à ses neveux*. Paris : C. Gosselin, 1833, 2 vol., 269 p. et 331 p.

⁴¹¹ GIRARDIN, Delphine (de). *Napoline : poème*. [En ligne] Paris : C. Gosselin, 1834. 1 vol. 332 p.

que des romans⁴¹². Trois années après s'être lancée dans le journalisme, elle a également composé une première pièce pour le théâtre *L'École des Journalistes* (1839) dans laquelle elle se montre très critique envers la profession de journaliste et qui, après avoir été acceptée par le comité de lecture de la Comédie-Française, a été censurée. Après ce premier essai théâtral, elle écrit en 1843 pour la comédienne Rachel⁴¹³ sa seconde pièce, une tragédie en trois actes intitulée *Judith*, entrée au répertoire et créée à la Comédie-Française le 24 avril 1843 et représentée à neuf reprises⁴¹⁴. En 1847, elle lui écrit une tragédie en cinq actes, *Cléopâtre*⁴¹⁵, créée le 13 novembre 1847 à la Comédie-Française, mais Rachel doit quitter la scène prématurément après treize représentations, d'après Lassère, « épuisée par une grossesse avancée »⁴¹⁶. Elle aura été jouée au total entre 1847 et 1850 à quinze reprises⁴¹⁷. Après la Révolution de 1848, elle se consacre presque totalement, jusqu'à sa mort, à l'écriture pour la scène théâtrale avec la composition entre 1851 et 1855 de cinq comédies représentées à la Comédie-Française ou au Théâtre du Gymnase : *C'est la faute du mari*, (1851), *Lady Tartuffe* (1853) *La Joie fait peur* (1854), *Le Chapeau d'un horloger* (1854) et *Une femme qui déteste son mari* (publiée en 1856). Après la rédaction de *C'est la faute du mari*, Arsène Houssaye l'administrateur de la Comédie-Française (1849-1856), un habitué de son salon, met, d'après Lassère, « la Comédie-Française à sa disposition »⁴¹⁸. Créée le 1^{er} mai 1851, elle est jouée à vingt-trois reprises⁴¹⁹. Le 2 décembre 1851, le prince Louis-Napoléon Bonaparte prend le pouvoir par coup d'État. Émile de Girardin met son journal en grève et le 9 janvier 1852, il est contraint par le pouvoir en place à l'exil. Il rejoint Victor Hugo alors proscrit à Bruxelles pour deux mois et ne revient en France que pour l'enterrement de sa belle-mère, Sophie Gay (5 mars 1852). Le 2 décembre 1852, l'Empire est proclamé. Émile de Girardin se rallie à l'Empire tout en dénonçant par voie de presse l'arbitraire et la censure. Le 10

⁴¹² GIRARDIN, Delphine (de). *Monsieur le marquis de Pontanges*. Paris, Dumont, 1835, 2 volumes. 372 p., 368 p. Ou *La Croix de Berny* (1846), un roman collectif écrit avec Théophile Gautier et Jules Sandeau : *La Croix de Berny par le vicomte Charles de Launay*, Paris : Pétiou, 1846 (2 vol) ; GIRARDIN, Delphine (de). *Marguerite, ou Deux amours* [1852]. Paris : imp. de Serrière, 1854, 72 p.

⁴¹³ Théophile Gautier écrit dans son « Introduction », *op. cit.*, p. XII : « Madame de Girardin fit à la jeune tragédienne, que les ouvrages nouveaux effrayaient beaucoup, un rôle à sa taille et merveilleusement adapté à ses moyens. Juive, Rachel représentait une Juive, et la nationalité de l'héroïne de Béthulie intéressait l'antique croyance de l'actrice. »

⁴¹⁴ Cf. Base Lagrange en ligne sur : www.lagrange.comedie-francaise.fr

⁴¹⁵ GIRARDIN, Delphine (de). *Cléopâtre* [1847], *Œuvres complètes de Mme Émile de Girardin*. Tome 6. Paris, Henri Plon, 1861, p. 135-216.

⁴¹⁶ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 261.

⁴¹⁷ Cf. Base Lagrange en ligne sur : www.lagrange.comedie-francaise.fr

⁴¹⁸ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 281.

⁴¹⁹ Cf. Base Lagrange en ligne sur : www.lagrange.comedie-francaise.fr

février 1853 se joue à la Comédie-Française « en présence de Napoléon III »⁴²⁰ et de la nouvelle impératrice, sa troisième comédie *Lady Tartuffe* dont le rôle-titre est interprété par Rachel, représentée à quarante-et-une reprises⁴²¹ pendant six ans à Paris ainsi qu'à Londres⁴²². Victor Hugo⁴²³ et Eugène Sue étant exilés, le cercle des proches de Delphine de Girardin se rétrécit. D'après Lassère⁴²⁴, Alphonse de Lamartine retiré de la politique et sortant peu, restent Théophile Gautier et Alexandre Dumas auxquels s'ajoutent Arsène Houssaye et son épouse, le prince Napoléon, ainsi que George Sand, proche du couple et devenue, pour des raisons personnelles⁴²⁵, une amie de Delphine de Girardin, qui va la veiller dans ses derniers jours⁴²⁶. Arsène Houssaye lui passe commande d'une pièce en un acte et en prose *La Joie fait peur* (1854) représentée à la Comédie-Française le 25 février 1854 et qui devient son plus grand succès puisqu'elle est jouée entre 1854 et 1925 à 561 reprises⁴²⁷. Elle est à ce jour la pièce écrite par une femme qui a été la plus représentée à la Comédie-Française. Et le 16 décembre 1854 est créée *Le Chapeau de l'horloger* au Gymnase. Pour ses vœux de bonne année, Victor Hugo écrit à Delphine de Girardin : « Cette année 1855 a eu pour nous un point du jour, c'est votre lettre... Vous êtes Mme de Staël en même temps que Mme de Girardin. [...] Vous avez tous les succès qui vous plaisent ; hier chez Molière, aujourd'hui chez M. Scribe. »⁴²⁸ Le 5 juillet 1855, elle décède à cinquante-et-un ans d'un cancer de l'estomac dont elle était atteinte depuis 1847. Lassère relate que sont présents à ses funérailles Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas père et fils, Jules Sandeau, le prince Napoléon, Arsène Houssaye entre autres⁴²⁹.

⁴²⁰ LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 287.

⁴²¹ Cf. Base Lagrange en ligne sur : www.lagrange.comedie-francaise.fr

⁴²² Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 287.

⁴²³ Delphine de Girardin rend visite à la famille Hugo à Jersey du 6 au 16 septembre 1853.

⁴²⁴ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 287-288.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 296 note 14 : « La fille de George Sand, Solange Clésinger, avait perdu, en janvier 1855, une petite fille, Jeanne. Les Girardin avaient beaucoup entouré la mère et la grand-mère. Delphine avait notamment demandé à son médecin, le docteur Cabarrus, d'intervenir pour soigner la petite Jeanne. Le 18 février 1855, George Sand écrit à Delphine de Girardin pour lui exprimer sa reconnaissance : « Chère Madame, votre grand cœur de poète et de femme comprend la douleur et l'amertume du nôtre. Je ne sais pas trop ce que je vous dis ; mais démêlez là-dedans que je vous bénis et que je vous aime. Je vous dis cela à vous et à M. de Girardin qui, à 5h du matin, était auprès de mon enfant mort et de ma fille mourante. » »

⁴²⁶ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, op. cit.*, p. XX : George Sand, qu'elle admirait sans aucune arrière-pensée, la vit souvent vers cette époque, et tandis que George fumait silencieusement sa cigarette, immobile et rêveur comme un sphinx, Delphine, oubliant ou cachant sa souffrance, savait encore lui adresser quelques flatteries ingénieuses, quelque mot charmant, plein de cœur et d'esprit.

⁴²⁷ Cf. Base Lagrange en ligne sur : www.lagrange.comedie-francaise.fr

⁴²⁸ Victor Hugo à Delphine de Girardin cité par Madeleine Lassère dans *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 295.

⁴²⁹ Cf. LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin, op. cit.*, p. 302.

Formée dès l'adolescence à l'écriture poétique et à la vie de salonnière par sa mère, elle-même femme de lettres et mondaine, Delphine Gay future M^{me} de Girardin acquiert très vite les codes sociaux de son sexe et de son milieu. Son mariage donne lieu à une alliance entre un homme de presse, fondateur de plusieurs journaux et homme politique, et une femme écrivaine disposant d'un large réseau d'artistes et d'écrivains, en partie hérité de sa mère Sophie Gay. Le salon qu'elle ouvre constitue un vivier de contributeurs pour les journaux de son époux qui, après le lancement de *La Presse*, lui propose d'être elle-même contributrice. « Écho de la conversation des salons »⁴³⁰, ses chroniques sur l'actualité traitent avec légèreté de tous les sujets et de politique. Mais lorsqu'elle exprime trop frontalement son opinion dans la presse contre le gouvernement, elle fait l'objet d'une violence publique qui la dissuade de poursuivre sa carrière de journaliste. En effet, alors qu'elle est intégrée à l'institution sociale de l'espace public que constitue le journal, il n'est pas accepté qu'elle ose, en tant que femme, frontalement désapprouver les acteurs politiques au pouvoir. Lorsqu'elle les critique, elle est attaquée à son tour non pas sur le terrain des idées mais sur celui de son identité de femme. Après cet épisode, elle se consacre au théâtre et écrit au total huit pièces dont sept sont représentées (plus une coécrite au Théâtre Saint-Antoine⁴³¹). Parmi elles, trois sont représentées lorsqu'Arsène Houssaye est administrateur de la Comédie-Française et l'une d'elle, son plus grand succès (*La Joie fait peur*), est le résultat d'une commande qu'il lui a passé. Houssaye est un habitué de son salon pendant son mandat. Elle écrit aussi pour « son amie »⁴³² Rachel, également une assidue de son salon, les rôles titres de deux tragédies *Judith* (1843) et *Cléopâtre* (1847) et une comédie *Lady Tartuffe* (1853), jouées à la Comédie-Française. Comme pour Sophie de Bawr et Sophie Gay, avoir une amie comédienne à la Comédie-Française, de surcroît une star de l'institution, facilite la représentation de ses textes sur le premier théâtre français. La majorité des mises en scène de ses pièces ont ainsi été initiées directement par des membres de la célèbre institution théâtrale qui fréquentaient son salon. Son salon parisien lui a donc permis d'entretenir des relations suivies avec un directeur de théâtre (Houssaye) et une comédienne (Rachel) qui ont programmé ou joué ses textes sur la scène de la Comédie-Française. Il semble donc que ne pouvant plus

⁴³⁰ MARTIN-FUGIER, Anne. « Préface », *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1986, tome 1, p. vii.

⁴³¹ Celle représentée d'après le relevé de Beach au Théâtre Saint Antoine le 11 août 1838 a été écrite avec J. Adler, cf. BEACH, Cecilia. « Girardin », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, op. cit., p. 127-129.

⁴³² LASSÈRE, Madeleine. *Delphine de Girardin*, op. cit., p. 286.

prendre la parole derrière le transparent pseudonyme du vicomte de Launay, elle ait choisi à la fin de sa vie l'écriture théâtrale comme forme intermédiaire d'expression entre le journalisme qui pèse sur l'opinion publique et la littérature de livres qui nourrit les esprits mais de manière moins démocratique que ne le peut la parole théâtrale. En effet, le théâtre présente au XIX^e siècle la particularité de s'adresser « à une population illettrée pour plus du tiers »⁴³³ et de constituer « pour le public populaire des villes, l'unique source d'information, de formation et de plaisir. »⁴³⁴ Le théâtre lui a donc permis, sous couvert de fiction dialoguée, de continuer à exprimer une parole publique, comme elle le faisait dans ses *Courriers de Paris* en s'adressant derrière le personnage du vicomte de Launay à son public, ses lecteurs. Mais suite à la censure de sa pièce la plus politique, *L'École des Journalistes*, elle écrit pour le théâtre non pas sur l'actualité politique mais sur des sujets toujours actuels, comme le rapport femme-homme ou l'amour maternel. Tout en étant des comédies frivoles, ses pièces diffusent des idées progressistes, en particulier concernant le rapport entre les sexes. Sa fréquentation des salons puis son salon lui permettent d'entretenir des liens suivis avec des agents artistiques et politiques de la sphère publique, en particulier des écrivains, un directeur de théâtre et une célèbre actrice sociétaire. Le salon lui donne la possibilité de se rendre visible à des personnalités disposant d'un pouvoir décisionnaire, en particulier dans le milieu théâtral.

B. *L'École des Journalistes* (1839)

Dans la préface de sa première pièce, *L'École des Journalistes*, écrite en 1839 alors que cela fait trois ans qu'elle est elle-même journaliste, Delphine de Girardin explique que son ouvrage a « un but »⁴³⁵, celui de « montrer comment le journalisme, par le vice de son organisation, sans le vouloir, sans le savoir, renverse la société en détruisant toutes ses religions (...) »⁴³⁶. Sa pièce s'élève contre l'ignominie d'un certain type de journalisme, mensonger, et qui se nourrit des scandales et des échecs d'autrui. Elle tente avec cette pièce de promouvoir, à l'inverse, par le biais de personnages positifs, une forme de déontologie du journalisme. Mariée depuis huit ans à Émile de Girardin, journaliste fondateur de journaux, en particulier de *La Presse* (1836) lancée après le vote des « lois

⁴³³ KRAKOVITCH, Odile, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906). Inventaire*, Paris, Centre Historique des archives nationales, 2003, p. 52.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *L'École des Journalistes* [1839]. [En ligne] *op. cit.*, p. VI.

⁴³⁶ *Ibidem*.

de septembre » 1835⁴³⁷, et dont elle a, d'après Théophile Gautier, « épousé les luttes »⁴³⁸ en faveur la liberté de la presse, l'autrice s'empare d'un sujet, le journalisme, qu'elle connaît en tant qu'observatrice et agent de ce milieu.

L'École des Journalistes est reçue à l'unanimité par le comité de lecture de la Comédie-Française le 21 octobre 1839⁴³⁹. Théophile Gautier relate qu'elle en donne une lecture dans son salon le 12 novembre 1839⁴⁴⁰ « devant l'élite de la presse, de la littérature et du monde ! »⁴⁴¹ S'appuyant sur le récit qu'en fait Alphonse Karr dans son journal *Les Guêpes* de novembre 1839, Amélie Calderone mentionne que sont notamment présents à cette lecture le célèbre critique dramatique Jules Janin, les écrivains Balzac et Hugo⁴⁴², les auteurs dramatiques Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie et Jacques Ancelot⁴⁴³, ainsi que de nombreux journalistes⁴⁴⁴. D'après Théophile Gautier, « le succès de la lecture fut immense »⁴⁴⁵. Calderone explique que dans les jours qui suivent la lecture, Jules Janin rend compte de la pièce dans les pages du journal *L'Artiste*⁴⁴⁶. Delphine de Girardin utilise donc son salon comme une première scène de publicité de son œuvre. Elle invite de nombreux journalistes à assister à sa lecture afin que ceux-ci en rendent compte dans la presse. Elle prépare de cette façon le succès à venir du spectacle de sa pièce sur la scène de la Comédie-Française. Cette lecture présente de manière exemplaire le salon comme une institution sociale incontournable de la sphère publique française. En effet, les personnalités reçues au sein du salon étant des écrivains (journalistes, romanciers, auteurs dramatiques), ils disposent de tribunes médiatiques dans lesquelles ils peuvent donner des comptes rendus de ce qui se passe dans l'espace réservé, élitiste, du salon auprès d'autres publics, en particulier par le biais du journal. Ces acteurs du salon font en sorte que ce qui est mis en débat au sein du salon déborde de sa sphère initiale, ils en assurent la publicité et se faisant, ils participent de la formation de l'opinion publique. En parlant des

⁴³⁷ Cf. Introduction du présent chapitre.

⁴³⁸ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay*, tome 1, Paris, Plon, 1860, p. XX.

⁴³⁹ GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *L'École des Journalistes* [1839]. [En ligne] *op. cit.*, p. I.

⁴⁴⁰ Cf. CALDERONE, Amélie. « GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, introduction et édition annotée, en ligne sur media19.org », 2014, p. 6.

⁴⁴¹ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay*, tome 1, Paris, Plon, 1860, p. X.

⁴⁴² Cf. CALDERONE, Amélie. « GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, introduction et édition annotée, en ligne sur media19.org », 2014, p. 6.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴⁵ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay*, tome 1, Paris, Plon, 1860, p. X.

⁴⁴⁶ Cf. CALDERONE, Amélie. « GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, introduction et édition annotée, en ligne sur media19.org », 2014, p. 11.

œuvres artistiques, la presse assure en outre par ricochet la publicité de certains salons et de ses salonniers auprès de l'opinion. En lisant dans son salon sa pièce de théâtre reçue à la Comédie-Française, l'autrice fait ainsi la promotion de son texte, de sa personne, mais aussi de son salon et accroît sa renommée. Cependant, le 18 novembre 1839⁴⁴⁷, sa pièce est censurée. D'après Calderone, « le rapport de censure reproche à l'auteur son portrait des journalistes en « gens sans mœurs et sans conscience qui, au sein de leurs orgies, dispos[ent] des affaires publiques et de l'honneur des familles »⁴⁴⁸ ainsi que ses « attaques empreintes d'un caractère de violence et d'amertume excédant les termes de la critique dramatique »⁴⁴⁹. L'emploi du substantif « amertume » renvoie à un jugement des censeurs relatif à l'état d'esprit de l'autrice et insinue que sa pièce aurait été écrite en vengeance à un revers de fortune personnel et propre au milieu du journalisme. La violence est décrite comme impropre à pouvoir être jugée par des professionnels de la critique théâtrale. Nous pouvons nous interroger si ce qui est considéré comme « excédant les termes de la critique dramatique » n'est pas qu'une femme ait écrit une pièce contenant une charge critique violente. Le cas de la pièce *Charlotte Corday* de Louise Colet (chapitre 4) rejoint cette question du caractère impropre ou invraisemblable de la violence contenue dans l'œuvre d'une créatrice.

L'École des Journalistes s'avère en effet une pièce politique d'actualité⁴⁵⁰ critique. Elle vise à dénoncer dans l'espace public l'activité de certains journalistes qui remplissent les journaux de calomnies et de mensonges au lieu d'éclairer le débat démocratique et donc, en monarchie constitutionnelle, le lecteur-citoyen. Elle reproche l'absence de déontologie de certains journalistes. Pour cela, elle écrit dans sa préface s'employer à la fois à réparer les torts des victimes de la presse « qu'il faut défendre »⁴⁵¹ (la pièce a une valeur de réparation) et à donner une leçon à certains journalistes car ainsi que l'indique le titre de sa pièce « qui dit école dit leçon »⁴⁵² (elle a une valeur pédagogique). Sa pièce

⁴⁴⁷ Cf. CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) », *op. cit.*, p. 1.

⁴⁴⁸ Amélie Calderone renvoie le lecteur vers : KRAKOVITCH, Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906). Inventaire des manuscrits des pièces (F18 669 à 1016) et des procès-verbaux des censeurs (F21 966 à 995)*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2003.

⁴⁴⁹ CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) » [En ligne], *op. cit.*, p. 2.

⁴⁵⁰ Théophile Gautier écrit à ce propos dans son « Introduction », p. XII : « Cette pièce, très vraie à cette époque (1839) où le journalisme usait et abusait d'une liberté presque illimitée dans une société trop habituée, malgré son scepticisme, à le croire sur parole, semblerait peut-être exagérée aujourd'hui. Elle n'en peint pas moins d'une façon fidèle et frappante une phase de mœurs disparue ; et si quelques détails n'en sont plus exacts, il y reste assez de vérité éternelle pour en faire une œuvre durable. »

⁴⁵¹ GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *L'École des Journalistes* [1839]. [En ligne] *op. cit.*, p. XIII-XIV.

⁴⁵² *Ibid.*, p. IX-X.

dénonce surtout les conflits d'intérêts existants entre démocratie, liberté de la presse, financeurs d'un journal (un banquier dans la pièce) et hommes politiques. Par les thématiques dont elle traite, sa pièce doit susciter, comme l'écrit Théophile Gautier, un intérêt « durable »⁴⁵³. Fréquentant les bureaux de presse de son époux, étant elle-même journaliste, le point de vue qu'elle porte sur la profession à laquelle elle s'attaque est celui d'une initiée. Dans sa préface, elle explique que son sujet lui est venu de « l'histoire même du journalisme »⁴⁵⁴ et qu'elle s'adresse aux sujets de sa pièce, les journalistes :

La leçon donnée aux journalistes devait donc s'adresser à ces hommes du jour, malins, spirituels et légers, qui se servent d'une plume comme d'une épée ; à ces mousquetaires de la littérature qui font une guerre continuelle d'épigrammes et de bons mots, dont le métier est de combattre, qui trouvent l'inspiration dans l'attaque, et que la paix ruinerait ; ces moqueurs de profession ne peuvent se passer d'ennemis (...).⁴⁵⁵

Sa pièce, qui a selon ses mots *un but*, a pour vocation de démontrer tous les abus de la profession. *L'École des Journalistes* raconte les nuisances sur autrui d'un « journal politique quotidien publié sous les auspices d'un grand nombre de députés »⁴⁵⁶ parisiens, « la scène se passe à Paris en 183... »⁴⁵⁷, ironiquement appelée *La Vérité*.

Le premier acte se déroule lors de la soirée d'inauguration du journal *La Vérité* dans « un salon richement meublé »⁴⁵⁸. Tandis que les rédacteurs du journal se saoulent, Martel, le rédacteur en chef, s'entretient avec le financeur de *La Vérité*, le banquier Guilbert dont le beau-fils est ministre au gouvernement. Guilbert demande au rédacteur en chef d'épargner son gendre de toute critique et il le prévient qu'il tient également beaucoup à la « moralité »⁴⁵⁹ (« Dans ce nouveau journal je prends un intérêt ; mais ma position... mon gendre au ministère... Vous comprenez... »⁴⁶⁰) Delphine de Girardin met en scène le conflit d'intérêts existant entre l'indépendance et la liberté de la presse, celle des journaux, et les financeurs des journaux, des hommes d'affaire qui, parce qu'ils les rendent possible, peuvent être en droit d'exiger un traitement partiel de l'actualité. Dans le cas du banquier Guilbert, il demande au rédacteur en chef de ne pas s'attaquer à son beau-fils, ministre du gouvernement. Elle dénonce également l'amateurisme et la

⁴⁵³ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, op. cit., p. XII.

⁴⁵⁴ GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *L'École des Journalistes*, op. cit., p. XII-XIII.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. IX-X.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁵⁷ GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, op. cit., pages non numérotées entre la préface et la première page.

⁴⁵⁸ GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, op. cit., p. 3.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

pédanterie de certains journalistes. Martel présente ainsi son équipe de rédacteurs à son ami Edgar de Norval :

MARTEL, *montrant les journalistes*. – (...) Tu vois ces jeunes fous, ce sont nos rédacteurs, / Plus ou moins gens d'esprit et plus ou moins auteurs, / Celui-ci n'a jamais écrit une colonne, / Le moindre article ; mais pour auteur il se donne, / et son plus grand effroi, c'est d'être reproduit. / Celui-là se croit Kant parce qu'il l'a traduit ; / Il épiluche pour nous les journaux d'Allemagne. / Celui qui dort là-bas en ronflant, c'est l'Espagne. / Ce petit, c'est Bertrand, voyageur du journal ; Oui, sans que ça paraisse, il est au Sénégal. Ce grand pâle est Griffaut, une tête savante.
EDGAR. – Griffaut, je le connais, son nom seul m'épouvante ; / il poursuit de sa haine un grand peintre Morin, / Mon maître. Le pauvre homme ! Il en meurt de chagrin.⁴⁶¹

L'autrice décrit les journalistes comme des individus cyniques : Martel déclare « attaquons le pouvoir, et flattons l'abonné »⁴⁶² et Pluchard, le gérant du journal : « (...) ce journal est mauvais ; Mais cela m'est égal, je ne le lis jamais. »⁴⁶³ Le journaliste est donc réduit à un vulgaire commerçant, inculte et alcoolique, dépourvu de tout idéal politique et humaniste, et de surcroît, profondément misogyne. À l'acte II, le banquier Guilbert vient reprocher à Martel l'amoralité de sa conduite de vie ; il le blâme de vivre en concubinage avec une danseuse, Cornélie. Cette danseuse est tout au long de la pièce insultée par les différents rédacteurs du journal qui lui reprochent tantôt sa maigreur, « ce squelette dansant »⁴⁶⁴, son âge « l'antique Cornélie »⁴⁶⁵, son analphabétisme, « elle est vieille, elle est laide, elle ne sait pas lire »⁴⁶⁶ ; « Depuis quand Cornélie est-elle femme auteur ? / Je crois que c'est plutôt la femme de ménage. »⁴⁶⁷ En tant qu'épouse du patron de *La Presse*, Delphine de Girardin n'eut sans doute pas à subir de telles goujateries lorsqu'elle fut journaliste mais il est probable qu'elle ait entendu de semblables brimades à l'égard d'autres femmes. Cependant, en même temps qu'elle dénonce la cruauté de ces hommes de la presse, elle conforte l'idée évoquée par Yon selon laquelle parmi toutes les femmes à monter sur scène, les danseuses sont « celles qui ont la plus mauvaise réputation »⁴⁶⁸. Au troisième acte, pour se venger des critiques de Guilbert à l'égard de sa vie intime, Martel rédige un article contre le beau-fils de Guilbert alors ministre en écrivant qu'il est l'amant de la mère de son épouse (« Ma foi, monsieur Guilbert a voulu s'ériger / En censeur de mes mœurs...j'ai voulu me venger ! »⁴⁶⁹) L'acte III met en scène

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 53.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶⁸ YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 304.

⁴⁶⁹ GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, op. cit., p. 147.

la fille de Guilbert, l'épouse du ministre en question, Valentine alors porte-parole de l'autrice. Edgar de Norval, le personnage moral de la pièce, vient plaider auprès de cette femme d'influence, salonnière, la cause du peintre Morin victime des calomnies, entre autres, du journal *La Vérité*. Il demande qu'elle prenne sa « défense »⁴⁷⁰. La salonnière est ainsi présentée comme une femme disposant d'un pouvoir d'influence auprès des journalistes et donc indirectement sur l'opinion. Au quatrième acte, suite à l'article calomnieux de Martel, le ministre a été mis à la porte et son beau-père, le banquier, regrette d'avoir financé le journal. À l'acte V, alors que Valentine et sa mère se rendent chez le peintre Morin, ce dernier rongé par le chagrin et le doute provoqués par des articles de journaux cruels envers son œuvre, se défenestre. André, un ancien ouvrier imprimeur et modèle du peintre appelle à la vengeance de la mort de l'artiste : « Sans pain et sans état ! ...Je demande vengeance. / Ils [les journalistes] ne respectent rien, mais même l'indigence. / Ils ont tué mon maître et causé tous mes maux, ces infâmes journaux. »⁴⁷¹ Réalisant son erreur, Martel décide de renoncer à la direction de *La Vérité* et Edgar de Norval propose de le lui racheter afin d'en faire le modèle d'un journal organe de la liberté de la presse : « je servirai d'exemple (...) et mon pays, un jour, bénissant mes malheurs, comprendra mon amour »⁴⁷². Si l'on met la pièce en lien avec les éléments biographiques de son autrice on peut voir à travers le personnage d'Edgar de Norval une référence à son époux Émile de Girardin fervent défenseur de la liberté de la presse et Valentine la salonnière comme un double de l'autrice. En effet, Delphine de Girardin tout comme Valentine a, lorsqu'elle écrit la pièce, un mari député (Émile de Girardin est député de la Creuse depuis 1834), avide de pouvoir. Femme de raison, elle se déclare être ennuyée par le pouvoir et ignorer les calomnies des journaux dont, en tant que femme du monde, elle est l'objet :

Leurs injures d'un jour laissent si peu de trace. / Dans leur malignité je ne vois point d'affront ; / Ils peuvent contre moi dire ce qu'ils voudront : / Que je suis intrigante, insolente, coquette ; / Que je ne sais parler que chiffons et toilette, / Que je n'ai pas d'esprit, que j'ai très mauvais goût, / Ces épigrammes-là ne me font rien du tout. N'est-ce pas leur métier ? Une petite injure, / Un bon mot leur fournit deux jours de nourriture (...).⁴⁷³

Les références de la pièce sont donc contemporaines à Delphine de Girardin. Mais ce que dénonce surtout Delphine de Girardin en s'attaquant à cette sorte de journalisme est le

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 186.

⁴⁷³ GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, op. cit., p. 132.

fait que la presse ne soit dans son pays pas libre. Dans un pays dans lequel la presse serait libre, les journalistes ne seraient pas corrompus. Des journalistes non corrompus, sur le modèle de son héros Edgar de Norval, travailleraient bien, ils feraient preuve de déontologie. Afin que le travail journalistique gagne en qualité, il faudrait que les lois relatives à la liberté de la presse évoluent. L'État qui permet ces lois est donc indirectement touché par la dénonciation de sa pièce. L'ouvrage dramatique de son épouse étant censuré, Émile de Girardin décide d'en publier des extraits dans son journal *La Presse* dès le 2 décembre 1839 (moins d'un mois après la décision du bureau de la censure) et jusqu'au 28 février 1840⁴⁷⁴, au total pendant trois mois. Ces publications dans *La Presse* visent alors deux buts : faute d'un spectacle, faire la publicité de l'édition du texte à paraître chez l'éditeur Desrez et Dumont et mettre en lumière le scandale que représente la censure en France. Calderone montre dans un article⁴⁷⁵ de quelle manière le couple Girardin fait de cette censure d'une pièce de théâtre un évènement médiatique : « Faire la publicité de *L'École des Journalistes*, c'est aussi permettre de rendre public, d'offrir à la publicité en son sens originel, ce qu'il considère comme un scandale : les ciseaux censeurs d'Anastasie. »⁴⁷⁶ Calderone explique que la publication d'extraits de la pièce devient ainsi « une véritable réponse en acte(s) au défaut de la liberté d'expression sclérosant le pays. »⁴⁷⁷ Pour Delphine de Girardin, ces publications dans *La Presse* font office de réclame pour son livre à paraître et pour Émile de Girardin, il s'agit, en dénonçant les abus de la censure et en publiant cette pièce qui s'attaque aux abus de certains journalistes, de se placer publiquement du côté d'un journalisme moral, de se présenter soi, à l'instar du personnage d'Edgar de Norval dans la pièce, comme un journaliste intègre. Cette démarche promeut son journal *La Presse* comme un espace critique alternatif à la mauvaise presse de son temps. Calderone montre que le couple utilise alors différents procédés (typographie, types de colonnes, gros titres, appuis d'autres journalistes)⁴⁷⁸ de « mise en scène » éditoriale au sein de *La Presse* pour accentuer le caractère injuste de cette censure et ainsi indigner le lecteur. La censure d'une pièce de théâtre devient pour l'époux journaliste de l'autrice « un enjeu idéologique »⁴⁷⁹,

⁴⁷⁴ Cf. CALDERONE, Amélie. « GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, introduction et édition annotée, en ligne sur media19.org », 2014, p. 11.

⁴⁷⁵ CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) », *op. cit.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁷⁷ *Ibidem.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

celui de définir dans ses colonnes le « journalisme idéal »⁴⁸⁰. En effet, Émile de Girardin accompagne les publications d'extraits de *L'École des Journalistes* d'un article de sa plume intitulé : « De la liberté de la presse et du journalisme »⁴⁸¹. Comme l'indique Calderone, le directeur de presse prend le temps de distinguer le journalisme en tant qu'activité marchande qui exploite les mauvais penchants de l'individu (« un atelier où se lamine le mensonge, une boutique où se débite l'erreur à l'enseigne et au profit de tel ou tel parti »⁴⁸²) de la liberté de la presse qu'il définit comme : « le droit que les Français ont de publier et de faire imprimer leurs opinions en se conformant aux lois »⁴⁸³. La publication de cette pièce sous la forme de courts extraits dans *La Presse*, afin d'accentuer le suspense du livre à paraître, fait du journal un espace public produisant un contre-discours au gouvernement et à ses lois autorisant la mise sous silence des auteurs aussi bien journalistes, qu'auteurs dramatiques et écrivains. Cette censure est pour Émile de Girardin contraire aux principes fondamentaux de liberté d'expression et d'opinion. Le directeur de *La Presse* fait alors de ses pages un lieu de débat autour de la question de la liberté de la presse, en particulier lorsqu'il invite l'opinion à se faire juge de cette censure dans le numéro du 5 décembre 1839 : « Si ne pouvant faire jouer [sa pièce], [l'auteur] la livre à l'impression, le public sera juge ! »⁴⁸⁴ Cette mise en scène médiatique du texte de Delphine de Girardin accentue également la thèse de la pièce selon laquelle : si les journalistes sont corrompus, c'est parce que la presse comme le théâtre (les auteurs dramatiques) ne sont pas libres. Le cas de cette pièce montre la connivence existant entre la presse et le théâtre et la façon dont, ainsi que la montre Calderone, la scène médiatique peut se substituer, en cas de censure, ou de refus d'une pièce par des directeurs de théâtre, à la scène théâtrale : « la « scène » médiatique se fait ainsi véritable relais de la scène théâtrale, en offrant une tribune à des textes qui n'ont pu trouver planches pour être joués. »⁴⁸⁵

Le cas de la censure de cette pièce met en avant la porosité du monde de la presse et de celui du théâtre. Il montre aussi qu'en tant que salonnière et épouse d'un directeur

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸² Émile de Girardin cité par Amélie Calderone dans « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ Extrait de *La Presse* du 5 décembre 1839 cité par Amélie Calderone dans « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) », *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸⁵ CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) », *op. cit.*, p. 15.

de presse d'un journal à large audience, Delphine de Girardin dispose d'un pouvoir de réponse à la censure de l'un de ses textes. Le couple qu'elle forme avec Émile de Girardin transforme l'interdiction de représentation de la pièce en un scandale médiatique ayant pour objet les abus de la censure et la liberté de la presse et des auteurs dramatiques. Ce scandale concerne plus généralement les principes fondamentaux que sont la liberté d'expression et d'opinion des citoyens français. Les pages de *La Presse* forment un contre-espace public. En participant du débat démocratique, le journaliste et l'autrice dramatique assurent la publicité de leurs ouvrages, *La Presse* pour Émile de Girardin et *L'École des Journalistes* pour Delphine de Girardin. Le journal constitue alors, en cas de refus des directeurs de théâtre ou, comme dans ce cas, de censure, une alternative à la scène de théâtre et permet d'assurer la publicité de l'œuvre.

Conclusion : En cas de censure : substituer à la scène théâtrale la scène médiatique

Pour élaborer sa satire contre les journalistes, Delphine de Girardin dit avoir emprunté pour l'écriture de sa première pièce de théâtre *L'École des Journalistes* à différents styles qui ont tous pour visée de provoquer le rire ou la moquerie :

La forme de cette comédie étant assez nouvelle, l'auteur croit devoir donner quelques explications. Au premier acte, *L'École des Journalistes* est une sorte de vaudeville, semé de plaisanterie et de calembours ; au deuxième acte, c'est une espèce de charge où le comique du sujet est exagéré, à l'imitation des œuvres des grands maîtres ; au troisième acte, c'est une comédie ; au quatrième, c'est un drame ; au cinquième acte, il tâche d'être poétique. L'auteur l'a voulu ainsi.⁴⁸⁶

L'autrice poursuit ainsi sa stratégie littéraire consistant à écrire dans un style léger, considéré comme insignifiant, sur des sujets graves, dans une « frivolité profonde »⁴⁸⁷. Dans cette pièce politique, Delphine de Girardin fait la promotion d'un modèle de presse non corrompue, indépendante, respectueuse de la vie privée des personnes publiques, travailleuse et professionnelle, éthique, mise au service du débat d'idées nécessaire dans une république. Devenue journaliste en 1836 sous pseudonyme masculin pour *La Presse*, le journal de son époux, Delphine de Girardin s'est employée à adresser dans ce même style désinvolte son opinion au grand public. Elle est devenue, au fil du temps, de plus en plus critique à l'égard de la politique du gouvernement. Lorsqu'elle a été violemment poussée à arrêter le journalisme par des détracteurs eux-mêmes journalistes qui ne

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. III.

⁴⁸⁷ GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, op. cit., p. IX.

supportaient pas qu'en tant que femmes elle s'exprime sur la politique de son pays, elle s'est consacrée à l'écriture de pièces de théâtre. Celles-ci ont été représentées, en particulier sur le premier théâtre français, grâce à son réseau social entretenu dans son salon, en recevant en particulier l'administrateur de la Comédie-Française, Houssaye et Rachel, sociétaire vedette de l'illustre institution de la Restauration au Second Empire. Son théâtre de style frivole (la fiction et sa mise en scène) apparaît ainsi comme un mode d'expression et de divulgation des idées en même temps qu'un bouclier de protection entre le locuteur premier, à l'origine du discours, l'autrice dramatique, et le public, les spectateurs. La pièce de théâtre (sa fiction, sa mise en scène, ses acteurs) offre alors un masque supplémentaire à la femme du monde qui veut prendre la parole publiquement devant le plus grand nombre. Sa trajectoire nous montre en effet qu'à chaque fois qu'elle a critiqué frontalement des décisions ou des agissements du pouvoir, que ce soit par le biais de sa fiction politique parodique avec *L'École des Journalistes* (1839), ou par une chronique politique dans un média de masse (1848), ses écrits ont été censurés et/ou ont suscité des violences à son encontre, en la ramenant à sa condition de femme, subordonnée aux hommes. Le cas de sa pièce *L'École des Journalistes* démontre en outre qu'en cas de censure, la presse peut constituer une scène alternative à la scène théâtrale, rendant malgré tout public le travail de l'auteur. Émile de Girardin publiera également d'autres extraits de pièces rejetées par les directeurs de théâtre comme *Madeleine* de Louise Colet (chapitre 4), refusée par le comité de lecture de la Comédie-Française en 1849 et publiée à partir du 10 septembre 1850 dans *La Presse* sous le titre d'*Une famille en 1793*⁴⁸⁸. Avoir une mère femme de lettres et salonnière, être l'égérie d'un groupe littéraire à la mode, être l'épouse d'un directeur de presse, salonnière influente recevant en particulier le directeur et l'actrice vedette de la plus prestigieuse institution théâtrale française constituent autant de facteurs qui ont permis à Delphine de Girardin d'être intégrée à l'espace public. Cette réunion de conditions ont rendu possibles les représentations de ses pièces sur les grandes scènes de théâtre parisiennes sous la censure et le règne des privilèges. Sa seule pièce censurée a même disposé d'un public, d'abord par le biais de son salon, en donnant une lecture de son texte, et ensuite grâce au journal de son époux, en publiant des extraits avant qu'il soit édité en volume. Comme le soulignait Calderone, la scène médiatique était alors devenue un « véritable relais de la

⁴⁸⁸ COLET, Louise. *Une famille en 1793*, drame en cinq actes et en vers, extrait de *La Presse*, du 10 septembre 1850 avec une préface d'Émile de Girardin, paru à partir de 1850, du 10 septembre 1850 et jours suivants. Source : Bibliothèque de l'Arsenal. [Consultation sur place.] Cf. Résumé en annexes.

scène théâtrale »⁴⁸⁹. Examinons désormais les stratégies qui rendirent possibles les représentations des pièces de Virginie Ancelot.

3. Virginie Ancelot (1792-1875)

Virginie Ancelot (1792-1875) a eu vingt-cinq pièces représentées entre 1831 et 1851 sur les scènes parisiennes dont dix-neuf l'ont été dans les huit théâtres officiels, quatre à la Comédie-Française, deux à l'Odéon et treize sur la scène secondaire du Théâtre du Vaudeville. Son mariage avec l'auteur dramatique et académicien Jacques-François Ancelot (1794-1854) ainsi que le célèbre salon qu'elle a tenu ouvert pendant plus de quarante ans à Paris ont facilité l'accès de ses pièces aux scènes. Dans l'un des deux essais autobiographiques qu'elle a consacré aux salons (*Les salons de Paris, foyers éteints*, 1857 et *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, 1866), elle confie que sa pièce *L'Hôtel de Rambouillet* a eu pour elle « plus d'importance que toute autre. »⁴⁹⁰ Cette pièce a été composée dans un contexte plein d'enjeux : l'ouverture en 1842 du Théâtre du Vaudeville sous la direction officielle de son époux et officieuse d'elle-même (« Cet ouvrage a été une espèce d'inauguration du théâtre du Vaudeville, qui vient d'être confié à M. Ancelot. »⁴⁹¹). Cette pièce possède en outre une dimension de manifeste pour la raison qu'elle lui permet de défendre publiquement sa vision paradoxale de l'institution sociale du salon tout en décrivant un type de femme : « la femme dans ses rapports avec la société des salons et les plaisirs de l'esprit »⁴⁹². Cette pièce s'inscrit dans la mission morale et politique qu'elle s'est donnée en composant pour le théâtre, celle de décrire, depuis un point de vue de femme, avec « vérité »⁴⁹³ et développement « des caractères de femmes dans des situations diverses »⁴⁹⁴. Elle a pensé son œuvre théâtrale comme une « étude consciencieuse »⁴⁹⁵ qui puisse être utile à tous mais surtout aux femmes. Elle considérait le théâtre comme « le moyen le plus prompt et le plus puissant de communiquer sa pensée »⁴⁹⁶ et pensait qu'il pouvait avoir un effet pédagogique sur les esprits. En

⁴⁸⁹ CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹⁰ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁹¹ ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 134-136.

⁴⁹³ ANCELOT, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot*. [En ligne] Paris : C. Gosselin, 1841, p. 4.

⁴⁹⁴ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 134-136.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ Ancelot, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot*, *op.cit.*, p. 1-2.

examinant sa trajectoire, nous allons étudier quelles ont été ses stratégies sociales qui lui ont permis de faire représenter ses pièces sur les grandes scènes puis, en nous concentrant sur *L'Hôtel de Rambouillet*, nous examinerons quelles étaient les idées qu'elle voulait transmettre au public concernant l'institution sociale bourgeoise du salon, en particulier vis-à-vis des femmes.

A. Épouse et associée à un auteur dramatique-directeur de théâtre

Née le 15 mars 1792 à Dijon, Marguerite Chardon est la seconde fille⁴⁹⁷ de Barbe-Edmée Vernisy⁴⁹⁸ (1761-1832) issue, d'après Sophie Marchal, d'une riche famille dijonnaise de « noblesse de robe »⁴⁹⁹ et de Thomas Chardon, homme d'affaires, « de naissance et de fortune obscure »⁵⁰⁰. Sa mère, décrite par Marchal comme une femme « cultivée, raffinée, versée dans les arts »⁵⁰¹, qui tient un salon, se charge de l'éducation de ses filles. Elle leur transmet en particulier son goût pour la peinture⁵⁰². Vers l'âge de dix ans, l'enfant est envoyée à Paris au Couvent des Ursulines parisiennes⁵⁰³, elle a dû y rester tel que cela se faisait, entre deux et quatre ans⁵⁰⁴ (1802-1806). L'éducation qu'elle y reçoit repose sur le développement moral, « la lecture, l'écriture et la couture »⁵⁰⁵. Elle comprend, par le prisme religieux, l'étude de l'histoire et de la géographie et des professeurs de l'extérieur du couvent viennent y enseigner la danse, la musique et le dessin, elle y aurait aussi écrit sa première pièce⁵⁰⁶. Mais l'enfant ne devient pas dévote

⁴⁹⁷ Sophie Marchal indique que Marguerite Chardon eut une sœur aînée, Philippine, née en 1782.

⁴⁹⁸ Six mois après la naissance de Marguerite Chardon, sa mère Barbe-Edmée Vernisy, aristocrate est dénoncée en pleine Terreur « pour fait d'activisme » et enfermée dans les geôles révolutionnaires où elle reste un an. Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 43.

⁴⁹⁹ MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰² Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 66.

⁵⁰³ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints*, *op. cit.*, p. 7 : « Je vins à Paris presque enfant et pour y achever mon éducation aux Ursulines de la rue Notre-Dame-des-Champs ; l'on n'avait pas encore, à cette époque, rétabli les couvents, mais quelques vieilles religieuses s'étaient réunies là sous la protection de la mère de l'empereur Napoléon Ier. »

⁵⁰⁴ MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 65.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁰⁶ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 136 : « Si l'on m'eût dit, lorsque j'avais treize ans, et que je fis une petite pièce pour la fête de la supérieure du couvent où j'étais élevée, qu'un jour j'aurais des ouvrages joués avec succès au Théâtre-Français, à l'Odéon, au Gymnase, au Vaudeville... je ne l'aurais pas cru, tant cela m'eût semblé une chose merveilleuse. » Dans ses mémoires, Virginie Ancelot raconte avoir écrit sa première pièce écrite pour le théâtre, à l'instar de George Sand (cf. chapitre IV), au couvent mais Sophie Marchal place cette affirmation sur le compte d'une « légende personnelle » que sur celui de la réalité, Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 215.

pour la raison qu'elle lit très jeune beaucoup⁵⁰⁷. Marguerite Chardon est en particulier marquée par l'œuvre de François-René de Chateaubriand⁵⁰⁸ *Génie du christianisme* (1802). Marguerite Chardon peint mais ne se contente pas, comme les jeunes filles de son rang, d'exercer son art en loisir, elle souhaite que ses toiles soient exposées, c'est-à-dire rendues publiques. Dès l'âge de vingt-deux ans, elle parvient à faire exposer ses tableaux⁵⁰⁹. Elle va peindre et dessiner jusqu'à sa mort. Elle reçoit donc une éducation aristocratique tournée vers la pratique des arts auprès d'une mère salonnière.

Le 6 décembre 1816 elle épouse à Paris « d'inclination »⁵¹⁰ Jacques-François Ancelot (1794-1854), un homme passionné de théâtre et alors « fonctionnaire du ministère de la Marine »⁵¹¹. Comme Germaine de Staël après son mariage⁵¹², elle change non seulement de nom mais de prénom, elle opte pour celui à la mode de Virginie, elle devient Virginie Ancelot. Trois enfants naissent de cette union mais seule sa fille Louise⁵¹³ survit. Installée à Paris, elle fréquente les salons. Introduite par Sophie de Bawr⁵¹⁴, elle côtoie dès 1817⁵¹⁵ celui du peintre Gérard⁵¹⁶ jusqu'à sa mort en 1837 ainsi que celui, dès 1822⁵¹⁷, de la peintre Élisabeth Vigée Le Brun⁵¹⁸ qu'elle admire et qu'elle côtoie jusqu'à son décès⁵¹⁹. Son époux commence à écrire pour le théâtre et sa carrière dramatique décolle sous la Restauration avec des pièces représentées à la Comédie-

⁵⁰⁷ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 355 : « Ma vie a été très laborieuse, la lecture était pour moi, dès l'enfance, une vraie passion. »

⁵⁰⁸ Chateaubriand est pour Virginie Ancelot une figure titulaire, elle placera son salon sous son égide ainsi que sous celle de Ducis, cf. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, 391 p.

⁵⁰⁹ Sophie Marchal a relevé qu'elle eut des toiles successivement montrées en 1814 et 1817 sous son nom de jeune fille puis en 1819 et 1828, sous son nom d'épouse Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 69.

⁵¹⁰ MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 75.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 76.

⁵¹² Cf. Chapitre II.

⁵¹³ Virginie Ancelot met au monde, le 2 novembre 1818, Edmond, mort bébé. Son second fils, Charles-Ernest, né le 16 septembre 1826 vit jusqu'à ses six ans. Enfin Louise, née le 13 février sera la seule de ses enfants qui survivra, elle épousera le célèbre avocat Charles Lachaud et lui donnera deux petits-enfants, Georges et Thérèse, (visibles sur le troisième tableau de son essai *Un salon de Paris*). Outre que Virginie Ancelot et Alfred de Vigny étaient liés par « une admiration mutuelle » et qu'elle le reçut souvent dans son salon, le poète fit, après le décès de sa femme Lydia, de sa fille Louise Lachaud (Ancelot), sa légataire universelle. Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 100, 117 et 121.

⁵¹⁴ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints, op. cit.*, p. 45 : « Dans les premières années de mon mariage, je fus présentée, un mercredi soir, chez Gérard par madame de Bawr (...) »

⁵¹⁵ MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 71.

⁵¹⁶ Cf. ANCELOT, Virginie. « Le Salon du baron Gérard », », *Les salons de Paris, foyers éteints, op. cit.*, p. 45-82.

⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵¹⁸ Cf. ANCELOT, Virginie. « Le Salon de Madame Lebrun », *Les salons de Paris, foyers éteints, op. cit.*, p. 21-24.

⁵¹⁹ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints, op. cit.*, p. 43 : « Nous continuâmes à visiter madame Lebrun jusqu'à la fin de sa vie. »

Française, telle que *Louis IX*⁵²⁰ (5 novembre 1819), *Le Roi de village* ou *Le Maire du palais*⁵²¹ (16 avril 1823) qui mettent à l'honneur les rois. Jacques Ancelot va signer une cinquantaine de pièces ainsi que de nombreuses collaborations dramatiques. Virginie Ancelot prend alors, selon Marchal, « très à cœur le succès de ses pièces comme s'il fut s'agit des siennes. »⁵²² Après 1823, Jacques Ancelot est devenu d'après Marchal « un dramaturge monarchiste reconnu et honoré »⁵²³. En 1823, il contribue aussi à *La Muse française*⁵²⁴ rendue possible grâce au réseau de Sophie Gay, et l'année suivante, en 1824, Virginie Ancelot ouvre son premier salon mis au service de la carrière de son mari et bientôt de la sienne.

Dans *Un Salon de Paris : 1824 à 1864* (1866), elle retrace l'histoire de son salon et divise sa description selon quatre périodes correspondant aux quatre régimes politiques traversés⁵²⁵ : « la Restauration » (1824-1830), « le règne de Louis-Philippe » (1830-1848), « la République » (1848-1852) et « l'Empire de Napoléon III »⁵²⁶. Ce découpage présente son salon comme une sphère souple, adaptable aux changements politiques du pouvoir officiel. Dans son premier salon, situé dans l'Hôtel de la Rochefoucault⁵²⁷ (rue de Seine, Paris 6^{ème}), elle reçoit entre autres, le cénacle de la *Muse française*, des écrivains (Alphonse de Lamartine, Alexandre Soumet, Alfred de Vigny, Casimir Delavigne, Victor Hugo, Sophie Gay, Delphine Gay, Sophie de Bawr⁵²⁸), des journalistes tels que « les critiques du *Journal des Débats* (...) et Audibert pour la *Quotidienne* ou encore le vaudevilliste collaborateur de plusieurs journaux, Edmond de Rochefort »⁵²⁹ mais aussi des hommes ou futurs hommes politiques (Alphonse de Lamartine sera élu député dès

⁵²⁰ ANCELOT, Jacques. *Louis IX*. Paris : Mme Huet, 1819, 64 p.

⁵²¹ ANCELOT, Jacques. *Le Maire du palais*. Paris : Ponthieu, 1823, 81 p.

⁵²² MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p. 216.

⁵²³ *Ibid.*, p. 86.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵²⁵ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. xii-xiii : « Ce ne sont pas des rois qui se succèdent, ce sont des révolutions qui, en changeant le principe du gouvernement, modifient et même changent la société. Voilà pourquoi j'ai fait la division naturelle entre mes réunions et j'ai appelé mon premier tableau : *Un salon sous la Restauration* ; le second : *Un salon sous le règne de Louis-Philippe* ; le troisième : *Un salon sous la République* ; et la quatrième : *Un salon sous l'Empire de Napoléon III* : Mon intention étant de faire ressortir les nuances diverses que ces systèmes politiques différents ont apportés dans les réunions des salons parisiens. »

⁵²⁶ *Ibid.*, p. XIII.

⁵²⁷ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. XIV

⁵²⁸ Cf. ANCELOT, Virginie. « *Parceval de Grandmaison lisant des vers de son poème de Philippe Auguste* » [1824], peinture reproduite dans *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 2.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 189-180.

1833⁵³⁰ puis membre du gouvernement provisoire sous la Seconde République, Prosper Mérimée, sénateur⁵³¹, Victor Hugo, élu maire du 8^{ème} arrondissement de Paris puis député, etc.). Elle déclare choisir ses convives selon « leur mérite personnel »⁵³², leurs « idées nouvelles » :

Les principes que j'avais reçus de ma famille, mes intérêts et mes affections me liaient à la monarchie des Bourbons de la branche aînée. Mais un irrésistible attrait pour toutes les idées nouvelles me portait vers ceux qui prétendaient avoir des lumières plus étendues pour éclairer les sociétés et des dévouements plus généreux pour assurer le bien général. Aussi dans les dernières années de la Restauration (vers 1828-1830), j'avais attiré chez moi des personnes d'opinions très opposées (...).⁵³³

Sous le Second Empire, elle reçoit des personnes qui fréquentent aussi le salon de Delphine de Girardin : Jules Sandeau, Alphonse Karr, l'administrateur de la Comédie-Française Arsène Houssaye, mais également Alphonse Daudet, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), ou le peintre Gérôme⁵³⁴. Sous la République, son salon est fréquenté par Prosper Mérimée, Beyle (Stendhal), Eugène Delacroix et « l'aimable baron de Mareste, le plus grand agrément de mes réunions et de celles de Gérard »⁵³⁵, elle reçoit aussi son ami (1832-1859) Alexis de Tocqueville (1805-1859) qui disait d'elle qu'elle « exprim[ait] avec aisance et noblesse des sentiments distingués »⁵³⁶. Pourtant, si elle a été marquée par les idées de Charles Fourier et de Saint-Simon⁵³⁷, si elle dit avoir reçu des « personnes d'opinions très opposées », le salon des Ancelot a surtout politiquement oscillé, ainsi que le décrit Marchal, « entre conservatismes et libéralisme, la Restauration et les faveurs de Charles X »⁵³⁸, il a donc été a priori « monarchiste »⁵³⁹. Mais, il n'a au final, selon la chercheuse, jamais affiché « clairement une appartenance politique afin de ménager tous les appuis »⁵⁴⁰. Épouse d'un auteur dramatique, professionnellement tributaire de l'opinion publique, Virginie Ancelot doit faire en sorte que son salon soit

⁵³⁰ Delphine de Girardin relate les discours d'Alphons de Lamartine à la tribune de la Chambre des députés dans ses *Courriers de Paris*, en particulier dans celui du 5 décembre 1840 (lettre XXVII), cf. GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* [1836-1848], tome 1, *op. cit.*, p. 742-749.

⁵³¹ Cf. ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 167.

⁵³² *Ibid.*, p. 352.

⁵³³ *Ibid.*, p. 68.

⁵³⁴ Cf. ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 358.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁵³⁶ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 82.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 59 : « Ainsi, les théories de Saint-Simon et de Fourier (...) étaient sans cesse discutées dans les réunions. (...) Toutes ces utopies agitaient fortement les âmes, et cette première explosion, pleine de verve et de grandeur, de la liberté d'exprimer sa pensée, animait les salons au point d'en faire des lieux pleins de joie et d'enthousiasme dont rien ne peut donner l'idée. »

⁵³⁸ MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p. 181.

⁵³⁹ *Ibidem.*

⁵⁴⁰ *Ibidem.*

fréquenté par de multiples potentiels appuis à la carrière de son mari (éditeurs, directeurs de théâtre, acteurs en vogue, etc.). Elle lance ainsi des invitations à des personnes disposant d'une agentivité dans la sphère publique, que ce soit des hommes politiques ou des artistes. Le but est d'être intégré à l'espace public, que ce soit en participant à une revue, en ayant ses pièces représentées sur les scènes officielles, ou ses textes publiés chez les éditeurs ayant pignon sur rue. Virginie Ancelot œuvre par son salon à tisser un réseau social d'employeurs pour son époux auteur dramatique. Leur salon est « avant tout littéraire »⁵⁴¹ et « tout entier consacré à la littérature et surtout à la carrière littéraire »⁵⁴². Leurs attachements politiques sont pragmatiques et mis au service des ambitions littéraires du couple. Ainsi, si Virginie Ancelot déclare avoir accueilli au sein de son cercle des personnes aimées et choisies selon « leur mérite personnel »⁵⁴³, elle s'est appliquée à recevoir des personnalités disposant d'un pouvoir décisionnaire au sein des institutions culturelles et dans l'opinion, des hommes politiques, des académiciens et des journalistes. Marchal qualifie cette manière de recevoir chez elle des journalistes et des hommes politiques de « clientélisme »⁵⁴⁴. Cette façon de tenir sa maison « toujours ouverte », d'organiser « des réceptions continues une fois par semaine (...) »⁵⁴⁵ lui a donc permis, à l'instar de ses consœurs, d'avoir accès à des personnalités de pouvoir permettant le bon épanouissement de la carrière de son époux et de la sienne. Sa démarche a été opérante puisque le couple, grâce à leurs carrières dramatiques et à leur salon, s'est enrichi⁵⁴⁶ et a acquis une reconnaissance littéraire nationale. En effet, en se retirant un temps de la vie mondaine après la Révolution de Juillet (1830) pour rédiger sa première pièce, Virginie Ancelot a également entamé une carrière dramatique.

⁵⁴¹ *Ibidem.*

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 352 : « En général, j'aime ceux qui viennent chez moi et je les ai choisis pour leur mérite personnel. »

⁵⁴⁴ Cf. MARCHAL, Sophie. « Salon et carrière : les stratégies du clientélisme » dans « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 180-203. Le clientélisme désigne selon le Petit Robert, le fait pour une personnalité « de chercher à élargir son influence par des procédés démagogiques d'attribution de privilèges » (Le Petit Robert 2019) Ces procédés se traduisent pour Jean-Louis Briquet par « un rapport entre des individus de statuts économiques et sociaux inégaux (le « patron » et ses « clients »), reposant sur des échanges réciproques de biens et de services et s'établissant sur la base d'un lien personnel habituellement perçu dans les termes de l'obligation morale. » Cf. BRIQUET, Jean-Louis. « Clientélisme », [En ligne] *Encyclopædia Universalis*, disponible sur : www.universalis-edu.com [consulté le 14.05.2020]

⁵⁴⁵ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 352.

⁵⁴⁶ Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 95. Sophie Marchal renvoie à ce propos au roman de Louise Colet intitulé : *Lui : un roman contemporain*, cf. Chapitre IV.

Dans *Un Salon de Paris*, elle relate que c'est après la Révolution de 1830, qu'elle commence à écrire professionnellement pour la scène théâtrale, elle a alors trente-neuf ans et est mariée depuis quatorze ans à un auteur dramatique :

Le travail m'enleva au découragement en me donnant l'espoir d'être utile à ce qui m'entourait. J'avais écrit déjà quelques nouvelles et quelques petites pièces de théâtre, mais je redoutais la publicité et je n'avais pas osé y mettre mon nom. Alors j'eus le courage de m'y décider et de m'occuper des soins de la représentation de mes ouvrages. Je pris un goût très vif à ce travail, il me ranima et donna de la force et de l'activité à ma vie, qui avait été plus rêveuse qu'agissante jusque-là.⁵⁴⁷

Écrire pour le théâtre est pour elle une manière d'agir, d'être utile et de lutter contre l'ennui. Cette nouvelle activité lui permet de s'émanciper de son rôle d'épouse d'un grand homme, de trouver une valeur en elle-même, par un ouvrage de l'esprit. L'écriture pour le théâtre a une fonction personnelle, émancipatrice, dotée en tant que telle d'une dimension politique. Cette activité, « moyen le plus prompt et le plus puissant de communiquer sa pensée »⁵⁴⁸, répond à son désespoir de ne pouvoir participer au bien commun, d'avoir des idées sans être dans la possibilité qu'elles agissent dans le monde social. Grâce au théâtre, elle va pouvoir publiquement communiquer sa pensée. Écrire professionnellement pour le théâtre et plus généralement travailler à des œuvres de l'esprit lui permet de donner un sens à son existence⁵⁴⁹. En 1831, elle fait publier et représenter sur la scène du Théâtre du Vaudeville ses trois premières pièces écrites seule mais signées sous le nom de son mari « M. Ancelot » : *Un Divorce*⁵⁵⁰ (1831) qui, contrairement à *La Nécessité du divorce* (1790) d'Olympe de Gouges s'avère, bien qu'assez maladroitement, une pièce contre le divorce, *Deux jours ou La nouvelle mariée*⁵⁵¹, (1831) et *Reine, cardinal et page*⁵⁵² (1832).

En 1832, à la sortie du Théâtre de la Porte-Saint-Martin où elle vient de voir *Dix ans de la vie d'une femme, ou Les Mauvais conseils*⁵⁵³ d'Eugène Scribe et de Thomas

⁵⁴⁷ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 69.

⁵⁴⁸ Ancelot, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot*. [En ligne] Paris : C. Gosselin, 1841, p. 1-2.

⁵⁴⁹ ANCELOT, Virginie. « Dédicace », *Théâtre complet*, tome 1, *op. cit.*, p. 4. « Pour moi, qui ai pu vivre à mon choix de la vie parisienne, élégante, frivole et dissipée, je le dis dans la sincérité de mon cœur, excepté les plaisirs de l'affection, je n'ai rien trouvé dans ce monde qui valût les joies du travail ; le bonheur d'exercer son intelligence surpasse tous les autres. Les biens matériels de la vie sont bornés, les plaisirs qui viennent de la pensée sont les seuls infinis comme elle. »

⁵⁵⁰ ANCELOT, (Virginie Ancelot). *Un Divorce*. [En ligne] Paris : Barba, 1831, 52 p. Résumé en annexes.

⁵⁵¹ ANCELOT, (Virginie Ancelot). *Deux jours ou la nouvelle mariée*. [En ligne] Paris : Barba, 1832, 66 p.

⁵⁵² ANCELOT, (Virginie Ancelot). *Reine, cardinal et page*. [En ligne] Paris : Dondey-Dupré : Marchand, 1832, 42 p.

⁵⁵³ SCRIBE, Eugène. TERRIER, Thomas. *Dix ans de la vie d'une femme ou les mauvais conseils*. Paris : Jules Didot, 1832, p. 65-110.

Terrier, elle s'indigne sur la manière dont les personnages féminins sont dans cette pièce trop éloignés des femmes qu'elle connaît. Elle prend conscience que la plupart des pièces étant écrites par des hommes, les personnages de femmes manquent en général de « vérité » :

Ce fut alors aussi que je remarquai que tous les ouvrages de théâtre étant presque exclusivement composés par des hommes, les caractères de femme y étaient ordinairement peu nombreux et peu développés ; que, souvent même, ils manquaient de vérité, et que les mieux tracés laissaient toujours beaucoup à désirer, parce qu'ils montraient ce qu'il y a d'extérieur et de superficiel dans les habitudes des femmes, sans laisser apercevoir ce que leur cœur renferme de sentiments profonds ou intimes. Il me sembla qu'il y avait là beaucoup à dire, et dès ce moment, je cherchai dans les ouvrages qui me vinrent à l'esprit à donner aux rôles de femme le plus de développement et de vérité qu'il me fut possible.⁵⁵⁴

À partir de là, elle se donne, en écrivant pour le théâtre, une « mission »⁵⁵⁵, celle d'offrir au public un théâtre de femmes écrit du point de vue de l'une afin qu'elles soient mieux représentées : « Qui désignera les écueils, les obstacles et les périls d'une route mieux que celui qui l'a parcourue ? »⁵⁵⁶ Elle se montre persuadée de « l'utilité » de partager à un public mixte les expériences des femmes :

Un nombre infini d'ouvrages de théâtres présentent toutes les situations où l'homme peut se trouver, montre ses passions avec toutes leurs nuances, son caractère avec toutes ses variétés ; mais il me semble qu'il reste beaucoup à dire sur les modifications que l'éducation et la situation de la femme dans la société apportent à son caractère, à ses idées et à ses sentiments ; et qu'il y a là des secrets de malheur, de joie, de courage et de vertu qui n'ont point été révélés, et qu'il ne serait pas sans intérêt et sans utilité de faire connaître.⁵⁵⁷

Sa réflexion concerne le point de vue de celui qui écrit (d'où il parle ?)⁵⁵⁸. Elle va désormais se concentrer à décrire dans ses pièces des « types » de femmes « dans des situations diverses »⁵⁵⁹ plutôt que des « exceptions »⁵⁶⁰. Sa démarche est en effet opposée à celles de Julie Candaille, Constance de Salm et Germaine de Staël qui faisaient la

⁵⁵⁴ ANCELOT, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot*. [En ligne] Paris : C. Gosselin, 1841, p. 4.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁵⁶ ANCELOT, Virginie. « Préface », *Marie ou Trois époque, Théâtre de Mme Ancelot, op. cit.*, p. 15.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁵⁸ Maria Deraismes (Chapitre 4) et Valentine de Saint-Point (Chapitre 5) posent en d'autres termes les mêmes questions dans leurs conférences, cf. DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre » [1866]. *Ève dans l'humanité* [1891], *Œuvres complètes de Maria Deraismes* [En ligne], tome 2, *op. cit.*, p. 95-132 et SAINT-POINT, Valentine. « Le Théâtre de la femme » [1912], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005, p. 29-43.

⁵⁵⁹ ANCELOT, Virginie. *Un Salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 134.

⁵⁶⁰ Ancelot, Virginie. « Préface », *Marie ou Trois époque, Théâtre de Mme Ancelot, op. cit.*, p. 15 : « Le caractère de la femme, tel que j'ai cherché à le développer dans ma pièce, est plutôt un type qu'une exception ; aussi n'ai-je voulu, pour l'action du drame, que des circonstances très simples et qui se rencontrent habituellement dans la vie réelle. »

promotion, à travers Sapho, de femmes exceptionnelles (chapitre 2). Elle commence sa série de types de femmes avec *Un mariage raisonnable*⁵⁶¹ (1835) représentée sous le nom de son mari le 4 novembre 1835⁵⁶² à la Comédie-Française à soixante-et-une reprises entre 1835 et 1842. En signant sa pièce sous le nom de son époux alors célèbre auteur dramatique, elle réussit à faire représenter sa quatrième pièce sur le premier théâtre officiel de France. De la même façon que Sophie Gay et Sophie de Bawr, ses premières pièces, jusqu'à ce qu'elles rencontrent un grand succès dans une institution théâtrale de renom, sont signées d'un nom d'homme. Virginie Ancelot utilise en l'occurrence la notoriété du nom de son mari afin de s'ouvrir les portes des grands théâtres. Sa seconde pièce représentée à la Comédie-Française le 11 octobre 1836 *Marie, ou Trois Époques* (1836) qui porte sur « la femme dans ses rapports avec la famille et les sentiments du cœur »⁵⁶³, représentée pendant dix-sept années (1836-1853) à 93 reprises⁵⁶⁴ connaît en effet un tel succès⁵⁶⁵ qu'elle dévoile sa véritable identité au public. Ce triomphe tient en partie à la prestation de M^{lle} Mars dans le rôle-titre. Que ses cinq premières pièces aient été représentées sur un théâtre secondaire (le Vaudeville) et le premier grand théâtre (Comédie-Française) tient selon elle au nom ainsi qu'au réseau de son mari :

Entraînée par mon penchant et par les circonstances à composer et à faire jouer des comédies, trouvant naturellement, par les succès qu'avait obtenus M. Ancelot, des relations tout établies avec les théâtres, et la route toute ouverte, je m'y suis engagée sans difficultés.⁵⁶⁶

Virginie Ancelot a cependant participé du réseau de son époux par son salon et elle confie que sous le règne de Louis-Philippe (1830-1848), elle reçoit des comédiennes⁵⁶⁷ à qui elle doit aussi le succès de ses comédies : « C'est ici que je dois parler de quelques femmes dont le talent au théâtre aida puissamment au succès des comédies que je fis jouer vers le temps où j'ai peint ce second tableau (entre 1830 et 1848). »⁵⁶⁸ La première de ces femmes est M^{lle} Mars qui incarne Marie dans *Marie, ou les trois époques* (1836) alors

⁵⁶¹ ANCELOT, (Virginie Ancelot). *Un mariage raisonnable*. [En ligne] Paris : Marchant, 1835, 43 p.

⁵⁶² Cf. Base Lagrange.

⁵⁶³ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 134-136.

⁵⁶⁴ Cf. la base Lagrange en ligne.

⁵⁶⁵ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints, op. cit.*, p. 84 : « Le soir de la première représentation au Théâtre-Français de ma comédie de *Marie ou trois Époques*, j'étais seule chez moi, attendant qu'on vint me donner des nouvelles de ce qui s'était passé, lorsque j'entendis avec joie des voitures s'arrêter à la porte de ma demeure, rue de Joubert ; une foule de personnes accourir ; je devinais le succès avant de le savoir ; on n'a tant d'amis que quand on est heureux ! »

⁵⁶⁶ ANCELOT, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot, op. cit.*, p. 1.

⁵⁶⁷ Le Salon de Virginie Ancelot était alors situé cette fois rue Joubert, à la Chaussée d'Antin, Paris 9^{ème}.

⁵⁶⁸ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 131.

qu'elle a « passé soixante-ans »⁵⁶⁹. Elle relate ensuite qu'une pièce dans laquelle elle s'était composée un rôle dans l'idée de l'interpréter dans le théâtre de société du comte Jules de Castellane (Hôtel de Castellane), *Le Château de ma nièce* (1837), lui est réclamée par M^{lle} Mars qui l'interprète sur la scène de la Comédie-Française :

mademoiselle Mars, qui avait eu un grand succès dans ma comédie de *Marie ou trois époques*, vint me demander si je n'aurais pas une pièce en un acte à lui donner...Je lui lus celle que j'avais faite pour moi ; mon rôle lui parut agréable à jouer, et je n'eus pas le courage de lui refuser (...).⁵⁷⁰

Jouissant d'une notoriété qui lui confère une forme d'autorité dans l'institution théâtrale, M^{lle} Mars semble pouvoir imposer ses rôles. Elle crée ainsi le 8 août 1837 le rôle de la Présidente dans *Le Château de ma nièce* (1837) jouée à 35 reprises et jusqu'en 1841, jusqu'à sa retraite. Mais Virginie Ancelot dit également devoir beaucoup aux comédiennes Suzanne Brohan et Madame Doche, à Mademoiselle Page, Madame Volnys et enfin à Madame Montigny, surnommée Rose Chéri. Comme pour Sophie de Bawr, Sophie Gay et Delphine de Girardin, côtoyer des comédiennes, en particulier une actrice vedette sociétaire de la Comédie-Française, a contribué à assurer le succès de ses pièces sur scène. Sophie de Bawr semble avoir été pour Virginie Ancelot un modèle qui la poussa à écrire pour la scène. En effet, elle confie qu'elle la rencontra alors qu'elle était une jeune mariée de vingt-cinq ans alors que Sophie de Bawr avait quarante-quatre ans, était deux fois veuves, une fois divorcée, autrice de six pièces de théâtre dont *La Suite d'un bal masqué* qui connaissait un succès retentissant à la Comédie-Française, qui publiait des textes, et qui devait écrire pour gagner sa vie. Virginie Ancelot écrit qu'elle lui donna « l'idée d'une existence en dehors de la rectitude d'une vie de famille régulière »⁵⁷¹ et qu'elle ouvrit à son « esprit des routes inconnues »⁵⁷². Cette rencontre montre que naissent au sein des salons des vocations pour les femmes désireuses de s'accomplir par leurs talents, ainsi que des partenariats entre artistes femmes. Le nom et le réseau de son mari auteur dramatique dont les pièces monarchistes sont représentées à la Comédie-Française, auquel elle contribue, et son salon qui lui permet de développer des liens d'amitié et des collaborations artistiques avec des femmes lui ont permis de faire

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷¹ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, op. cit., p. 53 : « J'avoue que j'écoutais madame de Bawr avec un étonnement une curiosité qui l'amusaient beaucoup. Ce fut une de mes premières connaissances après mon mariage ; je n'avais jamais rien vu jusque-là qui pût me donner l'idée d'une existence en dehors de la rectitude d'une vie de famille régulière ; je me sentis attirée vers elle, peut-être parce qu'elle ouvrait à mon esprit des routes inconnues. »

⁵⁷² *Ibidem*.

représenter sous la Monarchie de Juillet ses pièces sur les scènes officielles. Sa troisième pièce représentée au Français, *Le Château de ma nièce*, lui est d'ailleurs réclamée directement par M^{lle} Mars. Avoir un époux auteur dramatique reconnu, lui emprunter son nom pour ses premiers essais dramatiques et tenir un salon dans lequel elle a pu entamer des collaborations autrice-actrices peuvent se lire comme les trois stratégies qui ont rendu possible les représentations de ses textes. En 1838, année au cours de laquelle elle fait représenter deux pièces qui remportent des succès auprès des publics, *Isabelle* à la Comédie-Française et *Juana* au Vaudeville, elle gagne encore en célébrité. Une anecdote permet d'en prendre la mesure. En effet, à cette période, le comte de Castellane lui propose d'organiser une académie de femmes, une initiative dont le journaliste Édouard Walsh se fait l'échotier dans sa « Chronique de la semaine » du 5 juillet 1843 parue dans *La Mode : revue des modes, galerie de mœurs, album des salons* :

Cet institut aurait pour but de distribuer des médailles aux auteurs des ouvrages les plus remarquables, d'encourager les jeunes personnes dans leurs essais littéraires, de fournir aux frais d'impression de leurs œuvres, de donner des secours aux femmes de lettres dans le besoin, d'élever les enfants de celles qui mourraient sans fortune. (...) Voici les premiers membres appelés à composer cette société : Mesdames George Sand, Émile de Girardin [Delphine], [Sophie de] De Bawr, Virginie Ancelot, Anna des Essarts, Clémence Robert, Charles Reybaud, princesse de Craon, Eugénie Foa, Anaïs Ségalas, d'Helf, comtesse Merlin et plusieurs femmes peintres et musiciennes.⁵⁷³

Jules de Castellane place Virginie Ancelot aux côtés de George Sand, Delphine de Girardin ou Sophie de Bawr, parmi les femmes de lettres françaises les plus célèbres de la fin des années 1830. Mais craignant un déchaînement misogyne de la presse, Virginie Ancelot refuse la proposition. En tant qu'autrice dramatique professionnelle connue, elle essuie en effet d'ores et déjà des critiques parfois acerbes des journalistes. Mais vingt-ans plus tard, elle déclare que : « Peut-être si on me faisait aujourd'hui une offre semblable, je ne la refuserais pas, car tout moyen de relever et de mettre en lumière l'intelligence des femmes me semble un devoir pour qui a trouvé, comme moi, de grands plaisirs dans les travaux de l'esprit. »⁵⁷⁴ Virginie Ancelot devenue une personnalité publique se montre très soucieuse de son image et tient à garantir une représentation de sa personne comme d'une femme publique respectable. Cette respectabilité est conforme aux personnages féminins qu'elle promeut dans ses pièces. Dans *Un Divorce* (1831), elle conspuait le divorce alors même que le personnage du mari de sa pièce était cruel. Pourtant, en lisant

⁵⁷³ WALSH, Édouard. « Chronique de la semaine », *La Mode : revue des modes, galerie de mœurs, album des salons* du 5 juillet 1843, p. 52-56. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.11.2019]

⁵⁷⁴ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 111-112.

de manière chronologique ses pièces, on décèle peu à peu l'émergence d'un féminisme. Ainsi sa pièce *Follette* (1844) dénonce les maris souhaitant se marier à des femmes stupides afin de n'être pas comparés à leurs épouses sur le terrain de l'intelligence. Virginie Ancelot ose écrire pour le théâtre mais semble faire de son œuvre dramatique un bouclier de sa personne en tant que femme publique, en décrivant dans ses pièces des personnages féminins vertueux, se contentant de distiller auprès des spectateurs de *bonnes* et *salutaires* idées⁵⁷⁵. Elle tente par son œuvre dramatique de se rendre inattaquable. Ses efforts ne suffisent pas puisqu'elle confie en 1866 : « Oui j'ai eu du bonheur pour mes ouvrages, bien que des critiques assez violentes et des contrariétés assez injustes ne m'aient pas manqué, comme à tous ceux qui font quelque chose (...)»⁵⁷⁶. Elle est en particulier attaquée par les journalistes et les caricaturistes lorsqu'elle codirige officieusement le Théâtre du Vaudeville.

En 1842, le ministre de l'Intérieur désigne Jacques Ancelot comme directeur privilégié du Théâtre du Vaudeville mais, selon Philippe Chauveau, la Commission des auteurs lui interdit de faire représenter ses propres pièces⁵⁷⁷. Il inaugure sa nouvelle direction en faisant alors jouer une pièce de son épouse : *L'Hôtel de Rambouillet*⁵⁷⁸. Si Jacques Ancelot est officiellement nommé directeur du théâtre, il le codirige officieusement avec son épouse. Ainsi, comme l'explique Marchal, lui reçoit les auteurs et s'occupe de la programmation des pièces tandis qu'elle tient les registres des comptes et s'occupe des placements et de la billetterie⁵⁷⁹. La troupe du Vaudeville est une grosse entreprise puisqu'elle compte « trente-trois acteurs »⁵⁸⁰ et propose « en moyenne quatre pièces par soir »⁵⁸¹. Pendant cette période, les journalistes s'en prennent au couple, ils attaquent le manque supposé de virilité de Monsieur Ancelot et le caractère prétendument dominateur de Madame Ancelot. Marchal⁵⁸² évoque une caricature parue dans *La Caricature provisoire* du 15 décembre 1839 ainsi que dans le *Panthéon charivarique* et

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 134-136 : « Tous les avantages de ce monde sont à la disposition des hommes d'esprit, mais à eux seuls, et les femmes ne peuvent donc pas mettre une grande importance à ce qu'elles font, heureuses quand ce qu'elles ont écrit n'a pu éveiller que de bons sentiments et de bienfaites pensées dans l'esprit de leurs lecteurs ; mais, avoir fait comprendre une bonne et salutaire idée, avoir essuyé une larme et consolé un cœur souffrant, voilà leur gloire, leur triomphe, elles ne doivent rien désirer de plus ! »

⁵⁷⁶ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 134-136.

⁵⁷⁷ Cf. CHAUVEAU, Philippe. *Les théâtres parisiens disparus, 1402-1986*. Préface de Claude Rich. Paris, Les Éditions de l'Amandier, 1999, p. 549.

⁵⁷⁸ ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet* [1842]. [En ligne], *Théâtre complet de Madame Ancelot*, tome 2, Paris, Beck, 1848, p. 71-151. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.09.2019]

⁵⁷⁹ Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p. 207.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, p. 99.

cite A. Drossay dans *Les Petits Mystères de l'Académie française, Révélations d'un curieux* :

M. Ancelot, homme doux et tranquille, doit être nécessairement rangé dans la catégorie des maris qui disparaissent totalement derrière leurs femmes. Mme Ancelot est maîtresse au logis et directrice de fait du théâtre du Vaudeville : le ménage et le théâtre n'en vont peut-être que mieux.⁵⁸³

Néanmoins, pendant ces trois années de direction, huit de ses pièces sont représentées : quatre en 1843, une comédie en un acte *Une femme à la mode*⁵⁸⁴ (12.01), *Hermance ou un an trop tard*⁵⁸⁵ (15.04), *Loïsa*⁵⁸⁶ (17.06) et *Madame Rolland*⁵⁸⁷, « qui représente la femme dans ses rapports avec la politique, aux jours terribles d'une révolution »⁵⁸⁸ (28.10), et trois en 1844, *Pierre le millionnaire*⁵⁸⁹ (02.03), *Follette*⁵⁹⁰ (08.10), et *Un jour de liberté*⁵⁹¹ (25.11). Sa comédie *Follette*, construite selon le même canevas que la pièce *Le Mannequin* (1811) de Germaine de Staël, met en scène une jeune femme jouant la débile afin de tester son futur époux qui déclare ne pas aimer les femmes intelligentes. D'après l'index de Beach⁵⁹², pendant ces années 1840-1850, ses pièces sont aussi représentées sur d'autres scènes parisiennes. À l'Odéon sont jouées ses deux comédies en trois actes *Les Deux impératrices ou une petite guerre*⁵⁹³ (04.11.1842) dans laquelle elle dit avoir « représenté dans Catherine II et dans Marie-Thérèse, des femmes au pouvoir et gouvernant deux grands États avec une admirable intelligence »⁵⁹⁴ et *Une Année à Paris*⁵⁹⁵ (21.01.1847), au Théâtre des Variétés, la comédie-vaudeville en deux actes *Le Père Marcel*⁵⁹⁶ (1841) et *Un Souvenir* (1846), au Théâtre de la Gaîté, *Les Femmes de Paris* (1848), au Gymnase dramatique, *Clémence, ou la Fille de l'avocat*⁵⁹⁷ (26. 11.1839) et *Les*

⁵⁸³ DROSSAY, A (de). *Les Petits Mystères de l'Académie française, Révélations d'un curieux*, Paris, Dentu, 1844, p. 128 cité par Sophie Marchal dans « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 99.

⁵⁸⁴ ANCELOT, Virginie. *Une femme à la mode*, comédie en un acte. [En ligne] Paris : Beck, 1843, 17 p.

⁵⁸⁵ ANCELOT, Virginie. *Hermance ou un an trop tard, Théâtre complet de Madame Ancelot* (1848) [En ligne], volume 2, p. 153-236.

⁵⁸⁶ ANCELOT, Virginie, *Loïsa*, comédie en deux actes. Bruxelles : Lelong, 1843.

⁵⁸⁷ ANCELOT, Virginie. *Madame Roland* : drame historique en 3 actes, mêlé de chant. [En ligne] Paris : Beck, 1843, 42 p.

⁵⁸⁸ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 134-136.

⁵⁸⁹ ANCELOT, Virginie. *Pierre le millionnaire*, comédie en 3 actes, mêlée de chant. Paris : Beck, 1844.

⁵⁹⁰ ANCELOT, Virginie. *Follette : comédie-vaudeville en un acte* [En ligne]. Paris : Beck, 1844, 16 p. Cf. Résumé en annexes.

⁵⁹¹ ANCELOT, Virginie. *Un jour de liberté*. [En ligne] Paris : Beck, 1844, 32 p.

⁵⁹² Cf. BEACH, Cecilia. « Ancelot », *French Women Playwrights before Twentieth Century : A Checklist, op. cit.*, p. 59-63.

⁵⁹³ ANCELOT, Virginie. *Les Deux impératrices ou une petite guerre*. [En ligne] Paris : Beck, 1842, 28 p.

⁵⁹⁴ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 134-136.

⁵⁹⁵ ANCELOT, Virginie. *Une Année à Paris*. [En ligne] Paris : Beck, 1847, 36 p.

⁵⁹⁶ ANCELOT, Virginie. *Le Père Marcel*. [En ligne] Paris : Marchant éditeur, 23 p.

⁵⁹⁷ ANCELOT, Virginie. *Clémence ou la Fille de l'Avocat*. [En ligne] Paris : Marchant éditeur, 64 p.

*Honneurs et les mœurs, ou le même homme*⁵⁹⁸ (07.05.1840) et enfin, au Théâtre des Folies dramatiques, *Les Quenouilles de verre* (1851). En 1845, Jacques Ancelot se retire de la direction du théâtre en raison de nombreux problèmes qui abîment leur projet artistique pour le théâtre et surtout qui les appauvrissent, Sophie Marchal décrit Jacques Ancelot presque « ruiné »⁵⁹⁹ à son départ. En 1854, son époux décède. Après 1852, elle s'exclame : « L'Empire avait été proclamé ! C'était le huitième gouvernement que l'on proclamait depuis ma naissance, et de ces huit gouvernements, c'est le seul qui m'ait été hostile. »⁶⁰⁰ En effet, sous le Second Empire ses pièces ne sont plus représentées et elle confie : « Si je parle des injustices que j'ai eu à supporter des agents du gouvernement impérial au Théâtre français et au ministère d'État, c'est surtout dans l'intérêt de ceux qui ont souffert comme moi, et aussi pour montrer l'impartialité de mes jugements. »⁶⁰¹ Deux de ses pièces sont en effet refusées à la Comédie-Française⁶⁰², et après la chute de la Seconde République, elle n'a plus de pièces jouées sur les scènes parisiennes.

La direction par son époux d'un théâtre a donc encore facilité son accès à la scène théâtrale parisienne d'autant que celui-ci avait reçu l'ordre par la Commission des auteurs de ne pas faire représenter ses propres pièces⁶⁰³. Une manière que son foyer continue de percevoir des droits d'auteur était alors de faire représenter des pièces de son épouse. Le succès des pièces de Virginie Ancelot sur la scène du Vaudeville grâce à des comédiennes comme Madame Doche continue d'assurer sa publicité dans le monde théâtral parisien, et plusieurs de ses autres pièces sont représentées dans des grands théâtres (L'Odéon) et des théâtres parisiens secondaires (Variétés, Gaîté, Gymnase, Théâtre des Folies dramatiques) jusqu'à la fin de la Seconde République. Elle se consacre ensuite à l'écriture de romans et en publie au total douze⁶⁰⁴. Selon Marchal, la « souplesse de la forme

⁵⁹⁸ ANCELOT, Virginie. *Les Honneurs et les mœurs, ou le même homme*. Paris : Dondey-Dupré, 24 p.

⁵⁹⁹ Cf. MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXème siècle », *op. cit.*, p. 209.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 236.

⁶⁰² Virginie Ancelot a présenté à la Comédie-Française deux pièces sous le Second Empire : *La Duchesse de Montbrison* et *Emma*. Ces pièces n'ont pas été représentées.

⁶⁰³ Cf. CHAUVEAU, Philippe. *Les théâtres parisiens disparus, 1402-1986*. Préface de Claude Rich. Paris, Les Éditions de l'Amandier, 1999, p. 549.

⁶⁰⁴ Cf. le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France. Citons ANCELOT, Virginie. *Gabrielle* [1840]. [En ligne] Paris : Bureau du Siècle, 1876, p. 327-392 ; ANCELOT, Virginie. *Médérine*. [En ligne] Paris : Berquet et Pétion, 1843, 2 volumes ; ANCELOT, Virginie. *Une route sans issue par Madame Ancelot*, Paris : A. Cadot, 1852, 2 vol. Paris : A. Cadot, 1857, 319 p. ; ANCELOT, Virginie. *La Nièce du banquier*, roman. [En ligne] Paris : H. Boissard, 1853 ; ANCELOT, Virginie. *Renée de Varville*. Paris : G. Roux et Cassanet, 1853, 2 vol. ; ANCELOT, Virginie. *Georgine*. [En ligne] Paris : A. Cadot, 1856, 2 vol., 1865, 1872 ; ANCELOT, Virginie. *Une Famille parisienne au XIXe siècle*. Paris : A. Cadot, 1857 ; ANCELOT, Virginie. *La Fille d'une joueuse*. Paris : A. Cadot, 1858, 1866 ; ANCELOT, Virginie. *Un Nœud de ruban*. Paris : A. Cadot, 1858, 1864 ; ANCELOT, Virginie. *Un Drame de nos jours*. Paris : A. Cadot, 1860, 2 volumes ;

romanesque »⁶⁰⁵ lui permet d'offrir à ses lecteurs une vision plus large de la société en se concentrant en particulier sur les progrès techniques selon cette croyance propre au XIX^e siècle qu'ils mènent l'humanité vers le bonheur⁶⁰⁶. En 1858, elle publie son essai autobiographique *Les Salons de Paris, foyers éteints* et en 1866, son dernier ouvrage *Un salon de Paris : 1824 à 1864* dans l'introduction duquel, elle dresse une sorte de bilan de son existence :

Et moi, qui veux dire ici ce qui me fut personnel, les épreuves ne m'ont pas manqué : j'ai livré de nombreux ouvrages de théâtre au jugement du public et aux rigueurs de la presse. J'ai eu trois fois des changements complets de fortune. L'exil et la mort m'ont enlevé bien des personnes qui m'étaient chères, et de mes trois enfants, il n'en est resté qu'un. Cependant le monde idéal où vivait ma pensée m'a élevée au-dessus du découragement et de la plainte, et, pour être complètement vraie, je dois dire que, malgré de grands chagrins, grâce à l'affection et au travail, ma vie a été très heureuse.⁶⁰⁷

Elle décède neuf ans plus tard, le 20 mars 1875, à l'âge de 83 ans « des suites d'une pleurésie »⁶⁰⁸.

Sensibilisée très jeune aux arts par une mère salonnière, elle épouse un homme passionné de théâtre qui va devenir, grâce à son aide, un célèbre auteur dramatique sous la Restauration. Elle commence à écrire sous la Monarchie de Juillet dans l'idée de contrer l'ennui et se donne pour mission d'écrire un théâtre de femmes. Sa démarche s'insère elle-même, selon la dédicace de son *Théâtre complet* (1848), dans un souhait de démocratisation de la société :

Mes réflexions se sont naturellement portées sur la situation des femmes. C'est particulièrement ce qui les regarde, leurs caractères, leurs idées, leurs impressions dans les différentes circonstances de leur existence, que je me suis plu à retracer dans mes comédies. (...) Autrefois les conditions d'une existence heureuse furent restreintes à un très petit nombre. L'accroître est le problème donné aux plus grands esprits, et quiconque aura contribué à préparer sans secousses des conditions de bonheur plus générales, aura atteint le but le plus élevé de la destinée humaine ; mais, dans ces grandes tentatives, n'y a-t-il pas quelque chose à faire pour les femmes ? (...) J'ai l'espoir d'avoir écrit, dans les quatre volumes que je publie aujourd'hui, des choses qui peuvent être utiles ; je crois même qu'il n'est guère de femme qui ne retrouve dans ce livre quelques-unes des épreuves qu'elle a subies ou qu'elle doit subir un jour, et qui n'y voie en même temps la manière la plus sage, la plus noble et la plus généreuse de les supporter.⁶⁰⁹

ANCELOT, Virginie. *Une faute irréparable*, Paris : A. Cadot, 1860, 2 volumes, 310, 326 p ; ANCELOT, Virginie. *Antonia Vernon, ou les Jeunes filles pauvres*. Paris : Hachette, 1863.

⁶⁰⁵ MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 363.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. XXI.

⁶⁰⁸ *Le Pays : journal des volontés de la France*. [En ligne] Paris 1875-03-24, p. 3. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.11.2019]

⁶⁰⁹ ANCELOT, Virginie. « Dédicace », *Théâtre complet*, tome 1, *op. cit.*, p. 5-7.

Souffrant de ne pouvoir comme les hommes⁶¹⁰ « mettre une grande importance »⁶¹¹ à ce qu'elle faisait, elle pensait qu'écrire pour le théâtre pouvait néanmoins être utile pour « éveiller (...) de bons sentiments et de bienfaisantes pensées dans l'esprit (...) faire comprendre une bonne et salutaire idée (...) »⁶¹², en particulier à son sexe. Elle partageait cette idée staëlienne selon laquelle, l'écrivain, et en particulier l'auteur dramatique, avait un rôle à jouer dans l'accroissement de la démocratie grâce à un théâtre qui enthousiasme le peuple par des modèles qui l'incite à tendre vers une perfectibilité. Elle s'est concentrée par son théâtre sur la représentation des « oubliées »⁶¹³, les femmes. Elle défend dans son théâtre des femmes dignes et nobles ayant une grande force d'abnégation dans la mesure où dans la plupart de ses pièces, à l'exception de *Follette*, elles doivent se sacrifier. Étudions le cas de sa pièce *L'Hôtel de Rambouillet*.

B. *L'Hôtel de Rambouillet* (1842)

Lorsqu'elle compose *L'Hôtel de Rambouillet*, elle a cinquante ans, cela fait onze ans qu'elle exerce professionnellement en tant qu'autrice dramatique, elle est connue dans le monde des arts et des lettres parisien en particulier grâce aux succès de *Marie ou Trois époques* (1836) à la Comédie-Française, elle est également une salonnière célèbre⁶¹⁴.

L'Hôtel de Rambouillet raconte l'ouverture du salon de Catherine de Rambouillet (1588-1665) qui accueillit des convives pendant plus de cinquante ans puisqu'elle l'ouvrit en 1608 et qu'en mars 1664 elle recevait encore la troupe de Molière pour jouer *L'École des maris*⁶¹⁵. Virginie Ancelot choisit de raconter l'ouverture d'un salon et ses brillants invités (philosophes, poètes) pour fêter l'inauguration du théâtre du Vaudeville et ainsi célébrer ses conviés. Cependant, derrière la belle utopie de société vantée, en particulier par le personnage de Tallemant (1619-1692), se cache encore, comme dans nombre de ses pièces, un sacrifice de femme, celui de son héroïne. Dans sa préface à *Marie ou Trois*

⁶¹⁰ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 134-136 : « Qu'un homme montre son intelligence dans des œuvres de théâtre, comme dans autre chose, toutes les routes sont ouvertes à ses désirs : l'Institut [l'Académie], la Chambre des députés, le Sénat, etc., etc...peuvent lui donner l'occasion d'émettre des idées utiles, et de servir son pays dans les meilleures et les plus honorables conditions. Tous les avantages de ce monde sont à la disposition des hommes d'esprit (...) ».

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 6.

⁶¹⁴ Cf. MARCHAL, Sophie, « Une correspondance inédite de Balzac autour d'une amitié de salon : Virginie Ancelot » [En ligne], *L'Année balzacienne*, 2001, n° 2. Pages 269-282. Disponible sur : www.cairn.info

⁶¹⁵ Cf. CHARLIER, Gustave. « La fin de l'hôtel de Rambouillet ». [En ligne] *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 18, fasc. 2-3, 1939. pp. 409-426, p. 419-420. Disponible sur Perse : www.persee.fr [Consulté le 06.11.2019]

Époque (1836), Virginie Ancelot écrivait que « la première action de la vie d'une jeune fille est souvent un sacrifice dont elle ne connaît toute la valeur que quand il est devenu irrévocable. »⁶¹⁶ Elle désignait le mariage. Dans *L'Hôtel de Rambouillet*, l'autrice montre que le salon de Catherine de Rambouillet est d'abord une entreprise conduite par les hommes de l'entourage de la salonnière, Gédéon Tallemant des Réaux, dit « Tallemant » et son mari, Charles d'Angennes, décrit dans la pièce comme étant âgé de trente ans de plus qu'elle et comme veillant scrupuleusement à la vertu sexuelle et spirituelle de son épouse. Au cours du troisième acte, le marquis relate qu'il a dû épouser Catherine de Vivonne lorsqu'elle avait dix ans, suite à une promesse qu'il avait faite au chevet de la mère de la fillette mourante. La mère souhaitait par ce mariage que sa fille échappe aux maltraitances de son père, un homme violent. Le marquis consentit, la petite fille devint marquise de Rambouillet et fut placée dans un couvent jusqu'à ce qu'elle fût femme. Lorsque la pièce commence, Catherine a vingt ans, elle n'a jamais été amoureuse et n'a jamais eu le plaisir d'organiser « la grande affaire de la vie d'une femme »⁶¹⁷ que constitue pour elle le mariage puisqu'elle a grandi en étant déjà mariée, aussi elle s'ennuie⁶¹⁸. Elle se décrit comme prisonnière et s'en ouvre à la duchesse Geneviève d'Urfé qui la console en lui disant que son mariage lui a assuré matériellement « les plus grands biens du monde »⁶¹⁹, ce à quoi Catherine de Rambouillet répond : « Sauf la liberté, pourtant. »⁶²⁰ La duchesse surenchérit en lui déclarant qu'elle peut, grâce au marquis, « disposer de tout », ce à quoi la marquise rétorque : « De tout...excepté de moi-même, de ma personne et de mon cœur. »⁶²¹ Virginie Ancelot décrit à travers la situation vécue par son héroïne, une expérience que connaissent nombre de ses contemporaines du XIX^e siècle dont elle décrit l'existence en ces termes :

Une femme s'élève dans la retraite, sous la mystérieuse réserve de sa mère ; ce qu'elle apprend ensuite par elle-même des choses de la vie se borne à des observations sur les salons où son existence est renfermée : comme si tout le bonheur tenait à l'ignorance du vrai, ceux qui l'aiment cherchent à lui en cacher une grande partie, et souvent pour elle la vérité n'apparaît tout entière qu'avec le malheur.⁶²²

⁶¹⁶ ANCELOT, Virginie. « Préface », *Marie ou Trois époque* dans *Théâtre de Mme Ancelot, op. cit.*, p. 15.

⁶¹⁷ ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet, op. cit.*, p. 82.

⁶¹⁸ *Ibidem* : « La Marquise. – (...) Le mariage, c'est la grande affaire de la vie d'une femme : j'ai trouvé le miens tout fait ; alors je suis restée désœuvrée...et c'est pour cela que je m'ennuie. (...) Oh ! Dites-le-moi, Geneviève...mais parlez avec votre cœur...dites-moi si les fêtes, le monde, le rang et la richesse ont suffi réellement à votre bonheur ! »

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² ANCELOT, Virginie. « Préface », *Marie ou Trois époque* dans *Théâtre de Mme Ancelot*, Paris : C. Gosselin, 1841, *op. cit.*, p. 13.

L'autrice fait de Catherine de Rambouillet une héroïne contemporaine. Cet extrait décrit aussi le salon comme un espace dans lequel l'existence des filles du monde est « renfermée ». Dès lors que l'entourage de Catherine, en particulier Tallemant, a compris qu'elle s'est éprise du marquis de Sévigné, il fait tout pour l'empêcher de succomber à cet amour :

TALLEMANT. – Un salon d'élite, où l'esprit serait apprécié, les talents reconnus, et le bon goût mis en honneur, servirait les intérêts de tous les gens distingués, et ferait de la société française le modèle de toutes les autres. Mais il faut une reine à cet empire de l'intelligence ! Et il faut que cette reine soit spirituelle, car nulle part on ne règne longtemps sans esprit : il faut qu'elle soit élégante et gracieuse ; car, en France, on ne plaît qu'un moment avec du mauvais goût : il faut, de plus, qu'elle soit aussi sage que belle, car l'amour nous l'enlèverait. Il tient tant de place dans la vie d'une femme, qu'il n'en laisse plus pour rien !... Jeune, vertueuse et spirituelle, la marquise de Rambouillet est peut-être notre seul espoir.⁶²³

Pour qu'un salon soit renommé et ainsi serve les intérêts de ceux qui le fréquentent, il doit avoir une mascotte belle, sage et femme. Pour Tallemant, Catherine de Rambouillet remplit les trois qualités nécessaires à cet emploi : la spiritualité (l'intelligence), l'élégance et la beauté, et enfin la sagesse. Cette sagesse ou vertu s'apparente à un renoncement de la jeune femme à l'amour, elle se doit de rester fidèle à son vieillard d'époux afin que ne soit pas remise en cause sa vertu et par ricochet la respectabilité du salon. Le marquis de Sévigné, qui souhaite séduire la marquise, et Tallemant qui veut préserver son élue de l'amour font alors un pari sur Catherine pour savoir si elle succombera ou non aux avances du marquis. En parallèle, l'héroïne explique que son spleen et son ennui sont dus à son sentiment d'inutilité : « mon existence est brillante, mais inutile ; ma pensée est vive, et mon cœur bat avec violence...mais qu'en faire ? Rien ne m'intéresse vivement ; je n'aime rien avec ardeur...enfin, je m'ennuie !... »⁶²⁴ À la lecture des écrits autobiographiques de Virginie Ancelot, en particulier *Un salon de Paris* (1866)⁶²⁵ et sa « Préface » à *Théâtre de Mme Ancelot* (1841), on comprend que l'« utilité »⁶²⁶, « être utile » et avoir des « idées utiles », a été pour Virginie Ancelot une obsession et un combat. L'utilité est en effet dans la société telle qu'elle la connaît, du côté des hommes, dont selon ses mots « tous les avantages de ce monde sont à la

⁶²³ ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet*, op. cit., p. 94.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁶²⁵ Virginie Ancelot justifie cet essai pas l'utilité qu'il peut avoir : « La vie privée explique et parfois excuse la vie publique ; aussi est-il fort curieux de la savoir et souvent fort utile de la raconter. » Cf. ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*. [En ligne] Paris, Dentu, 1866, op. cit., p. IX.

⁶²⁶ Le substantif « utilité » revient au moins à six reprises sous la plume de Mme Ancelot au sein de ses deux essais.

disposition »⁶²⁷ et qui n'encourage pas les femmes à mettre beaucoup de valeur dans ce qu'elles entreprennent. Lorsqu'elle a elle-même commencé à écrire pour le théâtre en 1830 afin de lutter contre le découragement, elle confie que ce fut dans « l'espoir d'être utile à ce qui[l]'entourait. »⁶²⁸ Cet espoir de se sentir utile fut même d'après son témoignage ce qui la maintint en vie :

J'ai peint et j'ai écrit, et, ce qui fait ma joie, c'est que je n'ai écrit qu'avec l'idée de porter au bien, d'inspirer des pensées honnêtes, bienveillantes et généreuses à ceux qui me liraient...et pourtant que de fois je me suis sentie mécontente de moi et de l'emploi de ma vie, devant certains hommes qui consacrent leurs temps à secourir leurs semblables ou à faire de savantes découvertes utiles à tous.⁶²⁹

Dans la préface à ses écrits de théâtre, elle argue ainsi qu'on ne peut lui reprocher d'avoir écrit du théâtre si celui-ci a pu éveiller « des idées justes, bonnes et utiles. »⁶³⁰ Par l'écriture, la lecture, l'étude et la réception, elle a contré l'ennui et participé selon à faire advenir une société meilleure. Cette pièce porte ainsi sur l'ennui et la solitude des femmes bourgeoises ou aristocratiques qui, non obligées de travailler, sont contraintes à demeurer seules dans la sphère domestique. Lorsque la marquise de Rambouillet, comprend, outre que le marquis de Sévigné est un coureur, que sa condition l'empêche de vivre une quelconque idylle, elle s'engouffre dans la mission qu'on lui a assignée, celle de recevoir et de faire valoir les beaux esprits de son temps : « Ma vie, uniquement occupée... (...) des lettres et des arts, ne voudra plus d'autres plaisirs !... Que tous nos poètes en vogue viennent dès aujourd'hui ! »⁶³¹ Elle cède à ce qu'on attend d'elle et pallie le manque de vibrations amoureuses par l'entraînement de son esprit qu'elle définit comme « une arme »⁶³² contre son cœur. Son époux dit vouloir « triompher »⁶³³ du désir amoureux de sa femme au moyen de la société d'esprit. Comme dans les *Sapho* de Candeille, Salm et Staël, l'amour est opposé à l'épanouissement de l'esprit d'une femme. Le marquis déclare que sa femme va « donner aux femmes frivoles et coupables de [s]on époque un exemple

⁶²⁷ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864, op. cit.*, p. 134-136 : « Qu'un homme montre son intelligence dans des œuvres de théâtre, comme dans autre chose, toutes les routes sont ouvertes à ses désirs : l'Institut, la Chambre des députés, le Sénat, etc. etc. peuvent lui donner l'occasion d'émettre des idées utiles, et de servir son pays dans les meilleures et les plus honorables conditions. Tous les avantages de ce monde sont à la disposition des hommes d'esprit, mais à eux seuls, et les femmes ne peuvent donc pas mettre une grande importance à ce qu'elles font, heureuses quand ce qu'elles ont écrit n'a pu éveiller que de bons sentiments et de bienfaites pensées dans l'esprit de leurs lecteurs. »

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 69 : Après la Révolution de Juillet en 1830, elle écrit que le travail, et en particulier l'écriture de pièces de théâtre, l'enleva « au découragement en [lui] donnant l'espoir d'être utile à ce qui[l]'entourait. »

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 355-356.

⁶³⁰ ANCELOT, Virginie. « Préface », *Marie ou Trois époque dans Théâtre de Mme Ancelot, op. cit.*, p. 13.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 14-105.

⁶³² ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet, op. cit.*, p. 108.

⁶³³ *Ibid.*, p. 111.

qui intimide à jamais les plus audacieuses. »⁶³⁴ Il veut élever son épouse en modèle de vertu pour toutes et par sa pièce, Virginie Ancelot pratique la même démarche, en décrivant, cependant, le contexte contraignant, sacrificiel, de cette vertu. L'ouverture du salon de Catherine de Rambouillet dépend en effet de sa soumission à des hommes plus âgés qu'elle, l'écrivain Tallemant et son époux, qui veulent l'utiliser pour servir leurs intérêts, leur réputation. L'abdication de son héroïne revêt ainsi une dimension paradoxale : elle dénonce implicitement les abus du patriarcat dont elle est victime et loue en même temps sa grandeur à se sacrifier pour des causes supérieures à elle, l'essor d'une société des arts et de l'esprit. Mais dès lors qu'il est ouvert, le salon de Catherine de Rambouillet est régi par des lois édictées par Mademoiselle Scudéry, selon sa carte du tendre inventée et pensée « pour indiquer aux hommes leur conduite à tenir auprès des femmes »⁶³⁵ :

SCUDÉRY. – (...) les hommes, habitués au désordre de la guerre, s'adressent aux femmes en conquérants !...Hardis, audacieux dans leurs actions, comme dans leurs paroles, brusquant les entreprises galantes, comme ils feraient d'une citadelle ennemie, ils escaladent les forteresses du royaume du Tendre, sans s'arrêter seulement au village de Petits-soins, au hameau de Billets-doux, et au faubourg de Propos-galants.⁶³⁶

Ce personnage féminin a mis au point le règlement intérieur du salon de l'Hôtel de Rambouillet, elle est détentrice des lois de la sphère publique bourgeoise du cercle précisément parce que les femmes dirigent la sphère domestique et font les mœurs. Ainsi, si les invités annoncés de la célèbre institution sont entre autres Voiture, Corneille, d'Urfé, d'Aubignac, Ronsard, l'abbé Cottin, Scudéry, Descartes, Bossuet, les personnages principaux sont Catherine de Rambouillet, la future marquise de Rambouillet, Marie Rambuteau, future Madame de Sévigné, Geneviève d'Urfé et enfin M^{me} Scudéry. La pièce est écrite du point de vue des personnages féminins, des femmes d'esprit et des écrivaines. Ainsi, alors que Vincent Voiture déclare en guise de conclusion :

VOITURE. – Honneur soit rendu à madame la marquise, pour avoir eu l'idée de réunir tous les hommes distingués de la cour et de la ville, le monde poli et le monde savant, afin de créer ainsi les mœurs nobles et délicates, réformer et enrichir la langue, et préparer un beau siècle littéraire à la France.⁶³⁷

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 139-140.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁶³⁶ *Ibidem.*

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 112.

Le spectateur sait que cette réunion d'habituez est le résultat de renoncements de la part de sa patronne et de l'emprise de deux hommes sur elle. Mais Ancelot ne réduit pas son héroïne à une victime car la marquise saisit la chance de ce projet comme celui de pouvoir, à jamais, anéantir, par sa dévotion aux autres, son ennui :

CATHERINE. – Le reste de ma vie sera consacré aux malheureux sans appui, au mérite oublié, au talent méconnu ! ... Chez moi, tous ceux qui cultivent les arts et les lettres à la ville, et tous ceux qui les aiment à la cour ne formeront qu'une seule famille, un seul foyer !... (...) Où se consoleront les esprits inquiets et les cœurs malheureux.⁶³⁸

La salonnière participe de la démocratisation de la société car elle promeut dans son salon des artistes doués mais n'ayant pas accès, de par leur condition sociale de naissance, à l'espace public bourgeois. La fin de la pièce sert encore la promotion de la salonnière. En effet, alors que Catherine de Rambouillet avait été démise de sa fonction de suivante de la reine, sans doute en raison des rumeurs qui courraient à propos de sa probable idylle avec le marquis de Sévigné, Voiture vient lui annoncer que la reine souhaite qu'elle revienne à la Cour. Or, Catherine de Rambouillet refuse la proposition de la reine (« Vous retournerez près de Sa Majesté porter mes remerciements et mon refus ! »⁶³⁹). Elle rompt avec le pouvoir d'état monarchique pour se consacrer à son entreprise à elle, sa petite « République », comme Virginie Ancelot aimait à surnommer son salon. Dans *Les salons de Paris, foyers éteints* (1857), elle définissait le salon comme une république de l'esprit au sein duquel prime sur la naissance de l'individu, du locuteur, son intelligence :

Un salon est une réunion intime, qui dure depuis plusieurs années, où l'on se connaît et se cherche, où l'on a quelque raison d'être heureux de se rencontrer. Les personnes qui reçoivent servent de lien entre celles qui sont invitées, et ce lien est plus intime quand le mérite reconnu d'une femme d'esprit l'a formé ; mais il en faut encore d'autres pour former un salon ; il faut des habitudes, des idées et des goûts semblables ; il faut cette urbanité qui établit vite des rapports, permet de causer avec tous sans en être connu, ce qui était jadis une preuve de bonne éducation et d'usage d'un monde où nul n'était admis qu'à la condition d'être digne de se lier avec les plus grands et avec les meilleurs. Cet échange continuel d'idées fait connaître la valeur de chacun ; celui qui apporte plus d'agrément est le plus fêté, sans considération de rang et de fortune, et l'on est apprécié, je dirais presque aimé, pour ce qu'on a de mérite réel ; le véritable roi de ces espèces de républiques, — c'est l'esprit !⁶⁴⁰

Catherine de Rambouillet est ainsi la représentante de la conception républicaine qu'avait Virginie Ancelot du salon. Par l'héroïne de sa pièce et sa dédicace à Juliette Récamier, Virginie Ancelot s'inscrit en outre explicitement dans une lignée de salonnières du XVII^e siècle (M^{me} de Rambouillet, de Scudéry ou Marie de Sévigné) et du XIX^e siècle (Juliette

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁶³⁹ *Ibidem.*

⁶⁴⁰ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints*, op. cit., p. 15.

Récamier) qui ont donné la réplique aux grands hommes de leur siècle. Comme Olympe de Gouges dans sa pièce *Le Siècle des Grands hommes ou Molière chez Ninon* (1788) dans laquelle elle loue l'esprit de Ninon de Lenclos traitant, à égalité, avec le génie de Molière et dont elle voulait offrir à ses contemporains un modèle de femme intellectuelle, Virginie Ancelot loue le modèle de Catherine de Rambouillet donnant par exemple la réplique au poète issu du peuple, Voiture. Cet Hôtel de Rambouillet correspond pour Virginie Ancelot à un idéal de société qui soit « polie, instruite et élégante »⁶⁴¹ et démocratique dans laquelle les femmes puissent régner aux côtés des hommes, à égalité⁶⁴² et les pauvres aux côtés des riches, dans laquelle prime les intelligences humaines. Dans son essai *Les Salons de Paris, foyers éteints* (1857), elle défend « l'éducation générale » dont le salon offre un modèle :

Car, il faut le dire et le répéter, la seule égalité qui existe en ce monde est celle de l'intelligence, de l'éducation et du savoir : jamais un homme ignorant et grossier ne sera l'égal d'un homme instruit et bien élevé, et chacun d'eux sentira la distance qui le sépare de l'autre ; aussi rien n'est plus étonnant, à mon gré, que de mettre l'égalité dans la loi sans y mettre aussi l'éducation générale. C'est donc à cette égalité de lumière et de vertu que chacun doit chercher à contribuer de son mieux... Alors... oh ! Alors, il n'y aura plus besoin de ces réunions dont l'usage tend à se perdre, puisque toute la France ne sera qu'un vaste salon rempli d'égaux par l'instruction qui tous se tendront la main.⁶⁴³

Le salon est une République égalitaire en miniature qui devrait servir de modèle à l'ensemble de la société. Mais le salon est aussi un espace complexe et paradoxal pour les femmes. Il est à la fois une prison des femmes du monde mais aussi le seul lieu où elles peuvent exercer leurs talents intellectuels et avoir de l'influence auprès des hommes ayant du pouvoir dans l'arène discursive officielle. Grâce à son salon, une femme peut disposer d'un pouvoir sur les arts et la politique. Cette pièce est également autobiographique. Dans son essai *Un salon de Paris*, elle prend soin de préciser que le premier hôtel dans lequel elle reçut, en 1824, avait été fréquenté par Mme de Sévigné⁶⁴⁴ et elle retranscrit un poème que l'un de ses convives, M. Trogoff, lui avait adressé : « Cette Sévigné du théâtre / Dont l'esprit, enjoué, plein de traits éloquents, / Nous séduit en public et dans le coin de l'âtre, / Et paraît oublier les applaudissements. / Réjouissez l'auteur à la croyance saine, / Qui sait demeurer femme, en abordant la scène. »⁶⁴⁵ Ouvrir un salon permet d'exercer un pouvoir sur les hommes dépositaires d'une fonction dans

⁶⁴¹ ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet* [1842], *op. cit.*, p. 78.

⁶⁴² Cf. ANCELOT, Virginie. « Coup d'œil sur la destinée des femmes en France » dans *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 369-380.

⁶⁴³ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints*, *op. cit.*, p. 244-245.

⁶⁴⁴ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 285.

l'espace public sans sortir de son sexe, c'est-à-dire, en demeurant dans la sphère domestique assignée aux femmes au XIX^e siècle. Pour ces différentes raisons, cette pièce qui, à travers la salonnière Catherine de Rambouillet, fait référence à sa personne, a valeur de manifeste, elle est porteuse de son idéal d'une société dans laquelle prime la parole de l'intelligence et s'inscrit dans la mission qu'elle s'est donnée en écrivant pour le théâtre, c'est-à-dire qu'elle décrit un type de femme du point de vue d'une femme, dans ce cas, celui de la salonnière. En proposant pour l'inauguration du théâtre qu'elle va codiriger une pièce mettant en scène une salonnière, elle promet une femme publique et vertueuse. Elle se défend ainsi des sarcasmes de la presse qui associent la femme de théâtre à la courtisane et une directrice à une femme déféminisée, masculine, qui émascule les hommes. Elle appose à ces mythes une femme qui a consacré sa vie à un idéal plus grand qu'elle, celui de former une république des arts et des intelligences en se laissant, à travers ce modèle, reconnaître par le public.

Conclusion : Le salon : un espace primordial et paradoxal pour les femmes

Afin d'éviter la mauvaise publicité qu'attiraient sur leur personne les femmes de lettres, Virginie Ancelot a d'abord voulu que l'Histoire retienne son œuvre de salonnière plutôt que son œuvre dramatique (ses seuls mémoires portent sur les salons). Son entreprise réussit puisqu'on peut par exemple lire dans la presse relative à sa mort ce commentaire disant que la célébrité de son salon « survivra peut-être à ses ouvrages. »⁶⁴⁶ Selon Marchal, cela signifiait s'inscrire d'abord « dans une forme de sociabilité qui ressort d'une idéologie conservatrice où la femme ne sort pas de limites imposées »⁶⁴⁷. Elle a voulu néanmoins promouvoir la grandeur des femmes car elle croyait en l'efficacité des modèles sur l'esprit public pour la raison qu'ils étaient grâce à la scène imitables⁶⁴⁸. Après son mariage, elle a d'abord ouvert un salon afin de promouvoir son époux auteur dramatique et tisser un réseau d'influences qui puisse lui assurer du travail. Elle a commencé à écrire des pièces et a profité du nom et du réseau professionnel qu'elle avait participé activement à lui constituer afin que ses textes soient représentés. Grâce au nom

⁶⁴⁶ *Le Pays : journal des volontés de la France*. [En ligne] Paris 1875-03-24, p. 3. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.11.2019]

⁶⁴⁷ MARCHAL, Sophie. « Virginie Ancelot, femme de lettres au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 204.

⁶⁴⁸ ANCELOT, Virginie. *Un Salon de Paris*, *op. cit.*, p. 181 : « Ah ! Si le bon sens existait en France, parmi ces prétendus critiques de mœurs, il y aurait un système tout contraire ! Car il y a certainement quelque chose à faire ; il faut améliorer le sort des filles et des femmes honnêtes, leur donner d'abord des moyens de vivre de leur travail, et mettre en honneur leurs vertus modestes, afin qu'on soit tenté de les imiter. »

de son époux, auteur dramatique réputé à Paris sous la Restauration (son nom et son réseau), elle est ainsi parvenue à faire représenter ses pièces sur les plus grandes scènes de Paris. Elle a en outre par le biais de son salon entretenu des relations avec des comédiennes, personnalités nécessaires pour rendre efficace son projet théâtral d'« utilité »⁶⁴⁹ puisque toutes ses pièces rassemblées dans son *Théâtre complet* ont pour héroïne une femme dans une situation particulière. En effet, contrairement aux pièces étudiées au second chapitre, son œuvre dramatique ne promeut pas des femmes exceptionnelles mais des personnages féminins dans lesquels les spectatrices puissent se reconnaître. Contrairement aux hommes pour qui l'écriture dramatique pouvait selon ses mots les conduire vers « toutes les routes »⁶⁵⁰, c'est-à-dire « l'Institut [l'Académie], la Chambre des députés, le Sénat, etc., etc. »⁶⁵¹ leur donnant « l'occasion d'émettre des idées utiles, et de servir [leurs] pays »⁶⁵², elle pensait que composer pour le théâtre « pour une femme, cela ne mène à rien, si ce n'est pourtant à des relations agréables et à des amitiés choisies parmi les gens distingués. »⁶⁵³ Elle mentionne que sa renommée d'autrice dramatique lui a par exemple permis d'accéder à des salons réputés comme celui de Juliette Récamier : « ce n'est que vers 1840, lorsque quelques ouvrages que j'avais fait représenter avec bonheur sur le théâtre firent connaître mon nom à madame Récamier, qu'elle demanda à une amie qui nous était commune de m'amener chez elle (...). »⁶⁵⁴ D'après ce commentaire, être acceptée au sein du salon de M^{me} Récamier en 1840 correspondait à une promotion pour une femme du monde. Cette idée est corroborée par un *Courrier de Paris* (22 juin 1844) de Delphine de Girardin dans lequel elle cite comme les meilleurs, parmi les « vingt salons influents à Paris où l'on sache causer »⁶⁵⁵, « le salon de madame Récamier, celui de madame de Lamartine, de madame Victor Hugo. »⁶⁵⁶ Réussir artistiquement permet ainsi à Virginie Ancelot d'être admise dans l'une de ces institutions sociales de l'espace public bourgeois considérée parmi les plus réputées. Comme Sophie de Bawr et Sophie Gray, elle accorde dans ses mémoires consacrées surtout aux salons et à son salon, une large place aux salonnières, aux femmes de lettres ainsi qu'aux comédiennes. Les souvenirs de Bawr, Gay et Ancelot font émerger

⁶⁴⁹ ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864*, op. cit., p. 134-136.

⁶⁵⁰ *Ibidem.*

⁶⁵¹ *Ibidem.*

⁶⁵² *Ibidem.*

⁶⁵³ *Ibidem.*

⁶⁵⁴ ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints*, op. cit., p. 176.

⁶⁵⁵ GIRARDIN, Delphine (de). Lettre XIII, 22 juin 1844, *Lettres parisiennes du vicomte de Launay*, tome 2, op. cit., p. 298.

⁶⁵⁶ *Ibidem.*

des réseaux d'artistes femmes et Ancelot, en particulier, livre sans détours son admiration pour Sophie de Bawr qui fut pour elle le modèle d'une femme rendue autonome en particulier par son théâtre. Virginie Ancelot a travaillé à faire venir l'espace public, ceux qui le composaient, dans son salon, d'abord pour servir la carrière de son époux. Elle a ensuite utilisé le nom de son époux et le réseau social professionnel tissé par ses soins pour faire jouer son œuvre sur la scène publique théâtrale. Elle a souhaité par son théâtre peupler les scènes parisiennes de femmes héroïques dans leur quotidien, en particulier par leurs sacrifices, au travers desquelles les spectatrices puissent se reconnaître. À l'exception de *Follette* (1844), mettant en scène une héroïne insolente critiquant le patriarcat, les modèles de femmes qu'elle défend sont courageuses, ont un grand sens du devoir et une grande force de résilience mais demeurent soumises à leurs pères et époux. Contrairement aux Sapho (chapitre 2) ou aux personnages de femmes de tête de Sophie de Bawr et Sophie Gay, ses héroïnes agissent essentiellement dans la sphère domestique, la sphère privée. Il existe ainsi un décalage entre la vie de femme publique de Virginie Ancelot, disposant au fil du temps d'un pouvoir d'influence, et ses héroïnes théâtrales cantonnées à leurs rôles de mères et d'épouses. Le personnage de Catherine de Rambouillet est intéressant parce qu'il offre le modèle d'une femme se tenant à la limite de la sphère privée et de la sphère publique, dialoguant avec les grands hommes tout en restant dans son salon. Pourtant, ce personnage a priori puissant n'a pas eu le choix de prendre cette place de salonnière. Son statut de salonnière ne résulte pas de sa volonté, Catherine de Rambouillet a été soumise à l'ambition d'hommes (Talleyrand et son époux) disposant d'un pouvoir sur sa personne. Contrairement à la plupart des autres personnages féminins élaborés par les autrices de ce corpus, Virginie Ancelot ne met pas en scène des personnages de femmes à la fois ambitieux et aimables. Finalement, alors que sa situation de salonnière et d'autrice dramatique lui a donné la possibilité de codiriger, bien que dans l'ombre, un grand théâtre parisien et que soit jouée pour son inauguration une pièce de sa facture, elle défend plutôt sur la scène publique des personnages féminins cantonnés à la sphère domestique. Comme Germaine de Staël, Constance de Salm, Virginie Ancelot avait pourtant foi dans le pouvoir de l'éducation⁶⁵⁷ pour mener les hommes et les femmes

⁶⁵⁷ ANCELOT, Virginie. *Un Salon de Paris*, op. cit., p. 298 : « Nous verrons peut-être alors moins de luxe extravagant en haut, moins de misère cruelle en bas et de l'esprit aimable partout. »

vers le bonheur⁶⁵⁸, elle était partisane du travail des femmes des classes laborieuses⁶⁵⁹ afin qu'elles gagnent en autonomie. Mais cette remarque qu'elle fait à propos de Marie Mathieu dans ses mémoires résume à peu près toutes ses pensées à l'égard des femmes :

Un talent nouveau, c'est une victoire gagnée pour toutes les femmes ; car ce que l'on doit désirer, ce n'est nullement que les femmes participent aux honneurs, aux dangers, à la puissance et à la vie publique des hommes ; la part de chacun est marquée par la nature. Mais ce qu'on doit raisonnablement espérer, c'est qu'indépendamment des vertus nécessaires à l'intérieur de la vie de famille, les femmes qui sont sans fortune puissent trouver dans leurs talents des moyens de vivre heureuses et honorées.⁶⁶⁰

Les femmes bourgeoises doivent rester aux places qui leurs sont offertes (celles de mères et d'épouses) et faire preuve de sacrifice et les femmes de la classe laborieuse doivent pouvoir travailler honnêtement. Pourtant, elle-même ne semble n'avoir jamais cessé d'œuvrer pour la carrière de son mari et pour la sienne en travaillant à accroître son réseau de sociabilités et à des œuvres de l'esprit, exercice qu'elle avait sans remords de la « joie »⁶⁶¹ à pratiquer : « je dois à la vérité de dire qu'ayant tenté la plus périlleuse des épreuves en littérature, celle du théâtre, je n'ai eu ni à m'en plaindre ni à m'en repentir. »⁶⁶² Ses personnages de fiction apparaissent ainsi moins audacieux que celle qu'elle fut, ils servent à maintenir son image publique de respectabilité mais sans doute ont-ils contribué aussi à ce que les spectatrices se sentent moins seules dans les expériences qu'elles traversaient dans leurs vies de femmes.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 297 : « (...) L'éducation générale est la première condition de la sécurité et le premier devoir de la justice. Si le gouvernement peut beaucoup, les particuliers peuvent davantage pour l'amélioration des classes laborieuses et leur bien-être. »

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 340.

⁶⁶¹ ANCELOT, Virginie. « Dédicace », *Théâtre complet*, tome 1, *op. cit.*, p. 4 : « Pour moi, qui ai pu vivre à mon choix de la vie parisienne, élégante, frivole et dissipée, je le dis dans la sincérité de mon cœur, excepté les plaisirs de l'affection, je n'ai rien trouvé dans ce monde qui valût les joies du travail ; le bonheur d'exercer son intelligence surpasse tous les autres. Les biens matériels de la vie sont bornés, les plaisirs qui viennent de la pensée sont les seuls infinis comme elle. »⁶⁶¹

⁶⁶² Ancelot, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot*. [En ligne] *op. cit.*, p. 1.

Conclusion : Occuper l'espace public en « homme », jouer le rôle de « femme » de la comédie hétérosexuelle du pouvoir et disposer d'un réseau de femmes puissantes

Ces quatre autrices dramatiques, Sophie de Bawr, Sophie Gay, Delphine de Girardin, Virginie Ancelot, parvenues à faire représenter leurs pièces sur des scènes théâtrales officielles sous la censure et le règne des privilèges sous l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet ont connu des trajectoires personnelles et professionnelles qui comportent un certain nombre de caractéristiques communes.

Leurs naissance et leur éducation leur ont tout d'abord permis d'acquérir des savoirs faire dans le domaine des arts (musique, théâtre, peinture). Elles ont aussi grandi dans des familles qui pratiquaient une sociabilité de salon avec des personnalités du monde des arts et de la politique, leur donnant ainsi accès dès l'adolescence à des réseaux d'influences. Leurs premiers mariages leur ont donné la possibilité, grâce à une aisance matérielle, d'ouvrir elles-mêmes des salons à Paris (ou seulement de les fréquenter dans le cas de Sophie de Bawr). Ces salons leur ont permis de disposer d'une agentivité, c'est-à-dire d'une capacité d'agir dans la sphère où elles pouvaient être actives, la sphère domestique, en faisant venir des personnalités ayant un rôle dans l'opinion (des écrivains, des journalistes, des artistes reconnus) ou dans l'arène discursive politique officielle (des députés, des membres du gouvernement, etc.) directement dans leurs salons. Ces personnalités ont rendu possible une professionnalisation de leurs pratiques artistiques et littéraires, en particulier dans le domaine du théâtre grâce à leurs rencontres avec des directeurs de théâtre (Corse, Picard, Houssaye), avec des artistes femmes (Sophie Gail), et plus spécifiquement avec des comédiennes (Mademoiselle Mars et Rachel entre autres) initiant ensuite de véritables collaborations artistiques entre femmes. Ces trajectoires mettent ainsi en évidence des réseaux professionnels d'artistes femmes. Sophie de Bawr intronise Virginie Ancelot dans le salon du baron Gérard, Sophie Gay conseille et promeut sa fille, future Delphine de Girardin, Mademoiselle Mars porte sur la scène du premier théâtre de France, les héroïnes théâtrales de trois d'entre elles et assure pour deux d'entre elles de très grands succès (*La Suite d'un bal masqué* jouée à 242 reprises, *Marie, ou Les trois époques* représentée à 93 reprises). Elles ont aussi publié leurs premiers ouvrages ou certains de leurs textes sous l'anonyme (Sophie Gay), sous le nom de leur époux (dans le cas de Virginie Ancelot), ou sous un pseudonyme masculin (Sophie de Bawr et Delphine de Girardin dans le cas de ses *Courriers de Paris*). Elles ont parfois

attendu un premier succès d'ampleur dans une institution culturelle telle que la Comédie-Française pour dévoiler leurs véritables identités d'autrices au public. Elles ont également cumulé des métiers (agent littéraire, compositrice, librettiste, romancière, journaliste). Elles ont enfin privilégié pour les scènes de théâtre l'écriture de comédies dites frivoles et apparemment sans conséquence. Elles promeuvent cependant sur scène des modèles, en particulier de femmes, différents. Sophie de Bawr et Sophie Gay présentent la sororité comme réponse aux mariages arrangés et à une justice masculine ne protégeant pas les femmes. À travers la relation entre M^{me} de Sévigné et sa fille, Sophie Gay insiste plus spécifiquement sur les solidarités entre mères et filles, (elle dédie sa pièce à Élixa, sa fille adoptive), tandis que Sophie de Bawr présente de fortes amitiés féminines. Dans *L'École des Journalistes*, les personnages féminins ne sont pas majoritaires mais Delphine de Girardin loue Valentine, une salonnière épouse d'un député disposant d'une influence sur des journalistes et des hommes politiques et pourtant désintéressée par le pouvoir. Delphine de Girardin, alors elle-même épouse d'un député, souhaite à travers l'héroïne féminine Valentine être reconnue par le public. De la même manière que le faisait Julie Candeille, Constance de Salm, Germaine de Staël dans leurs *Sapho* et *Olympe* de Gouges dans *Molière chez Ninon, ou Le siècle des grands hommes* avec le personnage d'Olympe, ces autrices se mettent en scène dans leurs pièces et assurent de cette façon personnellement leur promotion auprès d'un large public parisien. Grâce à leurs pièces, elles peuvent se présenter en personne et mettre ainsi en défaut des rumeurs ou des portraits caricaturaux qui, en tant que femmes publiques, leur portent atteinte, dans la presse par exemple. La scène de théâtre leur offre la liberté de livrer à leurs contemporains leurs propres visions de leurs personnes, leurs autoportraits et la symbolique dont ils sont porteurs. Elles peuvent, par le biais de leurs pièces, produire des contre-discours dans la mesure où leurs propositions dramaturgiques viennent démentir des discours, en particulier prononcés sur leur compte. Sophie Gay et Sophie de Bawr rendent caduque le discours dominant visant à décrire les femmes comme des personnes nécessairement rivales, prisonnières de leur jalousie. Delphine de Girardin montre, par le biais de Valentine, qu'on peut être une femme disposant d'un pouvoir d'influence sans être obsédée par le pouvoir et de surcroît une personne intègre. En écrivant pour l'inauguration d'un théâtre qu'elle va codiriger une pièce portant sur une salonnière contrainte par des hommes à devenir une femme publique, Virginie Ancelot agit de même en se présentant comme une femme ayant mis sa carrière de salonnière au service des lettres et des arts. Par le biais du personnage de Catherine de Rambouillet, elle défend sa propre politique,

celle d'une femme mise au service d'une mission plus grande qu'elle : promouvoir les intelligences et l'art de son pays quel que soit la naissance ou le sexe de la personne. Virginie Ancelot, célèbre salonnière a dramaturgiquement travaillé à se laisser reconnaître à travers son héroïne par le public. Mais, prise dans sa globalité, l'œuvre d'Ancelot, contrairement aux héroïnes de Bawr, Gay et Girardin piquantes et souvent moqueuses à l'égard des personnages masculins, présente, à quelques exceptions (Follette, La Présidente), des personnages féminins grandioses dans leur soumission aux règles du patriarcat.

D'après ces observations, c'est par le biais de stratégies, conscientes ou non, de cumuls de réseaux de sociabilités avec des hommes et entre femmes puissantes (salonnières, actrices en vogue), de dissimulation de leurs identités, et de professions qu'a été rendu possible la reconnaissance professionnelle de ces autrices dans le milieu théâtral. Alors que le terme de stratégie appartient au lexique militaire et marxiste et relève du comportement volontaire, il est difficile de déterminer si leurs stratégies de carrière furent conscientes ou inconscientes, c'est-à-dire si elles résultèrent d'un plan élaboré, par exemple depuis l'enfance, ou d'une série de comportements mimétiques qu'il était possible d'avoir quand on était une femme, qu'on voulait faire carrière en tant que femmes de lettres, comme par exemple ouvrir un salon sur le modèle d'une consœur, comme Germaine de Staël que toutes quatre admiraient. Cumuler les réseaux de sociabilité signifiait multiplier les scènes publiques et se rendre ainsi visibles à des personnalités influentes (directeurs de théâtre, de journaux, comédiennes en vogue, académiciens, etc.) qui étaient presque toujours des hommes. À ce titre, elles durent souvent s'appuyer sur leur féminité, c'est-à-dire insister, voire accentuer leur différence sexuée, afin d'asseoir leur autorité au sein de ces groupes majoritairement masculins. Elles étaient alors tenues à un jeu de rôle qui les forçait à participer à celle que Judith Butler nomme « la comédie hétérosexuelle »⁶⁶³. Cette mascarade s'avère un passage obligé dans tout rapport entre un homme de pouvoir et une femme subordonnée à lui, voulant accéder à un espace de pouvoir dans une société patriarcale. Butler souligne « l'interdépendance »⁶⁶⁴ de ces rôles et la rapproche de « la structure hégélienne de la réciprocité manquée entre le maître et l'esclave, et, en particulier, la dépendance

⁶⁶³ BUTLER, Judith. « Lacan, Rivière et les stratégies de mascarade », *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface Éric Fassin, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, « poche », 2005, 281 p., p. 126-147, p. 131.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 127.

inattendue du maître à l'égard de l'esclave pour l'affirmation de sa propre identité. »⁶⁶⁵ En étant présentes au sein de cercles de pouvoir, et même lorsqu'elles les dirigeaient, souvent au titre « d'exception », ces autrices devaient flatter leurs convives hommes en incarnant un fantasme de femme sexualisée comme la comédienne⁶⁶⁶, ou prendre une fonction de représentation et alors être irréprochables dans leurs mœurs pouvant ainsi devenir l'égérie d'un groupe ou d'un salon. Ce type de comportement est explicité par d'autres autrices de ce corpus telle Rachilde qui déclarera en 1928 : « le métier de femmes de lettres (...) ressemble un peu à celui des actrices toujours obligées à la représentation. »⁶⁶⁷ Delphine de Girardin est ainsi surnommée la « Muse des Romantiques », comme Constance de Salm était surnommée « Muse de la Raison », Juliette Adam « Muse de la République », Rachilde la « Reine des décadents », ou Louise Michel la « Diane Rouge ». Cependant, lorsqu'elles tiennent un salon pour faire valoir la carrière de leurs époux (Gay, Girardin, Ancelot), elles doivent au contraire se montrer non pas sexuellement attirantes pour les autres convives mais irréprochables du point de vue de leurs mœurs. Considérées de leur vivant à la fois comme des créatrices, comme des mondaines ou des muses, l'histoire n'a souvent retenue que la seconde et troisième facette de leur personnalité publique et comme Virginie Ancelot, elles ont parfois activement participé à ce qu'il en fut ainsi. Si jouer voire sur-jouer « la femme » a pu s'avérer une stratégie efficace pour influencer des hommes de pouvoir en « république masculine »⁶⁶⁸, être une « femme publique », c'est-à-dire avoir le comportement, les agissements, l'*agency* d'un homme, en particulier en occupant l'espace public, en le faisant venir dans son salon, semble avoir été une tactique opérante pour faire jouer sa pièce à Paris. On peut désormais comprendre ce que Sophie de Bawr exprimait lorsqu'en 1853, elle concluait que pour « écrire pour le théâtre », il fallait « être homme ».

Cependant, en écrivant des œuvres considérées comme frivoles, a priori insignifiantes, destinées à faire rire et à divertir (qui signifie étymologiquement, « se détourner de »), ces autrices développent aussi une stratégie consistant à rassurer l'auditoire sur le fait qu'étant femmes, elles écrivent « en femmes ». De cette manière, elles occupent l'espace littéraire sans risquer de porter ombrage aux auteurs, elles se

⁶⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶⁶ Cf. LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin. Compositrices et librettistes sous la Révolution française*, traduit de l'anglais par Hjørdis Thébault, préfacé par Jérôme Dorival, Lyon, éditions Symétrie, « Symétrie Recherche, série Histoire du concert », 2017, 313 p., p. 116.

⁶⁶⁷ RACHILDE. *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Paris, éditions de France, 1928, p. 69.

⁶⁶⁸ FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France, op. cit.*, p. 321-354.

défendent, se faisant, d'entrer en lice contre « l'autre sexe »⁶⁶⁹. Mais tout en écrivant des œuvres désuètes, elles proposent à la scène des œuvres porteuses de leurs points de vue critiques à l'égard des institutions sociales de leur société. Dans leurs pièces étudiées, Sophie de Bawr et Sophie Gay critiquent l'incompétence de la justice française. Delphine de Girardin s'en prend aux conflits d'intérêts qui corrompent la presse et Virginie Ancelot dresse un portrait doux-amer d'une institution sociale bourgeoise qui fit histoire, le salon de Catherine de Rambouillet, pour raconter de quelle façon celui-ci résulta de l'ambition d'hommes qui utilisèrent la jeune femme comme représentante d'un cercle qui allait servir, par son éducation et sa fortune, leurs intérêts. Dans cette dernière pièce, le salon apparaît comme un espace paradoxal pour les femmes. Il est à la fois le seul lieu où elles peuvent aisément rencontrer des personnalités intellectuelles, politiques et artistiques, où elles peuvent tisser des liens, organiser des lectures, être ce qu'Habermas nomme un « arbitre des arts »⁶⁷⁰, personne nécessaire au débat d'idées tenant un rôle dialectique à la fois de représentant du public et de pédagogue, mais ce salon est aussi une prison pour les femmes du monde dans la mesure où il constitue les limites de leur pouvoir d'action, une forme de prison sociale.

Je me suis ainsi concentrée dans ce chapitre sur les stratégies qui rendirent opérantes, en dépit de la censure des pouvoirs (gouvernement et parterre) et de leur sexe, les représentations de leurs pièces dans les grands théâtres à Paris et sur la manière dont, malgré les genres théâtraux auxquels elles se consacrèrent, leurs pièces forment des témoignages de leur point de vue critique sur leur société. Ce point de vue critique s'exprime par le rire et par l'écriture de personnages modèles (féminins) et de contre-modèles (des hommes de pouvoir servant des systèmes de pouvoir institués par et pour les hommes). Les effets de ces pièces sont mal appréhendables. Seule Virginie Ancelot a élaboré un projet théâtral en pensant les effets de son œuvre. Dans une idée de la perfectibilité rendue possible grâce à l'éducation et selon une pensée d'un accroissement de l'esprit public par le biais d'œuvres théâtrales morales qui s'inscrit dans la théorie dramatique servant à l'accroissement démocratique théorisée par Germaine de Staël (cf. Chapitre 2), elle croit en l'effet bénéfique sur l'esprit humain d'un théâtre vrai et moral. La mission qu'elle s'est donnée tend à rééquilibrer les représentations des femmes sur les

⁶⁶⁹ BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 5.

⁶⁷⁰ HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op. cit., p. 51-52.

scènes qui, essentiellement écrites par des hommes, lui semblent éloignées des femmes qu'elle connaît.

Ces femmes du monde ont donc activement occupé l'espace public « comme des hommes » dans la mesure où elles l'ont occupé physiquement par le biais de leurs salons. Elles ont occupé ces salons « en femme », c'est-à-dire en tant qu'épouses de leurs maris ou en égérie d'un groupe. Elles ont également pris part à l'espace littéraire théâtral en adoptant un style caractérisé comme étant « féminin » par leurs contemporains afin de ne pas être suspectées de vouloir entrer en lice avec leurs confrères et être alors attaquées et voir leurs entreprises théâtrales sabordées. Elles étaient donc très conscientes des inégalités de traitement réservées aux créatrices et aux créateurs. La réponse et stratégie la plus remarquable à cette conscience aigüe est le développement d'un réseau de femmes puissantes, disposant de pouvoirs décisionnaires. Les actrices vedettes (M^{lle} Mars, Rachel, Eugénie Doche) peuvent choisir les textes qu'elles veulent interpréter sur scène car leur jeu suffit à remplir les théâtres et à enrichir les directeurs de salles. Les salonnières disposent aussi d'un pouvoir, celui d'inviter ou non telle ou telle personnalité chez elles. La plupart des pièces décrites sont défendues sur scène par des actrices vedettes de la Comédie-Française ou du Vaudeville (dans le cas d'Ancelet) qui ont assuré le succès de leurs œuvres. Les salonnières (Juliette Récamier, Germaine de Staël, Élisabeth Vigée Le Brun) et chacune d'entre elles ont également joué un rôle fondamental dans leurs carrières respectives. En effet, en s'invitant et en se recevant les unes les autres, ces femmes ont participé à provoquer des rencontres pouvant bénéficier aux carrières de leurs consœurs. Ce phénomène d'entraide entre artistes femmes et salonnières, en particulier grâce à des partenariats autrices-actrices sociétaires se retrouve chez plusieurs autres autrices, en particulier de la première moitié du long XIX^e siècle (avant 1848) : Olympe de Gouges avec Julie Candaille, Sophie de Bawr, Sophie Gay et Virginie Ancelot avec M^{lle} Mars, Delphine de Girardin avec Rachel et George Sand avec Marie Dorval et Sarah Bernhardt. Les salonnières M^{me} de Montesson pour la carrière d'Olympe de Gouges, Suzanne Curchod pour celle de sa fille Germaine de Staël, les nombreuses protectrices aristocrates de Julie Candaille, Julie Candaille pour Louise Colet (chapitre 4), Delphine de Girardin pour Céleste de Chabrillan, Marie d'Agoult et George Sand pour Juliette Adam, Rachilde pour Marie Lenéru pour n'en citer que quelques-unes ; nombreuses sont en effet les salonnières-écrivaines qui ont participé de la reconnaissance professionnelle de leurs jeunes consœurs. Le schéma ci-dessous, sans être exhaustif, rend compte de ces différentes relations entre femmes.

CHAPITRE 3 : ACCÉDER AUX GRANDES SCÈNES

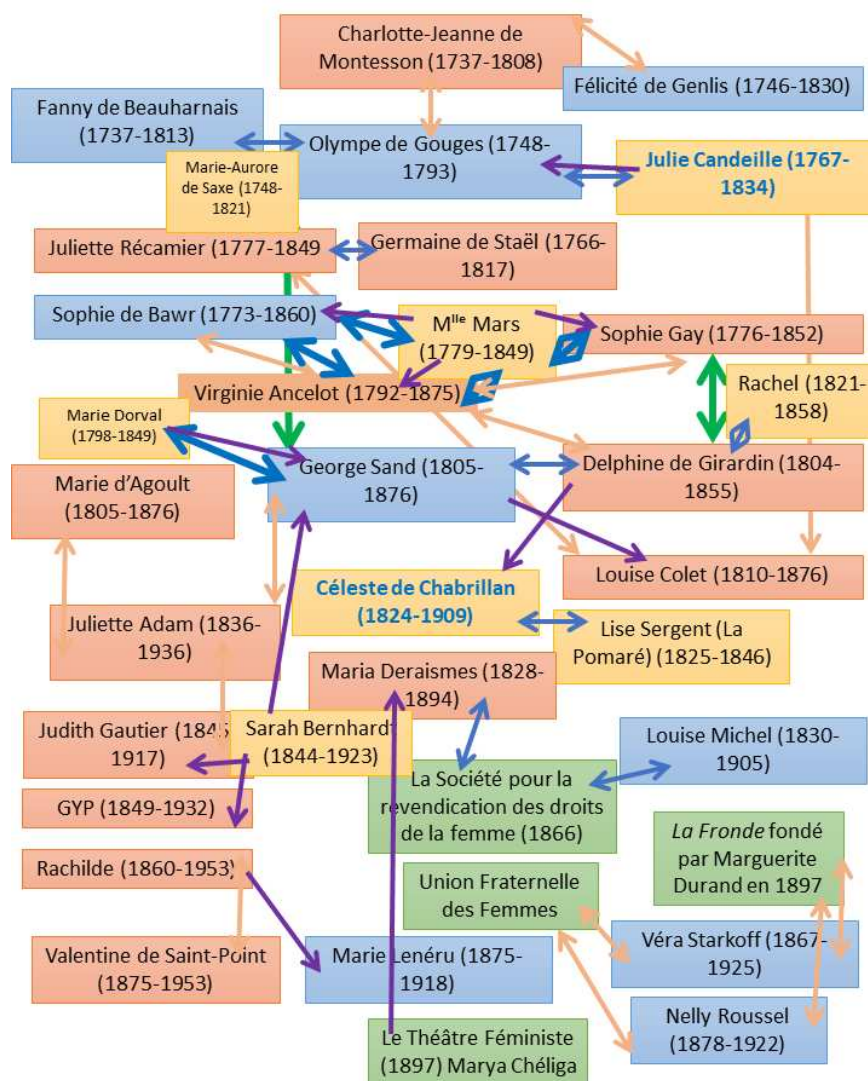


Schéma – rendant compte de certaines relations interprofessionnelles et amitiés entre salonnières, autrices dramatiques-salonnières, autrices dramatiques-comédiennes, autrices dramatiques et comédiennes notoires du XIX^e siècle. Les salonnières et autrices dramatiques salonnières sont distinguées par la couleur orange, les autrices dramatiques-comédiennes et les comédiennes apparaissent en jaune, les autrices dramatiques non salonnières et non comédiennes dans un théâtre public figurent en bleu. Les flèches violettes traduisent leurs relations liées à leurs textes, les flèches oranges leurs liens par le biais d’organes sociaux tiers (salons, associations, presse) et les flèches bleues leurs amitiés.

Nous allons désormais aborder les cas d’autrices dramatiques qui, lors de la Révolution de 1848, la Seconde République et le Second Empire, ont écrit des pièces, contrairement à Sophie de Bawr, Sophie Gay, Delphine de Girardin et Virginie Ancelot, ouvertement politiques, en particulier « républicaines ». Ces autrices sont George Sand (1804-1876), Louise Colet (1810-1876), Céleste de Chabrillan (1824-1909), Maria Deraismes (1824-1909) et Juliette Adam (1836-1936).

Chapitre 4 – Tenter un théâtre républicain inclusif autour de « 1848 » (1842-1893)

« Le moment 1848 »¹ désigne pour Michèle Riot-Sarcey, la courte Révolution (février-juin 1848) qui a précédé la Deuxième République² (28 février 1848-2 décembre 1851). Son déclenchement résulte d'une conjoncture de souffrances et de colères : des disettes, des insurrections répétées, une série de pétitions réclamant l'élargissement du suffrage censitaire mais surtout la misère sociale³. Les insurrections des 22, 23, 24 février 1848 initiées par les ouvriers et les étudiants mais rassemblant plus largement, dès le 23, le peuple, en faveur d'une révolution sociale qui passe par la réorganisation du travail, poussent le roi Louis-Philippe à abdiquer. Entre février et mars 1848, les insurgés obtiennent du Gouvernement provisoire composé de députés et de civils républicains modérés, radicaux et socialistes⁴, notamment des droits « au travail », l'abolition de la peine de mort pour raison politique, la garantie de la liberté de la presse, une réduction de la journée de travail, l'ouverture du droit de vote aux hommes « âgés de plus de vingt-et-un an »⁵, l'abolition du marchandage et de l'esclavage ou encore l'ouverture de la garde nationale à tous les citoyens. Les élections du 23 avril 1848 mettent au pouvoir des républicains modérés qui, le 4 mai, proclament la République. Si la Constitution de 1848 (28 octobre) inscrit dans son préambule « La République a pour principe la Liberté, l'Égalité et la Fraternité, elle a pour base la Famille, le Travail, la Propriété, l'Ordre Public »⁶, les femmes entrent en république, comme l'écrit Riot-Sarcey, « en individus sous tutelle »⁷. Pourtant, certaines femmes s'étaient, lors de ce « moment », mobilisées en faveur de leurs droits. Engagées aux côtés des ouvriers, les « femmes de 1848 » ainsi

¹ Cf. RIOT-SARCEY, Michèle. « Le moment 1848 », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charles et Laurent Jeanpierre, Paris, Seuil, 2016, p. 214-219.

² La Première République a duré dix ans (1789-1799) et a été renversée par le coup d'État de Napoléon 1^{er}, la seconde dure deux ans et demi et la Troisième (1870-1940), soixante-dix ans. Le XIX^e siècle ne connaît que trente-trois années de régime républicain et le long XIX^e siècle, cinquante-sept.

³ Cf. RIOT-SARCEY, Michèle. « Le moment 1848 », *op. cit.*, p. 215.

⁴ Le gouvernement provisoire est composé des députés Alexandre Ledru-Rollin (1807-1874), républicain radical, Alphonse de Lamartine (1790-1869), républicain modéré, Dupont de l'Eure (1767-1855), et de membres de la société civile : François Arago (1786-1853), Adolphe Crémieux (1796-1880), Armand Marrast (1801-1852), du journal *Le National*, Garnier-Pagès (1803-1878), l'avocat Marie, Flocon, rédacteur de *La Réforme*, et plus à gauche : le socialiste Louis Blanc (1811-1882), journaliste à *La Réforme*, auteur de *L'Organisation du travail* (1839) et le mécanicien Albert.

⁵ BOUDON, Jacques-Olivier. *Citoyenneté, République et démocratie en France (1789-1799)*, *op. cit.*, p. 148.

⁶ RIOT-SARCEY, Michèle. « L'universalité en question », *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 35-49, p. 49.

⁷ *Ibidem*.

qu'elles se nomment⁸, ont milité pour l'inclusion des femmes dans la République en mettant en avant l'inadéquation du principe d'égalité avec les inégalités entre les sexes. Elles revendiquaient au nom de la justice « le droit au travail et au suffrage »⁹. Le journal *La Voix des femmes, journal socialiste et politique : organe des intérêts de toutes* fondé par la saint-simonienne, fouriériste, socialiste, féministe Eugénie Niboyet (1796-1883)¹⁰, femme de lettres, autrice dramatique¹¹, fondatrice et directrice de plusieurs journaux (*Le Conseiller des femmes*, 1833, *Journal pour toutes*, 1864), constituait l'un de ses organes d'expression publique décrit dans son numéro du 20 mars 1848 comme « la première et seule Tribune sérieuse qui (...) soit ouverte »¹² aux femmes avec pour intention de s'occuper de questions relatives à la « politique intérieure et extérieure »¹³ et des « questions d'actualité »¹⁴. Mais il constituait aussi pour elle un levier à une action plus large :

Non seulement nous publierons un Journal, mais nous formerons pour les Femmes, une Bibliothèque d'instruction pratique. Nous ouvrirons des Cours publics, nous constituerons une association et, par l'ensemble de nos efforts, nous viendrons en aide au pays comme aux familles.¹⁵

Journal non mixte (« Que toutes, riches ou pauvres viennent donc à nous, notre journal est leur tribune. »¹⁶), il avait pour vocation la création d'autres espaces d'expression réservés aux femmes. Revendiquant une République réellement égalitaire (« Nous ne

⁸ Cf. GRIBAUDI, Maurizio. RIOT-SARCEY, Michèle. *1848, la révolution oubliée*. Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche », 2009, p. 195. À propos des femmes de 1848 : cf. RIOT-SARCEY, Michèle. *La démocratie à l'épreuve des femmes, trois figures critiques du pouvoir (1830-1848)*, Paris, Éditions Albin Michel, « Histoire », 1994. 368 p. et FRAISSE, Geneviève. « Les femmes libres de 1848 », *Les révoltes logiques*, cahier du Centre de Recherches sur les Idéologies de la Révolte n°1, collectif de rédaction : Jean Borreil, Geneviève Fraisse, Jacques Rancière, Pierre Saint-Germain, Michel Souletie, Patrick Vauday, Patrice Vermeren. Paris : Éditions Solin, 1975. Pages 23-50. [En ligne] Disponible sur : www.horlieu-editions.com [Consulté le 26/07/2014].

⁹ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *Les femmes ou les silences de l'histoire* [1998]. Paris, Flammarion, « Champs histoire », 2001, 493 p., p. 344.

¹⁰ Eugénie Niboyet (1796-1883) prit position dans les colonnes de ses journaux et de ses ouvrages (*De la Nécessité d'abolir la peine de mort*, 1836 ; *Des Aveugles et de leur éducation*, 1837 ; *De la Réforme du système pénitentiaire en France*, 1838 ; *Le vrai livre des femmes*, 1863) pour l'éducation, les droits civils et politiques des femmes et se positionna contre la peine de mort, contre l'esclavage et pour une réforme des prisons.

¹¹ Les trois pièces représentées à Paris d'Eugénie Niboyet sont : *Le Protecteur* (10 mai 1837, Théâtre du Vaudeville), *La Justice au village* (23 décembre 1837, Théâtre Choiseul) et *L'Atelier de David* (1^{er} août 1840, Théâtre du Gymnase). Cf. BEACH, Cecilia. « Niboyet », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, op. cit., p. 168.

¹² NIBOYET, Eugénie. *La Voix des femmes : journal socialiste et politique : organe des intérêts de toutes*, [En ligne] Paris, le 20 mars 1848, première page. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 11.11.2019]

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

pouvons associer l'idée de *privilège* et l'idée de *démocratie*, cependant, quand le moins intelligent citoyen a droit de vote, la plus intelligente citoyenne est encore privée de ce droit »¹⁷), ce journal formait un espace discursif parallèle à l'arène politique officielle au sein duquel le groupe subordonné des femmes pouvait, comme l'écrit Fraser, « fournir leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins »¹⁸, il participait à la formation de ce que la philosophe nomme un « contre-public subalterne ». Mais en dépit des revendications de ces femmes, la Révolution de 1848 a débouché sur un suffrage universel masculin creusant encore l'abîme entre les droits des citoyens et ceux des citoyennes. Les velléités des femmes de 1848 socialistes pour accéder à l'égalité politique, telles que Pauline Roland (1805-1852), Désirée Gay (1810-1891) ou Jeanne Deroin (1805-1894) qui présenta sa candidature aux élections législatives de 1849, ont en effet été contrecarrées « au nom de la morale publique et de la justice elle-même »¹⁹ par certains socialistes, en particulier par le socialiste anticlérical Joseph Proudhon (1809-1865)²⁰. En s'opposant à leur accès dans la vie de la République, il réaffirma en 1849 « la famille [comme étant] la seule personnalité que le droit politique reconnaisse (...) [et] le ménage et la famille (...) [comme] le sanctuaire de la femme »²¹. Le Club des femmes d'Eugénie Niboyet fut interdit, Jeanne Deroin et Pauline Roland furent emprisonnées et ainsi que l'explique Riot-Sarcey, pour décrédibiliser leur action politique, « on tourn[a] en ridicule les femmes « saucialistes » »²² au théâtre et au sein de caricatures de presse. Comme l'explique Perrot, une rupture fut dès lors opérée « entre socialisme, mouvement ouvrier et féminisme »²³. Après cet échec en faveur de l'égalité de genre, un siècle (96 années) devra s'écouler pour que « les femmes soient électrices et éligibles dans les mêmes conditions que les hommes »²⁴. En outre, le principe d'universalité masculine demeure fragile aux lendemains de 1848, les insurrections de juin 1848 sont sur les ordres d'Eugène Cavaignac (cf. Chapitre 3) violemment réprimées et suite à de nouvelles

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

¹⁹ PROUDHON, Joseph dans *Le Peuple*, 12 avril 1849, cité par RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 47.

²⁰ Cf. à ce propos RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 46-49.

²¹ PROUDHON, Joseph dans *Le Peuple*, 12 avril 1849, cité par RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 47.

²² RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 48.

²³ PERROT, Michelle. « Les femmes et la citoyenneté en France », *Les femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. 271.

²⁴ Article 17 de l'ordonnance du 21 avril 1944 de l'Assemblée consultative d'Alger cité par Michelle Perrot dans « Les femmes et la citoyenneté en France », *Les femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. 273.

élections puis du coup d'État du 2 décembre 1851, Louis-Napoléon Bonaparte instaure un « césarisme démocratique »²⁵, il met fin à la Seconde République et proclame le Second Empire (1851-1870).

Autour du « moment 1848 », George Sand (1804-1876), Louise Colet (1810-1876), Céleste de Chabrillan (1824-1909), Maria Deraismes (1824-1909) et Juliette Adam (1836-1936) se sont revendiquées publiquement « républicaines », notamment par le biais du théâtre. Composés entre 1842 et 1874, en amont, pendant, ou en héritage des événements de 1848, certains de leurs textes dramatiques portent la volonté de leurs autrices d'exprimer leur opinion en faisant entendre les voix des prolétaires et des femmes, leur rêve d'une République réellement universelle à une période où précisément « l'idée de république » revêt des « significations multiples »²⁶.

Avec *Charlotte Corday* et *Les Dernières heures de Madame Roland*²⁷ (1842), Louise Colet a travaillé à réintroduire dans l'histoire commune l'action révolutionnaire de femmes girondines agissant dans l'espace public au nom de la République contre la tyrannie. Elle s'affirme par leur biais publiquement républicaine et déclare en préface travailler sur la Révolution de 1789 car « [c'est là que] se trouve désormais notre poésie vraiment nationale. »²⁸ À la suite de leur écriture, Louise Colet prend des positions anticléricales, anti-impérialistes, pro-communardes. Si elles sont publiées, ses deux pièces sont refusées par les directeurs de théâtre qui jugent leurs personnages, en particulier féminins, trop invraisemblables. Avec *Le Roi attend*²⁹ (1848), George Sand revient à la littérature dramatique pour la scène publique, appelée par Étienne Arago pour l'écriture d'un prélude à l'inauguration de la Comédie-Française renommée, à la suite de la promulgation de la Seconde République, comme sous la Révolution de 1789, « Théâtre de la République ». Représentée et offerte gratuitement au public, sa pièce rend hommage à Molière loué comme le poète du peuple et relance sa carrière d'autrice dramatique. George Sand s'essaye dès lors à ce qu'elle nomme sa « nouvelle école »³⁰ dramatique qui consiste à donner voix et à mettre sur scène des paysans. Son expérimentation donne lieu

²⁵ Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. « Le retour du césarisme démocratique », *Citoyenneté, république et démocratie en France (1789-1799)*, op. cit., p. 173-205.

²⁶ *Ibid.*, p. 214.

²⁷ COLET, Louise. « Préface », *Charlotte Corday. Tableaux dramatiques*. [En ligne] Paris : Berquet et Pétion, 1842, 329 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

²⁸ COLET, Louise. « Préface », *Charlotte Corday et Madame Roland*, op. cit., p. II.

²⁹ SAND, George. *Le Roi attend*, [1848] Théâtre, tome 1. Paris : INDIGO & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », dirigée par Milagros Palma, 1996, p. 131-149. Résumé en annexes.

³⁰ SAND, George. « Préface », *François le Champi*. [1849] Théâtre, Tome 1. Paris : INDIGO & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », dirigée par Milagros Palma, 1996, p. 153-225., p. 156. Cf. Résumé en annexes.

à deux succès publics avec *François Le Champi*³¹(1849) et *Claudie*³²(1851) mais s'avère, comme la Seconde République, de courte durée. Marquées par les dramaturgies des textes de William Shakespeare, Louise Colet et George Sand portent en commun la volonté de faire parler sur scène des hommes, des femmes et des enfants du peuple. En 1872, George Sand adapte pour la scène son roman anticlérical écrit sous le Second Empire, *Mademoiselle La Quintinie*³³ (1863/1872) mais dans le contexte réactionnaire de l'écrasement de la Commune du début de la Troisième République, la représentation de ce texte anticlérical et anti patriarcal est empêchée. Les comédies de Céleste de Chabrillan, écrites entre 1859 et 1894 mettant en scène différents groupes sociaux aussi bien artisans qu'aristocrates, portent en elles son indignation face aux injustices dont sont victimes les humains, en particulier les femmes. Sa pièce *La Plaideuse* dont la date d'écriture n'est pas connue mais qui a été représentée en 1874 relate l'histoire d'une petite bourgeoise qui, trompée par son mari, souhaite « obtenir une séparation de corps et de biens »³⁴. Si la pièce se veut de bonne moralité, elle dénonce l'iniquité des lois envers les femmes. Les pièces de Céleste de Chabrillan ont toutes été représentées mais en raison de son passé de lorette (ou de « fille publique »), sur les seules scènes des théâtres qu'elle a dirigé ou sur des petites scènes populaires de Paris. Les pièces de Maria Deraismes composées entre 1861 et 1864 préfigurent ses engagements féministes. *À bon chat, bon rat* (1861) et *Le Père coupable* (1862) mettent en perspective l'égalité homme/femme et dénoncent l'oppression du patriarcat sur la liberté des jeunes bourgeoises. Mais s'il fut publié, Maria Deraismes n'osa pas faire représenter son théâtre pour la raison qu'elle était une femme et qu'elle ne disposait pas de réseaux sociaux dans le milieu théâtral. Enfin, *Le Temps Nouveau* (1893) de Juliette Adam (1836-1936) promouvant deux figures féminines nouvelles de la Troisième République, une jeune aristocrate aspirant à une carrière politique ainsi qu'une journaliste radicale crainte par les hommes politiques pour ses papiers engagés et à charge, fut réservée, sur le modèle du théâtre des familles de Germaine de Staël et du Petit Théâtre de George Sand, au seul public de ses proches. Si elles ont été publiées en volume ou dans la presse, ces pièces n'ont donc pas été

³¹ *Ibidem*.

³² SAND, George. *Claudie* [1851]. *George Sand : Théâtre*. Tome1. Paris : Michel Lévy, «bibliothèque contemporaine », 1866. Source : Fond ancien, Bibliothèque Municipale de Lyon [Consultation sur place]. Cf. Résumé en annexes.

³³ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie* [1872]. Manage, Lansman éditeur, « passé croisé », n°9, 2004, 95 p.

³⁴ MOGADOR, Céleste. *La Plaideuse* [1874]. Paris : Barbré, [pas de date], 12 p. Consultée à la Bibliothèque de l'Arsenal.

représentées comme celles des autrices du troisième chapitre sur les grandes scènes parisiennes. Cela s'explique par leur teneur ouvertement politique, avancée grâce à des héroïnes audacieuses composées sur le modèle de leurs autrices, comme des républicaines disposant d'une *agentivité* dans l'espace public.

Chacun des portraits de ces cinq autrices ainsi que l'étude de leur pièce représentative de leur républicanisme autour du « moment 1848 » va être l'occasion de décrire les spécificités de cette identité autoproclamée de républicaine qui se rapproche à bien des égards de la définition qu'Alain Corbin donne de « l'homme de gauche au XIX^e siècle »³⁵. En effet, alors que parler d'« homme de gauche » est, ainsi qu'il le postule, anachronique, il identifie des « éléments (...) constitutifs de l'homme de gauche ainsi que les modes de visibilité trahissant cette identité. »³⁶ D'abord, « l'homme de gauche » est « celui qui, en permanence, se réfère à la Révolution et en accepte l'héritage (...). »³⁷ L'homme de gauche au XIX^e siècle est également doté « d'une représentation du temps (...) orienté vers l'avenir, porteur de progrès »³⁸. Il se sent aussi « investi d'une mission, dans la mesure où l'idée de progrès induit la nécessité de (...) [le] promouvoir »³⁹. Sa vision du temps et de l'histoire le fait espérer « un ordre nouveau »⁴⁰ mais qui soit « fondé sur la raison »⁴¹. L'athéisme ne constitue pas en tant que tel, selon Corbin, un élément constitutif de « l'homme de gauche » mais il précise qu'« à partir de 1865, l'anticléricisme, qui ne veut pas dire abandon de toute croyance en une divinité, fut affiché avec vigueur par la majorité des hommes de gauche. »⁴² Il ajoute : « Il s'est agi de l'un des principaux principes constitutifs de leur identité politique. »⁴³ À l'exception de Céleste de Chabrillan dont on ne connaît pas les convictions religieuses, ces autrices étaient anticléricales, croyaient dans le progrès, se sentaient investies d'une mission au service de l'humanité (et la formulent comme telle) et George Sand et Louise Colet étaient passionnées par la Révolution française. Elles peuvent se définir en outre comme des femmes de gauche par leurs comportements dans l'espace public. Corbin écrit à propos de la sociabilité de l'homme de gauche au XIX^e siècle :

³⁵ CORBIN, Alain. « L'homme de gauche au XIX^e siècle », conclusion, *Histoire des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, volume 1. *L'héritage du XIX^e siècle*. Paris : La Découverte, « L'espace de l'histoire », 2004, p. 545-554.

³⁶ *Ibid.*, p. 549.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibid.*, p. 550.

⁴³ *Ibidem.*

Afficher ses opinions dans l'enceinte des théâtres, fréquenter tel cabinet de lecture, tel cercle parisien, telle « société » dans une préfecture, tel cabaret, être membre d'un club ou d'un comité en 1848, adhérer à telle chambrée de Provence, participer à certaines réunions de cave dans le Val de Loire, assister aux procès politiques, refuser de pavoiser ou d'illuminer lors des fêtes de souveraineté, tout cela dessine un ensemble d'attitudes et de comportements qui permettent d'exhiber ses convictions et de s'offrir à la surveillance du pouvoir.⁴⁴

En effet, contrairement aux salonniers abordés dans les chapitres 2 et 3 qui devaient mettre leurs idées politiques en retrait pour ménager les susceptibilités de personnalités parfois politiquement opposées et maintenir l'harmonie sociale au sein de leurs salons et qui, de par le rôle social qu'elles s'étaient donnée de jouer dans la société, ne se réclamaient pas haut et fort d'un parti (à l'exception de Germaine de Staël, qui publia de nombreux essais politiques et de Delphine de Girardin sous le masque de Charles de Launay), les autrices dramatiques de ce quatrième chapitre ont revendiqué publiquement leurs convictions, en particulier de républicaines socialistes patriotes, anticléricales et féministes. Si elles ont côtoyé les salons ou en ont animé chez elles, elles ont aussi fréquenté avec assiduité les cafés, les salles de rédaction des journaux, les clubs politiques, les procès, les rues et les théâtres populaires parisiens. En publiant des textes chez des éditeurs ou dans la presse, en fondant des journaux, en donnant des conférences et en prenant part aux événements politiques, elles ont été des publicistes engagées qui, bien que déployant leurs engagements politiques par des propositions féministes moins radicales et dans des contextes historiques différents, s'inscrivent dans la lignée des « femmes de quarante-huit ». En revenant sur leurs trajectoires respectives, il s'agira d'expliquer de quelle manière s'est exprimée leur agentivité républicaine dans l'espace public et de définir leur républicanisme. Afin d'en préciser les contours avant ou en héritage du « moment 1848 », nous allons nous concentrer sur le contenu de ces pièces choisies afin de déceler de quelles politiques symboliques elles sont porteuses, en particulier concernant les femmes. À partir des analyses de ces textes, de la mise en évidence d'un certain nombre de caractéristiques communes, nous proposerons une définition d'un « théâtre républicain inclusif des femmes ». Cette expression met en avant une contradiction politique au sein de leurs projets théâtraux : celle existant entre républicanisme et féminisme. Cette contradiction entre un système politique institué à son origine uniquement par et pour des hommes, le républicanisme, et un mouvement émancipateur de la domination du patriarcat, demandant l'inclusion civile et/ou sociale et/ou civique des femmes par l'obtention de droits, le féminisme, se matérialise, dans le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 551.

cas des tentatives de ces autrices à rendre publics leurs textes sur scène, par des censures et des échecs. À l'exception de George Sand pour sa pièce *Mademoiselle La Quintinie*, non jouée et non publiée, ces publicistes « femmes de gauche », substituèrent, de la même manière que Delphine de Girardin en 1839 avec *L'École des Journalistes*, à la scène théâtrale la scène médiatique, les salons et les livres (l'édition). Ces autrices parvinrent de cette façon à rendre publique, par leur théâtre, leur vision du républicanisme.

Concernant la trajectoire de George Sand, cette étude s'appuie sur les travaux biographiques de Martine Reid⁴⁵, Michelle Perrot⁴⁶ et Geneviève Fraisse⁴⁷, sur les ouvrages sur George Sand et le théâtre de Dorrya Fahmy⁴⁸ et d'Olivier Bara⁴⁹. À propos de l'écrivaine et de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau et concernant le roman *Mademoiselle La Quintinie*, je m'appuie sur les travaux critiques de Christine Planté⁵⁰ et enfin sur les textes politiques de George Sand publiés par Michelle Perrot *Politique et polémiques (1843-1850)*⁵¹ et son roman *Mademoiselle La Quintinie* (1863)⁵². Concernant le parcours de Louise Colet, l'étude repose sur ses pièces, ses récits *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France* (1873) ou *Les pays lumineux : voyage en Orient* (1879), sur ses *Mémentos*⁵³, présentés et annotés par Joëlle Gardes, sur ses lettres à Honoré Clair (1839-1871)⁵⁴, réunies, présentées et annotées par Annalisa Aruta Stampacchia et sur ses biographies *Mon cher volcan, où la vie passionnée de Louise Colet*⁵⁵ (1994) de Francine

⁴⁵ REID, Martine. *George Sand* [2013]. Gallimard, « folio biographies » n°98, 2018, 375 p.

⁴⁶ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 313-357.

⁴⁷ FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, « folio Histoire », n°90, 1998, p. 381-420.

⁴⁸ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*. Paris, Droz, 1935, 506 p.

⁴⁹ BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Theatrum mundi », 2010. 378 p.

⁵⁰ PLANTÉ, Christine. *George Sand fils de Jean-Jacques*. Textes établis, présentés et annotés par Christine Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, 258 p. ; PLANTÉ, Christine. « L'année 1863. Sand critique à un tournant du Second Empire », *George Sand critique. Une autorité paradoxale*. Bara, Olivier. Planté, Christine (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 119-131. ; PLANTÉ, Christine. « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme » [en ligne], *Littérature*, n°134, *George Sand : « Le génie narratif »*, 2004, p. 77-93. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 12.09.2019].

⁵¹ SAND, George. *Politique et polémiques (1843-1850)*, présentation Michelle PERROT, Paris, Imprimerie Nationale, col. « Acteurs de l'histoire », 1997, 578 p.

⁵² SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie*. Paris, Michel Lévy Frères, 1863 [2^{ème} édition], 347 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 01.09.2019]

⁵³ COLET, Louise. *Mémentos*. Édités, présentés, annotés par Joëlle Gardes. Paris, éditions Kimé, 2018, 280 p.

⁵⁴ *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, réunies, présentées et annotées par Annalisa Aruta Stampacchia. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers d'études sur les correspondances du XIX^e siècle, cahier n°9, 1999, 359 p.

⁵⁵ PLESSIS DU GRAY, Francine. *Mon cher Volcan, ou La Vie passionnée de Louise Colet* [1994], traduit de l'américain par Dennis Collins. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1995. 387 p.

du Plessix Gray et *Louise Colet ou la Muse*⁵⁶ de Jean-Paul Clébert (1986). À propos de Céleste Mogador, elle se fonde sur ses mémoires, *Adieux au monde, Mémoires de Céleste Mogador*⁵⁷, ses pièces de théâtre et sur la biographie de Pierre-Robert Leclercq, *Céleste Mogador. Une reine de Paris*⁵⁸ (1996). Concernant Marie Deraismes, elle s'appuie sur ses *Œuvres complètes*⁵⁹, son théâtre rassemblé en volume, *Le Théâtre chez soi*⁶⁰ et sur les travaux que lui a consacré Odile Krakovitch⁶¹. Concernant les références biographiques et historiques relatives à Juliette Adam, ce chapitre s'appuie sur la thèse de Saad Morcos⁶² (1962), sur la biographie d'Anne Hogenhuis-Seliverstoff⁶³, les articles d'Aldo d'Agostini⁶⁴, Sylvie Aprile⁶⁵ et l'essai d'Anne Martin-Fugier : *Les salons de la III^e République, art, littérature, politique*⁶⁶.

⁵⁶ CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*. [En ligne] Paris, Presses de la Renaissance, 1986, 365 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 11.11.2019]

⁵⁷ MOGADOR, Céleste. *Adieux au monde. Mémoires de Céleste Mogador*. [En ligne] Paris : Locard-Davi et de Vresse, 1854, 2 volumes, 4 tomes. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23.11.2019]

⁵⁸ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie*. Paris, La Table Ronde, 1996, 374 p.

⁵⁹ DERAISMES, Maria. *Œuvres complètes de Maria Deraismes*, avec une notice de Jean Bernard sur Maria Deraismes. [En ligne] Paris : F. Alcan, 1895, 2 volumes, 350 p. ; 377 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 08.11.2019]

⁶⁰ DERAISMES, Maria. *Le Théâtre chez soi*. Paris : Michel Lévy frères, 1864, 355 p.

⁶¹ KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice. [En ligne], *Le Maitron, dictionnaire biographique et social*, Université Paris 1, mise en ligne le 18 février 2009, dernière modification le 11 avril 2019. Disponible sur : <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr> [Consulté le 10.11.2019] et « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes. Articles et discours de 1869 à 1894*. Paris : Syros la Découverte, « Mémoire de femmes », 1980, p. 9.

⁶² MORCOS, Saad. « Juliette Adam », thèse de doctorat en lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris. Le Caire : éditions Dar Al-Maaref, 1961, 694 p.

⁶³ HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne. *Juliette Adam : 1836-1936, l'instigatrice*. Paris, L'Harmattan, 2002. 312 p.

⁶⁴ AGOSTINI, Aldo (d'). « L'agency de Juliette Adam (1836-1936), des lieux, des rôles et des combats pour agir en politique » [En ligne], *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?*, *Rives méditerranéennes*, n°41, 2012 Disponible sur : www.journal.openedition.org [consulté le 05.01.2020]

⁶⁵ APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). » [En ligne] *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 38 N°3, Juillet-septembre 1991, p. 473-487. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 11.11.2019]

⁶⁶ MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la III^e République : Art, littérature, politique*. Paris, Perrin, 2003, 378 p.

1. George Sand (1804-1876)

Dans ses *Souvenirs* de la Révolution de 1848 et de la seconde République française (1848-1851) Alexis de Tocqueville écrit à propos de George Sand (1804-1876) :

J'avais de grands préjugés contre Mme Sand, car je déteste les femmes qui écrivent, surtout celles qui déguisent les faiblesses de leur sexe en système, au lieu de nous intéresser en nous les faisant voir sous leurs véritables traits ; malgré cela, elle me plut. (...) ce qui me frappa surtout fut de rencontrer en elle quelque chose de l'allure naturelle des grands esprits. (...) Nous parlâmes une heure entière des affaires publiques, on ne pouvait parler d'autre chose dans ce temps-là. D'ailleurs, Mme Sand était alors une manière d'homme politique ; ce qu'elle me dit sur ce sujet me frappa beaucoup ; (...) Mme Sand me peignit très en détail et avec une vivacité singulière l'état des ouvriers de Paris, leur organisation, leur nombre, leurs armes, leurs préparatifs, leurs pensées, leurs passions, leurs déterminations terribles. Je crus le tableau chargé et il ne l'était pas ; ce qui suivit le montra bien.⁶⁷

Bien que succinct et sexiste, cet extrait brosse un portrait assez complet de George Sand. Cette femme est une « manière d'homme politique », elle raisonne quant aux affaires publiques et écrivaine, elle est un œil capable de dresser des portraits détaillés des personnes et des situations de son temps. Ce portrait de Sand formule également l'idée selon laquelle les femmes doivent être tenues éloignées des affaires publiques. C'est à partir de ces « préjugés » énoncés par Tocqueville, et par divers comportements, démarches et entreprises intellectuelles, qu'Aurore Dupin compose avec l'espace public et s'invente un personnage public : George Sand. Elle parvient à occuper intellectuellement, médiatiquement et physiquement l'espace public français pendant près de quarante ans. Pour ces raisons, sans rejoindre spécifiquement des luttes collectives pour l'émancipation des femmes, elle incarne pour Geneviève Fraisse, comme Louise Michel (chapitre 5), par « sa vie même »⁶⁸, une « héroïne symbolique »⁶⁹ du féminisme. Par sa liberté, elle fut un modèle pour les femmes du XIX^e siècle, en particulier pour ses consœurs Louise Colet, Céleste de Chabrilan, Maria Deraismes et Juliette Adam.

⁶⁷ TOCQUEVILLE, Alexis (de). *Souvenirs* [de 1848-1849], rédigés en 1850. Paris : Gallimard, 1^{ère} édition 1964, coll. « folio histoire », 2011, p. 180.

⁶⁸ FRAISSE, Geneviève. « George Sand : une intellectuelle et le féminisme », *Les femmes et leur histoire*, *op. cit.*, p. 384.

⁶⁹ Cf. FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *Les femmes et leur histoire*, *op. cit.*, p. 381-422.

George Sand, « la grande femme »⁷⁰ du siècle pour Victor Hugo a écrit « près de 400 articles de presse »⁷¹ (*Figaro ; La Mode ; Revue de Paris ; La Revue indépendante ; La Presse...*), plus de 40 000 lettres⁷², une soixantaine de romans publiés d'abord en feuilletons (dans *La Revue des Deux Mondes, La Réforme, Le Crédit...*), une dizaine de « romans dialogués et pièces à lire »⁷³, des ouvrages autobiographiques (*Lettres d'un voyageur, Histoire de ma vie, Elle et Lui...*) et plus d'une trentaine de pièces pour le théâtre (sans compter l'ensemble du théâtre inédit de Nohant). Parmi ses textes dramatiques, vingt d'entre eux composés seule, sans collaboration⁷⁴, ont été créés entre 1840 et 1870 sur les scènes publiques parisiennes : trois à la Comédie-Française, cinq à l'Odéon, un à la Porte-Saint-Martin, neuf au Gymnase, un au Vaudeville et un à la Gaîté. La représentation de son dernier texte écrit pour la scène publique parisienne, *Mademoiselle La Quintinie* (écrite en 1869 ou 1871⁷⁵), a été empêchée et la pièce n'a pas été publiée de son vivant. Il s'agissait d'une réécriture de *Mademoiselle La Quintinie* (1863), un roman ouvertement anticlérical qui avait suscité lors de sa publication un scandale et la mise à l'Index de l'ensemble de son œuvre par le Vatican⁷⁶. La pièce raconte une double révolte, celle d'une mère et d'une fille contre l'oppression de l'Église et d'un père. Dans le paysage de ses pièces de théâtre dédiées aux scènes parisiennes et même dans les plus républicaines d'entre elles (*Le Roi attend, François le Champi, Claudie* notamment), ce texte dénote pour la raison qu'elle met en scène des personnages féminins qui, face aux injustices, se révoltent. Parce qu'elle s'apparente à un plaidoyer, à un acte qu'elle aurait souhaité public, à un appel à l'émancipation des femmes contre l'église et la famille patriarcale désignant sociologiquement, selon Le Petit Robert, « une forme de famille fondée sur la parenté par les mâles et sur la puissance paternelle »⁷⁷, nous

⁷⁰HUGO, Victor. « Obsèques de George Sand », *Œuvres complètes*, Paris, J. Hetzel et A. Quentin, 1884, volume 45, p. 388 cité par Martine Reid dans *George Sand* [2013]. Gallimard, folio biographies n°98, 2018, p. 10.

⁷¹ARROUS, Michel. « George Sand journaliste, sous la direction de Marie-Ève Thérenty », *Studi Francesi* [en ligne], n°168, p. 590-592, disponible sur www.journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr [consulté le 10. 09. 2019], cf. également : Cf. BARA, Olivier. PLANTÉ, Christine (dir.) *George Sand critique. Une autorité paradoxale*. Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 258 p.

⁷² Ses lettres étaient adressées à ses amants, à ses enfants, à ses amis et collègues. Ses plus fameuses correspondances sont celles tenues avec Alfred de Musset et Gustave Flaubert. Elle eut également, à la fin de sa vie, une correspondance suivie avec Juliette Adam.

⁷³ Appellation de la classification faite par Olivier Bara au sein de la bibliographie de son ouvrage *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Theatrum mundi », 2010, p. 334.

⁷⁴De nombreuses pièces furent en effet adaptées de ses romans par différents auteurs de son vivant, adaptations auxquelles elle participa parfois.

⁷⁵ On ne sait pas exactement à quelle date, elle entreprit l'adaptation de son roman.

⁷⁶ Cf. REID, Martine. *George Sand* [2013]. Gallimard, folio biographies n°98, 2018, p. 288.

⁷⁷ Le Petit Robert 2019 en ligne.

partageons l'opinion de Dorrya Fahmy selon laquelle cette pièce fait « exception »⁷⁸ dans son œuvre dramatique. Alors que le roman initial écrit en 1863 avait été composé en réponse au climat réactionnaire postrévolutionnaire de 1848, sa réécriture dramatique émerge dans le contexte conservateur bourgeois du début de la Troisième République, après l'écrasement de la Commune de Paris. Qu'elle ait voulu porter à la scène ce roman dans ce contexte matérialise sa perpétuelle exigence de démocrate à former avec d'autres médias, des contre-espaces critiques populaires au pouvoir. En revenant sur sa trajectoire professionnelle, sera analysé de quelle manière se manifeste son agentivité républicaine dans l'espace public. Sa dernière pièce composée pour la scène publique, *Mademoiselle La Quintinie*, sera ensuite examinée pour montrer de quelle manière elle fait la synthèse de ses volontés de républicaine démocrate socialiste et de féministe.

A. De « garçon rédacteur » à fondatrice de journaux d'opposition

Née à Paris le 1^{er} juillet 1804, Amantine-Aurore-Lucile est une « métisse sociale »⁷⁹, fille d'un aristocrate, Maurice Dupin de Francueil, petit-fils du Maréchal de Saxe, capitaine dans l'armée napoléonienne et d'une fille du peuple, Sophie Victoire Delaborde, « ouvrière en modes »⁸⁰, puis cantinière au sein de la même armée. Orpheline de père en 1808, elle est élevée à Nohant par sa grand-mère Marie-Aurore Dupin⁸¹ (1748-1821), une femme pétrie de théâtre et de philosophie des Lumières⁸². Elle lui enseigne la musique (en particulier le clavecin) tandis qu'un précepteur⁸³ se charge du latin, du grec, des mathématiques et de la botanique. Elle entre en 1818⁸⁴ aux Dames Augustines

⁷⁸ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*, Paris, Droz, 1935, p. 412 : « Or, au théâtre, sans abdiquer ses convictions, elle s'était toujours gardée d'une attitude volontairement provocante. La tentative qu'elle risqua avec *Mademoiselle La Quintinie* est une véritable exception dans son œuvre dramatique. »

⁷⁹ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 316.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 315.

⁸¹ Suite à un accord avec Sophie Delaborde, la grand-mère paternelle obtient la garde de l'enfant.

⁸² Marie-Aurore Dupin (ou Marie-Aurore de Saxe) (1748-1821) est la fille naturelle mais reconnue du Maréchal de Saxe et d'une célèbre comédienne Marie Rainteau (appelée avec sa sœur, également comédienne, M^{lle} de Verrières, toutes deux filles d'un comédien.) Elle reçoit une éducation aristocrate chez les Dames de Saint-Cyr. Elle épouse le comte de Horn puis en secondes noces (1777), Louis-Claude Dupin de Francueil, favorable aux idées des Lumières (fils du fermier général Claude Dupin (1686-1769) qui hébergea Jean-Jacques Rousseau qui fut son secrétaire). Elle monte plusieurs fois sur les planches aux côtés de sa mère. Veuve en 1786, elle fait l'acquisition de Nohant en 1793. Avant la naissance de sa petite fille, en 1804, elle élève déjà un premier enfant naturel de son fils, né en 1799, Hippolyte. Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 33-34 et FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique, op. cit.*, p. 4-5.

⁸³ Le précepteur anticlérical Deschartres était aussi celui de son père Maurice. Il faisait la classe à George Sand, son demi-frère Hippolyte et de jeunes domestiques de la maison, cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 52-53.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 58.

Anglaises, un « couvent à la mode pour l'éducation des jeunes filles de la bonne société »⁸⁵. Elle y développe un certain mysticisme⁸⁶ ainsi qu'un attrait pour le théâtre. Elle compose des saynètes, adapte des pièces de Molière⁸⁷ et organise des spectacles avec les pensionnaires⁸⁸. Craignant qu'elle ne se fasse religieuse, sa grand-mère la retire du couvent en avril 1820⁸⁹. De retour à Nohant, elle lit de nombreux ouvrages de la bibliothèque de son aïeule sur la religion et le religieux (*L'imitation de Jésus-Christ* ; *Le Génie du Christianisme...*)⁹⁰ et cherche des réponses à ses questions existentielles (faut-il se marier ou non, se faire religieuse ou non ?) chez les grands auteurs (Mably, Locke, Condillac, Montesquieu, Bacon, Bossuet, Aristote, Leibniz, Pascal, Montaigne, La Bruyère, Pope, Milton, Dante, Virgile, Shakespeare⁹¹). À dix-sept ans, les écrits de Rousseau (*Émile, ou de l'éducation* ; *Profession de foi du vicaire savoyard* ; *Lettres de la montagne* ; *Contrat social*) opèrent pour elle comme une révélation⁹². Sa grand-mère décède en 1821 en lui léguant l'ensemble de ses biens qui vont contribuer à lui assurer une autonomie financière. Aurore Dupin retourne vivre avec sa mère à Paris où elle épouse le 17 décembre 1822 Casimir Dudevant, elle devient Aurore Dudevant. Le couple s'installe à Nohant. Deux enfants naissent⁹³ au cours de sa vie maritale (1822-1831) mais le couple ne s'entend pas⁹⁴ et le 16 février 1836 le tribunal de La Châtre prononce leur

⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁷ Cf. FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique, op. cit.*, p. 10.

⁸⁸ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique, op. cit.*, p. 9 : « (...) au couvent des Dames anglaises, Aurore Dupin, vers sa quinzième année, fut pour la première fois actrice, auteur comique et metteur en scène. » Cf. SAND, George. *Correspondances*, édition George Lubin, Paris, Garnier, 1966, tome III, p. 476, 10 juillet 1836 citée par Martine Reid dans *George Sand, op. cit.*, p. 69 : « le couvent était devenu mon paradis sur terre. Je n'y étais ni pensionnaire ni religieuse, mais quelque chose d'intermédiaire, avec la liberté absolue dans un intérieur que je chérissais [...] j'étais l'amie de tout le monde, le conseil et le meneur de tous les plaisirs, l'idole des petites. »

⁸⁹ Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 69.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁹¹ SAND, George. *Histoire de ma vie*, édition Martine Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1015 : « En avant ! en avant (...) je me mis aux prises sans façon avec Mably, Locke, Condillac, Montesquieu, Bacon, Bossuet, Aristote, Leibniz, Pascal, Montaigne [...]. Puis vinrent les poètes ou les moralistes : La Bruyère, Pope, Milton, Dante, Virgile, Shakespeare, que sais-je ? Le tout sans ordre et sans méthode, comme ils me tombèrent sous la main [...]. Tout cela était à mes yeux une question de vie ou de mort, à savoir si, après avoir compris tout ce que je pouvais me proposer à comprendre, j'irais à la vie du monde ou à la mort du cloître. »

⁹² SAND, George. *Histoire de ma vie*, édition Martine Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1035 : « La langue de Jean-Jacques et la forme de ses déductions s'emparèrent de moi comme une musique superbe éclairée d'un grand soleil. Je le comparais à Mozart ; je comprenais tout. »

⁹³ Son fils Maurice Dudevant naît le 30 juin 1823 et sa fille Solange Dudevant, le 13 septembre 1828.

⁹⁴ Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 113. Son mari est alcoolique et violent.

séparation. Elle retrouve ses biens et obtient la garde de ses enfants. Elle a de nombreuses autres liaisons⁹⁵ avec des hommes et des femmes⁹⁶ mais ne se remariera pas.

Les différents milieux sociaux dans lesquels elle grandit et sa naissance socialement métissée⁹⁷ lui font prendre conscience dès sa jeunesse des rapports de force existant entre classes sociales. Cette conscience va situer ses engagements politiques du côté du peuple⁹⁸. Son éducation est finalement, comme l'écrit Martine Reid, « assez désordonnée »⁹⁹ et sa culture tient surtout à sa volonté de savoir, à son autodidactisme ainsi qu'au milieu dans lequel elle grandit, la propriété de sa grand-mère érudite où elle apprend le clavecin, monte à cheval et dispose à satiété d'une bibliothèque fournie. Elle s'épanouit spirituellement au contact de la religion qui lui permet de pratiquer, au couvent, le théâtre mais aussi intellectuellement en particulier grâce à la pensée de Rousseau. Elle confie à la fin de sa vie : « je passais de l'Évangile au *Contrat social* (...) et un beau jour j'accordai tout cela comme la lumière faite de deux lampes, et j'ai eu des principes »¹⁰⁰. Elle déclare encore que ces principes lui sont « restés »¹⁰¹ durant toute sa vie et décrit Rousseau dans *Histoire de ma vie* comme son maître à penser en matière de politique¹⁰². Son enfance n'est pas spécifiquement celle d'une petite fille aristocrate, elle joue avec les enfants paysans dans les environs du domaine de Nohant. Adolescente, elle monte à cheval habillée en garçon et elle peut tout lire. Dans une lettre adressée à sa mère, elle confiait : « Pourquoi faut-il qu'une femme soit ignorante ? Ne peut-elle pas être instruite sans s'en prévaloir et sans être pédante ? »¹⁰³ Elle acquiert un goût de la liberté

⁹⁵ Pour les relations les plus fameuses de George Sand : Aurélien de Sèze (1825) ; Stéphane Ajasson de Grandsagne (1826-1827) ; l'écrivain Jules Sandeau (1830-32) ; Marie Dorval (1833) ; Alfred de Musset (1833-1835) ; l'avocat Michel Bourges (1835-1837) ; le compositeur et pianiste Frédéric Chopin (1838-1847) ; le sculpteur Alexandre Manceau (1849-1864).

⁹⁶ Elle vit en particulier une passion avec la comédienne Marie Dorval (1798-1849).

⁹⁷ Olympe de Gouges et Louise Michel sont aussi issues d'unions socialement métissées.

⁹⁸ SAND, George. *Correspondances*, édition George Lubin, Paris, Garnier, 1966, tome VI, p. 487, 20 mars 1844 citée par Martine Reid dans *George Sand, op. cit.*, p. 159. Elle écrit à Alphonse Fleury en mars 1844 : « Je suis la fille d'un patricien et d'une bohémienne, (...) je serai avec l'esclave et avec la bohémienne, et non avec les rois et leurs suppôts. »

⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁰ SAND, George. *Correspondance*, édition de George Lubin, Paris, Garnier, 1964-1991, tome XXII, p. 595, lettre à Gustave Flaubert du 25 octobre 1871, citée par Christine Plantée dans « Avant-propos », *George Sand, fils de Jean-Jacques, op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² SAND, George. *Histoire de ma vie*, tome 1, p. 1061, cité par O'DEA, Michael. « Rousseau, Sand et la perfectibilité : du *Discours sur l'inégalité* à *Mademoiselle La Quintinie* », *George Sand : Intertextualité et Polyphonie I*, Nigel Harkness & Jacinta Wright (dir.), Peter Lang, 2010, p. 47 : « Je devins en politique le disciple ardent de ce maître, et je le fus bien longtemps sans restrictions. Quant à la religion, il me parut le plus chrétien de tous les écrivains de son temps. »

¹⁰³ SAND, George. *Correspondance*, édition de George Lubin, Paris, Garnier, 1966, tome 1, p. 74, à Mme Maurice Dupin.

et son mariage avec un homme avec lequel elle ne partage pas sa passion pour les livres la plonge dans une forme de dépression. Parmi les relations extra-maritales qu'elle connaît, celle avec Jules Sandeau rencontré en 1830 est décisive puisqu'elle la décide à quitter le foyer et à s'installer en janvier 1831¹⁰⁴ à Paris.

Afin de compléter la pension mensuelle que son époux lui verse, elle commence à Paris le métier payé à la ligne d'« ouvrier journaliste, garçon rédacteur »¹⁰⁵ d'abord au *Figaro*¹⁰⁶ (dirigé par Henri De Latouche) puis à *La Mode* et à la *Revue de Paris*. Avec Jules Sandeau, elle publie en décembre 1831 un roman écrit à deux mains intitulé *Rose et Blanche ou la Comédienne et la Religieuse* signé « J. Sand »¹⁰⁷. Selon Fahmy¹⁰⁸, elle écrit cette même année sa première pièce de théâtre : *Une conspiration en 1537*¹⁰⁹. Afin d'approcher les scènes de théâtre et pour n'avoir pas à justifier de sa présence dans la rue, dans les cafés, chez les libraires, dans les salles de rédaction, elle se fait couper « une redingote-guérite en gros drap gris, pantalon et gilet »¹¹⁰ qui lui donne l'air d'un « petit étudiant en première année »¹¹¹. Grâce à ce travestissement¹¹², elle peut voltiger « d'un bout de Paris à l'autre (...) par tous les temps, (...) à toutes les heures [...] [aller] aux parterres de tous les théâtres. »¹¹³ Son travestissement lui permet d'accéder à différentes institutions sociales de l'espace public et à des espaces publics interdits aux femmes (cafés, parterres des théâtres, bureaux de rédaction, rues, etc.). À l'automne 1831, elle rédige seule un roman décrivant la vie âpre d'une femme mariée de son temps, elle l'intitule du nom de son héroïne *Indiana*. Jules Sandeau refuse la paternité du livre, l'éditeur De Latouche conserve le nom de « Sand », qu'il considère vendeur, et le fait précéder par le prénom « George »¹¹⁴. Dès qu'il paraît, son premier roman est un succès

¹⁰⁴ Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 16 : Son mari a consenti à lui verser une « somme directement prélevée sur les revenus de l'exploitation du domaine qu'il continue de gérer. »

¹⁰⁵ SAND, George. Lettre à Jules Boucoiran, 4 mars 1831, *Correspondance*, édition George Lubin, Paris, Garnier, 1966, tome 1, p. 817 citée par Martine Reid, dans *George Sand, op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ Henri De Latouche, cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷ Cf. REID, Martine. *George Sand* [2013], *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁸ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique, op. cit.*, p. 112 : « Henri de Latouche qui s'intéressait à ses débuts lui aurait conseillé d'aborder la forme dialoguée en même temps que le récit »

¹⁰⁹ *Ibidem* : « Deux ans plus tard, Alfred de Musset retrouvant par hasard cette ébauche de drame dans les notes de sa maîtresse, lui demanda de lui céder son sujet : il en fit son *Lorenzaccio*. »

¹¹⁰ SAND, George. *Histoire de ma vie*, édition Martine Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 504 citée par REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 23-24.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² À propos du travestissement de George Sand : cf. NESCI, Catherine. « Flâneuse, grisette et bohème, George Sand, artiste moderne », quatrième partie, *Le Flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble, Université Stendhal, « bibliothèque stendhalienne et romantique », 2007, p. 241-275.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Cf. A propos d'*Indiana*, REID, Martine. *George Sand* [2013], *op. cit.*, p. 24-30.

qui propulse « G. Sand » sur le devant de la scène et la fait reconnaître publiquement comme « écrivain » homme de talent. En effet, elle adopte le genre de son nom d'auteur et se nomme dans la préface à *Indiana* (édition de 1832) à la troisième personne du singulier masculin. En 1832, paraissent *Valentine* puis en 1833 *Lélia* qu'elle signe pour la première fois « George Sand »¹¹⁵. Le 7 juillet 1832, elle écrit à une amie : « M^{me} Dudevant est morte. Mais George Sand est connu comme un vigoureux gaillard. »¹¹⁶

Son installation à Paris lui permet, comme elle le formule, de se « déprovincialiser, de [se] mettre au courant des choses, du niveau des idées et des formes de [son] temps »¹¹⁷ et d'étancher ce qu'elle nomme sa « soif de théâtre »¹¹⁸. Par nécessité financière et volonté d'émancipation de son mariage, elle commence à travailler comme rédactrice et publie un premier roman coécrit sous un pseudonyme masculin. Le travestissement nominal masculin qu'elle adopte pour sa première publication de roman solo lui permet d'accéder à une professionnalisation et à une reconnaissance publique en tant qu'« écrivain ». Consciente de l'opprobre et de la marginalisation dont sont victimes les femmes de lettres, elle se choisit un nom d'artiste masculin afin de, comme elle l'écrira, protéger son travail (« (...) je vis, au jour le jour, de ce nom qui protège mon travail. »¹¹⁹). Contrairement cependant à Sophie de Bawr et Virginie Ancelot, elle va conserver son pseudonyme masculin pendant toute sa carrière. *Indiana* signé « G. Sand » la propulse sous la Monarchie de Juillet sur la scène littéraire et marque le début de sa longue carrière de romancière feuilletoniste à succès. Comme l'explique Reid, la littérature devient en effet dans les années 1830 « industrielle »¹²⁰ : les écrivains sont engagés par des journaux pour publier d'abord leurs romans en feuilletons, c'est-à-dire de manière séquencée. La littérature se démocratise et devient accessible à davantage de couches sociales de la population alphabétisée. De cette manière, François Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, « la plus prestigieuse revue littéraire de l'époque »¹²¹, l'embauche en 1833

¹¹⁵ Cf. REID, Martine. *George Sand* [2013], *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁶ SAND, George. *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, tome II, p. 120, lettre à Laure Decerfz citée par REID, Martine. *George Sand*, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁷ SAND, George. *Histoire de ma vie*, tome IV, p. 80 : « J'étais avide de me déprovincialiser, de me mettre au courant des choses, du niveau des idées et des formes de mon temps ; j'en sentais la nécessité ; j'en avais la curiosité. Excepté les œuvres les plus saillantes, je ne connaissais rien des arts modernes, j'avais surtout soif de théâtre. »

¹¹⁸ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁹ SAND, George. *Histoire de ma vie*, édition Martine Reid, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1220, citée par REID, Martine. *George Sand*, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁰ REID, Martine. *George Sand*, *op. cit.*, p. 19. Expression de Sainte-Beuve dans un article qu'il publie en 1839.

¹²¹ *Ibid.*, p. 96.

comme romancière contributrice. Consciente que ses textes sont lus par un large lectorat, les romans qu'elle publie révèlent, selon Reid, son « souci de décrire la réalité mais aussi de la dépasser, notamment par la création de quelques figures et situations idéales, et ce à des fins essentiellement démonstratives. »¹²² Elle est donc consciente de peser, par les idées contenues dans sa littérature, dans l'opinion. Mais son travestissement est double puisqu'outre son choix d'un nom d'écrivain, elle se vêt en homme. L'accoutrement masculin lui offre en sus de son travestissement nominal une agentivité d'artiste homme, celle de vouloir, pouvoir, et être en capacité d'agir comme tel. Elle peut ainsi se rendre dans les lieux où elle veut flâner, observer, comprendre, suivre l'actualité politique et culturelle (tribunaux, parterres des théâtres), comprendre sa société, pouvoir en témoigner et que son regard soit rendu public grâce à la presse et agisse ainsi sur l'esprit de ses contemporains. À partir, notamment, de la publication de son roman *Simon* (1836), elle fait, comme l'écrit Reid, « plus nettement du roman une tribune où « illustrer » ses idées. »¹²³ Quelles sont ses idées ?

Adolescente rousseauiste¹²⁴ et catholique, elle se déclare lors de la Révolution de Juillet (1830), républicaine¹²⁵ et démocrate¹²⁶. Le républicain convaincu Louis Michel (1797-1853), rencontré en avril 1835, avocat aux côtés d'Alexandre Ledru-Rollin, Maurice Barbès, Louis-Antoine Garnier-Pagès au procès des ouvriers lyonnais¹²⁷ auquel elle assiste, la pousse à agir en républicaine¹²⁸. Sa rencontre la même année avec Félicité

¹²² *Ibid*, p. 95.

¹²³ *Ibid*, p. 115.

¹²⁴ Cf. PLANTÉ, Christine. *George Sand fils de Jean-Jacques*. Textes établis, présentés et annotés par Christine Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 20. Elle était surnommée dans la presse « fille de Rousseau ».

¹²⁵ SAND, George. *Correspondance*, tome 1, p. 704, L. 319 à Charles Meure, Nohant, 17 septembre 1830 citée par Michelle Perrot dans « Sand : Une femme en politique », *op. cit.*, p. 318 : « Je suis républicaine [...]. Qu'est-ce qu'être libéral ? Je ne donne pas dans l'eau de rose, dans l'eau tiède encore moins. Il nous faut une belle et bonne république (...) »

¹²⁶ SAND, George. *Correspondance*, tome IX, p. 705, L. 4606, à Emmanuel Arago, Nohant, 23 septembre 1849 citée par Michelle Perrot dans « Sand : Une femme en politique », *op. cit.*, p. 337 : « J'ai toujours la plus grande foi dans l'avenir de la Démocratie. C'est la Loi de Dieu, la nécessité de l'histoire (...) »

¹²⁷ Après la Révolte des Canuts de 1831, suite à une manifestation tenue à Lyon en 1834 par la Société des Droits de l'homme et du Conseil exécutif des sociétés ouvrières de secours mutuels, une émeute d'ouvriers soyeux a lieu. Son écho dans l'opinion publique est tel qu'une enquête est ouverte et qu'un procès se tient en 1835 devant la Chambre des pairs, ce sont les « procès d'Avril ». Ils vont réunir les représentants républicains de France (Armand Carrel, Trélat, Raspail, Barbès, Blanqui, Hippolyte Carnot, Pierre Leroux et Jean Reynaud, Godefroy Cavaignac, Armand Marrast, ou encore Lamennais). Cf. RUDE, Fernand, « Le « procès monstre » », *La révolte des canuts (1831-1834)*. Paris, La Découverte, « Poche/Sciences humaines et sociales », 2007, p. 170-182.

¹²⁸ George Sand écrit une « lettre des défenseurs aux accusés » et lance une souscription pour les familles des ouvriers condamnés, Cf. PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 320.

Robert de Lamennais¹²⁹ (1782-1854) oriente son républicanisme dans une perspective catholique¹³⁰ sociale mais c'est au contact du journaliste marqué par le saint-simonisme Pierre Leroux (1797-1871), auteur de *De l'individualisme et du socialisme* (1840), qu'elle devient socialiste. Elle définit ce socialisme comme « une action toute scientifique exercée sur les hommes pour les disposer à réformer les institutions sociales. »¹³¹ Son engagement en faveur de la justice sociale, de l'égalité des sexes, de l'égalité des classes et de la fraternité s'affermi et ses romans en portent trace. *Mauprat* (1837) par exemple est un roman didactique qui prône l'émancipation par l'éducation et défend Edmée, un personnage féminin rousseauiste exceptionnel par sa détermination et son intelligence. En 1841, elle rompt avec son éditeur Buloz qui veut qu'elle opère des coupes dans son roman *Horace*¹³² qu'il juge trop orienté contre la propriété, trop républicain¹³³. Ses idées politiques précisées, consciente du pouvoir croissant de la presse¹³⁴, fâchée avec Buloz, elle devient dans les années 1840, outre une romancière engagée dans ses fictions, une activiste politique.

Sa capacité à agir politiquement dans l'espace public se manifeste d'abord par la création en 1841 du journal *La Revue indépendante* (1841-1848) avec Louis Viardot et Paul Leroux dans laquelle elle publie des romans socialistes (*Horace, Le Compagnon...*) ainsi que des articles « relatifs à la poésie prolétaire notamment »¹³⁵. Puis l'affaire

¹²⁹ Après avoir contribué pour des articles sur les femmes dans son journal *Le Monde*, Lamennais rompt leur collaboration lorsqu'elle se positionne en faveur du divorce. Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 117.

¹³⁰ George Sand se convertira ensuite au protestantisme.

¹³¹ SAND, George. « La politique et le socialisme », *George Sand, Politique et polémiques (1843-1850)*, présentation Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 166.

¹³² Cf. PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 323.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ La fondation en 1836 du journal *La Presse* par Émile de Girardin, époux de Delphine de Girardin, (cf. chapitre III) a selon Martine Reid « définitivement précipité le pays dans l'ère médiatique » Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 160.

¹³⁵ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 324.

Fanchette¹³⁶ amorce en 1843, selon Perrot, « son entrée directe en politique »¹³⁷. Indignée par le sort d'une jeune femme handicapée mentale volontairement abandonnée dans la campagne par une institution religieuse qui en avait le soin, elle publie une brochure en partie dans *La Revue indépendante* (25 octobre et 25 novembre 1843) sous le pseudonyme de Blaise Bonnin puis sous son nom de George Sand dans laquelle elle dénonce l'injustice dont la jeune Fanchette a été victime et accuse l'institution religieuse ainsi que l'administration qui la protège. Elle réalise alors qu'il manque pour sensibiliser l'opinion à ce genre de cause un journal d'opposition dans la région du Berry, elle fonde le journal d'opposition *L'Éclaireur, Journal des départements de l'Indre, du Cher et la Creuse* (1844-1848) afin de « réveiller la Conscience Populaire »¹³⁸. Elle déplore en effet la centralisation parisienne de la formation d'opposition contestataire à la politique du pouvoir et se positionne en « médiatrice »¹³⁹ pour rendre publiques des voix populaires. Elle s'investit de cette façon dans la politique locale de Nohant. En 1845, elle contribue au journal *La Réforme* sur la demande du socialiste Louis Blanc (1811-1882), auteur de *L'Organisation du travail*¹⁴⁰ (1839) dans lequel il défend une fraternité des travailleurs pour sortir les ouvriers de la misère sociale. Lors de la Révolution de 1848, son activisme politique se rapproche du pouvoir puisque, dès le 1^{er} mars, elle se rend à Paris où elle suit de près les événements insurrectionnels mais aussi la politique du gouvernement. Elle connaît en effet plusieurs membres du Gouvernement provisoire fraîchement installé au pouvoir suite à l'abdication du roi Louis-Philippe (Alphonse de Lamartine, Louis Blanc). Louis Blanc la sollicite comme rédactrice anonyme des circulaires administratives pour le ministre de l'Intérieur et celui de l'Instruction publique et elle contribue, anonymement,

¹³⁶ Fanchette est une idiote de quinze ans que des religieuses de La Châtre ont sciemment abandonnée dans la campagne et qui, après plusieurs semaines d'errance, est retrouvée débauchée et peut-être enceinte. George Sand accuse l'institution religieuse et l'administration qui la protège dans un article qu'elle publie dans *La Revue indépendante* et qu'elle signe du pseudonyme de Blaise Bonnin. Elle publie ensuite un second papier accusant l'administration qu'elle signe sous son nom puis elle réunit les deux textes en brochure qu'elle vend au profit de Fanchette. D'après Martine Reid, « malgré un mouvement d'opinion en faveur de Fanchette », le procureur du roi n'applique aucune peine à l'institution religieuse et accuse les propos de la romancière de « roman ». Sand lui répond encore : « Si, de stupide, Fanchette n'est pas devenue folle [...], si elle est infectée des honteuses plaies de la débauche et de la prostitution, à qui la faute ? Et il n'y a pas de coupable ? et votre ordonnance de non-lieu sur ce fait déplorable en est une preuve manifeste ? [...] et je suis un romancier ? Ah ! vous en êtes un autre ! si c'est une honte, buvez-la. » Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 164-165 et PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 324-325.

¹³⁷ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 324.

¹³⁸ PERROT, Michelle. « Le temps de l'Éclaireur de l'Indre (1844-1845) », *Politique et polémiques, op. cit.*, p. 109.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁰ *L'Organisation du travail* (1839) de Louis Blanc va connaître dix rééditions entre 1841 et 1848, cf. CAZENAVE, Élisabeth. « BLANC LOUIS (1811-1882) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur www.universalis-edu.com [Consulté le 22.05.2020]

(25 mars-15 avril), aux *Bulletins de la République*¹⁴¹. Comme Germaine de Staël qui au début du Consulat recevait dans son salon des membres du Tribunat (cf. Chapitre II), certaines réunions du Gouvernement provisoire ont lieu dans l'appartement de Sand (8 rue de Condé, Paris 6^{ème}). De la même manière que le faisait de Staël, elle pousse des candidatures vers la députation, fait des propositions, selon Perrot, « reprises mollement »¹⁴² aux hommes au pouvoir (Louis Blanc, Ledru-Rollin)¹⁴³. Considérant le théâtre à l'instar de Robespierre comme un outil pouvant servir la révolution, Étienne Arago lui passe commande d'un prologue pour inaugurer la Comédie-Française renommée « Théâtre de la République ». Elle écrit *Le Roi attend*¹⁴⁴, un hommage à Molière, symbole du poète mis, comme elle, au service du peuple. À propos de la réception de la première offerte gratuitement aux parisiens le 9 avril 1848, Théophile Gautier écrit « Le peuple a souri comme un roi à cette adulation d'un courtisan du génie, et a daigné battre des mains lui-même lorsque, le rideau relevé, on a proclamé le nom de George Sand. »¹⁴⁵ Cette pièce marque son retour à l'écriture pour les scènes parisiennes, abandonnée en 1840 suite à l'échec¹⁴⁶ de sa première pièce représentée publiquement *Cosima, ou la haine de l'amour*¹⁴⁷ à la Comédie-Française (29.04.1829) avec Marie Dorval dans le rôle principal¹⁴⁸. Enfin, le jour de la première de son prologue théâtral républicain, le 9 avril, paraît le premier numéro de son journal *La Cause du Peuple*¹⁴⁹. Dans une lettre du 12 juin 1848, Sand écrit à son interlocuteur : « Je n'ai qu'une passion,

¹⁴¹ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 329.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cf. PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 330.

¹⁴⁴ SAND, George. *Le Roi attend* [1848]. *George Sand : Théâtre*. Tome 1. Paris : INDIGO & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », dirigée par Milagros Palma, 1996, p. 131-149. La pièce a pour héros Molière qui doit composer à la hâte une pièce pour le roi mais il s'endort et dans son rêve apparaissent Plaute, Térence, Eschyle, Shakespeare, Sedaine, Rousseau et d'autres. Lorsqu'il se réveille, il voit que dans la salle, le peuple a remplacé le roi. Le texte est intéressant en ce qu'il inscrit son autrice dans une généalogie de grands poètes et penseurs de l'art théâtral de l'Antiquité jusqu'au XVIII^{ème} siècle dont les textes avaient été joués dans la célèbre institution, liant ainsi à son désir d'instruction du peuple (avec un condensé des grands noms de l'histoire théâtrale occidentale), ses propres valeurs républicaines. Il s'agit d'une pièce sœur de *Mirabeau aux Champs-Élysées* (1791) d'Olympe de Gouges. Les plus grands artistes du temps jouent dans la pièce ; Samson (Molière), Rachel (la Muse) ainsi qu'Augustine Brohan. Le spectacle ne joue que six fois.

¹⁴⁵ GAUTHIER, Théophile. *Histoire de critique dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858-1859, vol. V, p. 254 cité par Dorrya Fahmy dans *George Sand, auteur dramatique, op. cit.*, p. 115-116.

¹⁴⁶ Dans sa préface à la pièce, elle écrit : « la première représentation de *Cosima* a été fort mal accueillie au Théâtre-Français. »

¹⁴⁷ SAND, George. *Cosima ou la haine de l'amour* [1840]. *George Sand : Théâtre*. Tome 1. Paris : INDIGO & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », dirigée par Milagros Palma, 1996, p. 18-129.

¹⁴⁸ Cf. Base Lagrange en ligne.

¹⁴⁹ Cf. PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 329.

l'idée d'égalité [...] »¹⁵⁰. Lors de cet hiver et du printemps 1848, elle n'a cependant pas pris part à la lutte en faveur de l'égalité entre les sexes. En avril 1848, les « femmes de 48 » (Eugénie Niboyet, Désirée Véret, Jeanne Deroin) qui revendiquaient le droit de vote et le droit au travail des femmes avaient, en dépit de l'interdiction de le faire, décidé de mener une campagne pour faire élire une femme comme député à l'Assemblée nationale. Parce qu'elle était émancipée, républicaine, socialiste, elles avaient publiquement désigné dans le journal *La Voix des Femmes* (6 avril 1848) George Sand¹⁵¹ comme représentante idéale mais sans l'en avertir. Or, Sand tint à se distinguer publiquement de ces militantes en faisant publier dans *La Réforme* (9 avril), *La Vraie République* (10 avril), *La Ruche de la Dordogne* (16 avril) un démenti qualifiant leur proposition de « plaisanterie »¹⁵². Dans une lettre adressée aux femmes de 1848 non envoyée et publiée posthume, elle leur écrit que réclamer des droits politiques est un « enfantillage »¹⁵³, elle leur conseille de « plaider la cause de l'égalité civile »¹⁵⁴ car le mariage qui met la femme « sous la tutelle et dans la dépendance de l'homme »¹⁵⁵ est pour elle la raison de son esclavage¹⁵⁶. Elle croit en l'avènement d'une république socialiste qui fera de la « réforme »¹⁵⁷ maritale sa première action pour l'égalité. Pourtant, Eugénie Niboyet demandait également dans *La Voix des femmes* « le rétablissement de la loi sur le divorce »¹⁵⁸. Soucieuse du regard de l'opinion porté sur sa personne publique, George Sand ne voulait pas être associée à un collectif de femmes et encore moins en être la représentante. Elle refusa de devenir un sujet collectif, de prendre part au groupe féministe. On peut supposer qu'elle ne souhaitait pas attirer des quolibets sur sa personne ou être agressée physiquement, des violences qu'eurent à subir, dès juin 1848, les militantes du Club des femmes contre lesquelles la presse s'acharna également¹⁵⁹. Dans son démenti public, George Sand adopte une posture de surplomb à l'égard des militantes et caricature leurs démarches alors que dans la lettre non publiée qu'elle leur écrivit, elle argumente davantage. L'écrivaine leur reproche moins leurs idées

¹⁵⁰ Sand à Hortense Allart le 12 juin 1848 citée par PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 335.

¹⁵¹ Cf. *La Voix des femmes* du 6 avril 1848.

¹⁵² SAND, George. « Au rédacteur de *La Réforme* au rédacteur de *La Vraie République* », 8 avril 1848, *Politique et polémiques*, *op. cit.*, p. 532.

¹⁵³ SAND, George. « Aux membres du comité central », mi-avril 1848, *Politique et polémiques*, *op. cit.*, p. 541.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 542.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 534.

¹⁵⁶ Cf., *ibid.*, p. 536.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ GRIBAUDI, Maurizio. RIOT-SARCEY, Michèle. *1848, la révolution oubliée*, *op. cit.*, p. 195.

¹⁵⁹ RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, *op. cit.*, p. 44.

que leurs stratégies. En effet, sur le fond, Sand défend surtout l'idée que les femmes doivent être émancipées grâce à l'éducation et à des droits civils et que militer pour des droits civiques c'est : « commencer par où l'on doit finir »¹⁶⁰. Son refus d'être associée aux femmes de 48 nous apparaît tenir essentiellement au risque de violence, de caricatures qu'elle présentait en ayant son nom associé aux femmes de 1848. Sand protégea sa personne des répercussions d'un tel engagement collectif féministe ; rappelons que Jeanne Deroin et Pauline Roland seront emprisonnées pour leur activisme¹⁶¹. La stratégie de Sand est de se construire en tant que sujet d'énonciation politique individuel. Si elle fut alors engagée en faveur d'une république socialiste, elle n'apporta pas son soutien aux féministes et tint même à se démarquer publiquement d'elles. Après la répression sanglante menée par Cavaignac contre l'insurrection populaire de juin, George Sand se consacre à nouveau essentiellement à l'art et à la littérature et se montre comme Delphine de Girardin, déçue par la conclusion de cette révolution dans une lettre mi-juillet : « Je ne crois pas à l'existence d'une république qui commence par tuer ses prolétaires. »¹⁶² Métisse sociale comme Olympe de Gouges et Louise Michel (chapitre 5), sensible aux vies des personnes modestes, elle croyait à une république faite par et pour le plus grand nombre, le peuple.

L'agentivité politique de George Sand dans l'espace public lors du « moment 1848 » se traduit donc par sa collaboration par des écritures anonymes et des conseils donnés au Gouvernement provisoire, à pousser des candidatures de députés, à créer un journal (*La Cause du Peuple*) et enfin à écrire une pièce de théâtre. Cette pièce de théâtre marque véritablement pour elle le début de sa carrière dramatique pour les scènes parisiennes. En effet, sous la Seconde République (1848-1851), elle va tenter de développer ce qu'elle nomme une « nouvelle école »¹⁶³ de théâtre qui se concrétise par l'écriture et les représentations notamment de deux pièces *François le Champi* joué le 25 novembre 1849 au Théâtre de l'Odéon, un succès durable¹⁶⁴, et *Claudie* (jouée le 11 janvier 1851 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin) toutes deux inscrites au répertoire de la Comédie-Française¹⁶⁵. Les drames de cette « école », de facture très réaliste, sont

¹⁶⁰SAND, George. « Aux membres du comité central », mi-avril 1848, *Politique et polémiques*, *op. cit.*, p. 535.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶² Sand, George, lettre à Charlotte Marliani, mi juillet, cité par PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 334.

¹⁶³ SAND, George. « Préface », adressée à M. Bocage. *François le Champi*, [1849] *Théâtre*, tome 1. Paris, Indigo & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », édition Milagros Palma, 1996, p. 156.

¹⁶⁴ La pièce fut jouée jusqu'au début du XX^e siècle et entra au répertoire de la Comédie Française en 1888.

¹⁶⁵ Cf. FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 120.

marqués par la volonté de figurer le peuple sur scène, accomplissant ainsi son idée républicaine socialiste du théâtre « comme nouveau temple de la société post révolutionnaire »¹⁶⁶, tel que le nomme Olivier Bara. Son théâtre ne formule pas explicitement ses idées socialistes mais promeut avec bonhomie l'intelligence du peuple en louant des modèles de perfectibilité, par exemple de sagacité pour le paysan orphelin François Le Champi, ou de sagesse pour la fille-mère paysanne, Claudie. En donnant à voir et entendre sur les scènes parisiennes des patois populaires de différentes régions françaises, des pratiques paysannes (telle que la gerbaude dans *Claudie*), l'exemplarité de personnages de basse extraction, elle souhaite, non seulement informer le peuple parisien de la diversité sociale et culturelle française mais également l'éduquer en l'inspirant. Le théâtre républicain de George Sand a ainsi pour vocation pédagogique d'informer et est tourné vers « l'idéal d'une société meilleure »¹⁶⁷ plus égalitaire¹⁶⁸. Si Olympe de Gouges s'engageait, dans son théâtre, à louer les qualités des femmes et des noirs et à dénoncer la tyrannie dont ils étaient les victimes, George Sand entreprend, en les idéalisant, la promotion non pas des femmes mais des prolétaires¹⁶⁹ et plus particulièrement des paysans. Notons cependant que les héroïnes de ce théâtre sont intelligentes et dignes mais sages et soumises. En effet, si *Claudie* plaide avec douceur la réhabilitation sur la scène de la fille-mère, l'héroïne est surtout vantée comme vertueuse et comme expiant sa faute par son travail tandis que le personnage de Madeleine, dans *François le champi*, offre au public un modèle de discrétion, toute entière dévouée à son rôle de mère, passive et chaste. Enfin, l'entreprise de cette « nouvelle école » s'avère de courte durée puisqu'après l'échec de réception de sa pièce *Molière* (1851) au Théâtre de la Gaîté, elle se rend à l'évidence que son public est bourgeois. Poussée par des nécessités financières, Sand écrit et fait représenter dès lors, entre 1852 et 1870, des pièces moins politiques, des comédies de mœurs plus conservatrices. Elle donne ainsi au théâtre du Gymnase, *Le Mariage de Victorine* (1851), *Les Vacances de Pandolphe* et *Le Démon du Foyer* (1852), *Le Pressoir* (1853), *Flaminio* (1854), *Lucie et Françoise* (1856), *Marguerite de Sainte-Gemme* (1859)

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ SAND, George. *Correspondance*, édition George Lubin, Paris, Garnier, 1966, tome V, p. 365, juillet 1841 à Charlotte Marliani citée par Martine Reid dans *George Sand* [2013], *op. cit.*, p. 159.

¹⁶⁸ SAND, George. *Correspondance*, tome VIII, p. 508, L. 3968, à Hortense Allart, Nohant, 12 juin 1848, citée par Michelle Perrot dans « Sand : une femme en politique », *Les femmes ou les silences de l'histoire* (1998), Paris, Flammarion, « Champs histoire », n°490, 2001, p. 335: « Je n'ai qu'une passion, l'idée d'égalité [...]. Mais c'est un beau rêve dont je ne verrai pas la réalisation. Quant à mon idée, je lui ai voué ma vie, et je sais bien qu'elle est mon bourreau. »

¹⁶⁹ Dans son roman *Compagnon du tour de France*, Martine Reid affirme qu'elle est la première à dresser le portrait romanesque d'un ouvrier, cf. Martine Reid, *George Sand* [2013], *op. cit.*, p. 163.

et au théâtre du Vaudeville, *Le Lys du Japon* (1866), et enfin sont créées à l'Odéon *Maître Favilla* (1855), *Le Marquis de Villemer* (1864) et *L'Autre* (1870) dont le rôle principal est écrit pour Sarah Bernhard et qui sera son ultime succès sur une scène publique¹⁷⁰.

Écrire était donc pour George Sand un acte politique synonyme d'action et elle a joué un rôle important lors de la révolution de 1848¹⁷¹, aux lendemains de laquelle, elle a plaidé en personne la cause de ses amis républicains « condamnés à mort, à la prison à vie ou à la déportation en Algérie »¹⁷². Le 20 janvier 1852, elle écrit au nouveau chef de l'exécutif du Second Empire, Louis-Napoléon Bonaparte : « Je ne suis pas M^{me} de Staël [...]. Si vous n'acceptez pas en moi ce qu'on appelle mes opinions (...), du moins je suis certaine que vous ne regretterez pas d'avoir cru à la droiture, au désintéressement de mon cœur. »¹⁷³ Si George Sand se dissocie de Germaine de Staël cela signifie qu'elle pense que le gouvernement du Second Empire pourrait l'associer à elle. Pourtant, si elle la cite c'est peut-être pour la raison qu'elle se reconnaît en elle. Politiquement pourtant, elle utilise le nom de Germaine de Staël comme un contre-modèle à sa démarche : contrairement à de Staël qui manœuvrait en politicienne, semble dire George Sand, elle agit de manière altruiste et intègre. Elle présuppose que de Staël est mal perçue par le pouvoir en induisant l'idée auprès de son interlocuteur. Ce faisant, elle joue précisément le jeu du pouvoir pour servir les intérêts de ses amis républicains. Elle se comporte en politicienne. Perce aussi dans cet extrait, l'idée de l'écriture comme un moyen de défendre des causes en qualité d'intellectuelle désintéressée à l'instar d'Olympe de Gouges et avant elle de Voltaire (cf. Chapitre 1). Son œuvre littéraire embrassa sa pensée politique et sociale et fut mise à son service et le théâtre qu'elle compose sous la Seconde République ne déroge pas à cette règle.

Cette écrivaine a agi dans l'idée de participer à faire advenir une République qu'elle aurait souhaité sociale : « Le socialisme est le but, la République est le moyen »¹⁷⁴. Son engagement est concret et elle croit en la stratégie politique élaborée par le Gouvernement provisoire pour amener la société vers le progrès. Contrairement à Virginie Ancelot, autrice qui, avec Delphine de Girardin, lui est la plus contemporaine, elle adopte à cette

¹⁷⁰ *L'Autre* fut jouée vingt-quatre fois et Dorrya Fahmy écrit : « C'est sur ce beau succès que s'acheva la longue et brillante carrière dramatique de George Sand. » Cf. FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*, op. cit., p. 139

¹⁷¹ Cf. GRIBAUDI, Murizio. RIOT-SARCEY, Michèle. *1848, la révolution oubliée* [2009], Paris, La Découverte, « poche », n°306, 2011, p. 30.

¹⁷² REID, Martine. *George Sand* [2013], op. cit., p. 201.

¹⁷³ SAND, George. *Correspondance*, éditions George Lubin, Paris, Garnier, 1966, tome X, p. 659-661, 20 janvier 1852, citée par Martine Reid dans *George Sand* [2013], op. cit., p. 201.

¹⁷⁴ George Sand citée par Michelle Perrot dans « Sand : une femme en politique », op. cit., p. 336.

époque un projet politique précis non pas seulement dans la littérature mais aux côtés d'un collectif au pouvoir, dans le but de faire advenir par les lois une société plus sociale, c'est-à-dire plus égalitaire. Cependant, si elle s'associe au Gouvernement provisoire c'est en tant que femme de l'ombre, exactement comme Germaine de Staël sous la Révolution et le Consulat. Son action pour le gouvernement ne fut pas rendue publique. Sand livrait par contre au public des romans socialistes car elle avait, comme l'écrit Perrot, « un sens très vif de la nécessité de faire l'opinion publique »¹⁷⁵. Les journaux d'opposition qu'elle cofonde et la mise à disposition de ces tribunes aux prolétaires (paysans et ouvriers) attestent de sa volonté de démocrate de garantir au sein de la société ce que Fraser nomme des « espaces publics concurrents, non libéraux et non bourgeois »¹⁷⁶. Son féminisme ne se traduit donc pas par un activisme politique mais dans sa littérature. Elle invente des héroïnes audacieuses (Edmée, Consuelo) instruites, intelligentes, des forces inspirantes et émancipatrices pour ses lectrices mais elle signe ses fictions en homme. Sa double stratégie (vestimentaire et nominale) de travestissement met à nu la mascarade de genre en montrant que l'identité genrée contient un certain nombre de comportements, de jeux sociaux construits culturellement et différents selon l'un ou l'autre sexe. Le personnage public de George Sand ne dissimule pas Aurore Dupin. Contrairement à Sophie de Bawr et Virginie Ancelot qui disparaissaient au début de leurs carrières derrière des pseudonymes masculins (dont le nom d'un époux), son double travestissement ne dissimule pas sa personne mais il la dissocie du groupe humain de son sexe. Il l'affiche d'emblée comme exceptionnelle, il l'extrait de l'ordinaire des femmes. Cette mascarade lui facilite un peu le franchissement des obstacles qui se dressent sur le chemin de l'expression en particulier politique des intellectuelles femmes. Dans « Individue, actrice, sujet féministe », Fraisse explique que la femme exceptionnelle « représente la transgression où se joue parfois une volonté d'assimilation au monde masculin mais, [qu']en retour, elle sert de porte-parole ou, souvent après coup, de symbole dans la lutte. »¹⁷⁷ Engagée dans la politique socialiste masculine mais choisie par les femmes de 1848 comme candidate pour les représenter alors même qu'elle se tient à distance des groupes féministes (des saint-simoniennes en 1830 et des femmes de 1848) et que la lutte ouvrière prime pour elle sur l'émancipation des femmes, George Sand apparaît comme

¹⁷⁵ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 337.

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ FRAISSE, Geneviève. « Individue, actrice, sujet féministe », *Les femmes et leur histoire, op. cit.*, p. 445.

l'archétype de cette femme exceptionnelle définie par Fraisse. Son féminisme est finalement, ainsi que l'écrit la philosophe, « la conséquence de sa vie même »¹⁷⁸.

Fortement marquée par la pensée de Rousseau, George Sand fut donc une républicaine d'abord partisane d'une république sociale catholique puis socialiste.

B. *Mademoiselle La Quintinie* (1863-1872)

Mademoiselle La Quintinie a d'abord été un roman ouvertement anticlérical qui suscita un scandale. Il raconte la conversion d'une pieuse jeune fille catholique à la libre pensée. Dix ans plus tard, après la Commune de Paris, au début de la Troisième République, l'écrivaine entreprend d'adapter son roman pour la scène. Or, comme l'écrit Fahmy, « le scandale causé par le livre avait été grand ; porter à la scène une question aussi vivement controversée, c'était le multiplier. »¹⁷⁹ En effet, si elle soumet sa pièce à plusieurs directeurs de théâtre, aucun d'entre eux ne prend la responsabilité de la faire représenter. Outre sa teneur anticléricale, la pièce invite à la révolte contre le plein pouvoir des chefs de famille.

George Sand a écrit le roman *Mademoiselle La Quintinie* en 1863, suite à la montée du parti clérical sous le Second Empire, à la réédition de *Le Prêtre, la femme et la famille* (1861) de Jules Michelet et en réponse au roman catholique et conservateur paru en feuilletons¹⁸⁰ *Histoire de Sybille*¹⁸¹ d'Octave Feuillet. Selon Christine Planté, l'écrivaine est alors « au sommet de [son] autorité intellectuelle et littéraire (...) »¹⁸². Elle veut peser dans le camp politique des progressistes et est hantée par la figure et la pensée de Rousseau¹⁸³. Le 3 septembre 1862, elle s'adresse au directeur de la *Revue des Deux Mondes*, Buloz, pour lui dire que le « catholicisme [lui] tape sur les nerfs »¹⁸⁴ et qu'elle souhaite répondre par un texte dans sa revue. La religion catholique, qu'elle surnomme « le mensonge du siècle »¹⁸⁵ lui semble alors trop influente. Elle s'insurge derrière

¹⁷⁸ FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *op. cit.*, p. 384.

¹⁷⁹ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 411.

¹⁸⁰ *Histoire de Sybille* d'Octave Feuillet paraît dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août au 1^{er} octobre 1862, cf. PLANTÉ, Christine. « Avant-propos », *George Sand fils de Jean-Jacques*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸¹ *Histoire de Sybille* raconte l'histoire d'une jeune femme qui refuse de se marier à un homme dont elle est amoureuse parce qu'il ne partage pas les mêmes convictions religieuses catholiques qu'elle.

¹⁸² PLANTÉ, Christine. « L'année 1863. Sand critique à un tournant du Second Empire », *op. cit.*, p. 121.

¹⁸³ En 1861, lors d'un voyage, elle était allée visiter Les Charmettes où vécut Rousseau. En 1863, elle écrit sur Jean-Jacques Rousseau un article intitulé « À propos des Charmettes » (15 novembre 1863) ainsi qu'un roman demeuré inachevé : *Mémoires de Jean Paille*, sur un fils de Rousseau.

¹⁸⁴ SAND, George. Lettre à François Buloz, 3 septembre 1862, *Correspondance*, XVII, p. 221 citée par PLANTÉ, Christine. *George Sand fils de Jean-Jacques*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

Michelet en particulier contre une pratique qui la révolte : la confession (« Le livre est fait contre le confessionnal. C'est le point de départ et la conclusion. »¹⁸⁶). Dans le contexte d'une tension entre catholicisme conservateur et montée de l'anticléricalisme, « elle espère (...) rallier autour de ce thème une large part du camp progressiste, dans un moment où s'est amorcée une légère évolution politique libérale¹⁸⁷ du Second Empire. »¹⁸⁸ Elle rédige *Mademoiselle La Quintinie* de sorte à éviter la censure du pouvoir impérial¹⁸⁹ et celui-ci paraît en feuilletons entre le 1^{er} mars et le 15 mai 1863 dans la *Revue des Deux Mondes* puis en juillet en volume chez Michel Lévy¹⁹⁰. La forme du roman épistolaire qu'elle choisit pour son récit « permet le débat argumentatif »¹⁹¹, selon Planté, nécessaire pour convaincre de sa thèse un large lectorat. Afin de dépasser les querelles d'actualité, elle fait dialoguer des arguments en s'appuyant sur des références aux philosophes des Lumières (Jean-Jacques Rousseau surtout¹⁹², Voltaire¹⁹³) avec des pensées qui lui sont contemporaines comme celle de Lamennais. Le 4 septembre 1862, consciente de la portée polémique de son texte et certaine de peser dans l'opinion publique en le faisant publier sous cette forme¹⁹⁴, elle confie à son éditeur qu'il sera un « roman terrible »¹⁹⁵.

Le roman raconte une histoire d'amour qui se déroule en Savoie en 1861 entre deux jeunes personnes, Émile et Lucie, qui veulent se marier en dépit des différences de pensées de leurs familles. Émile est imprégné des valeurs de son père le philosophe

¹⁸⁶ George Sand à Buloz dans une lettre du 12 février, *Correspondance*, XVII, p. 449, citée par Christine Planté dans « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme », *op. cit.*, p. 84.

¹⁸⁷ Victor Duruy, connu pour son anticléricalisme, vient d'être nommé au ministère de l'Instruction publique. Cf. PLANTÉ, Christine. « L'année 1863. Sand critique à un tournant du Second Empire », *op. cit.*, p. 122.

¹⁸⁸ PLANTÉ, Christine. « Introduction », *George Sand fils de Jean-Jacques*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁹ Concernant les stratégies de rédaction afin d'éviter la censure, cf. PLANTÉ, Christine. « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme » [en ligne], *Littérature*, n°134, 2004. *George Sand : « Le génie narratif »*. p. 86. Disponible sur Persée : www.persée.fr [Consulté le 12.09.2019]

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ PLANTÉ, Christine. « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme », *op. cit.*, p. 92.

¹⁹² Le roman *Mademoiselle La Quintinie* (1863) est pétri de références au philosophe et à son œuvre, en particulier à la *Profession de foi du vicaire savoyard*, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, *Émile, ou de l'éducation*, *Le Contrat social*.

¹⁹³ SAND, George. *Mademoiselle de La Quintinie* [1863]. Paris, Genève, Éditions Slatkine, « Ressources », 1977, p. 129 : « Voltaire, méchant parfois [...] fit aimer la moquerie, parce qu'elle montrait une ardeur de lutte qui était une croyance, une volonté, une véritable mission philosophique. »

¹⁹⁴ Cf. George Sand dans une lettre du 17 février 1863 à Buloz, *Correspondance*, tome XVII, p. 462, citée par Christine Planté dans « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme », *op. cit.*, p. 85 : « Vous êtes arrivé aussi avec l'âge à sentir qu'une revue est une mission bien plus qu'une affaire [...] L'empire en nous faisant reculer sous beaucoup de rapports, nous a fait avancer de beaucoup sur ce terrain-là. »

¹⁹⁵ George Sand dans son Agenda au 4 septembre 1862 citée par Christine Planté dans « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme », *op. cit.*, p. 83.

Lemontier, libre-penseur, opposé au fanatisme, à l'Église, mais chrétien et qui, comme pour le héros de Rousseau dans *Émile ou de l'éducation* (1862) est son *gouverneur* de conscience. Dans son traité d'éducation, le gouverneur est le porte-parole de Rousseau. Dans *Mademoiselle la Quintinie*, Lemontier est le porte-parole de Sand. Issue d'une famille catholique et militaire très conservatrice, Lucie est, à l'opposé d'Émile, dévote. Elle est cependant « instruite (...), liseuse, (...) [aimant] les beaux esprits »¹⁹⁶, « d'une forte santé, d'un caractère bien trempé et d'un jugement parfaitement lucide »¹⁹⁷. Elle connaît, au fil du roman, une conversion jusqu'à affirmer : « à partir de ce jour, je n'appartiens plus à l'Église catholique »¹⁹⁸. Sa transformation spirituelle est le fruit du travail de conscience mené à force de débats, de manœuvres, de patience et de ruses par Lemontier, le père d'Émile. Moréali¹⁹⁹, un prêtre qui est le confesseur de Lucie, est un personnage qui sert les arguments de la thèse de l'autrice lorsqu'à la fin du roman, lors d'une confession²⁰⁰, il partage la profonde souffrance qu'il vit, tiraillé entre ses frustrations amoureuses et sa foi. À travers la figure du philosophe et du prêtre repent, George Sand défend une religion non contraignante envers la nature de l'homme et de ses instincts²⁰¹ et sans église. Son « roman à thèse »²⁰², dans lequel elle formule explicitement les réformes qu'elle souhaite défendre, dénonce le vœu de chasteté des prêtres, l'interdiction qui leur est faite de se marier²⁰³, la pratique de la confession qui induit des abus de pouvoir « pervers »²⁰⁴ de la part d'hommes d'Églises sur les esprits les plus jeunes et les plus fragiles, la contraction de mariages ou l'entrée dans les ordres d'individus mineurs²⁰⁵ ainsi que l'amour fétichiste des religieux. Elle désavoue enfin le fanatisme ecclésiastique²⁰⁶. Sa thèse promeut la liberté de conscience, qualifiée de « sacrée »²⁰⁷

¹⁹⁶ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 259.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 271.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 341.

¹⁹⁹ George Sand voulait que son œuvre soit initialement titrée *Le Roman d'un prêtre*.

²⁰⁰ Cf. Chapitre XIX « récit de l'abbé ».

²⁰¹ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 318 : Lemontier dit : « Votre erreur, je vous l'ai dite vous croyez à un Dieu proscripteur de la vie, et réformateur de !a nature, c'est-à-dire en guerre avec son œuvre, et défendant à l'homme d'être homme. »

²⁰² Cf. à ce sujet l'article de Lucienne Frappier-Mazur « George Sand et le roman à thèse : autour de *Mademoiselle La Quintinie* », dans *George Sand. Écritures et représentations*, Éric Bordas (dir.), Paris, Eurédit, 2004, p. 15-44.

²⁰³ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 315 : « Le jour où l'Église a condamné ses lévites ; au célibat, elle a créé dans l'humanité un ordre de passions étranges, malades, impossibles à satisfaire, impossibles à tolérer, souvent difficile à comprendre appétits de crime, de vices ou de folie qui ne sont que la déviation de l'instinct le plus légitime et le plus nécessaire. »

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 322.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 312 : « Pour le cloître, comme pour le mariage, je n'ai jamais admis qu'on dût être mineur. »

²⁰⁶ Le fanatisme religieux apparaît dans le roman par le biais du personnage Onario, un prêtre haineux à l'égard des philosophes.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 316 : « la liberté de conscience m'est sacrée », dit Lemontier.

ainsi que la liberté de culte (le philosophe se plaint de ne pouvoir choisir qu'entre les religions d'État, à savoir les cultes catholique, protestant, ou juif²⁰⁸). Mais si George Sand critique les religions d'État, son porte-parole (le philosophe) se présente comme un « homme religieux »²⁰⁹ ayant consacré son existence « à la recherche de l'idéal divin »²¹⁰. George Sand défend de cette façon « un pur christianisme »²¹¹ délivré d'églises qui s'avère, comme pour Rousseau, un but à atteindre²¹². À la fin du roman, les deux chrétiens (le prêtre et le philosophe) « s'embrassent »²¹³. Le philosophe a converti le prêtre qui quitte les ordres, fait vœu de pauvreté et décide, à l'instar de Jésus Christ, d'aller par les routes prêcher sa religion et donner la charité. L'autorité de l'Église est remplacée par celle du père d'Émile, le philosophe supplante le prêtre. Lemontier propose d'ailleurs de substituer à la confession aux prêtres des temps d'aveux aux pères de famille²¹⁴. Par ailleurs, tout au long du roman, le philosophe et père d'Émile manœuvre afin d'amener « Lucie [Mlle La Quintinie] à une entière confiance dans les principes de son fils »²¹⁵, « en posant une limite à l'influence du prêtre dans sa vie et en subordonnant cette influence à celle de son époux. »²¹⁶ Cette conversion se fait donc au détriment de l'Église et en faveur du pouvoir patriarcal qui représente la République laïque. Elle rejoint de cette façon, peut-être sans le vouloir vraiment, les valeurs viriles de la République reposant aussi sur l'infériorité civile des femmes instituée en 1804, l'année de sa naissance, par le Code Napoléonien. Une infériorité civile qu'elle critique pourtant et dont elle eut à subir dans sa vie privée l'iniquité. George Sand assoit, indirectement, par sa thèse, celle de François Guizot qui, selon Riot-Sarcey, « élabore pendant la Restauration, les règles de la représentation politique sur la base de la hiérarchie familiale (...), construite comme

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 316 : « Vous nous reprochez de ne point avoir d'Église ni de culte sans vous apercevoir que vous nous défendez d'en avoir qui ne soient pas les vôtres, et que jusqu'ici presque tous les gouvernements nous ont interdit d'être autre chose en public que catholiques, protestants ou Israélites. »

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 317 : « Permettez-moi donc de vous parler comme un homme religieux à un homme religieux, je dirai plus, comme un prêtre à un autre prêtre ; car je vous déclare, sans orgueil, que j'ai voué ma vie à la recherche de l'idéal divin, et que j'ai travaillé tout autant que vous à me rendre digne de cette mission. C'est pourquoi il vous faut dépouiller un instant l'orgueil du prêtre catholique et m'écouter comme un véritable chrétien écoute son frère et son égal. »

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 328 : « [Lemontier dit :] « Le pur christianisme et beaucoup de prescriptions salutaires dues au catholicisme vous ouvrent le champ de la vraie sainteté. »

²¹² ROUSSEAU. « De la Religion civile », chapitre VIII, *Le Contrat social* [1762], Paris, Flammarion, « GF », 2001, p. 171.

²¹³ *Ibid.*, p. 332 : « Le philosophe et le prêtre s'embrassèrent. »

²¹⁴ Suivant la pensée de Jules Michelet, la confession est conçue par Sand dans le roman comme « une espèce de trahison et d'infidélité à l'égard du mari. » Cf. O'DEA, Michael. « Rousseau, Sand et la perfectibilité : du Discours sur l'inégalité à Mademoiselle La Quintinie », *op. cit.*, p. 67.

²¹⁵ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie*, *op. cit.*, p. 337.

²¹⁶ *Ibidem.*

valeur fondamentale, et donc pensée hors de toute législation. »²¹⁷ En effet, selon Guizot, « le droit se fonde sur la raison supérieure du père »²¹⁸ (*De la souveraineté*, 1826). Le père et l'époux prennent finalement la place de l'Église et de ses disciples pour faire office de valeur tutélaire. Son héroïne Lucie initialement avide de savoir se range au final du côté de la croyance de son beau-père et n'apparaît plus que comme une mère. George Sand avoue à son éditeur Buloz, le 7 février 1863 : « Mlle La Quintinie devient nécessairement un peu *passive* vers la fin, et *Moréali* absorbe tout »²¹⁹. L'écrivaine a conscience d'avoir abandonné son héroïne au fil du roman. M^{lle} La Quintinie suit donc, au contact d'Émile et du philosophe, qui devient son père spirituel, une évolution quant à sa raison puisqu'elle devient, en conscience, fille des Lumières mais ce, afin de pouvoir se marier et épouser la religion morale de son époux. Son émancipation intellectuelle est restreinte au cadre patriarcal. La thèse de Sand consiste donc à formuler une critique de l'Église en proposant explicitement des réformes à son pouvoir et à réaffirmer semble-t-il l'autorité des pères. Pourtant, le système patriarcal est remis en cause par une critique acerbe du mariage exprimée par le personnage de la mère de M^{lle} La Quintinie, Blanche de Turdy. Mystique, tombée encore adolescente en amour pour son confesseur et manipulée par lui, elle représente dans le roman, le « pur christianisme » trahi par l'Église. Elle dût, n'ayant pu se faire religieuse, épouser le Général La Quintinie alors qu'elle était prise d'un amour platonique pour son confesseur. Dans un excès de lucidité, elle se déclare avoir été sacrifiée sur l'autel du mariage, qu'elle qualifie de « honte et (...) [d'] abrutissement »²²⁰ :

Les embrassements de cet homme m'ont été odieux. Je ne savais rien du mariage. [...] Le lendemain du mariage j'avais perdu tout espoir d'ascendant sur lui : j'étais sa chose, Dieu ne pouvait plus me réclamer. Je n'avais plus qu'à partager sa vie, ses goûts, ses habitudes, à subir ses caresses et à me dire heureuse ou à me taire. Voilà ma désillusion, mon opprobre, mon désespoir. Je porte dans mon sein le gage de cette union terrestre qu'il plaît aux hommes d'appeler l'amour.²²¹

Détournée de sa vocation et mariée à un homme rustre, Blanche de Turdy se suicide à la naissance de son premier enfant après avoir cependant laissé des recommandations à son mari quant à l'éducation de leur fille : « Élevez-la chrétiennement, rien de plus ! Pas d'exagérations, pas de couvent,...peu de prêtres, la liberté d'aimer...sans conditions

²¹⁷ RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 22.

²¹⁸ GUIZOT, François. *De la souveraineté* (1826) cité par RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 22.

²¹⁹ George Sand dans une lettre à François Buloz du 7 février 1863 citée par PLANTÉ, Christine. « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme », op. cit., p. 90.

²²⁰ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie*, op. cit., p. 306.

²²¹ *Ibid.*, p. 298.

religieuses ! »²²² Malgré son mysticisme et son immense détresse, la mère a la lucidité de saisir qu'il faudra à sa fille une autre éducation que la sienne pour parvenir au bonheur²²³. Le roman se termine par la réconciliation de deux générations de pères, le père de Lucie, le Général La Quintinie²²⁴ (le militaire) et le grand père, M. de Turdy (aristocrate éclairé de la Révolution) autour du fils mis au monde par Mademoiselle La Quintinie. Sand supplante l'Église à l'État, représenté par le pouvoir des pères et des frères, tout en critiquant l'institution du mariage qui dépossède, comme Blanche de Turdy, les femmes d'elles-mêmes. Sand concède qu'elle s'est moins occupée de l'émancipation de son héroïne Lucie vers la fin de son roman. L'écrivaine se concentre essentiellement en 1863 sur l'indépendance de l'État vis-à-vis de l'Église. Son roman se présente comme un manifeste anticlérical, chrétien. Si son roman se montre critique à l'égard de l'institution du mariage, il n'est pas anti patriarcal. Pour son anticléricalisme, il suscite à sa parution « une abondante critique »²²⁵, parfois haineuse²²⁶, et le soutien d'amis. En 1864, le roman est brandi comme un étendard anticlérical par les étudiants du quartier latin. Sand raconte qu'à la sortie de la première de sa pièce *Le Marquis de Villemer* au Théâtre de l'Odéon, des étudiants la raccompagnent jusqu'à chez elle en scandant « Vive George Sand ! Vive Mademoiselle La Quintinie ! À bas les cléricaux ! »²²⁷ Enfin, à la fin de l'année 1863, toute l'œuvre de George Sand est mise à l'Index par le Vatican²²⁸. Non craintive, elle fait publier le 15 novembre 1863 dans la *Revue des Deux Mondes* « À propos des Charmettes »²²⁹, un plaidoyer en faveur de Rousseau dans lequel répondant à un détracteur imaginaire « catholique orthodoxe » elle s'inscrit encore, selon Bara, « dans l'opposition au régime »²³⁰. En préambule à son article, elle écrit qu'elle est restée,

²²² *Ibid.*, p. 330-331.

²²³ On retrouve cette idée qu'une génération de mères doit se sacrifier pour que leurs filles trouvent un épanouissement dans leurs vies de femmes dans la pièce de Virginie Ancelot (chapitre III), *Marie, ou Trois époques* (1836) dans laquelle on suit une jeune femme aux trois âges de sa vie (jeune fille à marier, épouse et mère d'une fille). Cf. ANCELOT, Virginie. *Marie ou Les Trois Époques* [1836], *Théâtre Complet de Mme Ancelot*, tome 1, Paris : Beck Libraire-Éditeur, 1848, p. 10-100.

²²⁴ Le général M. La Quintinie, très sensible « au qu'en dira-t-on conservateur et dévot » (*Mademoiselle La Quintinie*, *op. cit.*, p.260) personnalise la conception napoléonienne de la famille « Un père est un père, il ne peut pas plus avoir de torts envers ses enfants qu'un chef envers ses inférieurs. » (*Ibid.*, p. 259)

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ Charles Baudelaire écrit un terrible papier à son propos.

²²⁷ George Sand dans une lettre du 1er mars 1854 à Maurice et Lina Dudevant, *Correspondance*, Cor., XVIII, p. 288 citée par Christine Planté dans « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme », *op. cit.*, p. 87 et par Dorrya Fahmy dans *George Sand, auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 411.

²²⁸ Cf. à ce propos : BOUTRY, Philippe. « George Sand et l'Index », dans *George Sand. Littérature et politique*, Martine Reid et Michèle Riot-Sarcey (dir.), Pleins Feux, 2007, 253 p.

²²⁹ SAND, George. « À propos des Charmettes » (1863), *George Sand fils de Jean-Jacques*, *op. cit.*, p. 155-200.

²³⁰ BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, *op. cit.*, p. 107.

comme un fils à son père, « fidèle » à « la haine de l'intolérance et de l'hypocrisie »²³¹. C'est dans son combat, sous sa tutelle, qu'elle réaffirme publiquement son engagement²³² :

Oui ! Quant à moi je lui reste fidèle, – et j'aurai pu ajouter fidèle comme au père qui m'a engendré, car s'il ne m'a pas légué son génie, il m'a transmis, comme à tous les artistes de mon temps, l'amour de la nature, l'enthousiasme du vrai, le mépris de la vie factice et le dégoût des vanités du monde.²³³

Elle accorde au masculin le verbe « engendrer », elle se réfère donc à elle en tant qu'artiste. C'est en tant que fils spirituel de Rousseau qu'elle le défend contre l'argumentaire de son interlocuteur mais également contre l'Église (« L'église n'a donc point à détester et maudire ce pêcheur dont l'opinion a fait prompte et cruelle justice. »²³⁴). Plus loin dans le texte, elle le décrit comme celui qui fut « cité à toute heure de sa vie au tribunal de l'opinion publique (...) »²³⁵. Rousseau avait eu son œuvre condamnée après la parution de l'*Émile*, « dénoncé[e] à la Sorbonne, condamné[e] par le Parlement, brûlé[e] à Paris, puis à Genève, et (...) décrété[e] de prise de corps à Paris, puis à Genève, en juin 1762 »²³⁶, rappelle Planté. Six mois après la publication de *Mademoiselle La Quintinie*, Sand affirme publiquement sa filiation avec le philosophe auquel elle dit vouer « un culte »²³⁷ et auquel, elle s'identifie.

Pourtant, dans la pièce de théâtre adaptée du roman, George Sand s'écarte de son maître à penser en proposant une conception du couple différente de celle développée dans *Émile ou De l'éducation* (1762) connue par George Sand, d'après Planté, « quasiment « par cœur » »²³⁸. Au sein du livre cinquième de l'*Émile*, Rousseau défendait un idéal conjugal basé sur la complémentarité de l'homme et de la femme, perçue, selon ses termes, comme celle du « fort » et du « faible »²³⁹. Alors que son roman de 1863 était un traité de réforme de l'Église remettant en cause, entre autres, le pouvoir des prêtres sur

²³¹ SAND, George. « À propos des Charmettes » (1863), *George Sand fils de Jean-Jacques, op. cit.*, p. 188.

²³² Dans sa « présentation » au roman (Genève : Éditions Ressources, 1979), Simone Balayé explique que ce roman tient une place importante dans la pensée religieuse et philosophique de Sand qui se situe parmi les héritières des Lumières, elle écrit à ce propos qu'« elle est même à ce point de vue un des successeurs les plus marquants de Mme de Staël et du Groupe de Coppet, des éclectiques aussi, Cousin et surtout Jouffroy ».

²³³ SAND, George. « À propos des Charmettes » (1863), *George Sand fils de Jean-Jacques, op. cit.*, p. 155-156.

²³⁴ *Ibid.*, p. 172.

²³⁵ *Ibid.*, p. 177.

²³⁶ Cf. PLANTÉ, Christine. *George Sand fils de Jean-Jacques, op. cit.*, note 54, p. 177.

²³⁷ SAND, George. « À propos des Charmettes » (1863), *George Sand fils de Jean-Jacques, op. cit.*, p. 192.

²³⁸ PLANTÉ, Christine. *George Sand fils de Jean-Jacques, op. cit.*, p. 9.

²³⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou De l'éducation* (1862), livre cinquième. Paris, Larousse, « petits classiques », 2019, p. 266 : « L'un [l'homme] doit être actif et fort, l'autre [la femme] passif et faible : il faut nécessairement que l'un veuille et puisse, il suffit que l'autre résiste peu. »

l'esprit des jeunes filles, sa pièce de théâtre s'avère une critique non seulement du pouvoir de l'Église mais également du patriarcat. Dans cette pièce qu'elle aurait voulu voir jouée sur scène à Paris en 1871-1872, elle défend un nouveau couple au sein duquel prime l'égalité entre les sexes.

Dans sa pièce de théâtre *Mademoiselle La Quintinie*, comme dans le roman, Moréali a manipulé l'esprit de Madame La Quintinie lorsqu'elle était jeune et il est désormais amoureux de Lucie La Quintinie, la fille. Mais contrairement au roman, lorsqu'il est démasqué dans la pièce comme un Tartuffe, le Général La Quintinie le blesse en duel. Le Général dit alors à sa fille Lucie, à propos de Moréali :

Il a tourné l'esprit de ta mère contre moi, il lui a appris à me mépriser. Il doit y avoir une loi pour punir ces choses-là. S'il n'y en a pas, il y a l'opinion publique. Je ferai un bruit terrible ! Tout le monde saura comment ces gens-là troublent la paix des ménages !²⁴⁰

Dans le contexte contre-révolutionnaire qui fait suite à la Commune de Paris de 1871, George Sand semble vouloir lancer au public un appel, celui de se méfier d'un régime politique « propice à l'idée de restauration d'une monarchie chrétienne »²⁴¹. Cette idée d'une monarchie chrétienne s'accompagne, selon Boudon, « de plusieurs initiatives prises par les catholiques monarchistes, à une époque où la cause du peuple et celle du prétendant [au pouvoir] tendent à se confondre, conduisant à cléricaiser la cause royaliste. »²⁴² Cependant la pièce est aussi une œuvre critique à l'égard de l'autorité alors absolue des pères. Ainsi, le père de Lucie, pris d'une jalousie malade à l'égard du confesseur de sa femme et de sa fille affirme : « Je vous prouverai que je suis le maître ! »²⁴³ À cette réplique Lucie lui répond : « Tu n'es pas maître d'avilir ma mère, je te le défends ! »²⁴⁴ Lucie s'élève contre la violence de son père qui « la jette par terre »²⁴⁵. Lucie s'effondre et le père affolé croit l'avoir tuée. Alors que le roman était essentiellement anticlérical et prônait le pouvoir des pères de famille, la pièce de théâtre confronte cette fois deux formes d'excès au nom de croyances : celle de l'ordre violent du patriarcat au travers du Général napoléonien La Quintinie et le fanatisme religieux par le biais du religieux Moréali. Ce changement peut s'expliquer par le contexte d'écriture

²⁴⁰ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie* [1872], *op. cit.*, p. 88.

²⁴¹ BOUDON, Jacques-Olivier. *Citoyenneté, République et démocratie en France (1789-1899)*, *op. cit.*, p. 219.

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie* [1872], *op. cit.*, p. 89.

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ *Ibidem.*

de la pièce. En effet, lorsque Sand s'attelle, en 1869 ou 1871, au « travail difficile »²⁴⁶, d'après Bara, de l'adaptation du roman pour le théâtre de l'Odéon, plusieurs événements ont bouleversé le champ politique et institutionnel français. La guerre contre la Prusse (1870-1871) vient de se terminer, la Commune de Paris a été écrasée dans le sang, laissant place à un nouveau régime, la Troisième République, conservateur. En effet, comme le résumait Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, la Troisième République « est profondément blessée par la défaite de 1870 et dominée par les monarchistes, par des républicains partisans d'un ordre moral et par l'Église catholique, encore fidèle au très conservateur Syllabus du pape Pie IX (1864) condamnant toutes les formes de la modernité. »²⁴⁷ De plus, depuis 1863 et après la dissolution des féministes de 1848, le combat pour le droit des femmes s'est réorganisé, les démarches féministes se sont multipliées. Dans le journal *Le Droit des femmes*, fondé par Léon Richer le 10 avril 1869, trente-huit femmes dont Maria Deraismes et Louise Michel (chapitre 5) ont signé un manifeste réclamant « les droits civils, le droit à l'instruction, le droit au travail pour les femmes et l'égalité des salaires »²⁴⁸. André Léo a fondé la Société pour la revendication des droits civils de la femme et Julie Daubié (première bachelière française) a publié en 1871 son essai « L'émancipation des femmes »²⁴⁹ au sein duquel elle revendique le suffrage des femmes et, au travers du mot émancipation, « l'égalité pour tous et pour toutes »²⁵⁰. La pièce de théâtre de George Sand est ainsi moins une adaptation du roman qu'une réécriture, un nouveau texte. Omnipotent dans le roman, le philosophe Lemontier a, dans la pièce, disparu. Il est seulement « évoqué comme un homme dont les livres « ont fait du bruit [et] ont été mis à l'index, à Rome »²⁵¹. Il est une référence à la condamnation des livres de Rousseau en 1762 mais surtout à la mise à l'Index, en 1863, de ceux de l'autrice. Alors que le roman se déroulait en 1861, la pièce de théâtre est décontextualisée. La mère de Lucie, Blanche de Turdy, suicidée dans le roman, est cette fois nommée Jeanne et recluse dans un couvent. Ni morte, ni dérangée mentalement, elle se soulève cette fois contre le prêtre pour le chasser et protéger sa fille de son influence qu'elle qualifie de « mortelle »²⁵². Moréali, abbé dans le roman, n'est pas entré dans les

²⁴⁶ BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, op. cit., p. 51.

²⁴⁷ PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*. Paris : La Découverte, 2020, p. 99.

²⁴⁸ RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 53.

²⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 53-54.

²⁵⁰ DAUBIÉ, Julie-Victoire. *L'émancipation de la femme en dix livraisons* [en ligne]. Paris, Ernest Thorin éditeur, 1871, p. 5. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [consulté le 21.09.2019]

²⁵¹ SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie* [1872], op. cit., p. 43.

²⁵² *Ibid.*, p. 94.

ordres, fanatique religieux, il demeure un homme civil amoureux de Lucie. La disparition du philosophe permet de redonner de l'étoffe au personnage du fiancé de Lucie, Émile, jadis écrasé par son gouverneur de père. Le jeune homme évoqué comme étant de l'« école de Jean-Jacques Rousseau ! »²⁵³, s'affirme pourtant comme un homme amoureux prêt à se convertir également à la religion de sa fiancée. D'ailleurs, si Lucie dit vouloir prendre comme « guide spirituel »²⁵⁴ Émile, il n'est pas dit pour autant qu'elle délaisse sa religion. Émile revendique la liberté de l'âme de sa fiancée (« comment pourrais-je vouloir disposer de votre âme, quand c'est la mienne qui vous appartient »²⁵⁵) et jure à M^{me} La Quintinie « de respecter, de protéger, de vénérer »²⁵⁶ sa fille. Il se dit également prêt à porter le nom de famille de Lucie accolé au sien :

Il veut que j'ajoute le nom de ma femme au mien, que tout soit commun entre nous et que nos deux familles n'en fassent qu'une ? Oh de tout mon cœur ! Mon père approuvera, car il m'a donné l'exemple. Il prend dans les actes légaux le nom de ma mère uni au sien.²⁵⁷

Émile apparaît comme un fiancé progressiste. Lucie rend régulièrement visite à sa mère qu'elle adore. George Sand dresse le portrait d'une relation mère-fille faite de complicité (« maman sait toute ma pensée. Elle lit dans mon cœur comme dans le sien »²⁵⁸) formant une union de résistance face au pouvoir du prêtre et à la violence du père/époux. Les oppositions et lignes de force sont ainsi, dans la pièce, déplacées. Contrairement au roman dans lequel Lucie devenait finalement un prétexte à la réconciliation des pères et à l'affirmation d'une République sans Église, la pièce maintient un équilibre égalitaire entre personnages féminins et masculins. Les héroïnes sont ainsi renforcées et unies pour achever, par leur révolte, l'homme fanatique et pervers et pour maîtriser la violence du père. Le fiancé Émile est aussi un allié de la révolte des femmes. Le coup de théâtre de la pièce a lieu lorsque sortie définitivement du couvent, Madame La Quintinie arrive pour chasser le prêtre :

Sortez de la maison de mon père et n'espérez pas en faire sortir ma fille. (...) Vous avez fait de moi un être misérable, absorbé dans la contemplation de lui-même, oublieux de tous ses devoirs, n'ayant plus d'énergie au service des autres... Quelque chose qui n'a pas de nom, un fantôme de mère et d'épouse... Oui, voilà ce qu'on fait de moi vos prédications (...) votre cruelle notion d'un Dieu jaloux et vengeur. (...) Ne comptez plus m'effrayer et me dominer. Je reste ! (...) Oui, j'étais un esprit faible, témérairement livrée à l'enseignement d'un mystique redoutable. J'étais une enfant

²⁵³ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

(...) (...) L'amour divin n'est pas celui que vous m'aviez enseigné. Il ne glace pas le cœur, il n'éteint pas l'amour de la famille, il n'enflamme pas l'imagination aux dépens de la vraie tendresse. Vous avez joué avec le feu sacré et il m'a dévoré... (...) J'ai vu qu'elle aussi [Lucie] allait subir votre funeste influence. Je vous chasse (...) je ne crois plus à votre enfer.²⁵⁹

Ce n'est plus le philosophe (M. Lemontier) qui dénonce la perversité de la pratique de la confession de très jeunes femmes à des prêtres condamnés au célibat mais Jeanne, l'une de ses anciennes victimes qui vient régler ses comptes avec l'Église (« Ne comptez plus m'effrayer et me dominer. » (Acte V, scène 5)). M^{me} La Quintinie, mystique égarée, qualifiée de folle dans le roman, prône toujours un « pur christianisme » mais agit cette fois dans une solidarité de femmes envers sa fille en lui conseillant de ne jamais écouter cet homme. George Sand réunie cette fois la mère et la fille dans un soulèvement contre leur oppresseur commun. Jeanne quitte le couvent pour revenir dans le foyer familial, défendre sa fille et à ses mots, Moréali tombe mort. Alors qu'il avait été blessé d'une balle par le Général, c'est la victime émancipée de Sand qui au final tue son despote. Tandis qu'Émile offre le modèle d'un « nouveau mari »²⁶⁰, qui s'oppose aux conceptions de Moréali ou du Général qui perçoivent le rôle d'époux comme celui d'« un maître »²⁶¹ sur les femmes, selon l'école rousseauiste de l'*Émile*²⁶², Lucie (Mademoiselle La Quintinie), symbolise une fiancée émancipée. Dans ce texte, Sand s'émancipe de Rousseau en tant que « maître » et prend vis-à-vis de lui un statut d'alter ego lorsqu'elle place son héroïne dans une relation égalitaire avec Émile. Contrairement à Sophie dans l'*Émile*, Lucie a une grande force de caractère, elle a une puissance de parole, de savoir, et porte en elle un désir d'émancipation, cette héroïne est la fille spirituelle de George Sand : sa fille des Lumières. Fahmy note en conclusion du chapitre entier qu'elle consacre à la pièce²⁶³ :

Nous aimons aussi à constater dans cette pièce la fidélité de l'auteur à ses convictions. On est tenté dans son théâtre, de trouver George Sand trop assagie, trop respectueuse de l'ordre établi. Son dernier grand drame est un drame de combat, où reparait l'amazone de 1848.²⁶⁴

« L'amazone de 1848 » avait rêvé une République sociale et avait été bien déçue mais elle avait également débouté la requête des féministes de 1848 de se présenter aux

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 91-93.

²⁶⁰ Un motif développé dans la pièce de Delphine de Girardin *C'est la faute des maris ou les Bons maris font les bonnes femmes* (1851), cf. Chapitre III.

²⁶¹ Moréali s'adressant à Émile à propos de Lucie lui demande : « êtes-vous déjà son maître ? » (p. 72) tandis que, comme il a été vu, veut « prouver » qu'il est le maître (p. 89).

²⁶² Cf. Le livre cinquième de *L'Émile ou De l'éducation*.

²⁶³ Cf. FAHMY, Dorrya. Chapitre XVIII : *Théâtre inédit, Mademoiselle La Quintinie et l'attitude religieuse de George Sand* », *George Sand, auteur dramatique, op. cit.*, p. 403-427

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 427.

élections ne croyant pas encore l'heure venue aux droits politiques des femmes. Cette pièce certes anticléricale renoue surtout avec la mission d'écrivaine *féministe* qui se traduit dans nombre de ses romans et formulée en ces termes au printemps 1837 : « Je relèverai la femme de son abjection, et dans ma personne et dans mes écrits [...] que l'esclavage féminin ait aussi son Spartacus. Je le serai, ou je mourrai à la peine. »²⁶⁵ Cette pièce remplit cette mission. Ce texte dramatique audacieux fait écrire à Fahmy que si la pièce *Mademoiselle la Quintinie* avait été jouée « Il y aurait eu une bataille de *Mademoiselle La Quintinie*, comme il y eut en 1830 une bataille d'*Hernani* (...) »²⁶⁶. Cela s'avère impossible à juger mais la ténacité qui fut mise en œuvre pour que la pièce ne soit pas mise en scène sur une scène parisienne montre que plus de trente ans avant la loi de séparation de l'Église et de l'État de 1905, la pièce aurait certainement dérangé voire entraîné un scandale ou même une affaire.

Bara explique que « dans le climat d'ordre moral qui suit l'écrasement de la Commune, *Mademoiselle La Quintinie*, avec son personnage de prêtre amoureux, effraye le pouvoir. »²⁶⁷ Jules Simon, ministre de l'Instruction publique et des cultes, « sans l'interdire ouvertement »²⁶⁸, précise Bara, rend difficile la création de la pièce²⁶⁹. Dans un article paru dans la *Revue dramatique* d'octobre-décembre 1888 mentionné en note par Bara²⁷⁰, un journaliste écrit que :

La pièce fut offerte il y a vingt-cinq ans [en 1863] à M. Duquesnel qui trouva les théories de l'écrivain dangereuses. Et malgré l'admiration qu'il éprouvait pour George Sand, il rendit le manuscrit. On le proposa à M. Perrin, qui, étourdi des coups qu'il venait de recevoir au sujet de *Daniel Rochat* de Sardou, avait résolu de ne plus porter de questions religieuses au théâtre.²⁷¹

Ce témoignage montre que malgré le décret du 6 janvier 1864, établissant en France la liberté réelle de l'entreprise théâtrale²⁷², la pression politique exercée sur les

²⁶⁵ George Sand citée par Geneviève Fraisse dans « George Sand et Louise Michel : des héroïnes symboliques ? », *op. cit.*, p. 400-401.

²⁶⁶ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*, *op. cit.*, p. 427.

²⁶⁷ BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Cf. KRAKOVITCH, Odile. « George Sand et la censure, ou la « bonne dame » du théâtre » et « Les démêlés de George Sand avec la censure théâtrale », *Le Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n°131, 2004. Pages 1-32 et 65-97.

²⁷⁰ Cf. BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, *op. cit.*, p. 5, note 103.

²⁷¹ VERNAY, L. *La Revue d'art dramatique*, octobre-décembre 1888, tome 12, p. 291-295 cité par Olivier Bara dans *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, *op. cit.*, p. 51. Félix Duquesnel est directeur du Théâtre de l'Odéon de 1872 à 1880 et Émile Perrin est administrateur du Théâtre-Français entre 1871 et 1885 précise Olivier Bara.

²⁷² BERTHIER, Patrick. *Le théâtre français au XIXème siècle*, *op. cit.*, p. 9 : « : « Dès lors, tout théâtre put tout jouer. Le développement des constructions reprit : en 1875, près de 60 salles, sans compter cirques et cafés concerts ouvrirent et après 1900, plus d'une centaine. »

programmateurs des théâtres parisiens au début de la Troisième République est encore d'actualité. Le 18 novembre 1872, George Sand écrit à Charles Edmond à propos du directeur du Théâtre de l'Odéon : il « a toujours été plus effrayé que content de la pièce (...) ». Elle froisse trop d'amour-propre, et le clérical donne trop dans l'armée et dans le monde »²⁷³. Selon Bara, George Sand, qui ne voulait pas lancer de polémique, « se replie sur un projet d'édition, sans représentation, de *Mademoiselle La Quintinie*. »²⁷⁴ Le 29 novembre 1872, elle écrit à Flaubert qu'elle souhaite publier sa pièce « pour l'avenir de notre génération »²⁷⁵ mais en janvier 1873, elle exprime son regret dans une lettre « Attendons, et ne pensons plus à La Quintinie »²⁷⁶. Son souhait de faire éditer sa pièce n'a pas été concrétisée, sa mise en scène et la « situation discursive »²⁷⁷ espérée par George Sand en faisant jouer sur une scène parisienne sa pièce n'auront pas eu lieu. Il faudra attendre « 2004, année George Sand » pour que la pièce soit publiée par Lansman, une maison d'édition belge, sur l'impulsion de Reine Prat, alors directrice de la commémoration nationale²⁷⁸.

La dernière pièce que George Sand aurait voulu voir représentée sur une scène parisienne, un projet finalement empêché, fait aussi la synthèse de ses engagements républicains marqués à leur origine par la pensée de Rousseau, anticléricaux et de son féminisme, concentré sur la question du mariage qui place les femmes sous la tutelle des pères et époux. Par cette pièce, elle s'émancipe aussi en quelque sorte de la pensée rousseauiste, en particulier concernant sa vision du couple. Lucie, l'héroïne de *Mademoiselle La Quintinie* de Sand apparaît comme un pendant féminin et féministe et une réponse à Émile, fils témoin *De l'éducation* de Rousseau. Par cette pièce, elle se place non plus en fils de Rousseau mais en alter ego de celui qui fut son maître.

²⁷³ SAND, George. Lettre à Charles Edmond, 18 novembre 1872 dans *Correspondance*, tome XXIII, p. 308.

²⁷⁴ BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, op. cit., p. 52.

²⁷⁵ SAND, George. Lettre à Gustave Flaubert, 29 novembre 1872, *Correspondance*, t. VI, p. 262 citée par Dorrya Fahmy dans *George Sand, auteur dramatique*, op. cit., p. 413.

²⁷⁶ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*, op. cit., p. 414.

²⁷⁷ FRAISSE, Geneviève. « Présentation », *Les femmes et leur histoire*, op. cit., p. 24.

²⁷⁸ Cf. page de garde de SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie* [1872]. Manage, Lansman éditeur, « passé croisé », n°9, 2004, 95 p.

Conclusion : Un théâtre socialiste (1848-1851), anticlérical, anti patriarcal (1872)

La carrière dramatique pour les scènes parisiennes de George Sand est indissociable de sa trajectoire de militante républicaine de 1848. En effet, après l'échec traumatisant de sa première pièce *Cosima, ou la Haine de l'amour* (1840) à la Comédie-Française, ce sont les événements révolutionnaires de 1848 avec la commande d'une pièce d'Étienne Arago pour l'inauguration du « Théâtre de la République » (*Le Roi attend*, avril 1848) qui la pousse à reprendre sa carrière d'autrice dramatique. *Le Roi attend* vise à soutenir la politique du Gouvernement provisoire venant d'accéder au pouvoir. Il sert la propagande de l'État offrant gratuitement au peuple un spectacle. Avec ses drames champêtres, elle lance, sous la Seconde République, une nouvelle école dramatique socialiste par des pièces décrivant des scènes réalistes du travail des paysans et qui vantent leurs mérites. Les personnages féminins de ses pièces se caractérisent surtout par leur sens du devoir, de la soumission à leurs pères et à leurs fils, par leur dévotion et une forme de passivité. Les pièces que livre ensuite George Sand à la scène publique parisienne sont sous le Second Empire moins explicitement porteuses de ses idéaux politiques. Si le théâtre est pour elle une passion, Fahmy la qualifie de « « mystique du théâtre »²⁷⁹, et qu'il est très présent dans toute son œuvre littéraire²⁸⁰, ses pièces de théâtre, écrites pour les scènes publiques, ne constituent pas pour elle une tribune première de diffusion de ses idées, en particulier politiques. Cela s'explique pour deux raisons à la fois biographiques et historiques. Tout d'abord, elle n'a repris l'écriture pour les scènes publiques qu'en 1848 dans le contexte du « moment 1848 », à la suite d'une commande et deuxièmement, elle disposait avant le théâtre d'autres moyens d'expression publique et d'adresses au peuple, notamment les journaux et les romans, eux-mêmes d'abord publiés en feuilletons au sein de revues à faible coût et donc largement accessibles. Avec la réécriture théâtrale, en 1869-1871, de son roman à thèse anticlérical *Mademoiselle La Quintinie*, dans un contexte politique conservateur, elle réaffirme son anticléricalisme en mettant cette fois en scène la révolte d'une mère s'unissant à sa fille contre un Tartuffe et un père brutal. Sa pièce *Mademoiselle La Quintinie* est au début de la Troisième république anticléricale

²⁷⁹ FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique, op. cit.*, p. 4 : « Pour tout dire, George Sand fut une mystique du théâtre comme elle était une mystique de l'amour et de l'égalité. »

²⁸⁰ Pour Olivier Bara il faut distinguer dans son œuvre sa théorie théâtrale, la représentation qu'elle fait du théâtre dans ses romans et nouvelles qui a, selon lui, une double fonction « critique et régulatrice » de ses textes dramatiques, moins nombreux, écrits, en particulier, pour les scènes de théâtre publique. Cf. BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre, op. cit.*, p. 15.

et anti patriarcale. Pour ces deux raisons, elle n'est ni représentée ni publiée. Les pièces portant sur la Révolution française de Louise Colet, écrites avant et après 1848, grande admiratrice de George Sand, placent aussi au cœur de leur dramaturgie des héroïnes, comme Mademoiselle La Quintinie, depositaires d'une force émancipatrice.

2. Louise Colet (1810-1876)

Dans l'un de ses derniers ouvrages publié à Milan en 1873, *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*, Louise Colet (1810-1876) écrit à ses lecteurs : « J'écris pour ceux qui souffrent et qui gémissent, pour les éternels vaincus de la terre. »²⁸¹ Réside dans la mission littéraire que l'écrivaine s'est donnée la permanence de donner voix à ceux qui ne peuvent s'exprimer ou à ceux que l'on a oubliés, en particulier les femmes. D'abord connue comme poétesse puis plus largement comme femme de lettres, elle s'affirme publiquement après 1848, républicaine socialiste anticléricale, elle fut aussi une chroniqueuse très critique à l'égard du Second Empire, un grand-reporter à l'étranger, en Égypte et en Italie, pour *Le Siècle* ou *Le Journal des Débats*, une pamphlétaire anticléricale et une partisane de la Commune dont le récit fut, à la fin de sa vie, interdit de publication en France²⁸². Décédée quasiment dans l'anonymat, son œuvre a été oubliée et réduite à son statut de destinataire des lettres de l'amant passionné et grivois Gustave Flaubert (1846-1854) qui n'aida pas à rendre justice à ses écrits et à sa carrière d'écrivaine²⁸³. Longtemps abrégée, dans les biographies qui lui furent consacrées, à l'état de Muse des grands hommes²⁸⁴ (Victor Cousin (1840-1846), Alfred de Musset (1852), Alfred de Vigny (1854)), son œuvre littéraire, ses témoignages et enfin ses pièces de théâtre ont été peu étudiées.

²⁸¹ COLET, Louise. « À mes lecteurs ». *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*. Milan, Legros Felice éditeur, 1873, 182 p., p. iii. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

²⁸² Elle ne put publier à Paris *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France* à Paris, elle dut se rendre à Milan.

²⁸³ Cf. LECARME, Jacques. « Louise Colet rabaissée par Flaubert et par les flaubertistes », dans MAUREL-INDART, Hélène (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Paris, Classiques Garnier, « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n°24, « XIX^e siècle », n°7, 2019, 283 p., p. 85-97.

²⁸⁴ Voici certaines des biographies dépréciatives de Louise Colet et/ou ayant véhiculé d'abord cette image de muse insistant sur sa beauté et sur sa vie amoureuse : Jules Barbey d'Aureville, *Les bas-Bleus*, Paris, 1878 ; Gérard-Gailly, *Les Véhémences de Madame Colet*, Paris, Mercure de France, 1934 ; Émile Auriant, *L'envers d'une muse ?* Paris, Œuvres nouvelles libres, 1938 ; Jean-Paul Clébert, *Louise Colet ou la Muse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986.

Loin de la mythologie érotique ou fasciste développée autour de Charlotte Corday en France dans la seconde moitié du long XIX^e et au XX^e siècle²⁸⁵, Louise Colet élève, six ans avant la Révolution de 1848, dans son drame *Charlotte Corday* (1842) publié mais refusé par les théâtres, son héroïne éponyme en républicaine mue par des idéaux d'intérêt général la conduisant à anéantir, par son geste, la tyrannie, incarnée par Marat, dans l'espoir de mettre fin à la guerre civile entre les citoyens. Par ses héroïnes de théâtre révolutionnaires (Madame Roland (1842), Madeleine (1848)) « dont on a [selon elle] dans l'histoire trop admis ou trop nié l'influence (...) »²⁸⁶, l'autrice tend à réhabiliter les femmes en tant qu'actrices politiques de l'histoire républicaine française. Après avoir examiné son éducation, ses stratégies pour devenir une écrivaine professionnelle mais aussi les obstacles qu'elle rencontra, nous examinerons plus spécifiquement ses idées et son activisme politique avant d'aborder *Charlotte Corday*, une pièce porteuse de ses idéaux républicains.

A. De poétesse à pamphlétaire

Née le 15 août 1810²⁸⁷ à Aix-en-Provence²⁸⁸, Louise Révoil est la sixième enfant d'Henri-Antoine Révoil, « directeur des postes »²⁸⁹, sensible aux arts et aux lettres²⁹⁰ et d'Henriette Le Blanc, aristocrate érudite, fille d'un révolutionnaire libre penseur anticlérical²⁹¹. Elle grandit dans le château de Servanes de son grand-père, à Mouriès. Sa mère lui apprend selon Jean-Paul Clébert, « plus de grec et de latin que de couture et de broderie, elle lui enseigne plutôt la grammaire que la cuisine, l'histoire que le ménage, les recettes de la poésie que celles des confitures. »²⁹² Grâce à la complicité de sa mère²⁹³, elle commence à écrire dans des carnets et lit Chateaubriand, Lamartine, Voltaire, les

²⁸⁵ Après l'assassinat de Jean Jaurès en 1914, Guillaume Mazeau explique que la célébration de tout attentat contre un élu du peuple est proscrite. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, Charlotte Corday est glorifiée par l'Action française et le maréchal Pétain et en 1959, la revue d'extrême droite *Jeune Nation* invoque Charlotte Corday pour assassiner le Général de Gaulles. Cf. MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions*. La Crèche : Geste éditions, 2006, p. 46 et 55.

²⁸⁶ COLET, Louise. « Préface », *Charlotte Corday. Tableaux dramatiques*. [En ligne] Paris : Berquet et Pétion, 1842, p. VII. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

²⁸⁷ Son acte de naissance mentionne le 15 août 1810 alors que, selon l'acte de la commune, elle serait née le 15 septembre 1810, cf. COLET, Louise. *Mementos, op. cit.* p. 261.

²⁸⁸ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 16.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁹⁰ Cf. ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871), op. cit.*, p. 13.

²⁹¹ CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 12.

²⁹² *Ibid.*, p. 23.

²⁹³ Cf. COLET, Louise. « Souvenirs de Servanes », *Penserosa*. Paris : H.-L. Delloye, 1840, p. 63-68.

Encyclopédistes, des ouvrages, selon Annalisa Aruta Stampacchia, « qu'elle trouvait facilement dans la bibliothèque familiale. »²⁹⁴ Sa grand-mère paternelle l'initie aussi, après la mort de son père en 1826, à la littérature romantique subversive de Germaine de Staël, Victor Hugo, Benjamin Constant voire interdite de Walter Scott²⁹⁵. D'après Francine du Plessix Gray, « à l'âge de vingt ans, elle sait l'italien, le grec et le latin, et a appris assez d'anglais pour traduire des extraits de Shakespeare²⁹⁶. Elle a une bonne connaissance de l'histoire antique et médiévale, et elle est bien versée dans la littérature française de toutes les époques. »²⁹⁷ Ayant grandi au sein d'une famille partagée entre cléricaux et anticléricaux, elle devient, comme beaucoup d'autres convertis au romantisme, panthéiste²⁹⁸ et cesse d'aller à la messe. Vers 1830²⁹⁹, elle rencontre Julie Candaille, une amie de son grand-père maternel qui, après avoir lu ses poèmes, l'encourage à poursuivre l'écriture et l'invite dans son cercle littéraire à Nîmes³⁰⁰. Elle devient « la familière et la confidente »³⁰¹ de la salonnière et « la Muse officielle »³⁰² du cercle de Julie Candaille où elle lit ses poèmes, rencontre d'autres poètes³⁰³ et artistes parmi lesquels Hyppolyte Colet (1808-1851), un musicien et compositeur, passé par le Conservatoire de Paris, qui souhaite mettre en musique ses poèmes et l'épouser. Lorsqu'en 1834, Julie Candaille (4 février) et sa mère (1^{er} avril), deux femmes importantes dans sa vie, elles l'encourageaient à écrire, décèdent, que ses relations avec sa famille conservatrice se dégradent, elle quitte définitivement le château familial et décide, pour fuir son milieu et s'installer à Paris dont elle rêve les « boulevards bruyants, [I]es magiques théâtres »³⁰⁴, d'épouser Hyppolyte Colet. Le 5 décembre 1834³⁰⁵, elle devient Louise Colet. Le couple s'installe à Paris (6 bis rue des Petites-Écuries, Paris

²⁹⁴ ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 13

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁹⁶ Le premier ouvrage publié en 1836 par Louise Colet est une traduction d'œuvres de Shakespeare : *Chefs-d'œuvre de Shakespeare*. [En ligne] Paris : Belin-Mandar, 1836-1837, 3 volumes (XX-688, 622, 655 p.)

²⁹⁷ PLESSIX GRAY, Francine (du). *Mon cher volcan, ou la vie passionnée de Louise Colet* [1994]. Traduit de l'américain par Dennis Collins. Paris : JC. Lattès, 1995, p. 20.

²⁹⁸ Le panthéisme est une « doctrine métaphysique selon laquelle Dieu est l'unité du monde, tout est en Dieu », cf. Le Petit Robert 2019.

²⁹⁹ ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 309.

³⁰⁰ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, op. cit., p. 34-35.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 39.

³⁰² ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 309.

³⁰³ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, op. cit., p. 36. Par exemple de Jean-Reboul (1796) et Jules Canonge (1812-1870).

³⁰⁴ COLET, Louise. « Paris ». *Fleurs du Midi*. [En ligne] Paris : Dumont, 1836, p. 101.

³⁰⁵ ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. « Chronologie » *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 310.

10^{ème})³⁰⁶. Trois enfants³⁰⁷ naissent de leur mariage mais seule sa fille Henriette survit à sa première année.

Les faibles revenus de son époux³⁰⁸, leur séparation en 1849³⁰⁹ puis son décès en 1851 la conduisent à devoir écrire vite et beaucoup, à demander des avances aux éditeurs et à remettre ses textes sans avoir pu les retravailler autant qu'elle le voudrait. Le 1^{er} janvier 1842, elle a trente-deux ans, elle écrit à son cousin³¹⁰ : « Je travaille à force, j'ai maintenant trente ans et jusqu'à quarante je veux m'efforcer de faire de grandes choses pour laisser à ma fille un nom et un peu de fortune. »³¹¹ Cette confiance témoigne de sa volonté de travailler, d'avoir une carrière professionnelle de femme de lettres et, par son biais, d'acquérir une indépendance et une autonomie financière. En effet, si elle a souvent été aidée financièrement par les hommes avec qui elle eut des liaisons (Victor Cousin, Gustave Flaubert) ou par son cousin (Honoré Clair), elle a toujours refusé de se remarier afin de ne pas « aliéner sa liberté »³¹², elle ne s'est donc jamais arrêtée de travailler notamment afin de pouvoir offrir une éducation à sa fille.

À son arrivée à Paris, Louise Colet cherche la protection d'un grand auteur pour faire publier ses premiers écrits³¹³. Elle adresse d'abord ses poèmes à René de Chateaubriand afin d'obtenir une lettre de soutien et faciliter leur publication mais tout en l'encourageant³¹⁴ (lettre du 7 octobre 1835), il lui reproche de louer dans sa poésie « trop le *malheur* »³¹⁵. Après plusieurs refus d'éditeurs, Dumont publie en 1836 son premier recueil intitulé *Fleurs du Midi*³¹⁶. Cette publication marque le début d'une

³⁰⁶ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, op. cit., p. 45.

³⁰⁷ Henriette Colet naît en août 1840, son second enfant, un garçon naît en juin ou juillet 1843 mais décède en septembre 1843. Son troisième enfant, Marcel, naît mi-juin 1848 mais il meurt aussi en bas âge.

³⁰⁸ GARDES, Joëlle. « Chronologie », *Mementos de Louise Colet*, op. cit., p. 262. Répétiteur au Conservatoire de Paris, son mari gagne à peine 4000 francs par an.

³⁰⁹ Cf. ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. « Chronologie », *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 309.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 33 : Honoré Clair est « son cousin du côté maternel, avocat et archéologue à Arles ».

³¹¹ *Ibidem.*

³¹² Louise Colet dans une lettre à Honoré Clair du 1^{er} mars 1852 *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 174 : « Ayant été malheureuse une première fois, je ne veux pas aliéner ma liberté en me remarquant. Je dois donc me suffire à moi et à ma fille sans accepter de service de personne, et je vous assure que par le temps qui court la carrière littéraire est peu fructueuse. »

³¹³ En 1841, à la sortie de son essai *La Jeunesse de Mirabeau* en volume, elle requiert l'avis de George Sand qui salue son indépendance, son « génie » mais en se montrant frileuse à l'idée de la soutenir. Cf. George Sand à Louise Colet en 1841, citée par Jean-Paul Clébert dans *Louise Colet : la Muse*, op. cit., p. 85-86.

³¹⁴ COLET, Louise. *Fleurs du Midi*. [En ligne] Paris : Dumont, 1836, 304 p., p. ii. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019] : « (...) je demande au ciel qu'il ne sépare jamais pour vous le bonheur de la gloire. »

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ *Fleurs du Midi* contient des poèmes écrits entre 1829 et 1835 essentiellement en Provence (au Château de Servanes, à Nîmes...) et à Paris. Elle les place sous le patronage de nombreux poètes, en particulier de

quinzaine d'autres entre 1839 et 1856 dont *Penserosa*³¹⁷ (1840), *Poésies* (1842), *Les cœurs brisés* (1843), *Poésies complètes de madame Louise Colet* (1844), *Les chants des vaincus*³¹⁸ (1846), *Réveil de la Pologne*³¹⁹ (1846), *Ce qui est dans le Cœur des femmes*³²⁰ (1852), *Ce qu'on rêve en aimant*³²¹ (1854) et *Le Poème de la femme*³²² (1854-1856) par lequel elle voulait élaborer une galerie de portraits par typologie sociologique de « la femme » (*La Paysanne*, 1853 ; *La Servante*, 1854 ; *La Religieuse*, 1856) mais qui restera inachevé. Elle sollicite auprès du roi de Louis-Philippe une pension d'État au titre de femme de lettres qui lui est accordée en 1837³²³. Elle s'élèvera au cours de sa vie de « 400 (...) [à] 2000 francs selon les gouvernements »³²⁴ et les appuis dont elle disposera au sein de l'État³²⁵. Mais c'est sa participation au Prix de poésie de l'Académie française, « anonyme »³²⁶, comme elle le précise, qu'elle remporte à quatre reprises avec *Le Musée de Versailles*³²⁷ (1839), *Le Monument de Molière*³²⁸ (1843), *La Colonie de Mettray*, (1852) et *L'Acropole d'Athènes* (1854) qui la fait connaître, comme Delphine de Girardin en 1822, sur la scène littéraire parisienne, lui offre une reconnaissance médiatiques et de ses pairs, en particulier d'académiciens, de l'argent (la somme du prix et l'augmentation de sa pension d'État) ainsi que la publication de ses textes primés.

En parallèle de son écriture, de ses démarches pour être reconnue et rémunérée, elle fréquente dès son arrivée les salons et cercles artistiques, l'atelier du sculpteur James

Madame de Staël, Renée de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Lord Byron, George Sand, André Chénier, Edgar Quinet, Saint-Augustin, Victor Hugo, Madame de Sévigné, Pétrarque, Montaigne.

³¹⁷ COLET, Louise. *Penserosa*, poésies nouvelles. [En ligne] Paris : H.-L. Delloye, 1840, 382 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

³¹⁸ COLET, Louise. *Les chants des vaincus* : poésies nouvelles. Paris : A. René, 1846, 420 p.

³¹⁹ COLET, Louise. *Réveil de la Pologne* [En ligne] Paris, A. René, 1846, 4 p. Disponible sur Gallica

³²⁰ COLET, Louise. *Ce qui est dans le cœur des femmes* [En ligne] : poésies nouvelles ; suivies du Poème sur la colonie de Mettray. Paris : Librairie nouvelle, 1852, 140 p. Disponible sur Gallica.

³²¹ COLET, Louise. *Ce qu'on rêve en aimant* [En ligne] : poésies nouvelles ; suivies de *L'Acropole d'Athènes*, poème... Paris : Librairie nouvelle, 1854, 144 p. Disponible sur Gallica.

³²² COLET, Louise. *Le poème de la femme* [En ligne] : 1er récit. La paysanne. Paris : Perrotin, 1853, 32 p. ; *Le Poème de la femme*, 2e récit. *La servante*. Paris : Perrotin, 1854, p. 35-99.

³²³ ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 310.

³²⁴ GARDES, Joëlle. « Chronologie », *Mementos de Louise Colet*, op. cit., p. 262.

³²⁵ Par exemple, fin décembre 1839, l'académicien Victor Cousin lui fait obtenir « une pension annuelle de 1200 francs en qualité de femme de lettres ». Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, op. cit., p. 77.

³²⁶ COLET, Louise. *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*, op. cit., notes de bas de pages, p. 158-159 : « Je n'ai concouru que quatre fois pour le grand prix de poésie, et toutes les fois, mes poèmes ont été couronnés. (...) Le nom de l'auteur est inscrit dans un billet cacheté, joint au manuscrit. Ce billet n'est ouvert qu'après le jugement du concours. Avant moi aucune femme n'avait remporté le premier prix quelques-unes avaient obtenu l'accessit. Ceux qui tiendraient à vérifier l'authenticité de ces très-petits faits littéraires, n'auraient qu'à consulter les archives de l'Académie française. »

³²⁷ COLET, Louise. *Le Musée de Versailles*. Poème couronné par l'Académie française, en sa séance du 30 mai 1839. Paris, Dondey-Dupré, 16 p.

³²⁸ COLET, Louise. *Le monument de Molière* [En ligne] Paris : Paulin, 1843, 46 p.

Pradier (1790-1852) pour lequel elle est modèle³²⁹ et qui le soir se transforme en cercle artistique, celui de l’Arsenal de l’écrivain Charles Nodier (1780-1844)³³⁰, celui de Constance de Salm d’après Mélanie Waldor³³¹, et à partir de 1842³³², celui de Juliette Récamier qui va devenir son amie³³³. Lorsque sa situation financière s’améliore, elle reçoit elle-même les dimanches soir d’abord des poétesses (Anaïs Ségalas, M^{me} Scribe, M^{me} Aimé Martin) et des académiciens tels qu’Aimé de Pongerville³³⁴ puis à partir de 1849, « Émile de Girardin, Michel de Bourges [Louis Michel], Hugo³³⁵, Vigny, Leconte de Lisle, Musset, Flaubert »³³⁶, des journalistes, des écrivains et hommes politiques républicains.

La presse lui permet également de faire connaître son travail et de gagner sa vie au titre de romancière, chroniqueuse, pamphlétaire ou de grand-reporter. Ses récits sont par exemple publiés dans *La Presse* d’Émile de Girardin avant de paraître en volume (*La Jeunesse de Mirabeau*³³⁷, 1840). Elle rédige sous pseudonymes (Cléopée, Yolande...) des articles pour des journaux féminins (*Le Monde illustré*, *Les Modes parisiennes illustrées* et *La Gazette des femmes*, *L’Âne savant*)³³⁸. En 1869, elle est chargée de couvrir l’inauguration du Canal de Suez en Égypte (17 novembre 1869) pour le journal *Le Siècle*. Outre des récits, des nouvelles et des romans comme *Une histoire de soldat*³³⁹ (1856), *Un*

³²⁹ Louise Colet fut le modèle de *Louise Colet* (1837, Metropolitan Museum of Art), *Sapho* (1852, Musée d’Orsay), deux statues de James Pradier. Elle fut également modèle pour Adèle Grasset qui la représenta en 1842 avec sa fille Henriette : «Portrait de Louise Colet avec sa fille Henriette », Musée Granet, Aix-en-Provence.

³³⁰ Le Salon de Charles Nodier est fréquenté par Marceline Desbordes-Valmore qui devient son amie, Mélanie Waldor, Sophie Gay, Delphine Gay, Marie Nodier, sa fille.

³³¹ Cf. WALDOR, Mélanie. « La Princesse Constance de Salm Dick », *La France théâtrale*, 27 avril 1845, *op. cit.*

³³² Cf. ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, *op. cit.*, p. 309.

³³³ Juliette Récamier confie à Louise Colet ses lettres à Benjamin Constant qu’elle fera publier en 1849 dans le journal *La Presse* d’Émile de Girardin avant qu’un procès lui soit intenté par la légataire universelle pour qu’elle retire ces lettres de la publication. Ses amis, les poètes Béranger et Marceline Desbordes-Valmore témoignent en sa faveur et elle est finalement disculpée des accusations portées contre elle mais ruinée par le procès. Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. « La muse parisienne », *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 173-283.

³³⁴ CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 78.

³³⁵ En 1851 débute une très longue et copieuse correspondance entre Victor Hugo et elle. Cf. SIMON, Gustave. *Victor Hugo et Louise Colet*. [En ligne] Paris, La Revue de France, 1926, paginé 203-241, 401-440. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 28.11.2019] Louise Colet rend visite à deux reprises à Victor Hugo à Guernesey en 1856 et en 1858.

³³⁶ CZYBA, Luce. « Louise Colet (1810-1876) », *Femmes poètes du XIX^e. Une anthologie*. Sous la direction de Christine Planté, *op. cit.*, p. 168

³³⁷ COLET, Louise. *La jeunesse de Mirabeau*. Paris : Dumont, 1841, 303 p. Disponibles à Tolbiac ; Paris : G. Barba, 1853, 140 p. 1874 ; Barba, 1877.

³³⁸ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 301.

³³⁹ COLET, Louise. *Une histoire de soldat* [En ligne] Paris : A. Cadot, 1856, 296 p.

*drame dans la rue de Rivoli*³⁴⁰ (1857), ou *Lui, roman contemporain*³⁴¹ (1860) très vendu car relatant la relation de George Sand et d'Alfred de Musset, elle publie surtout, à partir de 1860, des pamphlets politiques et des chroniques de voyages (Gène, Rome (1860-1861), Londres (1864), Florence, Naples (1864-1865), Capri (1866), Égypte (1869)).

Elle mène enfin une activité de traductrice et d'éditrice. Elle traduit de l'anglais et de l'italien vers le français des œuvres de William Shakespeare³⁴², de François Soave³⁴³ et de Tommaso Campanella³⁴⁴. Elle publie les *Œuvres morales de Mme de Lambert* en 1843, et des lettres, celles de son ami le poète Pierre-Jean de Béranger (1780-1857)³⁴⁵ et celles de Benjamin Constant³⁴⁶ adressées à Juliette Récamier³⁴⁷.

Elle compose également, à partir de 1837, des œuvres pour la scène en collaborant d'abord avec son époux. Sa première pièce *L'Abencérage*³⁴⁸ représentée le 13 avril 1837 sur la scène du théâtre privé du Comte Jules de Castellane³⁴⁹, (un théâtre pour lequel a travaillé Sophie Gay et pour lequel Virginie Ancelot avait initialement écrit sa pièce *Le Château de ma nièce*³⁵⁰), est un livret pour l'opéra en deux actes composé par son mari. Sa seconde pièce qui raconte l'intrusion de femmes dans un cercle de poètes masculins, *La Jeunesse de Goethe*³⁵¹, est représentée au Théâtre de la Renaissance le jeudi 20 juin

³⁴⁰ COLET, Louise. *Un drame dans la rue de Rivoli*. [En ligne] Bruxelles : Office de publicité, 1857, 193 p.

³⁴¹ COLET, Louise. *Lui, roman contemporain*. [En ligne] Paris : Librairie Nouvelle, 1860, 409 p.

³⁴² COLET, Louise. *Chefs-d'œuvre de Shakespeare*. [En ligne] Paris : Belin-Mandar, 1836-1837, 3 volumes (XX-688, 622, 655 p.)

³⁴³ COLET, Louise. *Nouvelles morales de François Soave* [En ligne] / traduction de Mme Louise Collet, Paris : A. Royer, 1845, 179 p.

³⁴⁴ COLET, Louise. *Œuvres choisies de Campanella* : Poésies. Précédées d'une notice par Mme Louise Colet. Paris, Lavigne, 1844, 342 p.

³⁴⁵ *Quarante-cinq Lettres de Béranger et détails sur sa vie* publiées par Madame Louise Collet, Paris : Librairie nouvelle, 1857, 92 p.

³⁴⁶ *Lettres de Benjamin Constant à Mme Récamier* avec introduction et épilogue par Mme Louise Colet. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1863, 216 p.

³⁴⁷ Louise Colet en qui avait confiance Juliette Récamier lui rappelait, par sa vivacité, ses enthousiasmes et ses indignations, son amie Germaine de Staël. Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 95.

³⁴⁸ COLET, Louise. *L'Abencérage*, opéra en deux actes, poème de Madame Louise Colet (née Révoil), musique d'Hippolyte Colet. Sceaux : imp. de E. Dépée, 1837, 11 p. ; Paris, théâtre de l'hôtel du Comte Jules de Castellane, 13 avril 1837 Disponible à l'Arsenal : GD-40330 consulté le 15.11.2019 à la Bibliothèque de l'Arsenal.

³⁴⁹ Cf. BEACH, Cecilia. « Colet », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist, op. cit.*, p. 94.

³⁵⁰ ANCELOT, Virginie. *Le Château de ma nièce* [1837], *Théâtre complet de Mme Virginie Ancelot*, tome 1. Paris : Beck Libraire-éditeur, 1848, p. 73-151. Cf. Résumé en annexes.

³⁵¹ COLET, Louise. *La Jeunesse de Goethe*, comédie en 1 acte. Paris : Marchant, 16 p. Consulté le 15.11.2019 à la Bibliothèque de l'Arsenal (GD-42512) La pièce raconte de quelle façon Charlotte, éprise de Goethe, élabore un stratagème afin de pénétrer le cercle des poètes Lavater, Goethe, Schlegel, Schiller, Klopstock nommé l'Eldorado. Ce salon a pour habitude de recevoir des jeunes danseuses et musiciennes du Conservatoire situé en face.

1839³⁵² mais est mal accueillie par la critique. Théophile Gautier se montre particulièrement misogyne à son égard³⁵³. Il est probable que cette véhémence soit due à une déclaration maladroite de son personnage de Goethe qui dit à propos de la critique : « Le critique, vois-tu, c'est un être impuissant. Qui ne sent pas au cœur le mouvement du sang ! Il dissèque l'esprit comme on fait d'un cadavre ! Du feu qui nous anime il n'a jamais brûlé. »³⁵⁴ Entre 1842 et 1849, elle écrit trois autres pièces publiées mais non représentées se déroulant sous la Révolution française : *Charlotte Corday*, *Les Dernières heures de Madame Roland* (1842) et *Madeleine (Une famille en 1793)* (1849), refusée par le comité de lecture de la Comédie-Française et publiée seulement à partir du 10 septembre 1850 dans *La Presse* par Émile de Girardin sous le titre *Une famille en 1793*³⁵⁵). En 1852, elle écrit *L'Institutrice*³⁵⁶, une comédie en trois actes publiée, d'après Joëlle Gardes, « par *Les Modes parisiennes* »³⁵⁷. La pièce dénonce le mépris de classe, en particulier les préjugés de la société à l'égard des institutrices qui, par leur autonomie financière, sont associées à des aventurières³⁵⁸. La même année, elle propose à la Comédie-Française *Les Lettres d'amour*³⁵⁹, une petite comédie malheureusement non publiée mais, d'après Agathe Sanjuan³⁶⁰, refusée en 1853. D'après Clébert, elle écrit une pièce également non publiée intitulée *Les Résidences royales*³⁶¹. Parmi la dizaine de

³⁵² Cf. BEACH, Cecilia. « Colet », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, *op. cit.*, p. 95.

³⁵³ Théophile Gautier cité par Francine Du Plessix Gray dans *Mon cher Volcan, ou La Vie passionnée de Louise Colet*, traduit de l'américain par Dennis Collins. Paris : Edition Jean-Claude Lattès, 1995, p. 57 : « Rien n'est plus touchant, à notre sens, que de voir une femme, jeune et belle, abjurer aussi les divines faiblesses de son sexe, abdiquer ses plus doux privilèges, la chaste obscurité, le modeste silence de la vie domestique, pour monter bravement sur les tréteaux, armer sa blanche main d'un gantelet de fer et souffleter en public les zoïles de notre époque. J'en connais de ces vils détracteurs qui auront passé une rude nuit, j'imagine. »

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

³⁵⁵ COLET, Louise. *Une famille en 1793*, drame en cinq actes et en vers, extrait de *La Presse*, du 10 septembre 1850 avec une préface d'Émile de Girardin, paru à partir de 1850, du 10 septembre 1850 et jours suivants. Source : Bibliothèque de l'Arsenal. [Consultation sur place.] Cf. Résumé en annexes.

³⁵⁶ COLET, Louise. *L'Institutrice*. Dans *Romans populaires illustrés*, édition illustrée de 19 vignettes par Bertall. Paris, Barba, p. 35-48. La pièce relate l'histoire de Léonie, une artiste qui, lassée de sa vie de bohème, décide d'entrer dans une famille comme institutrice. Cette pièce légère évoque le mépris de classe sociale en insistant sur les rapports de subordinations entre les différents personnages : la domestique de l'artiste, l'artiste et, en haut de l'échelle, le bourgeois. Cf. Résumé en annexes.

³⁵⁷ GARDES, Joëlle. « Chronologie », *Mementos de Louise Colet*, *op. cit.*, p. 264.

³⁵⁸ COLET, Louise. *L'Institutrice*, *op. cit.*, 48 p. Léonie déclare ainsi au bourgeois qui l'emploie : « Ah ! je devine votre pensée ! une vieille fille, une institutrice, une malheureuse obligée de gagner sa vie n'est qu'une aventurière sans pudeur, à qui l'on peut tout dire, tout proposer. » Dans sa pièce *Le Père coupable* (1862), Maria Deraises dénonce de la même manière, des préjugés similaires à l'égard des institutrices.

³⁵⁹ CLÉBERT, Jean-Paul. « La muse parisienne », *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 229. Elle se met en scène dans cette pièce aux côtés de Flaubert et Cousin.

³⁶⁰ La pièce a bien été refusée le 2 juin 1853 à la Comédie-Française d'après le registre des procès-verbaux des séances du comité de lecture, R 445, Comédie-Française, donnée vérifiée par Agathe Sanjuan.

³⁶¹ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. « La muse parisienne », *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 232.

pièces qu'elle a composées, une seule a été jouée sur une scène publique. Le théâtre ne contribua donc pas à son autonomie financière.

La diversité des genres littéraires et des médiums de publication de ses textes ainsi que son cumul de réseaux sociaux lui ont permis de vivre de sa plume. Mais sa situation sociale demeura très précaire. Cela tint d'abord au fait qu'elle était une femme publiant sous son nom et vivant librement ses relations amoureuses au grand jour. L'affaire Karr révèle à cet égard la violence réservée à celles qui osaient s'afficher librement avec leurs compagnons. En juin 1840, le journaliste Alphonse Karr avait révélé de manière cinglante, alors qu'elle est enceinte, sa liaison avec le ministre de l'Instruction Victor Cousin afin de salir la réputation des deux amants³⁶². Bien que protégée par le rang social et le poids politique de son amant, elle s'était sentie humiliée dans le tout Paris littéraire, avait décidé de se venger et d'aller corriger en personne et manu militari le journaliste. Elle avait ensuite rédigé un récit de cette histoire qu'elle avait fait publier dans la presse³⁶³. Sa précarité en tant que femme de lettres a surtout tenu à la teneur politique de ses textes. Les propos tenus par Barbey d'Aurevilly la concernant dans son pamphlet contre les femmes de lettres intitulé *Bas-bleus*, montrent à cet égard, deux ans après sa mort, en 1878, de quelle manière elle était perçue par certains de ses contemporains : « Ce n'est pas seulement un bas-bleu. C'est le bas-bleu même. (...) son pédantisme, à elle, était échevelé, enflammé, sibyllin...C'était le bas-bleu à outrance, fastueusement impie et

³⁶² Alphonse Karr dans le journal *Les Guêpes*, juin 1840, cité par Jean-Paul Clébert dans *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 81 : « Mademoiselle Révoil, après une union de plusieurs années avec M. Collet (sic), a vu enfin le ciel bénir son mariage ; elle est près de mettre au monde autre chose qu'un alexandrin. Quand le vénérable ministre de l'Instruction publique a appris cette circonstance, il a noblement compris ses devoirs à l'égard de la littérature. Il a fait pour Mme Collet ce qu'il fera sans aucun doute pour toute autre femme de lettres. Il l'a entourée de soins et d'attentions ; il ne permet pas qu'elle sorte autrement que dans sa voiture. À un dîner chez Pongerville, tout fatigué et désireux de se retirer, il attendit l'heure de l'attachante poète pour la reconduire dans son carrosse. Il est allé lui-même chercher à Nanterre une nourrice pour l'enfant de lettres qui va bientôt voir le jour et on espère qu'il ne refusera pas d'en être le parrain... »

³⁶³ Louise Colet citée par CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 81-82 : « La nuit s'écoula pour moi dans l'insomnie et dans une morne stupeur. Stupeur apparente : le sang de mon aïeul, le conventionnel, le sang de sa fille, ma fière et sainte mère, frémissaient en moi. J'entendais aussi l'enfant qui tressaillait dans mon sein me crier : Il faut que cet homme meure ! J'attendis le jour, je comptai les heures. Quand je fus seule (Hippolyte parti au Conservatoire), je me vêtis ; je pris pour arme un couteau de cuisine. Me procurer une arme plus élégante m'aurait paru théâtral. Je ne songeais qu'à agir avec simplicité, comme il convient dans une grande douleur. La maison que j'habitais était voisine de celle de cet homme : je m'y rendis, résolue. Je le trouvai sur le pas de sa porte en manches de chemise. Je ne lui dis que ces mots : « J'ai à vous parler. » Il m'engagea à entrer chez lui et comme il se penchait vers la loge de son portier, je le frappai dans les reins. Quelques gouttes de sang jaillirent. Le couteau avait glissé. Inquiet de ses infamies, il portait, m'a-t-on dit, une sorte de cuirasse. Il s'était retourné vivement et me désarma. Après avoir échoué, je ne proférai pas une parole. Il prétend qu'il envoya chercher un fiacre et me donna la main pour y monter. Invention stupide ! Comment aurais-je pu toucher la main de cet homme ? Il dit encore : Elle était assez belle, mais d'une beauté trop massive. Atroce quolibet ! Digne de cette âme flétrie. J'étais massive comme une mère prête à mettre son enfant au monde. »

jacobin, insulteur, vésuvien, le bas-bleu rouge ! »³⁶⁴ Quelles étaient ses idées et de quelle manière s'est manifesté son activisme ?

Jean-Baptiste-Benoit Le Blanc de Luveaune³⁶⁵, son grand-père, anticlérical et libre penseur, révolutionnaire pendant la Révolution de 1789, avait formé, en 1791, « une Société des amis de la Constitution »³⁶⁶. Ce grand-père eut d'abord pendant son enfance une grande influence sur ses idées et ses orientations³⁶⁷. De culture catholique, elle refuse jeune adulte de se rendre à l'église, est marquée par la littérature des philosophes des Lumières puis par celle de la démocrate Germaine de Staël. Au début des années 1830, elle lit les premiers romans (*Indiana, Valentine, Lélia*) de George Sand, une femme de lettres dont elle admire la liberté et est marquée, comme l'écrivaine admirée, par *Paroles d'un croyant* de Félicité Robert de Lamennais. À partir de 1839, sous la Monarchie de Juillet, avec *La Jeunesse de Mirabeau*³⁶⁸ (1839), *Charlotte Corday* (1842), *Les Dernières heures de Madame Roland*, des œuvres portant sur des héros de la Révolution française, s'affirme son attrait pour l'histoire de la Révolution française, sa pensée républicaine inspirée du catholicisme social et une forme de féminisme. En mars 1843, elle contribue, malgré ses faibles revenus, au journal l'*Union ouvrière* de Flora Tristan (1803-1844)³⁶⁹. Son activisme politique se traduit enfin par sa nécessité de témoigner des événements politiques, d'écrire l'Histoire. Pendant la Révolution de 1848, elle suit de près les événements et raconte ses premiers mouvements dans une lettre du 11 mars 1848 à son cousin Honoré Clair :

Mais je m'oublie en ce moment pour ne m'occuper que des affaires publiques. La Révolution a éclaté ici comme la foudre, pourtant on pourrait dire, en continuant la métaphore, que depuis longtemps le ciel était chargé de nuages. Huit jours avant l'explosion, nous dînions avec M. Ampère, et nous prédisions tous deux à quelques conservateurs endurcis qui vinrent le soir, que si Louis-Philippe et M. Guizot (qui sont à mon avis, deux grands coupables et deux grands sots) ne cédaient pas, il arriverait quelque catastrophe.³⁷⁰

³⁶⁴ BARBEY D'AUREVILLY, « Les Bas-bleus », cité par Joëlle Gardes dans « Présentation », *Mementos de Louise Colet*, *op. cit.*, p. 8.

³⁶⁵ CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 12.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁶⁷ Cf. *Ibid.*, p. 30.

³⁶⁸ Cf. ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, *op. cit.*, p. 90 : « dans le poème qui sert de préface au volume, Louise Colet définit [Mirabeau] comme un « penseur généreux », « nouveau Moïse, dictant d'impérissables lois », « symbole » et « flambeau » de l'ère sublime que fut la Révolution. »

³⁶⁹ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 107 : « elle sait que Rachel a refusé par avarice. Que George Sand, Hortense Allard, Marceline Desbordes-Valmore, Marie Dorval, ont donné ainsi que Béranger, Louis Blanc, Eugène Sue, Paul de Kock ; Delacroix, Lamennais, David d'Anger, Chateaubriand n'ont pas voulu recevoir cette fautive de troubles. »

³⁷⁰ COLET, Louise. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, *op. cit.*, p. 132-133.

Dans cette lettre intime, elle témoigne de son engagement en faveur de l'insurrection des républicains. Elle soutient la Seconde République et compose en son honneur, en mars 1848, *Les grands jours de la République*³⁷¹, un chant patriotique. Puis, alors que sa grossesse est avancée, elle rend compte de la mise en place des barricades : « Dans la grande journée de février de jeudi, oubliant la fatigue que me cause mon état, et le danger qu'il y avait pour moi à me trouver au milieu de la foule, je franchis les barricades, attirée par le bruit des fusillades comme par un courant électrique. »³⁷² Elle assiste aux séances de l'Assemblée, en particulier à celle du 15 mai 1848, (« J'étais à la Chambre le jour de la fameuse séance (...) »³⁷³), au cours de laquelle des manifestants envahissent la salle afin de demander une intervention de l'armée en Pologne et se dirigent ensuite vers l'Hôtel de Ville après que l'assemblée ait été dissolue. Après la Révolution de 1848, ses idées se radicalisent, en particulier au contact, selon Joëlle Gardes³⁷⁴, du député « montagnard » drômois, Désiré Bancel (1822-1871)³⁷⁵. Démocrate, libre-penseur, Bancel est partisan d'une république socialiste anticléricale. Bancel va militer pour « le programme de *La Réforme*, (...) la liberté du travail, celle du crédit et des échanges, l'instruction primaire gratuite et obligatoire, « le principe de solidarité s'affirmant par l'assistance publique toutes les fois que les assistances particulières se reconnaissent impuissantes par suite de crises extraordinaires ». »³⁷⁶ À partir de 1849, Louise Colet s'affirme socialiste et anticléricale. Après 1860, elle radicalise sa critique à l'égard de l'Église catholique et publie plusieurs pamphlets anticléricaux tels que *Les derniers abbés : mœurs religieuses d'Italie*³⁷⁷ (1868). Elle se positionne publiquement en faveur de l'indépendance de l'Italie, compose en 1859 *L'Armée d'Italie*³⁷⁸ déclamée, d'après

³⁷¹ COLET, Louise. *Les grands jours de la République* [En ligne] Paris : J. Laisné, 1848, 11 p.

³⁷² COLET, Louise. *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, op. cit., p. 133.

³⁷³ *Ibid.*, p. 137.

³⁷⁴ GARDES, Joëlle. « Chronologie », *Mémoires de Louise Colet*, op. cit., p. 264.

³⁷⁵ Cf. « BANCEL Jean-Baptiste, François, Désiré », notice, *Le Maitron, dictionnaire biographique des mouvements ouvrier, mouvement social* en ligne, Université Paris I, disponible sur : www.maitron-en-ligne.univ-paris1.fr [Consulté le 21.12.2019]

³⁷⁶ Avocat de formation, franc-maçon, Désiré Bancel, conférencier acquis aux idéaux socialistes et anticléricaux s'engagea en politique en 1848 en soutien d'Eugène Cavaignac contre Louis-Napoléon. Le 13 mai 1849, il fut élu député de la Drôme pour le parti de la Montagne. Après le coup d'État de 1852, il fut expulsé et s'installa en Belgique où il entama une série de conférences sur les idées démocratiques et la libre pensée. Le 4 juillet 1868, il « signa le programme de *La Réforme* ». À la fin de sa vie, il fut député du Rhône où il avait été élu grâce « à la franc-maçonnerie et aux suffrages des canuts fanatiquement antireligieux. » Il s'engagea en faveur de la démocratisation de l'éducation et fut un fervent républicain anticléric ; lors d'une conférence sur l'École donnée à Lyon le 12 avril 1869, « il s'écria « Plus de couvents, pas de casernes, beaucoup d'écoles ! ». »

³⁷⁷ COLET, Louise. *Les derniers abbés : mœurs religieuses d'Italie*. Paris : E. Dentu, 1868, 276 p.

³⁷⁸ COLET, Louise. *L'Armée d'Italie. Cantate pour Soli, chœur et orchestre composée à l'occasion de la victoire de Solferino. Paroles de Louise Colet*. Musique de Jules Cohen. Partition d'orchestre, 1858, 26 p.

Clébert, au Théâtre Lyrique mais « le gouvernement impérial en interdit la publication dans les journaux français »³⁷⁹. Il est finalement « (...) diffusé immédiatement dans les quotidiens de Nice encore italienne où il a un grand succès »³⁸⁰. Elle publie aussi *Naples sous Garibaldi, souvenirs de la guerre de l'indépendance*³⁸¹, 1860 et *L'Italie des italiens*³⁸² (1862-1864). Elle se montre enfin très critique envers la politique du gouvernement et contre la corruption du gouvernement du Second Empire avec *La Satire du siècle*³⁸³ (1868), *Ces petits Messieurs*³⁸⁴ (1869), *Les dévotes du grand monde : types du second Empire*³⁸⁵ (1873). Lors de son voyage en Égypte en particulier, elle affirme des positions publiquement anticolonialistes et rédige une protestation contre la pauvreté et l'esclavage dans une lettre adressée à Ismaïl-Pacha, qu'elle rencontre³⁸⁶ et qui commence ainsi : « Vous avez, Altesse, sous votre domination, toute une race esclave, avilie, torturée et dépouillée depuis des siècles »³⁸⁷. Elle poursuit son périple en Grèce et en Turquie. Son journal de voyage intitulé *Les pays lumineux: voyage en Orient*³⁸⁸ (1879) ne sera publié qu'après sa mort. Elle se trouve à Istanbul lorsque la France déclare la guerre à la Prusse puis quand la Troisième République est proclamée en septembre 1870. Bloquée à Lyon puis à Marseille alors qu'elle tente de rejoindre la capitale, elle donne des conférences afin de « stimuler le dévouement patriotique des femmes, dont l'influence du clergé paralysait l'expansion »³⁸⁹. Elle connaît pour la première fois, à la Faculté des sciences de Marseille, le plaisir de prendre la parole en public face à des femmes ouvrières, artisanes et bourgeoises. De retour à Paris, Louise Colet assiste à l'insurrection de la Commune que, contrairement à George Sand qui considère les communards comme un « parti d'exaltés »³⁹⁰, elle soutient et qu'elle raconte dans *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*³⁹¹ (1873), un récit interdit de publication en France³⁹². Dans cet essai,

³⁷⁹ CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 316.

³⁸⁰ *Ibidem.*

³⁸¹ COLET, Louise. *Naples sous Garibaldi, souvenirs de la guerre de l'indépendance*, Paris, Dentu, 1860, 131 p.

³⁸² COLET, Louise. *L'Italie des italiens*. Paris : E. Dentu, 1862-1864, 4 volumes

³⁸³ COLET, Louise. *La satire du siècle*. [En ligne] Paris : Hurtau, 1868, 64 p.

³⁸⁴ COLET, Louise. *Ces petits Messieurs*. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1869, 129 p.

³⁸⁵ COLET, Louise. *Les dévotes du grand monde : types du second Empire*. Paris : E. Dentu, 1873, 244 p.

³⁸⁶ Cf. COLET, Louise. *Les pays lumineux: voyage en Orient, op. cit.*, p. 109.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁸⁸ COLET, Louise. *Les pays lumineux : voyage en Orient*. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1879, 327 p.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

³⁹⁰ George Sand, *Correspondance XXII*, p. 349, 24 mars 1871 à Edmond Plauchut citée par Martine Reid dans *George Sand, op. cit.*, p. 302.

³⁹¹ COLET, Louise. *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*. [En ligne] Milan : F. Legros, 1873, 182 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

³⁹² Elle ne put publier à Paris *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France* à Paris, elle dut se rendre à Milan.

elle s'insurge contre l'écrasement de la Commune et dénonce³⁹³ les crimes commis en toute impunité grâce aux « intrigues monarchiques et cléricales de l'Assemblée de Versailles »³⁹⁴. George Sand fustigeait également l'écrasement sanglant des communards mais ne comprit pas les enjeux de la Commune³⁹⁵. Louise Colet reproche enfin à la Troisième République, aux lendemains de la Commune, d'être une « République sans républicains »³⁹⁶. En effet, lorsque Thiers devient le premier président de la Troisième République en août 1871, plus de la majorité de l'Assemblée nationale est monarchiste³⁹⁷. Après un dernier voyage en Italie et un séjour à Nice où elle tombe malade des suites de la nouvelle de la mort d'Edgard Quinet dont elle avait lu avec enthousiasme *L'Esprit nouveau*³⁹⁸ et avec qui elle avait une correspondance politique, elle rentre à Paris où elle meurt, la même année que George Sand, le 8 mars 1876. Rousseauiste et panthéiste dans sa jeunesse, elle était devenue à partir de 1848, une républicaine socialiste anticléricale qui soutint la Commune.

Louise Colet dont George Sand admirait « le talent »³⁹⁹ et « la brillante intelligence »⁴⁰⁰ a été une femme de lettres prolifique et sans tenir une place centrale dans son œuvre, ses tentatives d'écriture pour les scènes parisiennes ont été régulières et constantes entre 1837 et 1859. Si elle n'eut qu'une pièce représentée, cela tient, outre qu'elle était une femme de lettres qui ne travestissait pas son nom, qui vivait libre et qui pour cette raison ne fut pas épargnée par la vindicte publique, à la radicalité politique « de gauche » exprimée dans ses œuvres. En effet, comme elle le déclare en 1874 dans *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*, elle n'a jamais séparé ses convictions politiques de son écriture : « Tout ce qui sort de ma plume étant toujours dicté par une conviction profonde, mes écrits (...) en furent l'affirmation de plus en plus absolue. »⁴⁰¹ Se radicalisant politiquement après 1848 à gauche, en tant que républicaine socialiste anticléricale et féministe, ses écrits furent les porte-voix de ses indignations et de ses

³⁹³ *Ibid.*, p. 2 : « Dans ce péril public, pousser un cri de réprobation et d'alarme, est le devoir de tout écrivain patriote. »

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 3.

³⁹⁵ Cf. REID, Martine. *George Sand, op. cit.*, p. 302-303.

³⁹⁶ COLET, Louise. *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France, op. cit.*, p. 57.

³⁹⁷ Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. *Citoyenneté, république et démocratie en France 1789-1899, op. cit.*, p. 217.

³⁹⁸ Cf. COLET, Louise. *Edgard Quinet, l'esprit nouveau* [En ligne] Paris : Hurtau, DL 1876, 33 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

³⁹⁹ George Sand citée par Jean-Paul Clébert dans *Louise Colet ou la Muse*. [En ligne] Paris, Presses de la Renaissance, 1986, p. 115.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ COLET, Louise. *La Vérité sur l'anarchie des esprits en France, op. cit.*, p. 6.

prises de position politiques. Louise Colet eut moins l'art de George Sand de se protéger de l'opinion, de se mettre parfois en retrait de la vie publique, comme Sand le faisait par exemple à Nohant. Elle avait également plus de difficultés financières qui la maintenaient dans une fébrilité qui contribua sans doute à lui faire vivre des situations défavorables pour sa carrière. Louise Colet soumit pour avoir ses retours critiques plusieurs de ses textes à George Sand et elles eurent un échange de lettres en 1843. George Sand écrit avoir recommandé l'un de ses textes à un directeur de revue, elle lui fait néanmoins des remarques péremptoires concernant la portée politique de ses ouvrages, en particulier sur *Charlotte Corday*⁴⁰². Sa pièce *Charlotte Corday* publiée en volume en 1842 suivie de *Les Dernières heures de Madame Roland* constitue le premier texte dans lequel Louise Colet s'affirme publiquement, par le biais de son héroïne, républicaine.

B. *Charlotte Corday* (1842)

Charlotte Corday a donné lieu à une importante littérature et à une véritable mythologie autour de sa personne qui s'explique en partie par le mystère demeuré quant au motif de son meurtre de Marat. L'irrésolu est un cadeau pour l'imaginaire des littérateurs et le spécialiste de *Charlotte Corday*, Guillaume Mazeau⁴⁰³, a comptabilisé « plus de soixante-dix biographies et pièces de théâtre »⁴⁰⁴ et « des milliers de textes littéraires, de Chénier à Drieu la Rochelle en passant par Dumas et Lamartine »⁴⁰⁵ portant sur *Charlotte Corday*. Historiquement, quand elle ne fut pas invisibilisée dans l'Histoire⁴⁰⁶ ou récupérée, comme Jeanne D'Arc, par des groupuscules d'extrême droite pour, comme l'écrit Mazeau, « faire d'elle le symbole d'une France racialement pure et xénophobe »⁴⁰⁷, elle fut rangée dans la catégorie des faits divers :

Le plus souvent, la mort de Marat est vue comme un assassinat ou un meurtre sordide, faisant basculer l'événement vers le fait divers. Ce type de lecture a souvent été utilisé pour disqualifier dans l'Histoire l'action des femmes, nécessairement mues par leurs sentiments personnels. *Charlotte Corday* doit avoir agi par vengeance. Le lieu du crime, qui se confond au XIXe siècle avec une salle de bain, lieu très inhabituel pour

⁴⁰² Cf. CLÉBERT, Jean-Claude. *Louise Colet ou la Muse*, op. cit., p. 103-107.

⁴⁰³ En particulier sa thèse de doctorat, cf. MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et l'attentat contre Marat : événements, écriture et écriture de l'histoire (1793-2007)*, dir. Jean-Clément Martin, Université Paris I, 2007.

⁴⁰⁴ MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions*, op. cit., p. 3.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Cf. Le tableau de David, *Marat assassiné* qui érige Marat en martyr mais qui fait disparaître *Charlotte Corday* du tableau, cf. MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions*, op. cit., p. 42.

⁴⁰⁷ MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions*, op. cit., p. 55.

un assassinat politique, facilite la confusion. Mais c'est surtout l'irrationalité des mobiles de l'attentat contre Marat qui explique que Charlotte Corday soit devenue le symbole effrayant du crime.⁴⁰⁸

Charlotte Corday fut donc souvent traitée comme une criminelle irrationnelle voire hystérique or ce qui fait l'originalité de la pièce de Louise Colet réside dans sa lecture de son acte comme d'un attentat exclusivement politique. L'autrice dramatique fait de Charlotte Corday un sujet politique rationnel. Mazeau précise que contextuellement, sous la Monarchie de Juillet (1830-1848), période au cours de laquelle l'autrice compose son drame, Charlotte Corday était célébrée car elle était « associée aux vertus d'une Révolution modérée »⁴⁰⁹. Il ajoute : « L'élitisme social de Corday, son refus des violences, son attachement à la monarchie constitutionnelle et aux valeurs libérales épous[ai]ent parfaitement l'idéal politique de l'époque. »⁴¹⁰ Les Girondins furent d'ailleurs réhabilités dans l'Histoire de la Révolution française sous la Monarchie de Juillet. La pièce *Charlotte Corday* (1842) de Louise Colet s'inscrit dans ce courant. Ainsi, comme elle le déclare en préface : « La Révolution et l'Empire sont nos âges homériques ; là se trouve désormais notre poésie vraiment nationale »⁴¹¹. Son attrait pour la Révolution française est ce qui caractérise en premier, dans la trajectoire de ses engagements, sa sensibilité de « femme de gauche »⁴¹². Pourtant, sa pièce promeut en 1842 l'idéal patriotique de la Monarchie de Juillet et son héroïne est élevée en une figure nationale républicaine en phase avec le régime. Le tyran, l'ennemi à abattre est Marat, un corrupteur du peuple, alors que son héroïne, bien qu'agissant seule, est associée à la Gironde. George Sand, à qui Louise Colet avait adressé sa pièce⁴¹³, lui reproche, alors qu'elle est pour sa part proche des « radicaux » (Arago, Garnier-Pagès, Ledru-Rollin) et une disciple du socialiste Pierre Leroux, de discréditer, sans le savoir, la souveraineté du peuple en défendant la Gironde :

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰⁹ MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions*, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹⁰ *Ibidem.*

⁴¹¹ COLET, Louise. « Préface », *Charlotte Corday. Tableaux dramatiques*, *op. cit.*, p. iii.

⁴¹² Cf. CORBIN, Alain. « L'homme de gauche au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 549.

⁴¹³ Louise Colet avait déjà adressé à George Sand des vers en hommage à Béranger pour qu'ils soient publiés dans la *Revue indépendante* mais George Sand, dans une lettre du 18 février 1843 retranscrite par Jean-Paul Clébert dans *Louise Colet : la Muse*, *op. cit.*, p. 103, lui avait reproché son mépris du peuple et lui avait conseillé d'adresser ses vers plutôt à la *Revue des Deux Mondes* : « C'est une imprécation, bien plus qu'une plainte, et je crois que la *Revue des Deux Mondes* l'insérerait avec plus de confiance que la *Revue indépendante*. Vous savez que l'esprit de la *Revue indépendante* est de faire aimer le peuple et celui de la revue non indépendante de le faire haïr. Si vous le haïssez, madame, vous êtes bien libre de le dire, mais je ne crois pas que MM. Pernet et François puissent vous servir d'organe... Je ne suis pas en peine de la manière dont vous comprendrez toujours les intelligences, je crains seulement qu'abusant de votre droit divin, vous n'ayez un peu trop de dégoût pour les pauvres d'esprit... »

Vous réfléchirez peut-être un jour à cette œuvre révolutionnaire que vous ne voulez pas accepter. Comment se fait-il qu'elle dépasse le courage de votre esprit ? Vous n'êtes pas une femmelette, vous. Vous aimez Charlotte Corday, vous ne vous trouveriez pas mal pour un peu de sang. Ce n'est donc pas cela qui vous fait peur car vous eussiez frappé Marat sans sourciller. C'est une fausse notion seulement que les Girondins vous ont léguée. C'est au principe de la souveraineté du peuple que vous faites la guerre sans vous en douter. Cette manière de voir le « fait » n'est pas digne de votre intelligence. Et, comme votre cœur est au fond avec le peuple, vous êtes dans une continuelle contradiction avec vous-même...Quelle passion vous anime contre ces terroristes que Goethe, Schiller et tant d'autres ne pouvaient se défendre d'admirer ? On dit que les femmes n'ont pas en elles la puissance de la logique. Faites donc mentir le proverbe. Haïssez l'égalité ou respectez ceux qui l'ont proclamée ! Tant que j'aurai l'occasion de vous dire un mot, je vous répéterai que vous ne voulez pas comprendre la révolution ! À vous, *quand même*, c'est, je crois, un mot de chouan, mais il est beau. Je ne hais pas la Vendée comme vous haïssez la Montagne. Je respecte toujours un peu les fanatiques. Ceux-là sont toujours logiques, parce qu'ils agissent suivant leur foi. Reste à savoir quelle est la vraie foi.⁴¹⁴

George Sand comme la plupart des futurs républicains de 1848 faisait, comme l'explique Jean-Claude Caron « l'apologie de la Convention »⁴¹⁵ et « une partie de la gauche la plus radicale, révolutionnaire plus encore que socialiste »⁴¹⁶ se revendiquait de Robespierre, c'est, semble-t-il dans cette lettre, le cas de l'écrivaine. Sand reproche à Louise Colet son manque de radicalité « à gauche ». Les opinions politiques de Colet sont encore tâtonnante en 1842 pourtant, au fil de sa vie, et contrairement à Sand, elle va devenir de plus en plus critique et radicale envers l'Église, le Second Empire, l'indépendance des peuples, le colonialisme et elle sera surtout, contrairement à Sand, favorable aux communards. Louise Colet n'est pas encore socialiste, elle est républicaine en ce que révoltée contre les pouvoirs autocratiques mais sans se définir précisément encore, contrairement à Sand, d'un parti. À côté des logiques partisanes, le sens uniquement politique donné au meurtre de son héroïne dans sa pièce sert surtout son projet, avec *Les Dernières heures de Madame Roland*⁴¹⁷, de revalorisation de l'action politique des femmes dans l'Histoire. Dans sa préface aux deux pièces datée du 30 mai 1842, elle note en effet que « Les femmes dont on a dans l'histoire trop admis ou trop nié l'influence, sont parfois l'expression lumineuse d'un parti. »⁴¹⁸

Pour écrire sa pièce *Charlotte Corday*, Louise Colet a mené, dès 1841, des recherches et un travail d'enquête. Elle a lu de nombreux articles, la littérature écrite sur

⁴¹⁴ George Sand à Louise Colet dans une lettre du 25 février 1843 retranscrite par Jean-Paul Clébert dans *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 107.

⁴¹⁵ CARON, Jean-Claude. « La gauche pendant la II^e République », *Histoire des gauches en France* sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar. Volume 1. *L'héritage du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 70.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Les Dernières heures de Madame Roland* relate les dernières heures de Manon Roland dans une des salles de la Conciergerie dans la nuit du 9 au 10 novembre 1793. Cf. Résumé plus complet en annexes.

⁴¹⁸ COLET, Louise. « Préface », *Charlotte Corday. Tableaux dramatiques*. [En ligne] Paris : Berquet et Pétion, 1842, p. vii. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

ce fait (les poèmes de Chénier et de Klopstock reproduits en notes), récupéré des archives (dont la lettre fac-simile de Charlotte Corday, le témoignage d'Adam Lux également retranscrits), elle s'est enfin appuyée sur une biographie de Louis du Bois publiée en 1838 : « M. Dubois a relevé plusieurs erreurs des historiens et nous a appris des faits inconnus sur cette femme célèbre. »⁴¹⁹ Cet ouvrage est d'après Mazeau, « la première biographie vraiment référencée de Charlotte Corday »⁴²⁰. Mais elle est aussi, selon l'historien, écrite dans « une optique franchement girondine. »⁴²¹ Cela explique la précision des connaissances de l'autrice sur son sujet mais aussi le parti pris girondin⁴²² de la pièce. Louise Colet a également interrogé, d'après Clébert, « à satiété les derniers témoins »⁴²³, qui auraient pu connaître ou entendre parler de Charlotte Corday. Le livre publié en 1842 chez Berquet et Pétion rend compte de ses recherches puisqu'en plus de sa préface (7 pages), des deux pièces *Charlotte Corday* (104 pages) et *Les Dernières heures de Madame Roland* (56 pages), il contient 166 pages d'annexes et d'archives. Ces documents forment une sorte de dossier pédagogique qui sert le projet de l'autrice de réhabiliter dans l'Histoire l'action révolutionnaire des femmes de 1789.

Composée de sept tableaux dramatiques épiques, divisée en sept jours, sept tableaux, huit lieux⁴²⁴, la pièce retrace les derniers jours de Charlotte Corday, de Caen le 7 juillet 1793, à la place de la Révolution, à Paris, le 17 juillet 1793. Dans le premier tableau, des députés proscrits de la Gironde (Barbaroux, Guadet, Louvet, Buzot, Pétion) présentent l'héroïne Charlotte Corday. Ils la décrivent comme une aristocrate (« Fille d'un gentilhomme »⁴²⁵), rousseauiste (« elle admirait Rousseau »⁴²⁶), éprise de liberté (« la liberté l'enflamme »⁴²⁷), républicaine (« La jeune aristocrate était républicaine »⁴²⁸) et comme leur « espoir »⁴²⁹. Charlotte Corday vient les solliciter pour qu'ils lui recommandent une personne à Paris qui puisse l'aider à agir en faveur de son amie, Yolande Forbin, une aristocrate exilée en Suisse tombée en indigence suite à la

⁴¹⁹ COLET, Louise. « Note A », *Charlotte Corday. Tableaux dramatiques, op. cit.* p. 109.

⁴²⁰ MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions, op. cit.*, p. 51.

⁴²¹ *Ibidem.*

⁴²² Si George Sand a raison de dire que le regard porté sur la Révolution de 1789 par Louise Colet est girondin, il certainement biaisé par la teneur partisane de la biographie de Du Bois, publiée en 1838, et alors la plus référencée sur le sujet.

⁴²³ CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse, op. cit.*, p. 86-87.

⁴²⁴ Le septième tableau commence à la Conciergerie mais par un effet théâtral, une toile de fond qui s'ouvre, la pièce se termine sur la place de l'échafaud, la place parisienne de la Révolution.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴²⁶ *Ibidem.*

⁴²⁷ *Ibidem.*

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴²⁹ COLET, Louise. *Charlotte Corday. Tableaux dramatiques, op. cit.*, p. 14.

confiscation de ses biens. Les députés la mettent en garde quant aux dangers qu'elle court à se rendre à la capitale, tout d'abord parce qu'elle est noble, ensuite parce qu'elle est une femme et enfin parce qu'elle vient d'une ville officiellement entrée en résistance contre les Montagnards. Mais rationnelle, l'héroïne dit ne pas croire la légende selon laquelle les chefs des Montagnards et en particulier Marat est « un monstre aux instincts sanguinaires »⁴³⁰. Les députés insistent, Marat est un criminel qui « monte de crime en crime à la Convention »⁴³¹ et un populiste (« chef et courtisan des vils populaces »⁴³²), ils comparent son influence dans l'opinion à un « fléau maudit »⁴³³, une maladie contaminant dans la population l'« esprit du meurtre »⁴³⁴. Incrédule, Charlotte Corday les invite à « cesser de (...) craindre »⁴³⁵ les tyrans et leur annonce qu'elle part pour Paris régler les affaires de son amie. Avant de quitter la pièce, elle leur déclare : « Citoyens dans huit jours vous me connaîtrez mieux. »⁴³⁶ Ce premier tableau conserve le doute, à ce jour non levé, quant à savoir à quel moment Charlotte Corday décida de fomenter son attentat.

Le second tableau se déroule à Caen, dans la chambre à coucher de l'héroïne dans laquelle sont disposés des livres, un grand portrait de son grand-oncle Corneille et une bible. Plus intimiste que le premier, ce tableau nous convie aux inspirations et croyances de la jeune femme : la littérature, en particulier le théâtre de Corneille, et la Bible. Elle se place sous le patronage de Judith⁴³⁷ qui a tué un tyran pour délivrer son peuple (« Par la mort d'un tyran si je sauve l'état, mon dévouement n'est pas un lâche assassinat »⁴³⁸). Mais si elle s'appuie sur la Bible, elle doute : « je doute chrétienne. Notre siècle a soumis Dieu même à l'examen Et Dieu ! Dieu se dérobe à tout regard humain ! »⁴³⁹ Elle doute mais croit en Dieu. Louise Colet a lu l'œuvre de Lamennais et partage ses idées sociales et catholiques, l'autrice refuse d'aller à l'église mais elle croit sans doute en Dieu. Au portrait de Corneille, Charlotte Corday déclare : « Tu me rends forte. »⁴⁴⁰ Elle suppose que son illustre grand-oncle auquel elle se compare aurait dans ce contexte historique violent laissé la lyre pour le poignard. À la fin du tableau, elle se désigne comme une

⁴³⁰ *Ibidem.*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴³² *Ibidem.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁴ *Ibidem.*

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴³⁷ GIRARDIN, Delphine (de). *Judith* [1843], *Œuvres complètes de Mme Émile de Girardin*. Tome 6. Paris : Henri Plon, 1861, p. 90-133.

⁴³⁸ COLET, Louise. *Charlotte Corday. Tableaux dramatiques*, op. cit., p. 33.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

combattante prête à entrer dans l'Histoire : « La patrie à mon bras remet sa délivrance ; Je vais briser ses fers et mourir pour la France ! »⁴⁴¹

Le troisième tableau dramatique se déroule dans la salle à manger d'un hôtel parisien. Une troupe d'hommes et de femmes armés entrent dans l'auberge aux cris de « Vive la République ! »⁴⁴² Cette troupe vient de piller les épiciers d'un quartier voisin et elle se réjouit des têtes coupées et des pieds des pendus battant dans le vide. Charlotte Corday est choquée par leur violence (« Ai-je bien ma raison, suis-je ici dans l'enfer ? »⁴⁴³) Une vendéenne commence à lui raconter son histoire, la perte de ses enfants, et alors qu'elle refuse de crier « Vive Marat ! », la troupe la conduit à la guillotine. Ce tableau corrobore celui dressé par les députés proscrits, celui de la contamination à travers le peuple de l'esprit du meurtre initié par Marat. Ces révolutionnaires fêrus de sang et de spectacles macabres accroissent l'indignation de l'héroïne et tendent à légitimer et rendre nécessaire son acte.

Le quatrième tableau se déroule dans le jardin du Palais-Royal, l'héroïne sort d'une coutellerie, elle dissimule une arme dans son corsage de robe. Elle s'échauffe l'esprit, ses phrases courtes servent à l'auto motivation de son geste : « Je vais tuer Marat »⁴⁴⁴, « Sa mort délivrera la France ! »⁴⁴⁵, « Il est temps qu'il meure ! »⁴⁴⁶ Puis l'héroïne doute, regrette de mourir sans avoir vécu l'amour et les « transports de la maternité »⁴⁴⁷ et s'exclame : « Je ne veux pas mourir »⁴⁴⁸. Mais un crieur de rue entre, énonce les nouvelles des exécutions, décrit les eaux de la Seine « rouges de sang »⁴⁴⁹ et prononce la demande de Marat de décapiter « deux-cent-soixante mille têtes »⁴⁵⁰. Les propos du crieur public raffermissent sa volonté.

Le cinquième tableau se déroule dans la chambre à coucher de Marat. Il se trouve plongé dans sa baignoire, entouré de papiers journaux, de tout ce qu'il faut pour écrire et de son commissionnaire. Marat ordonne à ce dernier d'aller porter les noms des traîtres à traîner devant le tribunal. Marat se définit au cours d'une tirade comme un être faussement

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁴⁹ *Ibidem.*

⁴⁵⁰ *Ibidem.*

amoureux du peuple (« l'amour du peuple, c'est le masque de ma vie »⁴⁵¹), « envieux »⁴⁵² envers ceux qui, sous l'Ancien Régime, étaient les maîtres. Charlotte Corday pénètre dans sa chambre et le citoyen l'invite à prendre la parole (« Parle-moi sans trembler, ma belle citoyenne ! »⁴⁵³). Elle lui raconte qu'une armée s'est formée pour venir à Paris renverser les Montagnards. Marat lui demande les noms des conspirateurs, elle les lui donne (Guadet, Buzot, Louvet, Pétion, Barbaroux), elle lui demande quel sera leur sort, il lui répond : « Je les enverrai tous, tous à la guillotine ! »⁴⁵⁴ À ces mots, de son couteau, elle le frappe (« Meurs misérable ! »⁴⁵⁵). Puis elle réclame qu'on la livre au peuple⁴⁵⁶.

Le sixième tableau se déroule au Palais de Justice dans lequel « siégeait le tribunal criminel révolutionnaire. »⁴⁵⁷ Charlotte Corday déclare à ses juges qu'en tuant Marat, elle a sauvé « cent mille »⁴⁵⁸ vies et que « désormais la France à la paix va renaître. »⁴⁵⁹ Elle se considère comme avoir été, par son geste, utile à sa patrie. Le président lui demande si l'attentat contre Marat lui a été ordonné par des chefs politiques de Caen. Il sous-entend qu'elle ne peut avoir agi selon sa propre raison⁴⁶⁰. Charlotte Corday lui répond qu'elle revendique haut et fort son geste comme étant personnel:

J'en appelle à mes juges
Pensent-ils que parmi ces généreux proscrits
Un seul aurait voulu triompher à ce prix ?
Tuer leur ennemi par la main d'une femme
Mais n'ont-ils pas un bras ? Et n'ai-je pas une âme ?
Croyez-vous qu'en frappant je n'ai fait qu'obéir ?
Ne puis-je pas aussi mépriser et haïr ?
Cet acte m'appartient et je le revendique
J'étais républicaine avant la république.⁴⁶¹

Son geste lui appartient, elle le signe comme un acte politique. Le juge lui demande si, à travers son acte, elle a cherché la gloire. Là encore l'incrédulité du juge quant aux raisons politiques de son acte parle. Elle lui répond que son pays fut sa « seule espérance. »⁴⁶² Elle lui dit avoir voulu mettre « un terme à la guerre civile »⁴⁶³ et à la « sanglante

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 79 : « Au peuple qu'on me livre ! »

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵⁹ *Ibidem.*

⁴⁶⁰ C'est également ce que reprochaient les colons à Olympe de Gouges en 1789. Selon eux, une femme ne pouvait avoir écrit une pièce abolitionniste poussée par ses propres convictions, elle servait obligatoirement un parti et elle était utilisée par les Amis des Noirs pour faire de la propagande anti-esclavagiste.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 86.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 87.

école »⁴⁶⁴ de Marat. Selon le juge, elle n'a nuit qu'à elle seule. Cette scène entre le juge et la prévenue est écrite à partir de pièces d'archives et Mazeau écrit que « quand Charlotte Corday prétend dans son procès avoir été « républicaine bien avant la Révolution », il faut la croire : elle n'a plus aucun intérêt à mentir. »⁴⁶⁵ Après lui avoir présenté l'arme du crime, l'accusateur conclut à la mort de la prévenue qui a « tué l'ami du peuple et l'appui de l'État. »⁴⁶⁶ Chauveau-Lagarde son défenseur salue son « fanatisme ardent »⁴⁶⁷ mais alors qu'il va demander un aménagement de peine, Fouquier-Tinville, l'accusateur public, l'interrompt, les jurés appellent à la mort de la prévenue. Pragmatique, elle demande à Chauveau-Lagarde de payer ses frais de prison. Elle espère qu'elle sera la dernière dont le sang sera répandu.

Le septième tableau de la pièce représente une salle de la Conciergerie. Charlotte Corday, couverte de la chemise rouge, est prête à marcher au supplice. Elle évoque sa sœur, son père ainsi qu'un homme qu'elle pense avoir peut-être aimé, mais elle affirme que sa « carrière est remplie »⁴⁶⁸ : « (...) ma carrière est remplie ; Un héroïque jour vaut une longue vie ; J'ai vécu, j'ai goûté tous les grands sentiments ! Je m'en pénètre encore à mes derniers moments, et je sens avec eux mon âme me survivre. »⁴⁶⁹ Elle est interrompue par le gendarme qui l'appelle : « Citoyenne, il est temps. »⁴⁷⁰ Elle se dit prête à mourir. L'autrice précise : « la toile du fond se lève et le théâtre représente la place de la Révolution, Grande affluence du peuple. La scène se passe le mercredi 17 juillet 1792. L'orage gronde, le ciel est en feu (historique.) »⁴⁷¹ Un groupe de spectateurs commente l'apparence physique et morale de la condamnée à mort et quand sa charrette passe, ils entonnent « Ça ira ». L'héroïne de la pièce monte à l'échafaud et déclare : « Regardez ! À la mort je monte le front haut : « Le crime fait la honte et non pas l'échafaud » »⁴⁷² Ce dernier vers, emprunté à Pierre Corneille était retranscrit, comme l'indique Louise Colet en note par Charlotte Corday dans la dernière lettre qu'elle adressa à son père avant d'être guillotinée.

Charlotte Corday retrace avec exactitude et précision les évènements des derniers jours de cette femme et s'apparente à une reconstitution historique, voire judiciaire de

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰ *Ibidem.*

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 104.

l'assassinat de Marat. Le cadre naturaliste de la pièce est cependant débordé par le phrasé versifié des personnages, outrageux et démesuré. Louise Colet fait ainsi de Charlotte Corday, arrière-petite-nièce du dramaturge Corneille, non seulement une héroïne républicaine mais une héroïne de théâtre. Sa théâtralité la décolle du réel. Son héroïne se sacrifie au nom de la République et du peuple afin de mettre un terme à la tyrannie d'État incarnée par Marat. Traverser ainsi la pièce permet de saisir la constance de la conviction de l'héroïne qui, si elle doute, ne recule jamais. Elle intervient dans la vie publique armée et fait preuve d'un courage, comme l'écrit Mazeau, « traditionnellement associé à une culture virile »⁴⁷³. Au cours de la scène du jugement du sixième tableau, le juge cherche à disqualifier le geste de Charlotte Corday en tant qu'acte politique. Selon l'accusateur, soit elle a agi pour le compte d'un groupe d'hommes ennemi, soit elle est folle. Or, en évinçant toutes raisons personnelles (psychologiques et/ou sentimentales) de la meurtrière, l'autrice remplace le crime par l'attentat politique et la femme supposée irrationnelle par un sujet politique pleinement responsable de ses actes. Il est également difficile de ne pas noter la proximité entre Louise Colet et son héroïne Charlotte Corday. Louise Colet est née comme son héroïne en Province, elles sont toutes deux marquées en particulier par l'œuvre de Rousseau. Comme Corday, Colet est de culture catholique mais doute et s'est émancipée de son milieu aristocratique provincial en se rendant à Paris afin d'entrer, à sa manière, dans l'Histoire, en faisant « carrière ». Comme Charlotte Corday vis-à-vis de son aïeul Corneille, Louise Colet est poussée dans ses engagements par le souvenir d'un grand-père héroïque, Jean-Baptiste Le Blanc qui fut un révolutionnaire partisan de la Constitution, emprisonné à plusieurs reprises et qui, comme il le raconte dans ses *Mémoires*, prit part aux événements⁴⁷⁴. Enfin comme elle, elle subit les jugements dépréciatifs de juges, d'hommes vis-à-vis de son œuvre, que ce soit ceux d'écrivains ou de journalistes qui forment l'opinion publique et qui discréditent parfois le travail intellectuel des femmes. L'affaire Karr rendue publique dans le journal *Les Guêpes*, au cours de laquelle l'autrice a tenté d'assassiner ou du moins d'intimider, armée d'un couteau, le journaliste Alphonse Karr, précède l'écriture de sa pièce de seulement quelques mois. Or, Marat, l'ennemi public de Charlotte Corday, est d'abord le rédacteur en chef du journal *L'Ami du Peuple*. Lorsque Charlotte Corday l'assassine, Marat est décrit par Louise Colet, comme entouré par ses papiers, ses journaux et son matériel d'écriture. S'il déchaîne les passions meurtrières des individus c'est grâce au pouvoir de

⁴⁷³ MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions*, op. cit., p. 31.

⁴⁷⁴ Cf. CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, op. cit., p. 12-14.

son journal et de ses écrits. Enfin, Charlotte Corday est dans sa pièce une républicaine et, par son texte dramatique, Louise Colet partage pour la première fois publiquement ses convictions républicaines, patriotes et féministes. En plaçant en fil rouge de sa dramaturgie, le parcours épique d'une femme conduite par ses convictions et son sens de la justice, l'autrice défend un personnage féminin en tant que sujet politique. Son héroïne dispose d'une agentivité dans l'espace public, en ce qu'elle veut, peut et est capable d'agir. Louise Colet suppose implicitement par ce texte, une égalité des intelligences et des capacités politiques des genres. Par son personnage, l'autrice affirme qu'une femme comme un homme peut agir par conscience politique dans un but de justice, de manière rationnelle. Ses convictions vont, après l'écriture de ses deux drames, s'accroître, se radicaliser « à gauche »⁴⁷⁵ : Louise Colet va devenir plus « rouge », c'est-à-dire de plus en plus républicaine, anticléricale, féministe et en 1870, pro-communarde. Enfin, en composant un personnage féminin en pleine possession de ses moyens et violent, Louise Colet crée un personnage féminin complexe et peu habituel dans le paysage théâtral des années 1840. Les critiques s'offusquèrent de sa pièce.

Le Journal des Débats, sous la plume du journaliste Louis Alloury, cité par Clébert, « apprécie la teneur historique de l'ouvrage mais ne peut s'empêcher de frémir (...) à l'évocation de souvenirs si proches et si horribles. »⁴⁷⁶ *La Revue indépendante*, citée par Clébert, commente :

Il y a quelque hardiesse, sinon une véritable intelligence de l'histoire, à prendre parti pour les Girondins. C'est accepter d'abord l'insurrection du 10 août contre la royauté, la condamnation de Louis XVI, et la République. Il ne faudrait qu'un peu plus de logique pour comprendre le Comité de Salut public et Robespierre. Mais cependant il est tout à fait permis aux femmes, lesquelles ne sont pas obligées d'être des hommes d'État, de s'arrêter à la Gironde. Madame Collet (sic) a donc chanté en vers énergiques l'âme et le bras de ce parti, madame Roland et mademoiselle Corday. La Gironde n'a fait qu'un acte, et c'est une femme qui l'a fait. La Gironde n'a eu qu'un grand politique et c'est la femme de Roland. Qu'une femme soit donc l'historien et le poète de cette faction femelle, sans caractère, mais non sans poésie.⁴⁷⁷

La Revue indépendante, peu amène envers le parti girondin, utilise l'exemple de ces héroïnes théâtrales pour le discréditer à nouveau. Que des femmes aient agi au sein de ce parti prouve bien que ce parti manquait *de caractère*. Par ailleurs, les théâtres refusent sa pièce. D'après Clébert, « on lui reproche les notes « historiques » qui envahissent ses bas de pages. »⁴⁷⁸ On trouve que sa pièce manque de teneur romanesque : « Cette Charlotte,

⁴⁷⁵ Cf. COLET, Louise. *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*, op. cit., p. 6.

⁴⁷⁶ CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse*, op. cit., p. 96.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

que diable, elle était bien amoureuse de quelqu'un, de Barbaroux peut-être ? »⁴⁷⁹ Sa pièce n'est pas assez sentimentale, elle est trop virile. Charlotte Corday est un personnage de femme non amoureuse qui agit seule et qui n'appartient à aucun parti politique. Ses deux pièces *Charlotte Corday* et *Madame Roland* sont globalement considérées par les journalistes comme trop violentes et son drame révolutionnaire *Madeleine* (1849), écrit sept ans plus tard, sera aussi considéré comme étant « trop dangereux »⁴⁸⁰.

Conclusion : Un théâtre soucieux des actrices de l'Histoire révolutionnaire (1842-1849)

En général, les pièces de théâtre de Louise Colet auront été jugées, selon Joëlle Gardes, comme étant « trop républicaines »⁴⁸¹. Cela semble signifier que si ses pièces portant sur la Révolution française, qui déboucha dans l'Histoire sur la Première République, avaient été représentées, elles auraient pu servir de modèles révolutionnaires et générer, entre 1842 et 1848, une adhésion chez les spectateurs susceptible de les entraîner vers l'action politique. De manière générale, ses pièces furent parfois publiées mais elles ne furent pas, à l'exception d'une, acceptées par les directeurs de théâtre et à ce jour, elles n'ont jamais été jouées. Est-ce à dire que son théâtre aurait dérangé ? Dans le cas de sa pièce *Charlotte Corday* on peut le supposer. Car outre qu'elle incarne une figure républicaine patriotique, Charlotte Corday, citoyenne venant assassiner un homme politique dans son bain, personnifie également une figure féminine qui annihile les frontières entre sphère privée et sphère publique, entre la sphère féminine de l'intime, et la sphère masculine du politique, elle est une figure qui trouble la séparation idéologique des pouvoirs. Charlotte Corday se dit républicaine mais telle qu'elle apparaît dans la pièce, elle remet en cause la base même du pouvoir républicain tel qu'existant, partageant sa souveraineté avec une partie seulement de sa population masculine, et déniait aux femmes le statut de sujet politique, de citoyen civique. Longtemps réduite à une figure de criminelle utilisée comme étendard de propagande pour justifier la sortie des femmes des arènes politiques en 1793, jugées trop irrationnelles, Louise Colet réhabilite sa place politique et propose un personnage théâtral féminin faisant preuve d'agentivité, complexe

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Cf. GARDES, Joëlle. « Présentation », *Mementos de Louise Colet*. Paris, éditions Kimé, 2018, p. 41, note 1. Joëlle Gardes note que le drame *Madeleine* fut refusé par le Théâtre-Français au motif qu'il était « trop dangereux ».

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

et transgressif. Elle élève Charlotte Corday en figure symbolique d'une République qui reconnaît les femmes comme des sujets politiques responsables de l'Histoire. Abordons le cas de Céleste Chabrillan. Contrairement à George Sand et Louise Colet, Céleste de Chabrillan n'est pas issue d'un milieu aristocrate lettrée, cette républicaine, autrice d'un très grand nombre de pièces pour la scène parisienne, est issue du peuple.

3. Céleste de Chabrillan (1824-1909)

Céleste de Chabrillan (1824-1909) tient parmi les autrices dramatiques abordées dans cette thèse une place singulière. Tout d'abord, elle est la seule avec Olympe de Gouges qui soit issue du peuple et qui n'ait pas reçu dans l'enfance d'éducation. Ensuite, si Olympe de Gouges fut un temps une courtisane, Céleste de Chabrillan est la seule qui fut une « fille publique », c'est-à-dire une prostituée inscrite sur le registre de la Préfecture de Police. Elle est aussi celle qui connut la plus longue carrière de femme de théâtre en ayant été, pendant plus de trente ans, tour à tour danseuse, écuyère, comédienne, autrice dramatique et directrice de théâtre. Enfin, en recoupant plusieurs bibliographies⁴⁸² on peut dire qu'elle eut pendant plus de trente ans, entre 1859 et 1894, une activité constante de dramaturge avec l'écriture d'une trentaine de pièces et avec Olympe de Gouges, Virginie Ancelot, George Sand et Rachilde, elle compte parmi celles qui ont écrit le plus de pièces de théâtre.

La carrière de cette autrice dramatique sous le Second Empire et la Troisième République est d'autant plus remarquable que, comme l'explique Judith Walkowitz, suite aux révolutions populaires et aux épidémies de choléra des années 1830 à 1850, « les réformateurs hygiénistes (...) se montrèrent obsédés par l'immoralité, par le pourrissement de la cité, par la contagion et le désordre social émanant de la populace. »⁴⁸³ La prostituée incarnait alors « un foyer d'infection », une peste, un

⁴⁸² D'après le relevé de Beach, elle a composé, entre 1857 et 1894, trente-neuf pièces qui ont toutes, à l'exception de deux, été représentées à Paris, Cf. BEACH, Cecilia. « Chabrillan », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, op. cit., p. 88-92. Selon son biographe Pierre-Robert Leclercq, elle en a écrit vingt-six entre 1862 et 1886 : dix drames, onze comédies et cinq opérettes, Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie*. Paris, La Table Ronde, 1996, p. 365-366. D'après les relevés effectués à partir du catalogue de la Bibliothèque nationale de France, dix-neuf de ses pièces ont été publiées. Mais toutes ses pièces n'ont pas été jouées et/ou publiées sous son nom (*L'Amour de la Patrie* par exemple a été éditée signée sous le nom de « H. Henriot », cf. HENRIOT, M. *L'Amour de la Patrie*. [En ligne] Paris, Dentu, 1869, 27 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 06.12.2019]).

⁴⁸³ WALKOWITZ, Judith. « Sexualités dangereuses », op. cit., p. 447.

ulcère »⁴⁸⁴, l'« odeur lourde des masses »⁴⁸⁵ (Alain Corbin). En outre, à Paris, on interdisait aux prostituées « d'apparaître en public dans une tenue attirant l'attention, tant que les rues n'étaient pas éclairées ; elles devaient être vêtues décentement »⁴⁸⁶. Les prostituées ou anciennes prostituées subissaient, de plus, régulièrement « des procédures de stigmatisation publique »⁴⁸⁷ (visite au domicile de la police, avertissements aux employeurs et aux familles, obligation de se présenter à un dispensaire public, etc.). La fonction de directrice de théâtre qu'a occupé Céleste de Chabrillan à deux reprises au Théâtre des Champs-Élysées (1862-1864) et au Théâtre des Nouveautés (1869-1870) a facilité les représentations de ses textes mais ils ont également été montés sur de nombreuses autres scènes parisiennes populaires comme le Théâtre de Belleville, des Folies-Marigny, de Cluny, des Nouveautés, du Château d'eau, Beaumarchais, des Fantaisies parisiennes, des Arts et de la Pépinière. Elle a par ailleurs souvent tenu des rôles dans ses pièces et est montée sur les planches de 1844 jusqu'aux années 1880. Ainsi, malgré les nombreuses intimidations subies de la part de commissaires de police, la longévité de sa carrière tient à sa volonté de faire du théâtre et grâce à lui d'acquérir une autonomie financière en tant qu'artiste de la scène.

Outre sa carrière dramatique, elle a été une femme de lettres qui, sans être engagée dans un parti, a fait preuve, sous la Commune de Paris en particulier, d'une capacité à agir dans l'espace public en faveur de l'émancipation des femmes pauvres en vue de leur éviter le « suicide moral »⁴⁸⁸ que représentait pour elle la prostitution. Son œuvre dramatique est à l'image de ses engagements patriotique, pacifiste, républicain et féministe. Sa pièce *La Plaideuse*, dont la date d'écriture n'est pas connue mais qui fut jouée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1874 rend bien compte de sa teneur. Elle met en scène, comme nombre de ses pièces, une femme qui plaide sa cause. Son héroïne souhaite en effet « obtenir une séparation de corps et de biens »⁴⁸⁹ d'avec son mari mais sans défendre frontalement le divorce (M^{me} Legrano s'est trompée, son époux ne la trompait pas avec une jeune fille, il eut une enfant d'un premier lit auquel il rend régulièrement visite). Son théâtre expose les indignations de son autrice en particulier

⁴⁸⁴ *Ibidem.*

⁴⁸⁵ *Ibidem.*

⁴⁸⁶ Cf. WALKOWITZ, Judith. « Sexualités dangereuses », chapitre 14, *Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. *Histoire des femmes en Occident* [1991], sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris : Plon, « temps », 2002, p. 449.

⁴⁸⁷ *Ibidem.*

⁴⁸⁸ MOGADOR, Céleste. *Adieux au monde. Mémoires de Céleste Mogador* [1854],[en ligne] Paris : Librairie nouvelle, 1858, 2^{ème} édition, Tome 1, p. 221.

⁴⁸⁹ MOGADOR, Céleste. *La Plaideuse*. Paris : Barbré, 1889, p. 2.

concernant l'iniquité des lois envers les femmes mais le théâtre constituant son unique source de revenu, il se montre toujours, au final, de bonne moralité, c'est-à-dire non explicitement politique.

Après être revenu sur son parcours, ses idées, ses engagements et sa carrière dramatique, nous nous concentrerons sur *La Plaideuse* afin d'analyser de façon plus précise de quelle manière s'exprime la contradiction propre à son théâtre entre la volonté de cette autrice dramatique de partager ses indignations, ses opinions républicaines égalitaristes et sa volonté de paraître comme une autrice respectable, une dame aux idées conformes aux bonnes mœurs.

A. De « fille publique » à femme de théâtre

Née le 28 décembre 1824⁴⁹⁰ dans une Maison de santé municipale⁴⁹¹ à Paris, Elisabeth Céleste Vénard est la fille d'Anne-Victoire Vénard, ouvrière modiste commerçante chez un chapelier du Boulevard du Temple et d'un père « non dénommé »⁴⁹², décédé lorsqu'elle a six ans⁴⁹³. Elle fréquente peu l'école⁴⁹⁴ et passe ses journées dans les rues du quartier populaire du Boulevard du Temple⁴⁹⁵ occupé par de nombreux théâtres (« J'étais toujours dehors en course ou à jouer. »⁴⁹⁶). Elle déménage avec sa mère à Lyon peu de temps avant la Révolte des Canuts de novembre 1831⁴⁹⁷ pour fuir un beau-père « criblé de dettes »⁴⁹⁸ et violent dont sa mère a tenté en vain se séparer⁴⁹⁹ (« Pour un oui, pour un non, il me rouait de coups »⁵⁰⁰). Sa mère travaille chez un chapelier place des Célestins⁵⁰¹ puis chez un canut comme ouvrière sur un métier à

⁴⁹⁰ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 15.

⁴⁹¹ *Ibidem.*

⁴⁹² *Ibidem.*

⁴⁹³ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁹⁴ *Ibidem.*

⁴⁹⁵ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 18.

⁴⁹⁶ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁹⁷ Des ouvriers demandent l'augmentation de leur tarif horaire mais sur les 1400 fabricants, seuls 1296, parmi lesquels M. Raoul, acceptent. En novembre 1831, suite au refus de 400 fabricants de soie d'augmenter les salaires des ouvriers, la révolte des Canuts éclate. Les 400 rétifs obtiennent le soutien du gouvernement qui ordonne une répression de la révolte des ouvriers. Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 24-25.

⁴⁹⁸ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁹⁹ *Ibidem.* Anne-Victoire Vénard attaque en séparation de bien son mari mais la justice se montre incompétente : « La preuve de ce qu'il nous faisait souffrir ne manquait pas ; mais la justice dit toujours aux femmes malheureuses : Prenez patience ; votre mari promet de ne plus vous battre. »

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 6. Elle se décrit comme une petite fille rendue idiote par la peur : « je n'osais pas dire quand j'avais faim. »

⁵⁰¹ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 18.

tisser⁵⁰² où l'enfant est embauchée comme « attacheuse »⁵⁰³. Elles assistent à la Révolte des Canuts⁵⁰⁴ qui les délivre de l'époux violent retrouvé mort après l'insurrection. Libérées, elles se réinstallent à Paris⁵⁰⁵, travaillent ensemble et vont aux spectacles les jours de repos⁵⁰⁶. Quand sa mère se remet en ménage, elle demande à travailler et entre à onze ans en apprentissage comme brodeuse « rue du Temple »⁵⁰⁷ pour « vingt sous par jour »⁵⁰⁸. Ses relations avec sa mère dont elle ne supporte pas le compagnon, Vincent, se dégradent. Un jour, alors que sa mère est absente, son beau-père tente d'abuser d'elle et elle s'enfuit : « C'est affreux de se trouver seule, à quinze ans, dans les rues de Paris, sans un ami, sans une personne de connaissance chez laquelle on puisse aller demander un refuge, car ma mère avait sacrifié tous ses amis à Vincent. »⁵⁰⁹ Après plusieurs jours de vagabondage, elle est recueillie par une prostituée immatriculée⁵¹⁰ à la Préfecture de Police sur le registre des filles publiques⁵¹¹ puis conduite à la Conciergerie (« rue de Jérusalem »⁵¹²). Passés six jours, elle est transférée à la Prison Saint-Lazare⁵¹³. Une codétenue la convainc qu'il est plus rentable de se prostituer que d'épouser un ouvrier qui la battra ou qui la « fera travailler pour deux. »⁵¹⁴ Cette affirmation est corroborée par Walkowitz qui explique que le niveau de vie des prostituées était souvent plus élevé que celui des travailleurs parmi lesquels elles évoluaient⁵¹⁵. Après son séjour à Saint-

⁵⁰² *Ibid.*, p. 59 : « Ma mère travaillait comme un cheval et passait presque toutes les nuits. »

⁵⁰³ *Ibidem* : « Les canuts emploient des enfants pour attacher les fils de leur canette. Ces enfants, qui ont en général dix ou douze ans, gagnent dix sous par jour. »

⁵⁰⁴ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 68 : « L'insurrection de Lyon commençait à montrer son ombre menaçante. (...) Le commerce s'arrêta ; des groupes commençaient à se former dans les rues ; les ouvriers se révoltaient ; des hommes hideux, qui semblaient échappés du bagne, se mêlaient à leurs attroupements. »

⁵⁰⁵ En 1833, d'après Pierre-Robert Leclercq, elles habitent de nouveau dans le quartier du Boulevard du Temple, cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁶ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 96-97 : « Je travaillais avec elle. Le dimanche, nous allions nous promener à la campagne, ou bien elle me conduisait au spectacle. Ma mère ne serait pas allée au bout de la rue sans moi. Jamais personne autre ne m'avait aimée. Je n'avais pas d'amies, comme les autres enfants. Les scènes que j'avais vues m'avaient laissé un fonds de tristesse. »

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 131 : « Je ne suis plus une femme, je suis un numéro ; je ne suis plus ma volonté, mais le règlement d'une carte. », dit Thérèse.

⁵¹¹ Selon Alain Corbin, la tenue d'un registre des filles publiques à la Préfecture de Police est un moyen de contrôler administrativement leur nombre dans les villes et les maladies dont elles peuvent être porteuses comme la syphilis. Cf. CORBIN, ALAIN. « Présentation », *La prostitution à Paris au XIX^e siècle [1836]* d'Alexandre Parent-Duchâtel, *op. cit.*, p. 35.

⁵¹² MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 150.

⁵¹³ Le chapitre VII de ses *Mémoires* livre une description très détaillée de la vie quotidienne de la prison pour femmes de Saint-Lazare (emploi du temps, organisation, hiérarchies...).

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 173 : « Tu seras bien avancée de te marier à un ouvrier qui te battra peut-être, ou bien te fera travailler pour deux », lui affirme sa codétenue Denise.

⁵¹⁵ Cf. WALKOWITZ, Judith. « Sexualités dangereuses », *op. cit.*, p. 446.

Lazare⁵¹⁶, elle entre comme prostituée dans une maison close qu'elle décrit comme l'un de « ces asiles ouverts au suicide moral »⁵¹⁷ et sur autorisation de sa mère, elle se fait immatriculer sur le registre des filles publiques et mineures. Dans ses *Mémoires*, elle écrit à propos de ce moment : « Si j'avais pu effacer de mon existence un affreux moment, j'aurais fui cette maison maudite, mais je me sentais tellement perdue, si bas tombée, que je n'avais plus d'intérêt pour moi-même, ce qui est, soyez-en sûr, le comble de la douleur humaine. »⁵¹⁸ Elle a convaincu sa mère de la faire immatriculer aux motifs qu'elle a pris sa « classe [sociale] en dégoût »⁵¹⁹ et qu'elle ne veut pas devenir ouvrière, elle « reçoit le numéro 3758 »⁵²⁰. Elle relate : « J'étais inscrite sur ce livre infernal d'où rien ne vous efface, pas même la mort ! »⁵²¹ Mais elle ne supporte pas cette activité⁵²² de lorette cloîtrée, les violences et les humiliations qu'elle y subit⁵²³, elle écrit n'avoir pas « la vocation »⁵²⁴. Sa seule échappatoire consiste en une permission mensuelle, au cours de laquelle elle se rend avec un consœur à un bal public (« la Chaumière »⁵²⁵). Atteinte de la « petite vérole »⁵²⁶, un client la fait sortir de la maison close. Soignée et rétablie après un séjour à l'Hôpital Saint-Louis, elle sort la peau du visage un peu grêlée avec la ferme intention d'« entrer dans un théâtre »⁵²⁷. La beauté constitue un capital non négligeable pour celle qui veut être comédienne. Les cicatrices que lui laisse la petite vérole sont suffisamment discrètes pour que Céleste Vénard puisse prétendre à une carrière de comédienne. Céleste

⁵¹⁶ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 194 : « Je partis comme j'étais venue, dans la même voiture : il n'y avait que mon costume de changé. Mais je ne savais pas encore l'impression terrible que le séjour à la correction devait laisser dans mon caractère, l'influence que ces quelques mois devaient avoir sur mon triste avenir. »

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 225 : « L'ambition est entrée dans mon cœur ; je deviendrai riche. Et puis, vois-tu, j'ai pris ma classe en dégoût ; je n'aurais jamais pu être la femme d'un ouvrier. Ce que tu as enduré de misère et de privations, ce que j'ai vu moi-même me fait peur ; malgré moi, mon imagination s'envole vers ce monde brillant, que j'aime mieux approcher, fût-ce en esclave, plutôt que de régner sur mes pareilles ! »

⁵²⁰ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 51.

⁵²¹ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 226.

⁵²² *Ibid.*, p. 228 : « Je n'y étais pas depuis huit jours, que je n'avais qu'une pensée : en sortir. »

⁵²³ Elle mentionne en particulier, les violences et les humiliations qu'elle subit de la part d'un de ses clients alcoolique et cruel⁵²³ qui n'est autre, d'après Leclercq (p.56), qu'Alfred de Musset⁵²³. Elle décrit dans ses mémoires : « il avait comme des moments de folie, où il me disait des choses infâmes sans motif. » Elle relate qu'un jour il l'invita au restaurant et afin de l'humilier en public, il lui renversa une carafe d'eau sur la tête « Il prit le siphon d'eau de seltz [ancêtre de l'eau gazeuse] comme s'il voulait se verser à boire, et, dirigeant l'orifice de mon côté, il m'inonda de la tête aux pieds. » Cf. MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, p. 237-239.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 229. Pierre-Robert Leclercq décrit la Grande-Chaumière comme « un bal-jardin qui n'a de rival que le Mabille et le Tivoli », composé d'une buvette, d'une piste de danse et de jeux, cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 54.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 249.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 260 : « On m'a dit que j'avais une jolie voix ; je vais travailler, et je tâcherai d'entrer dans un théâtre. »

Mogador loue une chambre, ouvre « un livret à la Caisse d'Épargne »⁵²⁸ et s'installe comme prostituée à son compte. Après sa convalescence, elle commence par retrouver une autonomie financière afin de pouvoir subvenir à ses besoins vitaux mais sans doute aussi pour s'acheter de quoi se vêtir à son avantage lors de ses entretiens dans les théâtres dans le but d'obtenir un emploi. D'après ses *Mémoires*, elle s'adresse pour avoir un rôle au Théâtre Beaumarchais, sur le Boulevard du Temple, au Théâtre des Délassements puis au Théâtre du Funambule mais faute d'expérience, elle se fait refuser.

Céleste Mogador, prostituée dans une maison close, s'échappe de sa prison, se met prostituée à son compte avec l'idée fixe de devenir comédienne. Son rêve est celui d'une émancipation. Pourtant, comme l'explique Martin-Fugier, la frontière est « floue »⁵²⁹ entre les métiers de comédiennes et de prostituée. La reconnaissance du comédien s'améliore au fil du XIX^e siècle, considéré au début du siècle comme un paria par l'Église et l'État, la Constitution du 14 janvier 1852 lui permet de pouvoir désormais, comme tous les citoyens, « remplir toutes les fonctions civiles, publiques et politiques »⁵³⁰. Mais la condition des comédiennes diffère de celle des comédiens puisqu'étant femmes, elles ne sont pas pleinement citoyennes et que de plus, comme l'explique Martin-Fugier « une comédienne d[oi]t recourir à la galanterie pour avoir un train de vie convenable »⁵³¹. L'aspect émancipateur de ce changement de profession pour Céleste Vénard peut donc sembler mineur et illusoire. Pourtant être comédienne signifie travailler, donc être autonome et sortir du joug des hommes, mais aussi obtenir une reconnaissance publique grâce à son art. Un siècle plus tard, dans la quatrième partie du *Deuxième sexe* (1949), intitulée « Vers la libération », Simone de Beauvoir élève la comédienne en prototype de « la femme indépendante » :

Le grand avantage dont elles jouissent, c'est que leurs succès professionnels contribuent – comme dans le cas des mâles – à leur valorisation sexuelle ; en se réalisant comme êtres humains, elles s'accomplissent comme femmes : elles ne sont pas déchirées entre des aspirations contradictoires [contrairement à l'intellectuelle] ; au contraire elles trouvent dans leur métier une justification de leur narcissisme : toilette, soin de beauté, charme font partie de leurs devoirs professionnels ; c'est une grande satisfaction pour une femme éprise de son image que de *faire* quelque chose simplement en exhibant ce qu'elle *est* ; et cette exhibition demande en même temps assez d'artifice et d'étude, pour apparaître, selon le mot de Georgette Leblanc, comme un succédané d'action. Une grande actrice visera plus haut encore : elle dépassera le donné par la manière dont elle l'exprime, elle sera vraiment une artiste, un créateur

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 268.

⁵²⁹ MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne, de M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 316.

⁵³⁰ *Ibidem.*

⁵³¹ *Ibid.*, p. 319.

qui donne un sens à sa vie en en prêtant un au monde.⁵³²

En faisant un métier lié à un savoir-faire, du labeur et à la singularité de sa sensibilité artistique, la comédienne gagne sa vie et son autonomie mais elle aussi valorisée socialement en tant que femme. En effet, son métier lui permet de mettre en avant ce qu'il est attendu d'une femme : sa plastique, sa voix, sa tenue, son apparence. Simone de Beauvoir distingue la comédienne de « la grande actrice ». La grande actrice invente par son jeu un monde, elle devient une artiste. En devenant par la suite comme Julie Candaille, actrice-autrice, Céleste Vénard va créer des mondes, devenir actrice professionnelle et, peu à peu, une artiste. Mais grâce à ce métier, elle devient également actrice de sa vie. En effet, son souhait de devenir comédienne alors qu'elle est prostituée va aussi servir son émancipation d'être humaine.

Un jour, Céleste Vénard se rend au bal populaire public appelé Mabilille⁵³³ et inspirée par une danseuse, Lise Sergent (1825-1846) surnommée « La Pomaré », elle apprend à danser la valse puis la polka et prend, selon ses mots, « un grand goût pour la danse »⁵³⁴. Danseuse douée, elle remporte au bal Mabilille un franc succès, si bien que nombre d'hommes veulent danser avec elle et son cavalier (Brididi) la surnomme « Mogador »⁵³⁵. Ce nom désigne la place forte de la région de Marrakech au Maroc prise par les français lors d'une victoire, d'après Leclercq, « ressentie comme un Austerlitz colonial »⁵³⁶ dans le Paris de 1844. Son nom de scène devient Mogador⁵³⁷. Comme une place forte, la danseuse « Mogador » est trivialement « à prendre ». Ce nom renvoie au flou existant entre la courtisane et la danseuse. Pourtant, Céleste Vénard va utiliser ce qualificatif comme nom de scène parce qu'adressé par son cavalier, il rappellera ses succès et sa célébrité de danseuse. Elle utilise également cette appellation pour entretenir la confusion entre la prostituée, la courtisane, la danseuse et la comédienne qu'elle va être, et pour s'en

⁵³² BEAUVOIR, Simone. « La femme indépendante », chapitre XIV, *Le Deuxième Sexe*. [1949]. Volume 2. Paris : Éditions Gallimard, « folio essais », n°38, 2003, p. 616.

⁵³³ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 277-278 : « « C'était le rendez-vous favori des valets de chambre, des femmes de chambre, dans Le temps où ils étaient moins élégants que leurs maîtres. (...) Tous ces jeunes gens, toutes ces jeunes filles qui se livrent au travail toute la semaine prennent le dimanche du plaisir pour huit jours ; ils sont gais, en nage, fatigués, mais si heureux que cela vous gagne. Je n'avais jamais dansé ; j'aurais voulu essayer, mais la crainte d'être ridicule me retenait. »

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 288 : « Oh ! mais, dit-il, me tirant par le bras, j'aurais moins de peine à défendre Mogador que ma danseuse ! Tiens, cria-t-il bien haut, je vous-appelle Mogador ! »

⁵³⁶ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie*, *op. cit.*, p. 71.

⁵³⁷ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 289 : « Cent voix crièrent : vive Mogador ! On me jeta vingt bouquets dans le cercle où je dansais. Il y eut deux camps. D'un côté, on criait : vive Pomaré ! De l'autre ; vive Mogador ! Les gens qui ne comprenaient rien et qui ne saisissaient que le bruit, criaient : vive Pomador ! »

servir. En effet, ce nom raconte d'elle qu'elle est à conquérir. Ce nom de scène peut donc attirer la publicité sur sa personne auprès d'une certaine partie de la population : des hommes hétérosexuels, parfois riches et disposant d'une agentivité dans le milieu artistique parisien pouvant lui être utiles professionnellement. Les performances chorégraphiques des deux jeunes femmes, Pomaré et Mogador, sont commentées dans la presse ainsi que par les poètes⁵³⁸ et le 26 septembre 1844, elles font, d'après Leclercq, la une du journal *Le Charivari*⁵³⁹. Placées en rivales par la presse, Lise Sergent (la Pomaré) et Céleste Vénard (Mogador) deviennent amies⁵⁴⁰. C'est à cette période, elle a un peu moins de vingt ans, qu'elle apprend à lire et à écrire⁵⁴¹. Suite à la publicité qu'elle acquiert comme danseuse au bal Mabille, elle écrit que ses amis la poussent à « faire une seconde tentative pour entrer au théâtre. »⁵⁴² Elle réussit finalement à faire ses débuts sur scène en interprétant au Théâtre Beaumarchais « son propre rôle de Mogador du [bal] Mabille, dans une revue *Les Diableries de l'année* »⁵⁴³, en clôture de laquelle elle danse une Mazurka. Ce premier rôle marque le début de sa longue carrière dramatique.

Issue d'un milieu ouvrier parisien, Céleste Vénard n'a pas reçu « d'éducation première »⁵⁴⁴, elle a subi la violence des compagnons de sa mère et dut travailler dès l'enfance. Ses connaissances culturelles lui viennent surtout de sa fréquentation des théâtres du Boulevard du Temple⁵⁴⁵ qui ont probablement participé de sa formation de future femme de théâtre.

Au début de sa carrière théâtrale (1844-1854), elle vit de ses petits rôles et comme courtisane, de ses protecteurs. Son premier rôle au Théâtre Beaumarchais n'est pas reconduit⁵⁴⁶. Elle est ensuite embauchée comme écuyère pour « 100 francs »⁵⁴⁷ par mois

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 78-79.

⁵⁴⁰ Céleste Mogador lui consacre un chapitre entier dans ses mémoires : « La reine Pomaré », chapitre XI, tome 1. Lorsqu'elle meurt à 21 ans atteinte de la tuberculose, Céleste Mogador relate avoir été la seule présente à son enterrement, cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 98.

⁵⁴¹ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 71.

⁵⁴² MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 318.

⁵⁴³ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 82.

⁵⁴⁴ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 105 : « Ces théâtres, où l'on m'avait menée si jeune, avaient gâté mon esprit et exalté mon caractère, et je puis assurer que je ne connais rien de plus dangereusement mauvais pour les enfants que ce genre de distraction. »

⁵⁴⁶ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*. [En ligne] Paris : Librairie nouvelle, 1858, tome 2, p. 15 : « On m'avait reçue à bras ouverts ; on me faisait jouer et danser tous les soirs. On ne me donnait pas d'appointments. » D'après Céleste Mogador, elle arrête alors le théâtre parce que le Théâtre Beaumarchais ferme ses portes ».

⁵⁴⁷ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*. [En ligne] Paris : Librairie nouvelle, 1858, tome 2, p. 18.

par « Laurent Franconi »⁵⁴⁸, un circassien directeur de l'Hippodrome⁵⁴⁹. Après avoir reçu des leçons d'équitation, elle inaugure « le 4 juillet 1845 »⁵⁵⁰ ce nouveau lieu dévolu aux divertissements des parisiens où adroite amazone, elle gagne en célébrité auprès du public. Son succès lui offre davantage de temps pour choisir les hommes qu'elle fréquente et fait changer l'opinion à son égard : « Je n'eus qu'à me féliciter du parti que j'avais pris. L'opinion changea à mon égard. On ne cessa pas de me faire la cour, mais on y mit plus de délicatesse, et l'on me laissa le temps de respirer et de choisir. »⁵⁵¹ Comme l'explique Leclercq, elle peut choisir « un amant officiel »⁵⁵², ce qui correspond dans la carrière d'une courtisane à « une promotion »⁵⁵³. Profitant de sa renommée, elle demande au préfet de police sa radiation du registre des filles publiques mais il refuse⁵⁵⁴. Elle n'évoque pas dans ses mémoires les raisons de ce refus. Elle joue en parallèle au théâtre du Palais Royal dans une petite revue en trois actes de l'année 1845 : *Les Pommes de terre malades*⁵⁵⁵. Mais après s'être grièvement blessée lors de l'une de ses performances d'écuyère⁵⁵⁶, son nom est retiré de l'affiche. Elle ouvre un temps une boutique (2 rue Geoffroy-Marie)⁵⁵⁷ avec sa mère mais reprend, dès 1847, sa vie de comédienne en enchaînant des petits rôles au théâtre. En 1849, le directeur du Théâtre des Folies-Dramatiques, Jean-Joseph Mourier⁵⁵⁸ (« Mouriez » dans ses *Mémoires*⁵⁵⁹) l'embauche pour jouer dans *Le Juif errant*, une adaptation d'un roman d'Eugène Sue, le rôle de la reine Bacchanale⁵⁶⁰. Dans *Le Corsaire* du 2 août 1849, on peut lire :

Le grand évènement de la soirée était le début de la fameuse polkeuse Céleste Mogador. Son succès comme actrice a été négatif, comme danseuse, ses pas ont

⁵⁴⁸ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 83.

⁵⁴⁹ L'Hippodrome, sorte de Colisée à ciel ouvert pouvant contenir d'après Pierre-Robert Leclercq « quinze mille personnes » situé tout près de l'Arc de triomphe offrait entre 1845 et 1856 des spectacles de courses spectaculaires de chevaux et autres jeux romains avant d'être déménagé « au rondpoint de Saint-Cloud », cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 84.

⁵⁵⁰ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 85.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵² LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 86.

⁵⁵³ *Ibidem* : « 5, rue de l'Arcade ».

⁵⁵⁴ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 2, *op. cit.*, p. 42-43 : « J'étais devenue bonne écuyère. Je fis une demande au préfet pour obtenir ma liberté. On me fit venir, me disant qu'il n'y avait pas assez longtemps ; que si l'Hippodrome fermait, je n'avais aucun moyen d'existence. »

⁵⁵⁵ DUMANOIR, CLAIRVILLE. *Les Pommes de terre malades*, revue de l'année 1845, en 3 actes, représentée pour la première fois le 20 décembre 1845 au Théâtre du Palais-Royal. [En ligne] Paris, Beck, 1846, 22 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 05.12.2019]

Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 87.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁵⁸ Cf. WILD, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914, op. cit.*, p. 150.

⁵⁵⁹ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op. cit.*, p. 141. Il l'embauche forte, comme elle le précise de son expérience « à Beaumarchais [et] (...) aux Délassements ».

⁵⁶⁰ Cf. MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op. cit.*, p. 142.

semblé vieillis ; elle n'est plus à la hauteur, au dire des experts ; mais c'est toujours une des plus belles créatures qu'on puisse voir.⁵⁶¹

Si sa prestation n'est pas saluée par la critique, ce rôle lui permet de gagner en autonomie financière tout en assurant sa publicité auprès du public et de potentiels protecteurs. Fièbre, elle relate : « Je suis engagée aux Folies ; on me paye, et on m'a dit qu'on fournissait les costumes. »⁵⁶² Des comédiens l'aident dans son apprentissage du métier⁵⁶³ mais elle confie qu'elle est souvent l'objet du dédain d'actrices comme Alice Ozy (1820-1893) qui la ramènent à son statut social de prostituée immatriculée. Elle est ensuite embauchée au Palais Royal pour jouer dans *Les Martyrs du Cardinal*⁵⁶⁴ puis dans deux pièces aux Variétés-Dramatiques⁵⁶⁵ dans la revue *Cinquante-et-un*⁵⁶⁶ et en mars 1852 dans *Paris qui dort*⁵⁶⁷. Comme Julie Candeille, avant de devenir autrice dramatique, Céleste Mogador est d'abord actrice. La critique est toujours très violente concernant son jeu de scène⁵⁶⁸ et il faudra attendre 1864 et sa performance saluée dans sa pièce *Les Voleurs d'or* pour qu'elle gagne en reconnaissance médiatique. Ce début de carrière lui permet cependant de fréquenter le milieu artistique parisien, en particulier ses auteurs⁵⁶⁹

Pendant cette période (1847-1854), la protection de deux jeunes aristocrates, « Richard » et Lionel de Chabrillan, lui permet également de subvenir à ses besoins. « Richard » tel que nommé dans ses mémoires l'aide à survivre et la demande en mariage mais elle refuse⁵⁷⁰. En 1847, elle rencontre le comte Lionel de Chabrillan (1818-1858), prénommé « Robert » dans ses mémoires, jeune homme féru de jeux, de femmes,

⁵⁶¹ P.D. « Théâtre » [En ligne], *Le Corsaire : journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes, Paris*, le 2 août 1849. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 148 : « Quant aux hommes, c'était autre chose ; Hensey, Coutard, Boisselot, Hoster, tous étaient charmants pour moi, et se disputaient le plaisir de me donner des avis dont j'avais grand besoin et que je m'efforçais à suivre de mon mieux. »

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 178. « On me fit demander au théâtre pour une nouvelle pièce appelée les *Martyrs du Carnaval*. »

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 217 : « (...) j'ai débuté aux Variétés, dans la Course au plaisir, (...) »

⁵⁶⁶ Cf. MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op. cit.*, p. 295 : « On me donna deux rôles dans la Revue de cinquante et un ; j'étais en répétition quand Robert arriva de Lyon. »

⁵⁶⁷ Cf. « Théâtre des Variétés », [En ligne], *Le Corsaire : journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes, Paris*, le 1^{er} mars 1852. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 297 : « Les journaux prenaient la peine de m'abîmer ; ils disaient que mes pas avaient vieilli. Enfin, j'avais à peine vingt-cinq ans, et ils m'envoyaient aux Invalides. »

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 302 : Elle est invitée à un bal chez le dramaturge parnassien Philoxène Boyer (1829-1867) qui fréquente alors Théodore Banville, Théophile Gautier, Gustave Flaubert et qui la fait entrer dans le milieu littéraire et artistique d'élite : « J'avais reçu d'un auteur, M. Philoxène, une invitation à un bal qu'il donnait à l'occasion du réveillon. Je n'avais pas envie d'y aller ; mais tous mes camarades me dirent d'y venir, que ce serait très-amusant, qu'il y aurait beaucoup d'artistes. » Leclercq parle de cette invitation comme d'une « intronisation », cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 125.

⁵⁷⁰ Cf. MOGADOR, Céleste. « XXXVII Londres », *Mémoires de Céleste Mogador, op. cit.*, p. 170-190.

dépensier et endetté⁵⁷¹ dont elle s'éprend avec passion⁵⁷². Elle séjourne à plusieurs reprises dans son château du Berry⁵⁷³ mais, bien que ses emplois au théâtre agacent son amant⁵⁷⁴, elle poursuit en parallèle de sa relation sa carrière de comédienne à Paris⁵⁷⁵. En 1852, il la demande en mariage mais alors qu'une union avec un comte constituerait un moyen de sortir définitivement de l'opprobre attachée à son immatriculation et qu'elle en est très éprise, elle refuse pour la seconde fois de se marier⁵⁷⁶. Elle veut se consacrer au théâtre et acquérir une autonomie financière grâce à son travail artistique⁵⁷⁷ et précise dans ses lettres à son amant que « l'isolement et l'oisiveté »⁵⁷⁸ la feraient mourir. Criblé de dettes, l'éconduit s'embarque pour l'Australie pour se refaire une fortune après lui avoir avoué « que la plupart de ses créances sont garanties par des billets au nom de Céleste Vénard. »⁵⁷⁹ À son retour d'Australie⁵⁸⁰, il obtient, après de nombreuses démarches, d'un bureau de la préfecture de police l'attestation selon quoi « « Vénard, Elizabeth-Céleste, ne figure pas sur l'état actuel des filles publiques » »⁵⁸¹. Il réitère auprès d'elle sa demande en mariage et elle accepte.

Qu'elle change d'avis concernant ce mariage peut s'expliquer par différentes raisons qui demeurent des hypothèses. Comme Julie Candaille lorsqu'elle épouse M. Simons en 1799, Céleste Mogador est peut-être fatiguée de sa vie de comédienne et de prostituée et aspire, en épousant Lionel de Chabrillan, qui est de surcroît aristocrate, à une vie matérielle et sociale plus confortables. Elle explicite en outre à plusieurs reprises dans

⁵⁷¹ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op. cit.*, p. 13 : « Robert, malgré sa grande fortune en terres, était plus pauvre que moi. Je ne pouvais et ne voulais rien lui demander. »

⁵⁷² Cf. MOGADOR, Céleste. « Robert », chapitre XXI, *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 2, *op. cit.*, p. 238-272.

⁵⁷³ Cf. MOGADOR, Céleste. « La campagne », chapitre XXII, *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 2, *op. cit.*, p. 273-291. MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op. cit.*, p. 68 : « J'avais lu les livres de Mme Sand, et je me faisais une fête de visiter les paysages qu'elle avait décrits. J'allai voir la Mare-au-Diable (1846). Quelle déception ! Je trouvai une mare pleine de vase, ornée de beaucoup de canards. Je me désillusionnai sur le pays que j'avais cru enchanté. »

⁵⁷⁴ Elle relate que ses emplois au théâtre agacent son amant Lionel de Chabrillan parce qu'elle danse dans toutes les pièces, cf. Cf. MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op., cit.*, p. 178 : « Le théâtre l'exaspérait, parce qu'on me faisait danser dans toutes les pièces. »

⁵⁷⁵ Elle entretient avec lui une longue correspondance. Ses lettres à Lionel qu'elle décrit comme des « chefs-d'œuvre de coquetterie » correspondent certainement à ses premiers textes travaillés, cf. MOGADOR, Céleste. « La campagne », chapitre XXII, *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 2, *op. cit.*, p. 303.

⁵⁷⁶ Elle s'était fiancée à Londres avec Richard mais avait renoncé au dernier moment à l'épouser. Cf. MOGADOR, Céleste. « Londres », chapitre XXVII, *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op., cit.*, p. 173-201.

⁵⁷⁷ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op., cit.*, p. 308 : « « Je suis au théâtre, j'y reste. Je vais travailler avec ardeur. Je ne serai heureuse que le jour où je pourrai vivre indépendante. »

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁷⁹ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁸⁰ Du 22 mai au 29 juillet 1852, Lionel de Chabrillan écrit des lettres passionnées et plaintives à Céleste Mogador qui les a rassemblées dans le tome 4 de ses *Mémoires*.

⁵⁸¹ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 147.

ses mémoires son attachement passionné à cet homme. Son acceptation tient donc sans doute à son amour pour lui, à un désir de repos mais aussi d'émancipation sociale puisque ce mariage lui permet de devenir comtesse de Chabrillan. On peut également alléguer plusieurs hypothèses à sa soudaine radiation du registre des filles publiques alors qu'elle avait tenté à plusieurs reprises de l'obtenir auparavant en vain. Il est probable que Lionel de Chabrillan disposait d'un réseau social haut placé lui permettant d'obtenir cette autorisation, son nom et son statut d'officier ont pu également aider son obtention. Le mariage, le fait que cette fille immatriculée se « range », a aussi pu constituer un argument convaincant pour les autorités de police. Le 7 janvier 1854 à Londres, Céleste Mogador devient comtesse de Chabrillan⁵⁸². Après leur mariage, son époux est « nommé au poste de consul de deuxième classe à Melbourne »⁵⁸³ et elle s'embarque avec lui pour l'Australie où il décède en 1858⁵⁸⁴. Elle aura été mariée seulement quatre ans au cours de sa vie. Elle aura d'autres protecteurs mais ne se remariera pas. En dépit des chantages de la famille de son défunt époux⁵⁸⁵, elle signera désormais toutes ses œuvres du nom de son époux « M^{me} Lionel de Chabrillan » ou « M^{me} Lionel ».

Les quatre procès qui lui sont intentés en 1853 suite aux inconséquences de Lionel de Chabrillan, qui a mis ses dettes à son nom, lui donnent en 1854 l'occasion d'une nouvelle carrière, celle d'écrivaine. Cette nouvelle activité lucrative lui confère, comme l'exercice du métier de comédienne, une autonomie mais également une reconnaissance artistique voire intellectuelle. Mais ce qui déclenche l'écriture est d'abord sa prise de connaissance du droit français et ensuite la situation obligée de devoir plaider sa cause. C'est la défense d'elle-même devant des juges qui la conduit à écrire. Au cours de cette période de procès (1853-1854) qu'elle intitule avec ironie dans ses mémoires (chapitre XLVIII) « Mon cours de Droit », elle confie en effet qu'elle n'a pas d'autres choix que de plaider sa cause :

Je ne me sentais pas le courage d'épuiser en dédains et en humiliations de toute nature le revers de cette médaille que des hommes intéressés montrent aux femmes dont ils désirent la chute tant qu'elles sont jeunes et belles. (...) Il me fallait donc lutter ou

⁵⁸² Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 148.

⁵⁸³ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 145.

⁵⁸⁴ Par un courrier de leur ami Antoine Fauchery, elle apprend que son époux, le comte Lionel de Chabrillan, est décédé des suites de sa maladie le 29 décembre 1858. Elle n'a pas l'argent pour payer le rapatriement du corps. Il est donc enterré en Australie. Cf. Leclercq, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 187-190.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 187-190. La famille Chabrillan ne supportant pas que leur nom aristocratique soit porté par une ancienne lorette va tenter à plusieurs reprises, contre une rente, de la faire abandonner son nom d'épouse mais elle refusera toujours.

mourir.⁵⁸⁶

Tout en se demandant « Que pèsera une femme comme moi dans la balance de la justice ? »⁵⁸⁷, elle se fait expliquer ses droits, s'appuie sur les lois, pose des questions afin de mettre toutes les chances de remporter les procès de son côté⁵⁸⁸. Ces procès sont médiatisés et Leclercq relate que le directeur des Variétés « se réjouit [de la publicité] des articles dont elle se plaint »⁵⁸⁹. Elle poursuit en effet en parallèle sa carrière théâtrale, mais pour mieux se défendre lors des procès, elle commence à écrire :

à force de répondre aux attaques dirigées contre moi par mes adversaires, de faire des notes sur ma vie, notes indispensables à mes procès, je finis par prendre goût à ce griffonnage. Je me défendais mieux en écrivant qu'en parlant.⁵⁹⁰

D'après Leclercq, l'avocat de Céleste Mogador, qu'elle nomme « un ami »⁵⁹¹, Maître Desmaret, « inspiré par les déclarations qu'elle fait au tribunal »⁵⁹² et admiratif de son éloquence, la pousse à écrire sa vie. Lors de ses plaidoiries préparées en amont des audiences, rédigées, elle revient en détail sur sa prime enfance et son adolescence qui l'ont conduite pour des raisons sociales à s'inscrire comme fille publique sur le registre de la Préfecture de Police. Au-delà de son histoire, son plaidoyer exprime surtout son indignation quant aux conditions de vie des prostituées : « Les esprits élevés, les cœurs généreux qui ont protesté au nom de l'humanité contre la traite des noirs, devraient bien s'occuper un peu de la traite des blanches. »⁵⁹³ La prostitution est pour elle l'esclavage des blanches pauvres. Céleste Mogador tient donc un discours sur la prostitution qui n'est pas seulement féministe mais soucieux des questions économiques et sociales. Si elle écrit ne pas vouloir se *réhabiliter* (« Je ne veux pas faire de ma vie un roman ; je ne veux pas me réhabiliter ou poser en héroïne. »⁵⁹⁴), elle souhaite expliquer le mécanisme de la misère, se faire pédagogue avec ses lecteurs, prendre du recul quant à son existence passée et démontrer que le problème de la prostitution, alors symbole, comme le résume Alain

⁵⁸⁶ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 85 : « J'ai toujours été curieuse et toujours aimé à me rendre compte des choses qui m'intéressent. Si au début de mon existence j'avais eu une occupation intellectuelle, ma vie aurait peut-être été bien différente. Je me fis expliquer mes droits ; je cherchais dans le code, j'écoutais, je questionnais, je voulais comprendre, savoir ; je compris et je sus toutes les mesures prises dans mon intérêt. »

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁹⁰ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*. [En ligne] Paris : Librairie nouvelle, 1858, tome 4, p. 175.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 177-178 : « Un ami m'avait engagé à reprendre toute ma vie passée, à faire une confession qui pourrait éclairer mes juges. J'écrivis donc ma vie entière, espérant rendre ma défense plus facile. »

⁵⁹² LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁹³ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*. Paris : Librairie nouvelle, 1858, tome 1, p. 220.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 2.

Corbin, de « l'ordure morale »⁵⁹⁵, ne tient pas tant aux filles publiques qu'à la misère sociale et à la société :

Parfois, lasse de me faire des reproches, lasse de me torturer moi-même de mes remords, je m'en prenais à la société ; je me disais qu'il est barbare d'autoriser un enfant de seize ans à consommer ce pacte d'infamie. La loi, qui ne permet pas d'administrer ses biens avant vingt et un ans, laisse une malheureuse fille de seize ans vendre son corps.⁵⁹⁶

Mais elle ne se contente pas de la formulation d'un constat, elle propose des réformes : l'interdiction pour les mineures de se faire immatriculer, que les filles puissent administrer leurs biens, c'est-à-dire percevoir leur argent en propre avant l'âge de vingt-et-un ans, et enfin que les maisons de correction pour filles soient installées dans les campagnes afin qu'elles soient entourées non pas de murs mais d'arbres et tenues éloignées des tentations de l'argent facile de la prostitution propres aux villes⁵⁹⁷. C'est ainsi qu'elle se définit en 1853, alors qu'elle a vingt-neuf ans, comme « courtisane, actrice et plaideuse »⁵⁹⁸. Encouragée par les retours de trois lecteurs de choix enthousiastes⁵⁹⁹, Camille Doucet (1812-1895), Alexandre Dumas père (1802-1870) qui en donne un avis favorable dans le journal *Le Mousquetaire*⁶⁰⁰, Delphine de Girardin⁶⁰¹ et aidée par Émile de Girardin qui lui trouve un éditeur et rédige son contrat d'édition⁶⁰², elle fait publier son premier texte. Paraissent ainsi en 1854, en même temps qu'*Histoire de ma vie* de George Sand, *Adieux au monde. Mémoires de Céleste Mogador*⁶⁰³. Les critiques littéraires s'offusquent de ce texte, on peut ainsi lire en une du journal *Le Figaro* du 21 mai 1854 :

Commençons par l'évènement de la semaine, la publication de trois nouveaux volumes des *Mémoires* de Céleste Mogador. Après avoir bravement combattu contre un succès plus fort que notre plume, nous avons voulu (...) dîner à notre tour aux dépens de la

⁵⁹⁵ CORBIN, ALAIN. « Présentation », *La prostitution à Paris au XIX^e siècle* [1836] d'Alexandre Parent-Duchâtel. Paris : Seuil, « L'Univers historique », 1981, p. 14.

⁵⁹⁶ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 86-87.

⁵⁹⁹ Cf. MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 257-258.

⁶⁰⁰ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁰¹ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 257-258 : « Mme Émile de Girardin, cette grande âme placée par Dieu au-dessus des autres âmes, compatissante pour ceux qui souffrent, indulgente et pleine de pitié pour tout ce qui est déchu, devina avec les délicatesses de son cœur de femme que la mort devait être préférable au suicide moral que j'avais accompli ; quoique souffrante⁶⁰¹, elle passa la nuit à lire ces pages tombées de ma main comme des larmes tombent des yeux. — « Peu importe qui pleure », disait l'auteur de *Marguerite ou les Deux Amours*. « Nous devons écouter la plainte de tous ceux qui souffrent. J'ai trouvé la lecture de ces *Mémoires* très attachante, et si jamais ils sont publiés, ils auront du succès parmi ceux qui les comprendront tels qu'ils sont. »

⁶⁰² Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁰³ MOGADOR, Céleste. *Adieux au monde. Mémoires de Céleste Mogador*. Paris : Locard-Davi et de Vresse, 1854, 2 volumes, 4 tomes. 2^{ème} édition [En ligne] Paris : Librairie nouvelle, 1858. 4 volumes (318 p. ; 318 p. ; 318 p. ; 313 p.). Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr

morale mise en pièce ; et nous l'avouons avec franchise, nous l'avons fait (...) gloutonnement (...). La lecture de ces *Mémoires* offre donc à l'esprit une nourriture peu saine, mais abondante en détails frottés d'épices et de piment ; (...) une fois la curiosité satisfaite, le cœur se soulève avec dégoût.⁶⁰⁴

Ce type de commentaire, a priori néfaste à la publication de son livre, suggérant que ses mémoires, « frottés d'épices et de piment », sont sexuellement attractifs et donc moralement honteux, a dû attirer la publicité sur son œuvre et faciliter sa vente. Cet extrait de presse rend compte de « l'appétit » du public, de sa curiosité, à vouloir lire le récit d'une prostituée. L'entreprise éditoriale fut un succès car en voyant inscrit sur la couverture le nom d'une prostituée-courtisane-danseuse-comédienne, l'acheteur pensait pouvoir étancher sa soif libidinale. Il fut peut-être déçu car les mémoires de Céleste Mogador s'apparentent surtout au témoignage d'une existence de femme ouvrière dégradée par des hommes violents, le mari de sa mère qui la frappait puis du second compagnon de celle-ci qui tenta d'abuser d'elle. Il explore la manière dont la société produit la prostitution. Son premier ouvrage crée en tout cas, grâce à son nom « Mogador », l'évènement et est vendu à de très nombreux exemplaires avant d'être « mis au pilon par autorité supérieure, comme étant d'une trop grande franchise »⁶⁰⁵. En effet, sur le point d'épouser en 1854 le comte de Chabrillan, Leclercq relate que Céleste Mogador met tout en œuvre pour arrêter la publication de ses mémoires compromettants du point de vue de la bonne morale publique. En dépit de leur retrait du marché en juin 1854, beaucoup de ses livres sont déjà écoulés. Ce premier ouvrage racontant la vie d'une lorette lui sera très longtemps reproché par ceux qui ne voudront pas qu'elle accède à certains lieux, en particulier les scènes parisiennes. Céleste Vénard doit donc jongler entre différentes identités publiques. Lorsqu'elle est célibataire dépendante de son travail de scène et de sa vie de courtisane, elle utilise le nom de Mogador pour attirer la publicité sur sa personne. Mais lorsqu'elle se marie, elle doit faire en sorte que le nom de « Mogador » disparaisse derrière celui de son époux.

L'écriture s'impose donc à Céleste Mogador de manière accidentelle mais elle trouve très vite dans ce nouveau travail « un intérêt » et découvre en elle une force ainsi qu'une nouvelle source d'autonomie financière :

Étudier le jour, écrire la nuit, rien ne m'arrêtait. Je me suis mise à ce travail et j'y ai trouvé un intérêt qui m'a surprise et enchantée. En repassant ma vie, j'étais étonnée de voir les amertumes s'en adoucir. Je découvrais en moi deux ressources dont je ne

⁶⁰⁴ VILLEMESANT, H. (de). « Chronique parisienne » [En ligne], *Le Figaro*, 21 mai 1854, p. 1. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁶⁰⁵ *La Mode*, [En ligne] Paris, 25 juin 1854, p. 445. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

m'étais pas doutée, et je compris qu'il pouvait y avoir, en dehors des mouvements d'une existence agitée, de la joie et du bonheur. J'avais comme un pressentiment que le dénouement de ma vie se préparait.⁶⁰⁶

À partir de ce premier ouvrage, elle va écrire jusqu'à sa mort en 1909. En effet, après son mariage, lors de son séjour à Melbourne (1854-1856), elle rédige son premier roman *Les Voleurs d'or*⁶⁰⁷. À son retour à Paris, le secrétaire du prince Napoléon-Jérôme Bonaparte⁶⁰⁸ recommande son manuscrit à l'éditeur Michel Lévy qui vient d'ouvrir sa collection et le publie. Les critiques de Léon Laurent-Pichat dans l'*Almanach de la littérature*, Nestor Roqueplan dans *La Presse* et d'Alexandre Dumas dans *Le Monte-Cristo* sont élogieuses⁶⁰⁹. Le style simple, le rythme et la vivacité de son récit qui relate la corruption de la société australienne et, en particulier, des chercheurs d'or tient en haleine les lecteurs. Dans un article publié dans *L'Almanach de la littérature*, Jules Janin la « réhabilite » même « parmi les femmes distinguées et les bons écrivains de son temps »⁶¹⁰. À trente-trois ans, il s'agit pour la nouvelle romancière d'une consécration. La différence de réception entre ses mémoires, relatant de quelle façon elle devint lorette, et ce roman d'aventures tient au contenu des livres. Le premier portait sur un sujet dégradé, du point de vue de l'opinion, alors que le second concerne une histoire, certes tirée de ses observations à Melbourne, mais étrangère à sa vie de fille publique. La réhabilitation de sa personne grâce à cette publication est à la fois morale et littéraire. Michel Lévy avec qui elle développe à partir de cette date et jusqu'à la fin de sa vie un partenariat éditorial va publier neuf de ses romans⁶¹¹. Elle fera au total éditer douze de ses romans⁶¹², ainsi que des romances et des chansonnettes et la suite de ses mémoires : *Un Deuil au bout du monde*⁶¹³ (1877). Elle contribue un temps à deux journaux *La*

⁶⁰⁶ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁰⁷ MOGADOR, Céleste. *Les voleurs d'or*. [En ligne] Paris : Michel Lévy frères, 1857, 310 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁶⁰⁸ Il s'agit, selon Pierre-Robert Leclercq, de Charles Edmond Choïecki, un Polonais réfugié en France, cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁰⁹ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 175.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁶¹¹ CHABRILLAN, Céleste (de). *La Sapho*. [En ligne sur Gallica] Paris : Michel Lévy, 1858, 331 p. ; *Est-il fou ?* [En ligne sur Gallica] Paris : A. Bourdilliat, 1860, 271 p. (Ce roman est dédié à son mari décédé en 1858, enterré en Australie, Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 187-190.) ; *Les Deux sœurs émigrantes et déportées*, 1876 ; *Une Méchante femme*. Paris : C. Lévy, 1877, 284 p. ; *La Duchesse de Mers*. Paris : C. Lévy, 1881, 287 p. ; *Les Forçats de l'amour*. [En ligne sur Gallica] Paris : C. Lévy, 1881, 279 p. ; *Marie Baude*. [En ligne sur Gallica] Paris : C. Lévy, 1883, 320 p. ; *Un Drame sur le Tage*. Paris : C. Lévy, 1885, 304 p.

⁶¹² CHABRILLAN, Céleste (de). *Miss Pewel*. Paris : A. Bourdilliat, 1859, 318 p. ; *Un miracle à Vichy*. [En ligne sur Gallica] Vichy : Bougarel fils ; Paris : Librairie nouvelle : E. Dentu, 1861, 128 p. ; *Mémoires d'une honnête fille*. [En ligne sur Gallica] Paris, A. Faure, 1865, 312 p.

⁶¹³ MOGADOR, Céleste. *Un Deuil au bout du monde*, suite des "Mémoires de Céleste Mogador", Paris : Librairie nouvelle, 1877, 254 p.

Gazette des Plaisirs et *La Causerie dramatique*⁶¹⁴, activité qui ne lui rapporte que de maigres revenus mais l'essentiel de sa production littéraire va être écrite pour la scène de théâtre avec vingt-neuf pièces composées et représentées sur les petites scènes parisiennes entre 1862 et 1892⁶¹⁵ dont dix-neuf parmi elles seront publiées⁶¹⁶.

Si Céleste Mogador partage dans ses *Mémoires* de 1854 son opinion sur le sujet politique de la prostitution, elle ne se politise qu'en 1865 lorsqu'elle rencontre le jeune avocat républicain Léon Gambetta (1838-1882). Traumatisée par les mouvements populaires auxquels elle assista enfant pendant la Révolte des Canuts (1831), elle déclare d'abord son soutien aux régimes en place, celui de la Monarchie de Juillet puis du Second Empire⁶¹⁷. Elle se montre néanmoins sensible à la misère du peuple au moment de l'ouverture des ateliers nationaux⁶¹⁸ puis de l'insurrection de juin de 1848 dont elle témoigne dans ses *Mémoires*⁶¹⁹. Elle fait d'ailleurs à ce moment un parallèle entre la proclamation de la Seconde République et le changement qui s'opère dans sa relation avec le comte de Chabrilan : « (...) la république donnait bien autre chose à penser à la société. Robert se sentit moins gêné, et se donna à son goût pour moi sans réserve. »⁶²⁰ La République semble faire tomber une barrière sociale au sein de son couple socialement mixte (elle est issue du milieu ouvrier et elle est devenue prostituée, il est aristocrate) mais elle considère alors qu'en tant que femme, elle ne doit pas se mêler de politique :

Je ne sais pas si Robert avait une opinion politique ; c'est probable, mais comme il avait infiniment d'esprit, il n'en parlait jamais, à moi surtout. Il disait que les femmes qui s'occupaient de cela devraient être fouettées. C'était mon avis, nous étions d'accord sur ce point (...).⁶²¹

⁶¹⁴ Ces journaux sont dirigés par Victor Cochinat, Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 198.

⁶¹⁵ Cecilia Beach a répertorié 22 pièces de Céleste de Chabrilan représentées entre 1773 et 1894. Cf. BEACH, Cecilia. « Chabrilan », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist, op. cit.*, p. 88-92.

⁶¹⁶ Ses dix-neuf pièces sont référencées dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France.

⁶¹⁷ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie, op. cit.*, p. 25.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 39 : « L'argent était si rare, que le gouvernement venait d'accorder du temps pour payer et ouvrait des ateliers nationaux ; les propriétaires diminuaient les loyers d'un tiers, la rente valait cinquante francs, le Mont-de-Piété ne prêtait plus au-dessus de cent francs, et le commerce était à l'agonie ! »

⁶¹⁹ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op. cit.*, p. 3 : « Elle nous ouvrit une fenêtre et nous vîmes défiler ce flot noir émaillé de bleu qu'on appelle le peuple. Il allait et grossissait comme un orage ! Cela me rappela Lyon. » et *Ibid.*, p. 51 : « L'insurrection de juin éclata comme une bombe ; la terreur devint extrême. Une boutique de ma maison venait d'être changée en poste pour les soldats de la garde mobile ; Robert avait rejoint la garde nationale. J'étais sur la porte cochère, avec d'autres locataires, ramassant les nouvelles. Notre quartier était calme ; les rues étaient trop larges, on n'y avait pas fait de barricades. Nous entendions un roulement sourd. »

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 62.

C'est en 1865, lorsqu'elle rencontre à l'Hôtel du Liban (« 4 de la rue Grange-Batelière »⁶²² Paris, 9^{ème}) Léon Gambetta qui se montre très critique envers le Second Empire, qu'elle commence à s'intéresser à la politique défendant le petit peuple de Paris dont elle est issue⁶²³. Elle s'affirme dès lors républicaine et se fait surnommer lorsqu'elle habite le quartier populaire de Belleville « la Montagnarde de Belleville »⁶²⁴. La Montagne désigne, après la Révolution de 1848, en particulier lors des élections du 13 mai 1849, un groupe politique qui, sous la Seconde République, se montrait partisan d'une République démocratique et sociale, Alexandre Ledru-Rollin en était le principal représentant aux côtés de « Félix Pyat, Théodore Bac, les publicistes Perdiguier, Joigneaux et Schœlcher, Lamennais, et les socialistes Proudhon, Pierre Leroux, Lagrange et Victor Considérant. »⁶²⁵ Ces démocrates-socialiste, dont George Sand était proche, représentaient l'extrême gauche du parti républicain mais il était composé uniquement de bourgeois (des journalistes et des avocats pour l'essentiel)⁶²⁶. Il est probable que Céleste de Chabrillan partageait les idées de ce courant, ses fréquentations puis ses engagements vont dans ce sens. Leclercq⁶²⁷ mentionne ainsi qu'elle reçoit⁶²⁸ pour le réveillon du 1^{er} janvier 1867 Émile de Girardin, journaliste et républicain libéral, mais aussi Gustave Flourens (1838-1871) professeur au Collège de France, anticlérical et républicain rouge, futur chef militaire parmi les plus populaires de la Commune de Paris⁶²⁹ et Gabriel Ranvier (1828-1879), peintre sur porcelaine et futur communard également. Son activisme se révèle pendant la guerre puis la Commune de Paris. En effet, la guerre avec la Prusse arrête brutalement ses activités de directrice du Théâtre des Nouveautés (1869-1870) et après la débâcle de Sedan (2 septembre 1870), la proclamation de la République et l'installation à l'Hôtel de Ville d'un gouvernement provisoire de Défense nationale présidé par le général Trochu, gouverneur de Paris, alors que les prussiens se rapprochent et que de nombreux blessés affluent vers la capitale qui commence à manquer de ravitaillement, en particulier alimentaire, elle s'indigne contre la misère ambiante. Elle écrit alors au gouverneur de Paris (Trochu) afin de lui proposer la formation d'une

⁶²² *Ibid.*, p. 230.

⁶²³ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 234-335.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁶²⁵ Cf. BOUILLON, Jacques. « Les démocrates-socialistes aux élections de 1849. » [en ligne], *Revue française de science politique*, 6^e année, n°1, 1956. p. 70-95., p. 80. Disponible sur Persée.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

⁶²⁷ *Ibidem.*

⁶²⁸ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 262.

⁶²⁹ ROUGERIE, Jacques. *La Commune et les Communards* [1978]. Paris : Gallimard, « folio histoire » n°271, p. 81.

« légion » de femmes « pour soigner les blessés, les transporter sur des brancards d'une ambulance à une autre, préparer le repas des assiégés, laver le linge, soigner les bestiaux, faire la chaîne en cas d'incendie »⁶³⁰. Très détaillée, sa lettre reproduite par Leclercq, montre qu'elle a envisagé toute l'organisation concrète de son dispositif (roulements entre les volontaires, inscription par voie de presse, etc.). Son texte contient enfin une certaine teneur féministe :

N'ayez ni dédain ni scrupule en songeant aux durs travaux que nous nous imposerions pour aider à la défense du pays. Depuis longtemps on comptait peu avec les femmes, qu'on aidait à se suicider moralement. Ne comptez pas avec celles qui peuvent réhabiliter toute une génération.⁶³¹

Sa démarche a pour but de prouver que les femmes les plus pauvres que la société suicide moralement peuvent avoir un rôle d'utilité sociale. Elle oppose en effet cet engagement humaniste et humanitaire des femmes à la prostitution et elle la termine par ces mots : « Pas de sexe, pas d'âge, pas de rang : l'union, l'unité sur tous les points et qu'elle s'accomplisse cette destinée qui dit : Va où tu peux, meurs ou tu dois. »⁶³² N'ayant pas de réponse, elle fait publier dans les journaux sa lettre qu'elle signe « Une parisienne » et reçoit les retours de nombreuses volontaires⁶³³. Elle obtient qu'on lui mette un local à disposition « au 17 boulevard Saint-Martin »⁶³⁴. D'après Leclercq, c'est Émile de Girardin qui lui suggère pour sa légion le nom de Sœurs de France⁶³⁵. Le 15 septembre 1870, le président du Comité civil des moyens de défense, le comte de Flavigny, « accorde son patronage à la Société des Sœurs de France. »⁶³⁶ Elle reçoit de lui « insigne et laissez-passer »⁶³⁷ de Paris. Elle a sous ses ordres « 150 femmes qui reçoivent une carte frappée d'une croix rouge (...) et un numéro d'ordre. »⁶³⁸ Leclercq écrit : « Quarante-huit heures après que Céleste et ses Sœurs ont commencé leurs soins aux blessés, commencent les cent trente-trois jours de siège. »⁶³⁹ Parallèlement, « une opposition d'extrême gauche révolutionnaire »⁶⁴⁰, telle que la décrit Jacques Rougerie, tente de persuader le peuple que le gouvernement provisoire va capituler, elle milite en particulier au sein des clubs,

⁶³⁰ Céleste Mogador, « Lettre au gouverneur de Paris », citée par Pierre-Robert Leclercq dans *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 280.

⁶³¹ *Ibidem.*

⁶³² *Ibid.*, p. 281.

⁶³³ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 282.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁶³⁵ *Ibidem.*

⁶³⁶ *Ibidem.*

⁶³⁷ *Ibidem.*

⁶³⁸ *Ibidem.*

⁶³⁹ *Ibidem.*

⁶⁴⁰ ROUGERIE, Jacques. *La Commune et les Communards, op. cit.*, p. 13

comme celui du club Favié, situé dans Belleville (rue de Paris, Paris 20^{ème}) « haut lieu de la Révolution démocratique et sociale »⁶⁴¹. Ses amis communards Ranvier et Flourens plaident alors pour le renversement du Gouvernement provisoire et la proclamation de la Commune. Peu encline à la violence et patriote, elle prend publiquement la parole pour demander aux révolutionnaires de consacrer leurs efforts non pas à la guerre civile mais aux blessés et à l'ennemi qui s'approche. Elle tente, en vain, à plusieurs reprises de convaincre Ranvier que l'urgence n'est pas à l'insurrection mais à l'union de la patrie⁶⁴² face aux prussiens. Le 31 octobre 1870, les insurgés se rendent à l'Hôtel de Ville et Flourens proclame la liste des membres du Comité du salut public⁶⁴³ mais à la fin de la journée les insurgés sont arrêtés⁶⁴⁴. Céleste de Chabrilan poursuit avec les Sœurs de France les soins aux blessés et obtient une entrevue avec le ministre des Affaires étrangères, Jules Favre, afin de faire délivrer le communard Ranvier⁶⁴⁵. Début décembre la guerre continue de décimer les troupes françaises, les Sœurs de France jettent dans les fosses communes « entre 3000 et 5000 cadavres par semaine »⁶⁴⁶ et n'ont bientôt plus de nécessaire pour soigner les blessés. Alors, elle « entreprend une tournée des clubs, se présente dans toutes les réunions publiques »⁶⁴⁷ en disant des poèmes patriotiques selon Leclercq pour faire la quête. Le 28 décembre 1870, Jules Favre et Otto Von Bismarck signent un armistice. Paris est occupé par les allemands, en février 1871, les Sœurs de France cessent leur activité⁶⁴⁸ et le 28 mars la Commune est proclamée. Si elle se déclare républicaine montagnarde, son engagement pendant la Commune de Paris est d'abord patriotique, humaniste, humanitaire et féministe dans la mesure où il privilégie l'action des femmes dans la ville. Mais lorsque la dernière barricade communarde tombe, elle s'indigne, comme Louise Colet, de la violence de la répression menée contre les Communards⁶⁴⁹ tout en rejetant la violence de quel parti qu'elle soit. À son retour à Paris, après une tournée de conférences sur l'Australie⁶⁵⁰ en Belgique (avril 1872⁶⁵¹), elle décide de fonder un orphelinat pour jeunes filles afin de leur éviter de tomber, comme elle par le passé, dans la prostitution. En tant qu'ancienne prostituée, elle ne peut porter ce projet

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴² LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 283.

⁶⁴³ *Ibidem.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 294.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 300.

⁶⁵⁰ C'est l'ancien imprésario de la tournée des *Voleurs d'or* qui lui en a fait la proposition et qui l'organise.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 301.

auprès des autorités et doit faire appel au propriétaire du Théâtre des Nouveautés, son ami Édouard de Naurois⁶⁵² pour l'initier officiellement⁶⁵³. L'inauguration de son orphelinat a lieu en 1875⁶⁵⁴. Ses engagements montrent qu'elle disposait sous la Commune de Paris (1870-1871) et au début de la Troisième République d'appuis sociaux et politiques (Émile de Girardin, Flourens) et financier (Naurois) qui lui permirent une agentivité, c'est-à-dire une capacité d'action dans l'espace public (création d'une « légion de femmes » infirmières, création d'un établissement pour jeunes filles). Céleste de Chabrillan peut être définie politiquement comme une républicaine démocrate socialiste égalitariste mais rejetant la violence, elle s'engage surtout en tant que patriote et pacifiste. Son activisme est moins politique qu'humaniste et féministe, tournée vers l'élévation, par le travail et l'éducation, des femmes les plus précaires. Son grand combat depuis ses *Mémoires* de 1854 est ainsi de sortir les femmes de l'indigence afin qu'elles ne soient pas obligées de passer par la prostitution. Son théâtre porte en lui, de la même façon que ses *Mémoires*, son indignation face aux injustices dont sont victimes, en particulier, les femmes.

Sa carrière d'autrice dramatique a commencé en 1859 lorsqu'à son retour d'Australie, le directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, Marc Fournier⁶⁵⁵, lui a proposé d'adapter pour la scène son roman *Les Voleurs d'or*. Elle en rédige une première version dramatique puis requiert, pour l'améliorer, les conseils d'Alexandre Dumas. L'écrivain la remanie, ajoute un personnage, puis la cosigne. Mais alors que Fournier s'apprête à mettre au répertoire de son théâtre la pièce « *Voleur d'or*, cinq actes de M. Dumas et de M^{me} Chabrillan »⁶⁵⁶, il reçoit des pressions et ne peut finalement faire jouer dans son théâtre le texte d'une ancienne prostituée⁶⁵⁷. Les deux auteurs s'adressent alors au directeur du Théâtre de la Gaîté, Alfred Harmant⁶⁵⁸, il accepte mais lui aussi subit

⁶⁵² *Ibid.*, p. 311. Lorsqu'il décède quelques mois après l'inauguration, Édouard de Naurois lui lègue « une rente [annuelle] de 2000 francs. »

⁶⁵³ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 309. Pour lancer ce projet, il faut en faire la demande à la Société de secours aux Alsaciens-Lorrains présidé par le pudibond comte Paul-Gabriel d'Haussonville ; lorsqu'il apprend qu'une ancienne prostituée est à l'initiative du projet, il refuse. Édouard de Naurois se place donc comme référent et l'orphelinat est construit.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 309-310.

⁶⁵⁵ Céleste de Chabrillan le rencontre par l'entremise de son amie la comédienne Jeanne de Tourbey (1837-1908, future comtesse de Loynes qui ouvrira en 1859 un célèbre salon), protégée de Sainte-Beuve, d'Alexandre Dumas fils et maîtresse Marc Fournier. Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 187-188. Marc Fournier dirige le théâtre de la Porte-Saint-Martin du 14 octobre 1851 à 1868 d'après Nicole Wild, cf. *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁵⁶ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 203.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁵⁸ Alfred Harmant dirigea le théâtre de la Gaîté du 1^{er} mai 1858 à 1865, d'après Nicole Wild, cf. *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, *op. cit.*, p. 168.

bientôt des pressions⁶⁵⁹ et met fin au projet. Suite à la publication de ses mémoires en 1854 et depuis le décès de son mari, Céleste de Chabrillan est victime d'une cabale orchestrée par la famille pudibonde du défunt qui n'accepte pas que son nom aristocratique soit porté par une ancienne lorette⁶⁶⁰.

Comme aucun directeur n'accepte que ses pièces soient jouées ou qu'elle monte sur scène⁶⁶¹, elle décide de diriger son propre théâtre. Elle loue un théâtre de 300 places situé au carré Marigny (Paris 8^{ème}) : le Théâtre des Champs-Élysées. Elle hypothèque sa maison⁶⁶² mais tombe sous le coup de la loi : « la direction d'un théâtre, affaire de privilège qu'on obtient du ministère de l'Intérieur, ne saurait être confiée à une femme. »⁶⁶³ Elle décide de la contourner en proposant au ministère un homme de paille⁶⁶⁴ mais selon Camille Doucet, alors directeur du Bureau des théâtres au Ministère de l'Intérieur, être homme n'est pas une condition suffisante et « le privilège de la direction d'un théâtre ne peut être accordé à un monsieur qui n'a pas de répondant et que personne ne cautionne. »⁶⁶⁵ Son homme de paille ne remplit pas ces conditions. Elle sollicite l'aide de Napoléon-Jérôme Bonaparte qui intervient en sa faveur⁶⁶⁶ et, ainsi que l'indique Leclercq, « le 20 février 1862, le privilège [à M^{me} Lionel Chabrillan] est accordé d'une direction de théâtre pour « concert vocal dans l'intérieur de la salle et instrumental à l'extérieur, comédies et vaudevilles en un, deux ou trois actes, avec intermèdes de chant et de danse et aussi d'opérette en un acte. »⁶⁶⁷ D'après Wild, elle dirige le Théâtre des Champs-Élysées du 20 janvier 1862 au 27 février 1864⁶⁶⁸. Elle l'inaugure le 19 avril 1862 par la représentation d'une pièce de sa facture : *Bonheur au vaincu*⁶⁶⁹. Cette comédie en un acte raconte de quelle façon une belle-mère (M^{me} Monval, interprétée par Céleste Chabrillan) met à l'épreuve son futur beau-fils auquel elle reproche de ne se passionner

⁶⁵⁹ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 206.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 187-190.

⁶⁶¹ Marc Fournier refuse qu'elle joue dans *Antony* d'Alexandre Dumas, cf. *ibid.*, p. 210.

⁶⁶² Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 215-216.

⁶⁶³ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 216.

⁶⁶⁴ Un dénommé Eugène Audray-Deshorties d'après Pierre-Robert Leclercq, *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 216. Ce dernier est homme de paille du Théâtre des Champs-Élysées du 20 janvier à septembre 1862 d'après le *Dictionnaire des théâtres parisiens*, lui succède ensuite du 22 juin 1863 au 27 février 1864 Auguste-Armand Bourgoïn, cf. WILD, Nicole. « Champs-Élysées, salle des », *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914, op. cit.*, p. 73-74.

⁶⁶⁵ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 217.

⁶⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁶⁸ Cf. WILD, Nicole. « Champs-Élysées, salle des », *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914, op. cit.*, p. 73-74.

⁶⁶⁹ MOGADOR, Céleste. *Bonheur au vaincu*. Paris : imp. de Cosson, 1862, 36 p. Consultée à la bibliothèque de l'Arsenal (GD-31273) le 23.04.2018.

que pour les chevaux, les cigares et ses cercles en lui faisant croire qu'un autre homme s'est épris de sa fille. M^{me} Monval est décrite comme « plaidant (...) avec passion »⁶⁷⁰ contre lui. Cette comédie moralisatrice a pour vocation de faire entendre aux fiancés que leurs devoirs se trouvent auprès de leurs futures épouses et non aux courses de chevaux, dans les salles de jeux, à fumer le cigare au sein de cercles d'hommes. Cette pièce décrit en arrière-plan les lieux publics de sociabilité des jeunes bourgeois parisiens et par sa passion du jeu, Alfred Vauquelin rappelle, tel qu'elle le décrit dans ses mémoires, Lionel de Chabrillan. Dans le journal *La Causerie : journal des cafés et des spectacles* du 3 mai 1862 on peut lire « Quant au proverbe, - *Bonheur au vaincu*, - c'est une leçon un peu puérile donnée aux gendres d'aujourd'hui. »⁶⁷¹ La pièce dénonce le comportement de certains hommes qui délaissent leurs fiancés. Afin que la charge critique ne soit pas trop explicite envers les hommes visés, elle tourne en dérision son personnage féminin porte-parole, M^{me} Monval. Cette stratégie consistant à dénoncer puis à désamorcer les propos, en décrédibilisant le personnage portant sa thèse, lui permet d'utiliser la scène de théâtre comme une tribune politique. Ce procédé suggère qu'utiliser la scène théâtrale comme une tribune expose le spectacle à des critiques moins gratifiantes. Mais dans le cas de cette pièce, les critiques sont globalement enthousiastes à l'égard de cette pièce et insistent sur l'épanouissement de M^{me} de Chabrillan dans son nouveau rôle de directrice. On peut ainsi lire sous la plume d'Henri de Pène, dit « Mané », dans *Paris effronté* :

M^{me} Lionel a eu samedi un certain succès à l'ouverture de ce nouveau petit théâtre des Champs-Élysées. C'est la même salle, revue et nettoyée, où les Bouffes-Parisiens prirent naissance et que depuis ils ont répudiée. M^{me} Lionel y semble être chez elle.⁶⁷²

Dans le journal *Jean Diable* en date du 13 juin 1863 écrit par Paul Féval (1816-1887) et Théodore de Banville (1823-1891), on peut lire :

On parle (...) d'une pièce que M. Victorien Sardou aurait l'intention de donner au petit théâtre des Champs-Élysées, qui a pour directrice-actrice-auctrice extraordinaire, madame Lionel de Chabrillan (Céleste Mogador).⁶⁷³

Céleste de Chabrillan est officiellement reconnue par la profession dans son nouvel emploi de directrice. Elle fait ensuite représenter son vaudeville en un acte intitulé *En*

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷¹ COCHINAT, Victor. *La Causerie : journal des cafés et des spectacles*, 3 mai 1863, p. 8. [En ligne] Disponible sur www.gallica.bnf.fr [Consulté le 07.12.2019]

⁶⁷² PÈNE, Henri (de). *Paris effronté*. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1863, p. 153. Disponible sur www.gallica.bnf.fr [Consulté le 07.12.2019]

⁶⁷³ FÉVAL, Paul. BANVILLE, Théodore de. *Jean Diable*, 13 juin 1863, p. 463.

*Australie*⁶⁷⁴ (19 juillet 1862) qui raconte l'histoire d'une ancienne vendeuse de chapeaux parisienne de la rue Vivienne, Rosalba, qui fait des vers, loue des chambres et a « des comptes à régler »⁶⁷⁵ avec son mari qui l'a abandonnée. La pièce se clôt par un refrain patriotique : « Vive la France ! / Pays des beaux jours, / Pays d'abondance, Pays des amours. »⁶⁷⁶ L'héroïne de sa pièce patriotique a de forte ressemblance avec son autrice dont elle interprète encore sur scène le rôle principal. Puis elle fait entendre ses deux opérettes en un acte *Nédel*⁶⁷⁷ (23 mai 1863) et *Militairement*⁶⁷⁸ (28 octobre 1863) dont la musique est écrite par Marius Boullard⁶⁷⁹ ainsi qu'un proverbe en un acte *Querelle d'Allemand*⁶⁸⁰ (28 octobre 1863). *Nédel*, dont elle interprète aussi le rôle principal, raconte l'histoire d'une petite fille à qui sa mère a recommandé de se travestir en homme jusqu'à ce qu'elle rencontre « un homme digne de sa main »⁶⁸¹. Dans *Militairement*⁶⁸², Leclercq mentionne qu'elle jouait le rôle du « jeune conscrit de vingt ans »⁶⁸³. À la fin de la pièce, comme Julie Candaille dans *Catherine, ou La belle fermière* (chapitre 2), elle s'adressait directement à la salle pour leur dire : « Si l'auteur sut vous plaire / Prouvez-le carrément »⁶⁸⁴ et enjoignait les spectateurs à applaudir. Forte de ce double statut d'autrice-actrice, elle peut assurer en personne, face au public, la réclame de son œuvre. Dans le journal *L'Orchestre*, on peut lire que *Querelle d'Allemand* et *Militairement !* « ont obtenu de chaleureux applaudissements »⁶⁸⁵ et que « M^{me} Lionel a joué avec son talent habituel les rôles principaux de ces deux ouvrages. »⁶⁸⁶ Depuis le temps où elle jouait dans *Le Juif errant*, le regard sur son jeu de comédienne a changé, elle explique cela dans ses mémoires par son travail acharné pour améliorer son jeu. Mais bientôt des « articles fielleux »⁶⁸⁷ s'en prennent à la directrice et au chef d'orchestre de son théâtre, Marius Boullard. Les journalistes s'amuse à présenter ce dernier comme « le chef

⁶⁷⁴ MOGADOR, Céleste. *En Australie*. Paris : imp. de Cosson, 1862, 36 p. Consultée à la bibliothèque de l'Arsenal (GD-32615) le 23.04.2018.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁷⁷ MOGADOR, Céleste. *Nédel*. Paris : Le Bailly, 1863, 48 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 04.11.2019]

⁶⁷⁸ MOGADOR, Céleste. *Militairement !* Paris : librairie des Deux-Mondes, 1864, 36 p.

⁶⁷⁹ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 223.

⁶⁸⁰ MOGADOR, Céleste. *Querelle d'Allemand*. Paris : librairie des Deux-Mondes, 1864, 36 p.

⁶⁸¹ MOGADOR, Céleste. *Nédel, op. cit.*, p. 8.

⁶⁸² Pièce non lue.

⁶⁸³ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 236.

⁶⁸⁴ MOGADOR, Céleste. *Militairement, op. cit.*, citée par Leclercq, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 236.

⁶⁸⁵ JOLY, Adolphe. « Théâtre des Champs-Élysées », *L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres*. Novembre 1863. [En ligne] Disponible sur www.gallica.bnf.fr [Consulté le 07.12.2019]

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 224.

d'orchestre de Madame »⁶⁸⁸. On retrouve là des attaques similaires à celles que subit Virginie Ancelot lorsqu'elle codirigeait officieusement avec son époux le Théâtre du Vaudeville. Une femme qui dirige un lieu est comparée à un homme qui prend le dessus sur son homologue masculin, elle est virilisée tandis que son conjoint ou collègue est dévirilisé. Il s'agit d'une stratégie courante de discrédit des femmes dès lors qu'elles occupent des fonctions de pouvoir dans la sphère publique. Céleste de Chabrillan est contrainte de congédier le chef d'orchestre. Les attaques font donc davantage de tort à Marius Boullard qu'à elle puisqu'il est poussé à démissionner. En tant qu'actrice, elle demeure aux yeux de l'opinion publique bien « femme ». D'après Leclercq, suite à l'échec de son opérette *Les Filles de Cadet Rousselle*⁶⁸⁹, elle est ruinée et doit rendre la direction du théâtre et le 15 février 1864⁶⁹⁰, elle donne une soirée pour la fermeture de son théâtre en jouant dans son opérette *En Garde !*⁶⁹¹ D'après Wild, le théâtre est repris le 16 mars 1864 par Louis Montrouge et renommé Théâtre des Folies-Marigny⁶⁹². Lors de la vente, Montrouge, qui va le diriger jusqu'en 1868, s'engage auprès de sa prédécesseur, d'après Leclercq, « à monter quatre pièces d'elle chaque année »⁶⁹³ mais seules quatre autres de ses pièces seront finalement mises en scène : les vaudevilles en un acte *L'Amour de l'art*⁶⁹⁴ (4 juin 1865), *Un Homme compromis*⁶⁹⁵ (4 septembre 1865) et deux opérettes, *Pierrots en cage*⁶⁹⁶ (8 septembre 1865) et *À la Bretonne*⁶⁹⁷ (10 septembre 1868)⁶⁹⁸.

Elle fréquente aussi dans les années 1860 le théâtre de Belleville (46 rue de Belleville, Paris 20^{ème}) dirigé par Édouard Hollacher⁶⁹⁹ qui souhaite lire sa pièce *Les Voleurs d'or*⁷⁰⁰. Enthousiasmé, il décide de la mettre en scène et lui propose le rôle d'Albert, le personnage du mineur de Melbourne ajouté par son co-auteur Alexandre Dumas. Elle accepte. La première a lieu le 24 ou 28 mai 1864 et joue d'après Leclercq

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁸⁹ Non publiée.

⁶⁹⁰ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 227.

⁶⁹¹ MOGADOR, Céleste. *En Garde !* Paris : librairie des Deux-Mondes, 1864, 36 p.

⁶⁹² Cf. WILD, Nicole. « Champs-Élysées, salle des », *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, op. cit., p. 73-74.

⁶⁹³ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 227.

⁶⁹⁴ MOGADOR, Céleste. *L'Amour de l'art*. [En ligne] Paris : Alcan-Lévy, 1865, 30 p. Disponible sur Gallica.

⁶⁹⁵ MOGADOR, Céleste. *Un Homme compromis*. Paris : imp. d'Alcan-Lévy, 1868, 31 p.

⁶⁹⁶ MOGADOR, Céleste. *Pierrots en cage*, opérette en 1 acte. Paris : imp. de Morris père et fils, 1869, 5 p.

⁶⁹⁷ MOGADOR, Céleste. *À la Bretonne*. Paris : imp. de Morris père et fils, 1868, 7 p.

⁶⁹⁸ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 228. Suite à cet échec, en proie à la solitude, elle tente pour la deuxième fois de se suicider au laudanum avant d'être sauvée par sa bonne.

⁶⁹⁹ Cf. WILD, Nicole. « Belleville, Théâtre de », *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, op. cit., p. 52.

⁷⁰⁰ MOGADOR, Céleste. DUMAS, Alexandre. *Les Voleurs d'or*. Paris : Michel Lévy frères, 1865, 20 p.

avec succès pendant « vingt-et-un-jours »⁷⁰¹. La pièce raconte l’histoire d’un père (docteur Ivan) soucieux de laisser à ses deux filles un héritage afin de pouvoir les doter convenablement (« Hélas notre société est imprévoyante à l’égard des orphelines jeunes et belles. »⁷⁰²) Cette pièce a pour thématique le devenir des jeunes filles et leur manque d’autonomie financière dans la société. Dans le journal *La Vie Parisienne* du 4 juin 1864, on peut lire :

Au théâtre de Belleville, on a donné ces jours-ci un grand drame en six actes de M^{me} Lionel de Chabrilan : *Les Voleurs d’or*. C’est tout aussi bon que la plupart des drames de MM. les fournisseurs habituels de la compagnie nantaise. Il y a des scènes et des fins d’actes vraiment dramatiques ; il y a surtout des détails de la vie des mineurs en Australie qui sont pris sur nature. On sait que l’auteur, qui fut Mogador, a longtemps habité Melbourne.⁷⁰³

« Qui fut Mogador », le journaliste rappelle au public son nom de danseuse de bal mais l’emploi du verbe « être » au passé simple signifie aussi qu’elle a été cette personne mais qu’elle ne l’est plus. Cet emploi du verbe énonce l’émancipation de son statut de danseuse. Cet extrait nous renseigne sur le fait qu’il était peut-être possible de changer son image publique lorsqu’on avait été danseuse et courtisane, ce que le critique cherche sans doute à empêcher d’ailleurs puisqu’il fait référence à ce passé. « Mogador », son nom de danseuse est en effet sans cesse évoqué dans la presse, et on peut ainsi lire dans le journal *La Comédie* du 29 mai 1864 : « L’auteur joue un rôle dans sa pièce. Ainsi finit ou commença celle qui fait tout pour faire oublier qu’elle a porté le nom de Céleste Mogador. »⁷⁰⁴ Certains journalistes évoquent ainsi son spectacle surtout pour rappeler que celle qui en est l’auteur et l’une des comédiennes est une ancienne prostituée. Mais fort de son succès, le spectacle part ensuite en tournée en Province, puis en Belgique et en Hollande et l’enrichit considérablement⁷⁰⁵. À son retour à Paris, elle est embauchée au *Café-Concert du XIX^e siècle* (14 boulevard de Strasbourg, Paris 10^{ème}) pour donner un tour de chant (23 avril 1865) avec des chansons de sa composition⁷⁰⁶. Malgré des intimidations (un inspecteur de la Préfecture de Police veut lui interdire de paraître en

⁷⁰¹ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 241.

⁷⁰² MOGADOR, Céleste. DUMAS, Alexandre. *Les Voleurs d’or*, op. cit., scène XII du prologue.

⁷⁰³ *La Vie Parisienne*, [En ligne], 4 juin 1864, Paris, p. 326. Disponible sur Gallica.

⁷⁰⁴ *La Comédie*, [En ligne], le 29 mai 1864, Paris, p. 8. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁷⁰⁵ De retour à Paris, elle a empoché suffisamment d’argent, Leclercq mentionne que ses représentations lui ont rapportée 25000 francs, elle se fait construire le « chalet Lionel » au Vésinet à Saint-Germain-en-Laye, où elle reçoit des stars du Café-concert tel que le pianiste Jouffroy ou le chanteur Darcier, cf. Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 241-247.

⁷⁰⁶ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 252.M. Loisel propose à Céleste de Chabrilan un tour de chant pour « 100 francs par soirée avec l’assurance d’une augmentation au bout de trois mois. »

public parce qu'elle a été inscrite sur la liste des filles publiques⁷⁰⁷), elle chante *Encore moi, T'as du chagrin*⁷⁰⁸ et *L'Amour, c'est des bêtises*⁷⁰⁹ mais le succès n'est pas au rendez-vous et elle met fin à son contrat. Céleste de Chabrillan veut occuper la scène de spectacle : les espaces publics (les scènes des théâtres) et l'espace public parisien (nourrir les discours participant de l'opinion). Sa pièce *Les Voleurs d'or* est reprise au Théâtre de Belleville. Le comédien Adolphe Laferrière (1806-1877) vient lui demander un rôle dans une de ses pièces et elle lui propose *Les Crimes de la mer*⁷¹⁰, une pièce qui se déroule en Australie. L'autrice et le comédien suggèrent le projet de ce spectacle à Édouard Hollacher, directeur du Théâtre de Belleville, qui se montre enthousiaste et qui demande à l'autrice de tenir dans le futur spectacle le rôle de Vicente. La première des *Crimes de la mer* a lieu le 8 mai 1869. Les critiques sont bonnes. Dans *La Chronique illustrée*, Edmond Viellot, écrit à propos de Céleste, qu'« elle s'affirme comme une artiste dramatique. »⁷¹¹ Céleste de Chabrillan est donc devenue, d'après le commentaire de ce journaliste, « une grande actrice » comme l'appelle Simone de Beauvoir, une comédienne qui participe, par son art, à inventer un monde. Dans un article du 20 mai cité par Leclercq, Édouard Drumont (1844-1917)⁷¹² écrit :

Mme Lionel est un honnête homme, comme Ninon de Lenclos se vantait d'en être un. Seulement, Ninon était riche et Mme de Chabrillan doit travailler pour vivre. C'est un homme de talent et de cœur. Femme de race, nature d'acier, tempérament tout en nerfs, elle a résisté à tout. Elle représente quelque chose et quelqu'un. On écoute avec infiniment de plaisir cette femme spirituelle, d'un véritable esprit, d'un esprit argent comptant (...) son aise à un je ne sais quoi de particulier aux bas-bleus (...).⁷¹³

Le futur auteur du pamphlet antisémite *La France juive* (1886) livre un portrait empathique, social, sans nul a priori sexuel sur Céleste de Chabrillan. Il loue l'émancipation sociale par le travail, la ténacité et exprime son admiration envers l'indépendance et l'élan revendicateur de cette femme de tête qu'il compare à Ninon de Lenclos, la salonnière libre-penseuse qu'Olympe de Gouges défendait comme un modèle

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁷⁰⁸ MOGADOR, Céleste. *T'as du Chagrin !* Romance, paroles de Me la Comtesse Lionel de Chabrillan, musique de Georges Rose [Musique imprimée] Paris : imp. de H. Tondu, 1865.

⁷⁰⁹ MOGADOR, Céleste. *L'Amour, c'est des bêtises !* Paroles de Mme la Comtesse Lionel de Chabrillan, musique de Georges Rose [Musique imprimée] Paris : imp. de H. Tondu, [1865] chantée par Mme Lionel Chabrillan.

⁷¹⁰ MOGADOR, Céleste. *Les Crimes de la mer*. Paris : imp. de Morris père et fils, 1869, 20 p.

⁷¹¹ Edmond Viellot dans *La Chronique illustrée*, mai 1867, cité par Pierre-Robert Leclercq dans *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 268.

⁷¹² Édouard Drumont, écrivain français va se faire connaître en particulier par son ouvrage antisémite *La France juive* (1886), cf. Gyp (chapitre 5).

⁷¹³ Édouard Drumont dans un journal daté du 20 mai 1867 non mentionné par Pierre-Robert Leclercq dans son biographie *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 268.

de femme intellectuelle. Drumont exprime également l'idée selon laquelle Céleste Mogador incarne une femme qui a gravi les échelons sociaux, par sa force de travail, en faisant face à l'adversité, en développant ses talents artistiques, en ne renonçant jamais : il fait de Céleste de Chabrillan, fille publique devenue femme de théâtre, un modèle d'émancipation sociale au féminin. Le 15 août 1869, sa pièce *L'Amour de la Patrie*⁷¹⁴ est représentée au Théâtre de Cluny. Elle raconte l'histoire d'un jeune paysan auquel sa mère demande de s'enrôler dans l'armée afin de venger son frère soldat mort pour la patrie. Pourtant, lorsque son fils aîné revient décoré, la mère renonce au départ du cadet. Cette pièce au titre patriote écrite dans le contexte de la guerre contre la Prusse se positionne pourtant contre la guerre, perçue comme une ennemie du progrès. Dans l'un de ses rondeaux, l'auteur écrit :

Nous avons bien autre chose à combattre : Nos ennemis se nomment les abus, / Les voilà
ceux que nous devons abattre Jusqu'au dernier, pour qu'il n'en reste plus. / Fils du progrès,
attaquons l'ignorance, / Les préjugés et les vieilles erreurs ; / De ces fléaux débarrassons
la France : / Nous n'aurons plus la guerre et ses fureurs ! »⁷¹⁵

L'auteur oppose l'ignorance et la guerre à l'éducation et au savoir. Profondément patriote et pacifiste, Céleste de Chabrillan définit sa patrie aimée comme celle qui ne fait pas des siens de la chair à canon mais instruit ses fils. Elle revendique cette fois l'éducation pour tous. Elle compose suite à une commande de Jean-François Bartholly⁷¹⁶, le nouveau directeur du Théâtre des Nouveautés, une comédie en cinq actes intitulée *Les Revers de l'amour*⁷¹⁷, représentée le 28 janvier 1870. La pièce obtient d'après Leclercq un bel accueil⁷¹⁸ si bien que Bartholly met en répétition une autre de ses pièces, son drame en cinq actes intitulé *L'Américaine*⁷¹⁹, représenté le 3 avril 1870. Cette pièce raconte l'histoire d'un mariage socialement mixte entre un marquis (Olivier) et une américaine dont on ne connaît pas les origines (France). Lui est joueur, dépensier et endetté et elle aime « le bal, le théâtre »⁷²⁰ et a un passé trouble. On apprend qu'elle a fui un mari violent, resté en Amérique, qu'elle a pris l'identité de sa sœur et qu'elle s'est remariée dans l'espoir d'une vie meilleure. Cette aventurière victime du préjugé d'autrui, en particulier

⁷¹⁴ HENRIOT, M. *L'Amour de la Patrie*. [En ligne] Paris, Dentu, 1869, 27 p. Disponible sur Gallica.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁷¹⁶ Cf. WILD, Nicole. « Nouveautés, Théâtre des », *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914, op. cit.*, p. 286. Dans sa biographie consacrée à Céleste Mogador, Pierre-Robert Leclercq nomme Jean-François Bartholly « Hubert », cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 269.

⁷¹⁷ MOGADOR, Céleste. *Les Revers de l'amour*, comédie en 5 actes. Paris, l'auteur, 1870, 102 p.

⁷¹⁸ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 269.

⁷¹⁹ MOGADOR, Céleste. *L'Américaine*, comédie en 5 actes. Paris : Estienne, 1870, 99 p. Consultée à la Bibliothèque de l'Arsenal, (GD-345), le 20.07.2018.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 39.

de sa belle-mère aristocrate, semble n'avoir pas eu d'autres choix que de se marier pour survivre. En effet, lorsque France suggère à sa sœur que sa fille pourrait travailler, celle-ci lui répond :

Oui, mais le travail d'une femme rapporte si peu, puis elle a deux ennemis près d'elle, son ignorance et sa beauté... La misère aidant, elle pourrait se perdre comme tant d'autres, et je ne veux pas donner un prétexte ou une excuse à sa chute ; cette enfant-là, vois-tu, c'est mon culte, ma religion, je ne regrette qu'elle, je ne songe qu'à elle.⁷²¹

Trois arguments sont soulevés quant aux faibles avantages qu'une femme aurait à travailler. Tout d'abord, elle est très mal payée (son faible salaire), ensuite elle n'a pas reçu d'éducation (son ignorance), et troisièmement sa beauté qui désigne son sexe dans un monde du travail occupé par des hommes (son sexe). Le mariage s'impose comme la seule voie possible. Dans *L'Institutrice* (1852), Louise Colet soulignait aussi qu'une femme vivant en autonomie grâce ses compétences, elle prenait le cas des institutrices, étaient en outre victime du préjugé d'autrui qui les associait à des aventurières. Comme dans les autres pièces de Céleste de Chabrillan, *L'Américaine* contient de nombreux détails empruntés à la vie de l'autrice. Suite à ces représentations et à une entrevue avec Édouard de Naurois, un ancien ami de son défunt époux, propriétaire du Théâtre des Nouveautés, il lui en confie la direction⁷²². D'après Wild, elle dirige le Théâtre des Nouveautés du 25 novembre 1869 à avril 1870⁷²³. La guerre interrompt brutalement ses activités de directrice mais malgré l'intensité de ses engagements humanitaire et politique pendant la guerre franco-prussienne et la Commune de Paris, elle n'arrête jamais tout à fait, d'après Leclercq, l'écriture théâtrale⁷²⁴ et dès 1873, deux de ses textes sont mis en scène au Théâtre Cluny : *Le 31 de la Victoire*⁷²⁵ et son drame *Le Forgeron d'Ardentes*⁷²⁶. Le 20 décembre 1874 a lieu la première de *La Plaideuse*⁷²⁷ au Théâtre de L'Ambigu. En 1875, sa pièce *Les Revers de l'amour* est reprise (29 janvier) au Théâtre des Nouveautés et son drame *L'Ambition fatale*⁷²⁸ est créé (15 avril) au Théâtre Beaumarchais. Sa comédie *Le Bonnet d'âne*⁷²⁹ est créée au Théâtre de Cluny le 26 décembre 1876⁷³⁰. Le 7

⁷²¹ *Ibid.*, p. 82.

⁷²² LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 270-272.

⁷²³ WILD, Nicole. « Nouveautés, théâtre des », *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, op. cit., p. 286.

⁷²⁴ LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 312.

⁷²⁵ Pièce non publiée et non lue.

⁷²⁶ Pièce non publiée et non lue.

⁷²⁷ MOGADOR, Céleste. *La Plaideuse*. Paris : Barbré, 1889, 15 p.

⁷²⁸ Pièce non publiée et non lue.

⁷²⁹ Pièce non publiée.

⁷³⁰ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. « L'œuvre de la comtesse de Chabrillan », *Céleste Mogador*, op. cit., p. 366.

mars 1880, son monologue en un acte *Entre deux balcons*⁷³¹ est créé au théâtre des Fantaisies Parisiennes et le 10 juillet 1880, deux de ses comédies *M'am Nicole*⁷³² et *L'Amour et la rose*⁷³³ sont créées au Théâtre des Arts (ou Théâtre des Menus-Plaisirs⁷³⁴). Enfin son drame en cinq actes *Pierre Pascal, un drame au Tréport*⁷³⁵ est représenté à l'Ambigu-Comique le 4 août 1885 et *Cordon, s.v.p.*⁷³⁶ au Théâtre de la Pépinière, le 26 décembre 1886. Elle écrit également d'autres pièces, d'après Leclercq, telle que *Les Rabatteuses*⁷³⁷ envoyée à la comédienne Réjane et à Firmin Gémier mais elle ne reçoit pas de réponse⁷³⁸. Malgré les refus, elle dépose encore ses pièces aux conciergeries des théâtres, Leclercq évoque l'Athénée et les Mathurins⁷³⁹. D'après l'index de Cecilia Beach, sa dernière pièce représentée est *Marie-Margotte*⁷⁴⁰, un monologue en un acte mêlé de chant joué à la Galerie Vivienne le 26 novembre 1892.

Céleste de Chabrillan commence donc en 1859 une carrière d'autrice dramatique et devient en 1862 aux yeux du public, ainsi que l'exprime un journaliste la « directrice-actrice-autrice extraordinaire, madame Lionel de Chabrillan (Céleste Mogador). »⁷⁴¹ Elle bénéficie d'un réseau théâtral dans le milieu des petites scènes populaires parisiennes qui lui permet de faire représenter pendant trente années ses pièces sur les scènes (1862-1892). En dépit des obstacles inhérents à son sexe et à son passé de lorette, elle parvient à maintenir son activité de femme de théâtre. Lorsqu'on lui refuse l'accès aux scènes, elle prend la direction d'un théâtre, y fait représenter ses pièces et s'en écrit les rôles principaux. Bien que toutes ses pièces ne soient pas accessibles à la lecture, la plupart d'entre elles montrent qu'elle a puisé leurs synopsis dans sa vie. Ses personnages féminins sont en particulier porteurs de ses revendications en faveur de l'éducation des filles, des garçons, de l'autonomie des femmes. Elles critiquent également l'institution du mariage et l'inconséquence du comportement de certains maris. Son théâtre fait en outre parler, comme le théâtre socialiste (1848-1851) de George Sand, des personnages de différents

⁷³¹ MOGADOR, Céleste. *Entre deux balcons*. Paris : Barbré, 1883, 12 p.

⁷³² MOGADOR, Céleste. *M'am Nicol*, comédie en 3 actes. Paris : Barbré, 1880, 104 p.

⁷³³ Pièce non publiée.

⁷³⁴ Cf. WILD, Nicole. « Arts, Théâtre des », *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807-1914, op. cit.*, p. 36.

⁷³⁵ MOGADOR, Céleste. *Pierre Pascal, un drame au Tréport*. Paris : imp. de Chaix, 1885, 20 p.

⁷³⁶ Pièce non publiée et non lue. Cette pièce est également attribuée à Bémond d'après les relevés de Cecilia Beach, *op. cit.*, p. 91.

⁷³⁷ Pièce non publiée.

⁷³⁸ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador, op. cit.*, p. 350.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 351.

⁷⁴⁰ MOGADOR, Céleste. *Marie-Margotte*, pièce monologue en un acte, mêlé de chant de Mme Lionel de Chabrillan, créée par Mademoiselle Marguerite du Perret du Théâtre des Nouveautés, (prix 1 franc), Paris : Barbré éditeur, 1893.

⁷⁴¹ FÉVAL, Paul. BANVILLE, Théodore de. *Jean Diable*, 13 juin 1863, p. 463.

milieus sociaux, il défend la mixité sociale des mariages, il peut ainsi se lire comme républicain, patriote, pacifiste et d'une façon paradoxale, comme nous allons l'étudier avec *La Plaideuse* (1874), féministe.

À la fin de sa vie, Céleste de Chabrillan multiplie les petits boulots et les entreprises pour subvenir à ses besoins (« prestations dans des soirées de famille, des réunions de sociétés, des fêtes d'amicales (...) pour des cachets insignifiants »⁷⁴², achat d'un appareil photo pour lancer une affaire de portraitiste⁷⁴³, écriture d'un roman⁷⁴⁴). Alors qu'elle est très affaiblie mais qu'elle ne peut se faire hospitaliser par manque de moyens, Alexandre Dumas fils lui fait envoyer de l'argent et elle entre dans une pension de famille (Maison Dubois)⁷⁴⁵. Sa vue ayant baissé, il lui devient difficile d'écrire, elle vend ses biens et fait la demande d'entrer en maison de retraite. Camille Doucet, Alexandre Dumas fils et son éditeur Kalmus dit « Calmann » Lévy⁷⁴⁶ appuient « sa demande auprès du directeur de l'Assistance publique »⁷⁴⁷. Mais alors qu'elle est femme de lettres depuis quarante ans, son ancienne vie de prostituée lui est reprochée, elle ne peut bénéficier de l'Assistance publique⁷⁴⁸. Le 27 septembre 1899, Jules Claretie⁷⁴⁹ lui consacre un portrait intitulé « Une Revenante »⁷⁵⁰ publié en une du quotidien *Le Journal* afin de soutenir auprès du ministère des affaires étrangères sa demande de rente « en qualité de veuve d'un agent consulaire », le journaliste Georges Montorgueil fait de même dans un article placé en une du journal *Le Grand écho du Nord de la France*⁷⁵¹. Recevant, en 1905, différentes pensions annuelles⁷⁵², elle peut entrer le 5 février 1905 à l'Asile National de la Providence, une maison de retraite tenue par des Sœurs, au 77 rue des Martyrs à Paris⁷⁵³. Cette difficulté

⁷⁴² LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 324.

⁷⁴³ Cf. LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 326.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 332. Son éditeur Calmann-Lévy lui demande d'écrire malgré tout un roman qu'il éditera afin de subvenir à ses besoins.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁴⁶ Kalmus Lévy est le frère de Michel Lévy. À la mort de ce dernier, en 1875, la maison d'édition est confiée à Calmann-Lévy. Il renomme la maison d'édition Calmann-Lévy.

⁷⁴⁷ Cf. Leclercq, Pierre-Robert. *Céleste Mogador*, op. cit., p. 326. p. 331.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ Dans son ouvrage *Profils de Théâtre*, consacré à plusieurs personnalités du théâtre, l'académicien Jules Claretie consacre un portrait à Céleste de Chabrillan : cf. CLARETIE, Jules. « Une Revenante », *Profils de théâtre*, Paris, Gaultier-Magnier, 1902, p. 208-219. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁷⁵⁰ CLARETIE, Jules. « Une Revenante », *Le Journal, quotidien littéraire, artistique et politique*, Paris, le 27 septembre 1899, p. 1. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁷⁵¹ MONTORGUEIL, Georges. « Céleste Mogador », *Le Grand écho du Nord de la France*, 21 septembre 1899, p. 1. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

⁷⁵² *Ibid.*, p. 357. Elle cumule alors différentes pensions : celle du comte de Naurois, 700 frs ; de la Société des Gens de Lettres⁷⁵², 800 frs ; de la Société des Auteurs, 800 frs ; de la Société des compositeurs de musique, 500 frs ; des éditions Calmann-Lévy, 200 frs.

⁷⁵³ *Ibidem*.

à intégrer dans sa vieillesse une maison de retraite montre que Céleste de Chabrillan a cumulé au cours de son existence des statuts (prostituées, comédienne, femme de lettres, directrice de théâtre, etc.) jugés comme étant incompatibles par les institutions sociales. Céleste de Chabrillan écrit jusqu'à son décès à l'Asile le 18 février 1909, elle est âgée de 85 ans⁷⁵⁴.

Alors que Céleste de Chabrillan, alors Céleste Vénard, commence à travailler comme ouvrière dès l'âge de sept ans, qu'elle devient lorette puis courtisane, le théâtre apparaît dans *Adieux au monde. Mémoires de Céleste Mogador* (1854), son premier texte, comme la voie de son salut. Il correspond à la fois à l'espace dont elle rêve, il peuple son imaginaire (« N'ayant encore vu de la vie que son côté le plus étroit et le plus malheureux, j'aspirais à m'élaner vers un horizon plus étendu, que je peuplais de fantômes évoqués de tout ce que j'avais vu sur les scènes des théâtres du boulevard ! »⁷⁵⁵), et à la fois à un lieu d'émancipation, le seul qui puisse la sortir de la rue et lui assurer une autonomie financière vis-à-vis des hommes. Le théâtre revient dans ce texte comme un leitmotiv, un but à atteindre. Elle s'acharne ainsi à franchir chacune des barrières symboliques et/ou effectives propres aux métiers féminins de la scène. Avant de monter sur les planches d'un théâtre, elle accède d'abord à la scène du spectacle via un bal public, en devenant danseuse. Puis la danseuse monte sur scène, ensuite celle qui danse est distribuée dans des revues, elle apprend du texte. Celle qui admire la grande tragédienne Rachel à laquelle elle a consacré de nombreuses pages⁷⁵⁶ (« Il va sans dire que j'étais fanatique du talent de la grande tragédienne, talent magique, sublime, incontestable (...) »⁷⁵⁷) devient comédienne. La comédienne devient ensuite écrivaine, et l'écrivaine autrice dramatique. Cette évolution participe de son ascension sociale et intellectuelle et lui offre une liberté qui la dégage de son métier de prostituée qui la forçait, comme elle l'écrivait, à « Être obligé de rire quand on a envie de pleurer, éveillé quand on veut dormir, prisonnier quand on rêve la liberté, dépendant, humilié quand on paye si cher le peu qu'on possède ! »⁷⁵⁸ Si bien que lorsque des aristocrates la demandent en mariage, seul moyen de mettre, en partie, un terme à son statut socialement et moralement rédhibitoire de fille publique, elle affirme : « Je suis au théâtre, j'y reste. Je vais travailler avec ardeur. Je ne serai heureuse

⁷⁵⁴ Elle recevait alors régulièrement de l'argent de Jeanne de Tourbey (comtesse de Loynes) et d'Édouard Drumont, *ibid.*, p. 344 et 382.

⁷⁵⁵ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 1, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁵⁶ Cf. MOGADOR, Céleste. « Le Théâtre des Variétés », chapitre XLIX, *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 98-109.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 240.

que le jour où je pourrai vivre indépendante. J'aurai une petite fortune, mais il me faut attendre encore quelques années. »⁷⁵⁹ Son émancipation, suivant l'ordre de l'exercice de ses différents métiers, se caractérise aussi par sa façon de faire entendre sa voix dans l'espace public. Cette prise de parole a lieu d'abord par son obligation de devoir plaider sa cause devant des juges, dans un tribunal, puis par la publication de ses mémoires et enfin par le fait d'être une femme de théâtre (jouant sur scène, écrivant des pièces dans lesquelles elle joue, dirigeant des théâtres). La scène de théâtre représente pour elle, d'après ses textes, l'espace de l'accomplissement de son émancipation. Outre qu'elle était une femme qui voulait exercer un métier reposant sur la publicité, que ce soit en étant comédienne, autrice dramatique ou directrice de théâtre, Céleste Mogador eut jusqu'à sa mort à vaincre deux préjugés de poids : son milieu de naissance et son immatriculation au registre des filles publiques. N'étant issue ni d'une famille bourgeoise ni d'une famille d'artistes, elle a dû apprendre à lire, écrire et les métiers de la scène sur le tard, en autodidacte. Elle a également dû faire face au préjugé porté contre les femmes prostituées considérées par la société (les institutions et la doxa) comme des déchets et des foyers, à l'instar des rats, à l'origine des épidémies dans les villes. Elle fit preuve également d'une agentivité dans l'espace public à plusieurs titres, en tant que femme de théâtre (comédienne, directrice, autrice) mais également en tant qu'actrice humaniste et féministe pendant la guerre de 1870. En créant Les Sœurs de France, une légion de femmes pouvant se déplacer dans les rues afin de soigner les blessés, elle participe au développement de l'action des femmes dans la cité. Elle œuvre en effet pour que les femmes soient utiles, dans les rues, par leur courage et leur intelligence et non pour leur seul sexe. La création en 1875 de son orphelinat, fondé afin que des jeunes filles n'aient jamais à connaître la déchéance de la rue, s'inscrit dans sa politique d'émancipation des femmes de son temps.

B. *La Plaideuse* (1874)

La Plaideuse est un monologue en un acte créé le 20 décembre 1874 dans le Théâtre de 1600 places de l'Ambigu-Comique situé Boulevard Saint Martin⁷⁶⁰, non loin du Boulevard du Temple, par la comédienne M^{lle} Alphonsine. Ce monologue de quatorze pages, pour environ vingt-minutes de spectacle, devait être joué en début de soirée, avant

⁷⁵⁹ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 3, *op. cit.*, p. 308.

⁷⁶⁰ Cf. WILD, Nicole. « Ambigu-Comique », *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807-1914*, *op. cit.*, p. 24-28.

la représentation d'un drame, d'un vaudeville ou d'une pièce à grand spectacle. L'intrigue se déroule « dans un petit cabinet d'affaires à pans coupés »⁷⁶¹ et met en jeu, le personnage de Madame Legrano attendant Maître Séraphin, un avocat. Comme l'indique la première phrase du monologue, cette femme souhaite demander une séparation de corps et de bien avec son mari : « Lorsqu'on veut obtenir une séparation de corps, de biens, et que votre mari ne vous a ni battue ni ruinée, il faut prendre un défenseur habile qui ait l'oreille de la cour. »⁷⁶² M^{me} Legrano se croit trompée par son mari. Elle pense qu'il lui cache le secret d'une liaison avec une jeune femme. Elle souhaite pour cette raison se séparer de lui.

Le monologue met en scène une femme souhaitant divorcer en train d'attendre son avocat. La chute du texte a cependant pour objectif de ridiculiser Madame Legrano puisque le coup de théâtre, par l'ouverture d'une lettre lui dévoilant que la jeune modiste à laquelle son mari rend régulièrement visite est en réalité sa fille d'un premier lit, annule sa colère et plaider. Si cette fin comporte une part d'invraisemblance, il apparaît étrange que l'épouse ait été tenue au secret de cette information, cette résolution illustre parfaitement les stratégies dramatiques de Céleste de Chabrillan pour faire de la scène une tribune de ses idées. Identifions son héroïne.

M^{me} Legrano, femme de la petite bourgeoisie commerçante, ayant un domestique à son service, est issue du peuple, son père était artisan limonadier. Sa parole se déploie en phrases courtes et simples dans une langue courante, non familière mais populaire. Elle apparaît d'abord comme une femme en colère d'avoir été trahie par l'homme qu'elle aime. Elle relate en particulier qu'elle est devenue enragée lorsque son époux, après qu'elle lui ait demandé de rompre avec l'autre femme, lui ait répondu par un haussement d'épaules :

Oh ! ...alors la colère m'a enlevée pour de bon cette fois – Ne trouvant plus rien à dire, je lui ai donné un soufflet – Il se retourne furieux et...je lui en donne un autre. Il s'écrie : - ah ! C'est trop fort ! Je réponds : Non pas assez ! Et je casse tout ce qui se trouve à la portée de ma main. J'étais près du buffet dans la salle à manger. Le service y a passé. Le domestique entre, reçoit un plat sur la tête, crie au secours, les voisins arrivent.⁷⁶³

Par sa colère, l'héroïne de *La Plaideuse* rappelle le personnage de Rosalba dans sa pièce *En Australie* (1862) qui avait « des comptes à régler »⁷⁶⁴ avec son époux et qui n'hésitait pas à le frapper. Cette représentation de la violence physique d'une femme envers son

⁷⁶¹ MOGADOR, Céleste. *La Plaideuse*. Paris, Barbré, 1889, p. 2

⁷⁶² *Ibid.*, p. 2.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶⁴ MOGADOR, Céleste. *En Australie*, *op. cit.*, p. 34.

mari, peu courante, ne se retrouve pas dans les autres pièces de notre corpus qui, pour certaines, donnent des leçons aux époux en les tournant en dérision, mais sans jamais user des mains (par exemple dans *C'est la faute du mari ou les bons maris* (1851) de Delphine de Girardin ou dans *Coupable* (1886) de Juliette Adam). Cette violence physique d'une femme contre son mari renvoie dans la comédie à la « matrone », dans son emploi péjoratif, comme d'une dame d'un certain âge aux allures vulgaires : peu respectable. Ce type de violence physique aurait plutôt tendance à desservir les propos, en particulier, les plus féministes des héroïnes de Céleste de Chabrillan. Pourtant, Rosalba et M^{me} Legrano sont aussi des personnages aimables, attachants, qui devaient appeler l'empathie des spectateurs.

La situation dramatique de *La Plaideuse*, l'attente d'un professionnel de la défense devant l'aider à se désunir de son époux, donne l'occasion à l'héroïne, et par son biais à Céleste de Chabrillan, de plaider contre les avocats. M^{me} Legrano reproche à l'avoué qu'elle a contacté pour son affaire et plus généralement aux avocats d'être incompetents vis-à-vis des épouses qui veulent se séparer de leurs époux. Elle leur reproche de ne pas prendre au sérieux leur détresse : « Mon parti pris je ne fis ni une ni deux. J'allais chez un avoué, je lui racontai la chose en lui demandant un conseil. Savez-vous ce qu'il m'a conseillé ? De me tenir tranquille. »⁷⁶⁵ Elle dénonce le manque de compréhension, d'empathie, d'efficacité, la mauvaise volonté des avocats envers leurs clientes, en particulier lors des litiges conjugaux ainsi que leur parti-pris pour les maris. Leur fraternité l'emporte sur leur professionnalisme. Les avocats, représentés dans la pièce par Maître Lelong, sont montrés intéressés par les seuls intérêts pécuniaires des affaires qu'ils traitent :

Alors je suis allée trouver un avocat, maître Lelong. Après m'avoir à peine regardée, par-dessus ses lunettes, il m'a laissée parler pendant deux heures. Il est vrai de dire que je ne lui ai pas donné le temps de placer un mot (*allant au bureau*). J'étais électrisée. Il m'écoutait en écrivant. Ça m'agaçait. Je touchais à tout sur son bureau, ce qui l'agaçait aussi. Enfin, à bout d'arguments, je place devant lui un billet de 500 francs. Il quitte ses lunettes et me dit d'un air sentencieux. (*Elle rit et limite*) C'est un beau procès, nous le gagnerons.⁷⁶⁶

Les avocats, insensibles à la détresse des épouses, sont en outre intéressés par le seul gain. Indirectement, Céleste de Chabrillan critique la solidarité corporatiste des avocats mais sans doute plus généralement la fraternité républicaine qui fait fi des femmes et de leur détresse. M^{me} Legrano relate qu'ayant étudié le code, les hommes de justice ont dans les

⁷⁶⁵ MOGADOR, Céleste. *La Plaideuse*, op. cit., p. 6.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 7-8.

lois relatives à la séparation de corps et de biens des époux « fourré partout des circonstances atténuantes »⁷⁶⁷. Outre la profession d’avocat, elle s’en prend, comme Sophie de Bawr et Sophie Gay dans leurs pièces, à la justice française et à l’iniquité des lois envers les femmes. Elle dénonce, lors de la tenue des procès, la pratique d’une fraternité, dans le sens littéral de solidarité entre frères, entre les juges et les époux : « Et comme ces Messieurs ne valent pas mieux les uns que les autres qu’ils se soutiennent et se défendent entre eux. Ils sont capables de mettre tous les torts de mon côté ! »⁷⁶⁸ Enfin la procédure juridique de divorce est dénoncée pour les comportements malhonnêtes qu’elle permet. En effet, lorsque M^{me} Legrano s’emporte contre son mari et lui donne une paire de gifles et qu’emportée par la rage, elle casse des objets chez elle, l’avocat de l’époux propose d’accuser l’épouse « d’aliénation mentale »⁷⁶⁹. Accuser une femme en colère d’être folle est une stratégie courante de discrédit des femmes en tant que sujets rationnels. Selon cette pièce, une femme qui souhaite entamer une procédure en justice, en particulier contre son mari, risque donc d’abord de perdre beaucoup d’argent, de se sentir ensuite très seule en raison du manque d’empathie de son avocat et de la fraternité des gens de lois avec les époux, puis d’être tournée en ridicule et enfin, d’être accusée à son tour. Cette femme miserait donc son argent, sa dignité, et peut-être son casier judiciaire. Tout en dénonçant l’incompétence des avocats et la justice française, la pièce de l’autrice dissuade alors d’une certaine façon les femmes d’entamer des procédures de divorce.

Sa pièce s’appuie sur son expérience, celle de l’enfant qui vit sa mère tabassée par son beau-père ne pouvoir accéder à la justice et celle de la jeune femme qui dut seule faire face à ses juges lors de procès contre son amant exilé qui avait mis ses dettes à son nom. À travers ses pièces, Céleste de Chabrilan témoigne, avec franchise, de son indignation à l’égard des injustices qu’elle subit et, comme le dit son personnage de Rosalba, elle s’occupe à « régler ses comptes »⁷⁷⁰. L’autrice se projette dans les héroïnes qu’elle écrit pour la scène publique parisienne. Des phrases lancées par M^{me} Legrano se retrouvent par exemple dans *Adieu au monde. Mémoires de Céleste Mogador*. Son personnage s’écrit ainsi : « On écrit beaucoup quand on doit plaider, ça soulage. »⁷⁷¹ Et Céleste Mogador écrivait à la fin de ses *Mémoires* :

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁷⁰ MOGADOR, Céleste. *En Australie, op. cit.*, p. 34.

⁷⁷¹ MOGADOR, Céleste. *La Plaideuse, op. cit.*, p. 13.

Un ami m'avait engagé à reprendre toute ma vie passée, à faire une confession qui pourrait éclairer mes juges. J'écrivis donc ma vie entière, espérant rendre ma défense plus facile. (...) Je me suis mise à ce travail et j'y ai trouvé un intérêt qui m'a surprise et enchantée. En repassant ma vie, j'étais étonnée de voir les amertumes s'en adoucir.⁷⁷²

Comme dans les autres pièces de Céleste de Chabrillan, des détails autobiographiques sont distillés dans ses personnages. Ainsi, comme son autrice, M^{me} Legrano est issue du peuple, passionnément éprise de son époux et sans enfant⁷⁷³. La fille de M. Legrano est modiste, elle vend des chapeaux, comme le personnage de Rosalba et on se souvient que la mère de Céleste Mogador était ouvrière modiste et commerçante. Mais Céleste Mogador vit de son activité théâtrale, elle doit jouer et écrire pour maintenir son autonomie et poursuivre la carrière qu'elle s'est choisie. Ses pièces doivent donc être jouées et pour cette raison, elles doivent être reçues par les directeurs et les publics.

La chute, presque invraisemblable de *La Plaideuse* permet alors de faire pencher la pièce vers la pensée sexiste dominante selon laquelle : cette femme qui vient de parler pendant quinze minutes est un peu bête, elle s'est trompée à l'égard du comportement de son mari. Pourtant, si la dramaturge discrédite, à la fin de son texte, le plaidoyer de son héroïne, elle a le mérite de faire entendre une parole de femme qui, en parlant pour sa cause, défend celles de toutes les autres, victimes elles, de véritables abus de la part de leurs maris, qu'ils soient infidèles ou pire, violents envers elles.

Composée vingt-cinq ans avant que ne soit votée une loi autorisant les femmes à exercer le métier d'avocat (loi du 30 juin 1899), sa pièce présente aussi le modèle d'une femme défendant oralement sa cause, par un personnage jouant à l'avocate. En effet, en attendant Maître Séraphin, M^{me} Legrano se met en scène :

Si cela était permis, je dirais : (*elle se lève et joue avec la chaise, se place au milieu et prend les poses et les airs d'avocat à la barre*) Messieurs de la Cour, Messieurs les jurés ! Je viens solliciter toute votre attention relativement à la cause que je suis appelée à l'honneur de défendre devant vous. Certes on vous dira que mon adversaire n'a ni tué, ni volé ! Ce qui ne l'empêche pas d'être un grand misérable. Car il dépouille chaque jour une pauvre femme qui lui a confié sa fortune et sur l'esprit de laquelle il accomplit impunément un véritable suicide moral.⁷⁷⁴

« Si cela était permis » écrit l'autrice. Grâce au théâtre, Céleste de Chabrillan rend possible qu'une femme soit, le temps d'un monologue, l'avocate de ses droits. Elle compare d'ailleurs le métier d'avocat à celui de comédien : « Ils arrangent leurs petites affaires, se préparent des répliques, des phrases à effet, comme au théâtre, et quand ils ont

⁷⁷² MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 177-178.

⁷⁷³ M^{me} Legrano insiste sur son couple sans enfants. Céleste Mogador eut une fille adoptive, Solange, qu'elle éleva, mais elle ne donna pas naissance à des enfants. Cette fille adoptive s'enfuit après la guerre franco-prusse de 1870 et ne lui donnera plus de nouvelles.

⁷⁷⁴ MOGADOR, Céleste. *La Plaideuse*, *op. cit.*, p. 11.

l'air de s'entr'dévorer, ils se moquent de nous. »⁷⁷⁵ Par cette comparaison, elle associe l'autrice dramatique qu'elle est à l'avocat plaidant des causes. Elle défend l'idée de la scène théâtrale comme d'un tribunal de l'opinion publique, un lieu depuis lequel on peut plaider pour des idées qui agissent dans l'esprit du public. Se mettre en scène en tant qu'avocat est aussi une manière de s'intégrer symboliquement à l'institution judiciaire et donc à un statut social masculin. Enfin, son féminisme semble depuis 1854, date de publication de son premier texte, s'être radicalisé, lorsqu'elle écrit que l'époux infidèle accomplit pour son épouse « un véritable suicide moral ». Dans ses *Mémoires*, elle utilisait cette même expression pour désigner les maisons closes (« ces asiles ouverts au suicide moral »⁷⁷⁶). Dans cette pièce, le mari participe, par sa trahison, au suicide moral de son épouse. L'institution du mariage dont il semble impossible de pouvoir se sortir est cette fois visée par l'autrice. La fin du monologue, écrit sur le modèle d'un arrêt de cour de justice, est enfin symptomatique de l'ambivalence féministe de ses propos et plus généralement de ses pièces de théâtre :

Je leur dirais : messieurs ! Je pose mes conclusions – attendu d'une part que si les femmes étaient moins légères, la fidélité des hommes serait obligatoire – attendu qu'elles doivent être solidaires les unes des autres, nous vous prions d'admettre les circonstances atténuantes, nous demandons à ce que les parties soient déboutées de leur plainte et renvoyées bras dessus bras dessous. Enfin je me résume en vous demandant pour la plaideuse toute votre indulgence.⁷⁷⁷

L'autrice distribue du contentement à tous les spectateurs présents dans la salle : si les hommes sont infidèles c'est parce que les femmes sont légères (elle nourrit la pensée sexiste dominante). Mais dans la même phrase, elle demande aux femmes d'être solidaires les unes envers les autres, elle les appelle à faire preuve de sororité. Enfin, elle fait appel à la bienveillance du public. Ce dernier procédé est récurrent dans nombre d'écrits de femmes du XIX^e siècle. La stratégie énonciative de Céleste de Chabrilan consiste donc à donner son opinion et ensuite, souvent par un procédé narratif propre à l'histoire, d'en annuler les paroles trop audacieuses, revendicatrices, féministes. Cette méthode dramaturgique consistant à désamorcer le propos politique et féministe de la pièce par sa chute est employée par exemple par Olympe de Gouges dans *La Nécessité du divorce* (1790). La pièce montre le besoin qu'a la société française du divorce en exposant le cas d'une jeune épouse souffrant de l'infidélité sentimentale, mais non consommée, de son mari. Pourtant, à la fin, le couple d'époux se déclare sa flamme et ne

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

divorce pas. Cependant, l'ensemble des arguments donnés au cours de la pièce ont travaillé à convaincre le public de la nécessité du divorce. En effet, ce n'est pas la chute d'un spectacle qui « travaille » l'esprit du spectateur mais l'ensemble de sa durée.

Conclusion : Un théâtre pour plaider sa cause, en restant morale (1859-1894)

Par ces différentes caractéristiques, *La Plaideuse* est représentative du théâtre de Céleste de Chabrillan. Il est autobiographique et partage avec franchise ses indignations tout en les discréditant. Ses pièces se terminent toutes en *happy-end* et sont écrites de sorte que ce qui est dénoncé dans un premier temps, soit, dans un second temps, décrédibilisé afin de passer la censure de l'opinion publique alors dirigée par des hommes essentiellement bourgeois. Écrit en prose dans une langue simple et rythmée aux phrases courtes, dans un langage courant, parfois familier, son théâtre défend des idées patriotiques, républicaines, pacifistes, et des idées féministes masquées par des fictions considérées comme étant de bonne moralité. L'important pour cette autrice demeure en effet de se tenir loin du scandale afin que ses pièces puissent être jouées car elles assurent son autonomie, la garantie de son émancipation financière vis-à-vis des hommes, mais surtout celle de pouvoir poursuivre sa carrière théâtrale.

La Plaideuse, comme la plupart de ses textes dramatiques, porte en elle le paradoxe de la vie de son autrice, c'est-à-dire à la fois l'expression franche de ce qu'elle nomme « sa rage de vie »⁷⁷⁸ et sa « puissance d'existence »⁷⁷⁹, et à la fois sa volonté de faire preuve, selon les moments et ses nécessités, de bonne moralité pour être intégrée à l'espace public. Cumulant à son statut de femme écrivant pour le théâtre, donc vivant de la publicité, celui de fille publique, il lui importe de louer dans son théâtre des idées morales. Fortement autobiographiques cependant, ses pièces laissent sans cesse échapper son indignation contre les injustices qu'elle eut à subir et qui sont la misère, l'ignorance des filles et le combat qu'elles doivent mener pour gagner en autonomie. En 1869, un journaliste mentionne à propos de son drame *Le Crime de la mer* dans lequel elle joue, son « je ne sais quoi de particulier aux bas-bleus (...) »⁷⁸⁰ Comme le mentionne Christine Planté, l'expression de « bas bleu » renvoie à « une construction idéologique et

⁷⁷⁸ MOGADOR, Céleste. *Mémoires de Céleste Mogador*, tome 4, *op. cit.*, p. 83 : « Il y a en moi une telle rage de vie, une telle puissance d'existence, que ma nature devait l'emporter encore bien des fois sur des difficultés que j'avais crues insurmontables. »

⁷⁷⁹ *Ibidem.*

⁷⁸⁰ Édouard Drumont dans un journal daté du 20 mai 1867 non mentionné par Pierre-Robert Leclercq dans son biographie *Céleste Mogador*, *op. cit.*, p. 268.

fantasmatique, historiquement située »⁷⁸¹ de la femme de lettres. Dans le contexte de la fin du Second Empire, ce qualificatif semble désigner Céleste Mogador comme une femme audacieuse ainsi que le caractère revendicatif et, dans une certaine mesure, féministe de son théâtre. Contrairement à celle de Céleste Mogador, la carrière d'autrice dramatique de Maria Deraismes est très courte. L'écriture de pièces de théâtre a précédé celle de ses premiers discours. Comme pour Olympe de Gouges, la pratique théâtrale (écriture de pièce et jeu) a préparé l'écriture de ses discours politiques mais surtout son art oratoire.

4. Maria Deraismes (1828-1894)

Dans la préface qu'il consacre aux *Œuvres complètes de Maria Deraismes* (1895), l'homme de lettres Jean Bernard (1858-1936)⁷⁸² écrit à son propos :

Comme naturaliste, nous avons M^{me} Clémence Royer comme romancière, M^{me} George Sand comme poète, M^{me} Akermann comme peintres, M^{me} Rosa Bonheur, Demont-Breton comme sculpteur, M^{me} Léon Bertaux ; comme éducatrice, M^{me} Pape Carpentier comme musiciennes, M^{me} Bertin et Augusta Holmès comme journalistes, M^{me} de Girardin, Séverine comme explorateur, M^{me} Dieulafoy comme polygraphe, M^{me} Juliette Lambert [Juliette Adam] et enfin comme philosophe, femme politique et orateur, M^{me} Maria Deraismes.⁷⁸³

Maria Deraismes (1828-1894) a en effet été une conférencière politique. De la même manière que Constance de Salm, avant d'entamer sa carrière d'oratrice, elle a composé des pièces de théâtre. En effet, l'essentiel de l'œuvre de Maria Deraismes est composée de discours, de pamphlets et d'articles de presse. Héritière libérée des nécessités financières, acquise enfant aux idées républicaines, anticléricales et féministes, elle a consacré sa vie, par sa plume et sa voix, à militer en faveur de l'instauration d'une République égalitaire, en s'engageant en particulier pour que des droits civils soient accordés aux femmes. Son entrée dans la carrière d'écrivaine engagée et de conférencière se fait donc par l'écriture de quatre pièces de théâtre, dont une seule fut représentée, (elle n'écrit plus ensuite pour la scène). En regard de sa trajectoire de militante, si sa carrière d'autrice dramatique est anecdotique, elle s'apparente pourtant à la matrice de ses engagements à venir et à l'inverse, ses pamphlets et conférences portent la trace de sa très grande érudition théâtrale ainsi que son regard féministe critique sur le théâtre, en

⁷⁸¹ PLANTÉ, Christine. *La petite Sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989, p. 17 citée par LOUICHON, Brigitte. « La littérature en *bas-bleus* : une question de genre et de nombre », *op. cit.*, p. 9.

⁷⁸² Cf. « Jean-Bernard (1858-1936) », www.data.bnf.fr [Consulté le 30.05.2020]

⁷⁸³ BERNARD, Jean. « Notice », *Œuvres complètes de Maria Deraismes*. Paris : F. Alcan, 1895, p. VII.

particulier en ce qui concerne l'hégémonie du regard masculin dans les textes dramatiques⁷⁸⁴. Après avoir examiné l'agentivité de républicaine mais aussi de féministe de Maria Deraismes dans l'espace public, nous allons revenir sur ses deux premiers textes publiés : *A bon chat, bon rat*⁷⁸⁵ (1861) et *Le Père coupable*⁷⁸⁶ (1862).

A. D'autrice dramatique à conférencière politique

Née à Paris le 15 août 1828, Maria Deraismes est, contrairement à Céleste Mogador, issue d'une famille de riches commerçants, d'après Krakovitch « de tradition républicaine »⁷⁸⁷ profondément anticléricale et imprégnée de littérature et de philosophie du XVIII^e siècle, en particulier de celle de Voltaire⁷⁸⁸. Sa sœur aînée M^{me} Feresse-Deraismes âgée de sept ans de plus qu'elle, qui lui fut très proche⁷⁸⁹, lui apprend à lire puis étudie à ses côtés « le grec, le latin, la philosophie, mais aussi l'histoire, les arts, la musique et la peinture. »⁷⁹⁰ Jusqu'à ses vingt-cinq ans, Maria Deraismes se consacre au piano et à la peinture⁷⁹¹. Ses parents tiennent un salon, d'après Krakovitch, « ouvert (...) à tous les éléments de l'opposition radicale de la région parisienne »⁷⁹² dans lequel elle s'entraîne à l'art oratoire. C'est au sein de celui-ci que, selon Krakovitch, elle prend goût à « la discussion »⁷⁹³, « la joute oratoire »⁷⁹⁴, à « l'action politique »⁷⁹⁵ et parallèlement au théâtre et ses premiers textes sont écrits pour divertir la société de sa mère :

Sa mère avait organisé des soirées où on jouait la comédie de famille, Maria Deraismes y tenait son rôle comme les autres. Pour intéresser un peu plus ces réunions intimes, elle eut alors l'idée de composer de petites pièces de théâtre ; elle prit la plume

⁷⁸⁴ Cette pensée critique sera théorisée en 1975 par un article sur le cinéma de Laura Mulvey sous le concept de « male gaze », cf. MULVAY, Laura. « Visual Pleasure and narrative cinema », *Screen*, revue de l'Université de Glasgow publiée par Oxford University Press, 1975, volume 16, n°3, p. 6-18.

⁷⁸⁵ DERAISMES, Maria. *À bon chat bon rat*. Paris : Amyot, 1861, 47 p. Consultée à la Bibliothèque de l'Arsenal (cote GD-30714). Pièce rééditée en 1862 : Paris : Amyot, 1862. 2e éd., 39 p.

⁷⁸⁶ DERAISMES, Maria. *Le Père coupable*. Paris : Amyot, 1862, 139 p. Consultée à la Bibliothèque de l'Arsenal (cote GD-30714).

⁷⁸⁷ KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice., *op. cit.*

⁷⁸⁸ D'après Jean Bernard, son père a fait « de bonnes études avant de prendre la direction de sa maison de commerce » et était épris de littérature et « du XVIII^e siècle, passionné pour Voltaire »⁷⁸⁸, cf. BERNARD, Jean. « Notice », *Œuvres complètes de Maria Deraismes, op. cit.*, p. VIII.

⁷⁸⁹ Sa sœur participe, après sa mort, à la publication en 1895-1896 de ses *Œuvres complètes*.

⁷⁹⁰ KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice., *op. cit.*

⁷⁹¹ Cf. BERNARD, Jean. « Notice », *Œuvres complètes de Maria Deraismes, op. cit.*, p. XIII. Elle suivit en particulier les cours du peintre Jules Coignet (1798-1860).

⁷⁹² KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes. Articles et discours de 1869 à 1894, op. cit.*, p. 9.

⁷⁹³ *Ibidem.*

⁷⁹⁴ *Ibidem.*

⁷⁹⁵ *Ibidem.*

et elle ne devait plus la quitter. Une de ces pièces, *A bon chat, bon rat* dépassa le cercle intime pour lequel elle avait été faite et fut jouée à Bade, pendant la saison des eaux. Voilà comment elle devint écrivain.⁷⁹⁶

Ses premiers textes sont des pièces de théâtre qu'elle fait publier entre 1861 et 1864, *A bon chat, bon rat*⁷⁹⁷ (1861), *Un neveu, s'il vous plaît*⁷⁹⁸ (1862), *Le Père coupable*⁷⁹⁹ (1862) et *Retour à ma femme*⁸⁰⁰ (1862) qu'elle rassemble en volume en 1864 sous le titre *Le Théâtre chez soi*⁸⁰¹. À l'exception de sa comédie *A bon chat, bon rat*, représentée dans les années 1860 dans le cadre privé du salon de sa mère puis à Bade, ses autres pièces n'ont pas été jouées devant des publics. En préface à son recueil, elle explique qu'elle ne chercha pas à les faire représenter :

Le théâtre me présentait deux difficultés : la première comme femme, la seconde comme nom nouveau. Dans le premier cas, il fallait me résigner à des démarches pénibles, dans le second je devais accepter des modifications qui dénaturaient mon manuscrit et lui étaient plus préjudiciables qu'avantageuses. Devant ces nécessités, j'ai cru devoir renoncer au prestige de la représentation et lui préférer la simple lecture, moins passionnée dans son appréciation, mais souvent plus impartiale.⁸⁰²

L'autrice souligne quatre obstacles qui la dissuadèrent de faire représenter ses pièces : son sexe, son absence de réseau faisant d'elle une inconnue dans le milieu théâtral, son absence de sociabilités théâtrales, et la teneur engagée de ses textes qui lui font redouter des coupes qui les dénatureraient, leur censure. Ses pièces de théâtre se montrent en effet engagées, elles dénoncent le pouvoir oppressif des pères sur les filles en particulier dans les familles bourgeoises. Il est probable que ces obstacles l'aient dissuadée de poursuivre l'écriture pour le théâtre mais ses pièces marquent néanmoins le début de sa carrière d'écrivaine engagée. En 1865, elle fait en effet publier *Thérèse et les hommes*⁸⁰³, un pamphlet composé sous la forme d'un dialogue entre une actrice féministe et Lacordaire dans lequel elle revendique l'importance de l'éducation des filles. Elle défend dans ce texte, selon Krakovitch, pour tous les enfants « un seul et même enseignement universel, scientifique, patriotique, fondé sur la raison »⁸⁰⁴. Elle s'oppose ainsi à l'infériorité

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. XIII.

⁷⁹⁷ DERAISMES, Maria. *A bon chat bon rat*. Paris : Amyot, 1861, 47 p. Consultée à la Bibliothèque de l' Arsenal (cote GD-30714). Pièce rééditée en 1862 : Paris : Amyot, 1862. 2e éd., 39 p.

⁷⁹⁸ DERAISMES, Maria. *Un neveu, s'il vous plaît*. Paris : Amyot, 1862, 120 p.

⁷⁹⁹ DERAISMES, Maria. *Le Père coupable*. Paris : Amyot, 1862, 139 p. Consultée à la Bibliothèque de l' Arsenal (cote GD-30714).

⁸⁰⁰ DERAISMES, Maria. *Retour à ma femme*. Paris : Amyot, 1862, 54 p.

⁸⁰¹ DERAISMES, Maria. *Le Théâtre chez soi*. Paris : Michel Lévy frères, 1864, 355 p. Consulté à la Bibliothèque Richelieu (cote : 8-RF-40745).

⁸⁰² DERAISMES, Maria. « Préface », *Le Théâtre chez soi*. Paris : Michel Lévy frères, 1864, 355 p., page non numérotée, début de l'ouvrage.

⁸⁰³ DERAISMES, Maria. *Thérèse et son époque ; A propos des courtisanes*. Paris : Librairie nouvelle, 1865, 8 p. [Archive, texte à lire]

⁸⁰⁴ KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes, op. cit.*, p. 14-15.

intellectuelle supposée naturelle de son sexe et défend l'idée que la subordination des femmes aux hommes est socialement construite⁸⁰⁵. Elle fait publier la même année un second pamphlet : *Aux femmes riches*⁸⁰⁶. Par ce texte, elle souhaite s'adresser aux femmes de son milieu social. Dans cette courte brochure, elle enjoint les femmes riches à sortir de leur solitude et à s'unir afin d'œuvrer ensemble contre la misogynie et en faveur de la libération de toutes les femmes. Apparaît au sein de ce texte, la volonté de Maria Deraismes de faire de l'émancipation des femmes un mouvement collectif. Savamment articulé, le texte s'emploie d'abord à donner confiance à ses lectrices. Citant les exemples de « Sémiramis, Balkis, Débora, Corinne, Porcia, Cornélie, Hypatie, Blanche de Castille, Jeanne d'Arc, Elisabeth d'Angleterre, Catherine II, Marie-Thérèse, Madame Roland, Madame de Staël, et, de nos jours, George Sand, Rosa Bonheur »⁸⁰⁷, elle leur démontre d'abord que les femmes ont déjà maintes fois montré dans l'Histoire leur efficacité intellectuelle et leur capacité à agir de manière individuelle, elle tente également de leur faire prendre conscience de leur importance au sein de la société. Puis elle les invite à mettre leurs égos et leurs misogynies de côté pour s'unir :

Espacées les unes des autres, toujours en rivalité, les intervalles qui vous séparent sont autant d'issues par lesquelles entrent à flot les préjugés, les vices et les sottises. Grâce à votre éloignement réciproque, vous n'avez garanti la société d'aucun envahissement désastreux. Vos critiques partielles n'ont pas amené de changement ; ce que l'une blâme, l'autre l'accueille avec ardeur. Les hommes, à coup sûr, ne valent pas mieux que vous ; ils ont leurs défiances, leurs jalousies, leurs petitesesses ; mais pour faire triompher une idée, une opinion, ils se réunissent, se groupent les uns autour des autres, ils font abnégation des mesquines rivalités, des rancunes individuelles, ils ne pensent plus qu'à une chose : mener leur projet à bien.⁸⁰⁸

Près d'un siècle plus tard, dans *Le Deuxième sexe* (1949), Simone de Beauvoir tient des propos similaires lorsqu'elle écrit que « la femme tire le sens de la singularité de sa vie »⁸⁰⁹ du « sein de la solitude »⁸¹⁰ et qu'il est absurde de comparer l'homme à la femme en ce que « leurs situations sont profondément différentes. »⁸¹¹ Selon Beauvoir, « il n'y a

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁰⁶ DERAISMES, Maria. *Aux femmes riches*. [En ligne] Paris, chez tous les libraires, 1865, 12 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 08.11.2019]

⁸⁰⁷ Deraismes, Maria. *Aux femmes riches*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰⁹ BEAUVOIR, Simone. « Situation et caractère de la femme », chapitre X, *Le Deuxième Sexe*. [1949] Paris : Éditions Gallimard, « folio essais », n°38, 2003, p. 513.

⁸¹⁰ *Ibidem*.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 515.

pas pour la femme aucune autre issue que de travailler à sa libération »⁸¹² et celle-ci ne peut être que « collective »⁸¹³ :

Cette libération ne saurait être que collective, et elle exige avant tout que s'achève l'évolution économique de la condition féminine. Cependant il y a eu, il y a encore quantité de femmes qui cherchent solitairement à réaliser leur salut individuel. Elles essaient de justifier leur existence au sein de leur immanence, c'est-à-dire de réaliser la transcendance dans l'immanence. C'est cet ultime effort – parfois ridicule, souvent pathétique – de la femme emprisonnée pour convertir sa prison en un ciel de gloire, sa servitude en souveraine liberté que nous trouvons chez la narcissiste, chez l'amoureuse, chez la mystique.⁸¹⁴

À la fin de son pamphlet, pour appeler les femmes à s'unir, à former un grand mouvement en faveur de l'égalité sociale, Maria Deraismes cite Mirabeau disant : « Il ne sera possible que si les femmes s'en mêlent et se mettent à sa tête. »⁸¹⁵ Tandis que ses deux pièces de théâtre dénonçaient des états de fait, (l'intelligence des femmes bridée ne leur permettant pas de gagner une autonomie financière et la séparation des groupes de femmes organisée au bénéfice des intérêts par et pour le patriarcat), ses premiers pamphlets politiques proposent des réformes politiques qui sont l'éducation des filles et l'union des femmes pour accéder à une citoyenneté civile grâce à l'obtention de droits nécessitant, en particulier, une réforme du Code civil napoléonien. À l'opposé de George Sand qui ne voulait surtout pas se rallier à un collectif féministe, Maria Deraismes entre dans l'action politique avec le souhait d'insuffler des unions de femmes. L'année de la publication de ses deux pamphlets, en 1865, deux journalistes du journal républicain progressiste *L'Opinion nationale*, M. Labbé et Léon Richer, viennent lui demander de donner une conférence⁸¹⁶ pour la loge maçonnique du Grand Orient de France⁸¹⁷, d'« obédience plurielle, adogmatique »⁸¹⁸, républicaine, internationale et qui s'appuie « sur des valeurs de liberté. »⁸¹⁹ Dans la préface à son recueil de conférences *Nos principes et nos mœurs*,

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ *Ibidem*.

⁸¹⁴ *Ibid*, p. 515-516.

⁸¹⁵ Mirabeau dans *Le Socialisme pendant la Révolution* par A. LE FAURE, p. 168, cité en note par Maria Deraismes dans *Aux femmes riches*, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹⁶ Cf. DERAISMES, Maria. « Avant-propos » [1867], *Nos principes et nos mœurs* [1868], *Œuvres complètes*, Paris, Alcan éditeur, 1896, p. 1-10., p. 7. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.12.2019]

⁸¹⁷ Cf. BAUER, Alain, MOLLIER, Pierre, *Le Grand Orient de France*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012, p. 3. Le Grand Orient de France est, selon Alain Bauer et Pierre Mollier, la « plus ancienne et plus importante obédience » de la franc-maçonnerie d'Europe continentale. Cette « société à secrets » avec ses réunions rythmées de rituels est cependant déclarée au *Journal officiel* comme n'importe quelle association, cf. DACHEZ, Roger. NEFONTAINE, Luc. « FRANC-MAÇONNERIE » [En ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com> [Consulté le 17.12.2019]

⁸¹⁸ BAUER, Alain, MOLLIER, Pierre, *Le Grand Orient de France*, *op. cit.*, p. 3.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

elle raconte qu'elle veut d'abord refuser leur proposition (« Il me semblait téméraire, fou, de tenter tout à coup, sans préparation, sans essai préalable, le genre oratoire devant un public parisien. »⁸²⁰) mais elle tombe par hasard dans *Le Nain Jaune* sur une série d'articles intitulée « Les Bas-bleus »⁸²¹ de Jules Barbey-d'Aurevilly (1808-1889)⁸²². Ce texte organisé en une succession de vingt-six portraits de femmes de lettres⁸²³ est une démonstration qui vise à décrire le phénomène des « bas-bleus » comme un fléau pour la société pour la raison qu'il tend à la déviriliser. Le socialiste anticlérical Joseph Proudhon soutenait ce même type de thèse en 1858 dans *De la justice dans la Révolution et dans l'Église : nouveaux principes de philosophie pratique adressés à son éminence monseigneur Mathieu, cardinal-archevêque de Besançon* lorsqu'il affirmait que « (...) si dans une société, dans une littérature, l'élément féminin vient à dominer ou seulement à balancer l'élément masculin, il y aura arrêt dans cette société et cette littérature et bientôt décadence. »⁸²⁴ Christine Planté cite également Charles Maurras (1868-1952) rejoignant Proudhon au sein de son essai *L'Avenir de la l'intelligence* (1905) « dans son violent rejet du romantisme efféminé »⁸²⁵. Elle mentionne également le roman *Bas-bleus* (1891) d'Albert Cim écrit sous le double patronage, d'après la dédicace, de Proudhon et Barbey-d'Aurevilly⁸²⁶. Le « bas bleu » est défini par Barbey-d'Aurevilly comme « la femme littéraire (...) qui fait métier et marchandise de littérature (...) qui se croit cerveau d'homme et demande sa part dans la publicité et dans la gloire. »⁸²⁷ Ce pamphlet se positionne contre l'égalité des intelligences entre les hommes et les femmes : « Les Bas-bleus sont trop d'un monde qui a perdu sa virilité pour ne pas croire, en se regardant et en se comparant, que les femmes sont égales aux hommes comme X est égal à X en algèbre (...). »⁸²⁸ Selon Barbey-d'Aurevilly, l'idée selon laquelle les hommes et les

⁸²⁰ DERAISMES, Maria. « Avant-propos » [1867], *Nos principes et nos mœurs, op. cit.*, p. 7.

⁸²¹ Ce plaidoyer contre les écrivaines est publié en volume en 1878 sous le titre *Les Bas-bleus*, Cf. BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les bas-bleus*, [En ligne] *Les Œuvres et les hommes* [1878], tome 5. Genève : Slatkine, 1968, 346 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.12.2019]

⁸²² Cf. BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les bas-bleus*, [En ligne] *Les Œuvres et les hommes* [1878], tome 5, Genève, Slatkine, 1968, 346 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.12.2019]

⁸²³ Figurent parmi eux ceux de Germaine de Staël (chapitre 2), Sophie Gay, Delphine de Girardin (chapitre 3), George Sand, Louise Colet (chapitre 4).

⁸²⁴ PROUDHON, Pierre-Joseph. *De la justice dans la Révolution et dans l'Église : nouveaux principes de philosophie pratique adressés à son éminence monseigneur Mathieu, cardinal-archevêque de Besançon*. Paris : Garnier Frères, 1858, 612 p., p. 378. Disponible en ligne sur www.numelyo.bm-lyon.fr [Consulté le 15.01.2020]

⁸²⁵ PLANTÉ, Christine. *La Petite sœur de Balzac, op. cit.*, p. 55.

⁸²⁶ Cf. *Ibidem*.

⁸²⁷ BARBEY D'AUREVILLY, Jules. « Introduction : Du bas-bleuisme contemporain », *Les bas-bleus, op. cit.*, p. XII.

⁸²⁸ BARBEY D'AUREVILLY, Jules. « Épilogue », *Les bas-bleus, op. cit.*, p. 341.

femmes « ont la même tête, le même cœur, la même puissance et le même droit »⁸²⁹ est « stupide, ignorant[e] et anarchique »⁸³⁰. Cette idée s'avère d'autant plus dangereuse pour lui, qu'elle « tend à devenir une croyance et une opinion universelle. »⁸³¹ Choquée par ces propos, Maria Deraismes décide finalement d'accepter de donner la conférence (« Je fus irritée, indignée ; et après cette lecture, j'avais changé de résolution. »⁸³²) : « Devant de telles attaques, la seule attitude digne était de ne point se laisser intimider et de suivre son chemin. »⁸³³ Contre cet antiféminisme en forme d'anti-intellectualisme spécifiquement adressé aux femmes, la seule solution est pour elle d'entrer en lutte, c'est-à-dire de prendre publiquement la parole afin de défendre un autre point de vue que celui exposé dans la presse. En 1866, elle donne sa première conférence publique, d'une petite heure, sur « La Morale »⁸³⁴ dans la salle du Grand Orient⁸³⁵ (boulevard des Capucines, Paris 9^{ème}) devant un public mixte (ses conférences écrites entre 1866 et 1867 s'adressent à « Messieurs, Mesdames ») et reçoit un accueil chaleureux de son auditoire. Le journaliste Édouard Siebecker en donne dans *La Liberté* (un journal fondé par Émile de Girardin) ce compte-rendu :

J'avoue que j'arrivai à la conférence féminine de Maria Deraismes avec des dispositions gaies. Je m'attendais à trouver une vieille fille précieuse, minaudière et nulle. Mon étonnement fut grand en voyant arriver une jeune fille de vingt-quatre à vingt-cinq ans⁸³⁶, au visage un peu pale, d'une grande distinction de formes et d'allures, d'une élégance simple, sans timidité ridicule et sans aplomb insolent. Dès le début, elle conquiert son auditoire. La voix était bien timbrée, l'élocution facile, la langue d'une grande pureté, les traits d'esprit, fins sans être méchants, bien tancés. Avec cela un haut bon sens et une grande érudition. Le succès fut complet. Comme tous les grands rédacteurs en chef, [Émile de] Girardin laissait la plus grande liberté à ses collaborateurs. J'étais séduit comme tous et, grâce à la grande vogue du journal, le lendemain, le nom de M^{lle} Maria Deraismes était connu.⁸³⁷

Par ses qualités d'oratrice acquises, selon Krakovitch, grâce à sa pratique du théâtre qui lui permet d'acquérir « un style oratoire vivant, souvent dialogué, avec des phrases courtes et rapides »⁸³⁸, Maria Deraismes conquiert son auditoire dès sa première prise de parole publique et celle-ci marque le début de sa longue carrière de conférencière. À la

⁸²⁹ *Ibidem.*

⁸³⁰ *Ibidem.*

⁸³¹ *Ibidem.*

⁸³² DERAISMES, Maria. « Avant-propos » [1867], *Nos principes et nos mœurs, op. cit.*, p. 8.

⁸³³ *Ibidem.*

⁸³⁴ DERAISMES, Maria. « La Morale » [1867], *Nos principes et nos mœurs, op. cit.*, p. 33-53.

⁸³⁵ DERAISMES, Maria. « Avant-propos » [1867], *Nos principes et nos mœurs, op. cit.*, p. 9.

⁸³⁶ Maria Deraismes a 38 ans lors de sa première conférence.

⁸³⁷ SIEBECKER, Édouard cité par Jean Bernard dans sa « Notice » aux *Œuvres complètes de Maria Deraismes, op. cit.*, p. XVII.

⁸³⁸ KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice. [En ligne], *Le Maitron, dictionnaire biographique et social*, Université Paris 1, mise en ligne le 18 février 2009, dernière modification le 11 avril 2019. Disponible sur : <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr> [Consulté le 10.11.2019]

manière dont les commentateurs décrivaient la voix et l'apparence de Constance de Salm lors de ses lectures de l'*Épître aux femmes*, le journaliste détaille pour servir la publicité de l'oratrice, l'aspect de son visage « un peu pale », sa tenue générale « d'une grande distinction », son « élégance simple ». Elle n'a pas trop d'aplomb mais n'est pas timide, elle est une femme qui est érudite et qui parle à voix haute mais il souligne qu'elle n'est pour autant pas pédante, surplombante et ridicule. Le commentateur est séduit. Maria Deraismes maîtrise l'art oratoire et semble également avoir conscience de l'importance de son apparence physique dans la réception de son discours. Les titres des discours de Maria Deraismes montrent qu'elle aborde lors de ses conférences des sujets très variés « La Polémique », « La Vie Privée », « L'Éducation », « Le Progrès », « L'Influence du roman », « La Parole Libre », « Les Femmes et la démocratie », etc. Sa conférence sur « Le Plaisir » donnée l'année suivante, le 8 décembre 1866 au Théâtre de l'Athénée (17 rue Scribe, Paris 9^{ème}), permet de saisir l'ampleur de son succès de conférencière et la grande affluence de son public puisque, d'après Wild, ce théâtre comprend alors une jauge de 760 et 900 places⁸³⁹. Dans la préface de son recueil de conférences portant sur l'affranchissement des femmes *Ève dans l'humanité* (1891), elle relate que :

Le succès dépassa toute prévision. L'affluence énorme du public, son assiduité, ses applaudissements, le retentissement qu'eurent ces entretiens, m'autorisèrent à croire que la réalisation des réformes législatives que je réclamaïis pouvait être relativement prochaine.⁸⁴⁰

En effet, alors que ses premières conférences étaient consacrées à « des sujets de philosophie, de morale, d'histoire, de littérature »⁸⁴¹, elle concentre ensuite ses discours sur « l'affranchissement de la femme, qui »⁸⁴², explique-t-elle, « depuis le mouvement socialiste de 1848, aussitôt étouffé, était tombé en oubli. »⁸⁴³ Elle s'inscrit explicitement dans la lignée des combats des « femmes de 1848 ». Outre ses conférences, ses engagements féministes se manifestent en 1866 par sa participation avec André Léo, Paule Mink, Louise Michel, les sœurs Reclus, à la création de « la première organisation féministe : *La Société pour la revendication des droits de la femme* »⁸⁴⁴. Cette organisation collective menée par des femmes constitue un espace public alternatif à celui des hommes bourgeois blancs dont elle dénonce, dans ses pièces de théâtre, le pouvoir

⁸³⁹ WILD, Nicole. « Athénée, Théâtre de l' », *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, op. cit., p. 39.

⁸⁴⁰ DERAISMES, Maria. « Préface », *Ève dans l'humanité* [En ligne] Paris : L. Sauvaitre, 1891, p. i.

⁸⁴¹ *Ibidem*.

⁸⁴² *Ibidem*.

⁸⁴³ *Ibidem*.

⁸⁴⁴ KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 22.

hégémonique. Cette première organisation féministe s'entend alors, selon Krakovitch, sur un point : l'obtention de « la création d'un enseignement pour les filles. »⁸⁴⁵ L'éducation des filles pour servir leur émancipation est aussi le dénominateur commun féministe qui relie les autrices de ce corpus. Mais Maria Deraismes n'écrit plus de textes dramatiques, le théâtre dont elle a une grande connaissance est surtout pour elle, comme pour Germaine de Staël, un objet de réflexion qui lui permet plus largement de penser l'influence des idées des écrivains par le médium du théâtre en démocratie. Sa conférence « La Femme dans le théâtre »⁸⁴⁶ donnée au Théâtre des Capucines, entre 1866 et 1870, forme une synthèse de l'érudition, de sa passion pour le théâtre et de ses engagements féministes.

Dans « La Femme dans le théâtre », Maria Deraismes se donne pour but « d'examiner la place [de la femme] que lui donne l'opinion dans le monde fictif créé par l'imagination des poètes, des écrivains et des dramaturges. »⁸⁴⁷ Elle affirme le grand pouvoir de la littérature dramatique et donc de l'imagination des poètes sur l'opinion publique. Divisé en trois parties, son discours aborde le traitement réservé aux personnages féminins par les auteurs dramatiques d'abord dans le théâtre classique de l'Antiquité grecque et romaine au XVIII^e siècle, puis dans le théâtre contemporain (1850-1866) et formule enfin ce que devrait être la littérature dramatique. Elle regrette que les femmes du théâtre de William Shakespeare ne soient jamais guidées par leur raison :

Quand Shakespeare produit dans ses œuvres une femme énergique, capable d'exercer son influence, il la fait criminelle, témoin lady Macbeth. Toutes ses héroïnes n'ont, comme force morale, que la violence de leurs sentiments ; la raison ne les guide en rien. La douce et poétique Ophélie est, quant au cerveau, trop faiblement organisée pour supporter les épreuves qu'elle traverse, la folie s'en empare. Juliette, Desdémone, n'y échappent que par la mort. »⁸⁴⁸

Elle déplore cette même absence chez les héroïnes de Corneille et de Racine auxquelles elle ajoute leur passivité et leur esprit sacrificiel : « Mais quel que soit le mérite des Iphigénie, des Pauline, etc., etc., elles ne personnifient guère que la grandeur dans la passivité, la résignation au sacrifice ou la surexcitation nerveuse avec absence de tout raisonnement, telle que Pauline. »⁸⁴⁹ Elle remarque que dans le théâtre de Molière, dès lors que les femmes veulent savoir, elles sont rendues ridicules : « Mais il [Molière] se

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

⁸⁴⁶ DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre », [En ligne] *Ève dans l'humanité, Œuvres complètes de Maria Deraismes*, volume 2. Paris : F. Alcan, 1895, p. 95-132. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 11.11.2019]

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 95 : « Après avoir étudié les conditions de la femme dans le monde de la réalité, famille, société, et avoir critiqué les lois qui l'infériorisent, il n'est pas inutile d'examiner la place que lui donne l'opinion dans le monde fictif créé par l'imagination des poètes, des écrivains et des dramaturges. »

⁸⁴⁸ DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre », *Ève dans l'humanité, op. cit.*, p. 108.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

trompe sciemment, du tout au tout, quand il critique, chez un sexe qui n'est pas le sien, le désir de savoir. »⁸⁵⁰ Elle regrette que les auteurs contemporains ne composent jamais de personnages féminins intelligents dotés de caractère, qui soient maîtres de leur destinée :

En prenant nos auteurs actuels les plus réputés, s'en trouve-t-il un parmi eux qui ait essayé de produire devant la rampe la femme supérieure, la femme de tête, guidée par la raison et sachant par sa capacité diriger et administrer une maison, un établissement, être enfin artisane de sa fortune ?⁸⁵¹

Elle regrette enfin que les auteurs dramatiques composent des fictions non pour dire le réel mais pour servir leurs prétentions de « mâle » hétérosexuel⁸⁵² :

Ce type de femme supérieure dérange leur plan [aux auteurs dramatiques], réduit à néant leur prétention. Songez donc, une femme qui, par ses facultés, son esprit de conduite, atteint la richesse, obtient la considération sans l'aide du mâle, c'est un véritable scandale, ils préfèrent de beaucoup s'en tenir, suivant les vieilles traditions, à l'exhibition de la femme créée pour l'homme, subordonnée à lui, soumise à sa loi, attendant tout de son bon plaisir en conséquence, s'appliquant à lui plaire, à le servir, à se dévouer pour lui. Puis par antithèse, la femme qui fait opposition à la loi s'en affranchit, et tournant le dos à la ligne droite, prend le chemin de traverse, et partant de là, ne mérite que le mépris public.⁸⁵³

Maria Deraismes remarque non seulement la manière dont en composant les personnages féminins les auteurs affirment d'abord leur regard de dominant sur les femmes qu'ils réifient mais elle dénonce aussi le fait que le public, habitué à cette exclusivité des représentations de femmes, en refuse des alternatives émancipées. Elle comptabilise quatre types de femmes récurrents, « l'ingénue, la femme honnête, la coquette, la courtisane »⁸⁵⁴, « correspond[ant] à chacune des manières d'être de l'homme, en un mot, à la satisfaction de ses sens, de son imagination, et enfin de ses besoins de repos. »⁸⁵⁵ Chacun de ces types de personnage concorde avec les différentes étapes de la vie d'un homme bourgeois :

Dans la vie de l'homme, c'est la femme légère, la coquette, la courtisane, qui occupent sa jeunesse. Là, il s'agit d'assouvir ses sens, ses appétits encouragés et stimulés par une éducation stupide. Dans les relations du monde, il trouve aussi un excitant et un amusement au contact de la coquette. Puis, quand il arrive l'instant de se fixer définitivement, d'améliorer sa situation, il songe à l'ingénue qui fait excuser son ingénuité par une grosse dot. Qu'est-ce donc que l'ingénue ? C'est soi-disant une

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁵² Valentine de Saint-Point fait le même constat et pointe la même idée dans sa conférence écrite près de quarante-ans plus tard intitulée « Le Théâtre de la femme » (1913), cf. chapitre 5, cf. SAINT-POINT, Valentine. « Le Théâtre de la femme » [1913], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005, p. 29-43.

⁸⁵³ DERAISMES, MARIA. « La Femme dans le théâtre », *Ève dans l'humanité, op. cit.*, p. 118.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 118-119.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

ignorante, d'une assez profonde ignorance pour accepter, au début de la vie, comme compagnon de sa vie, les restes d'une vie délabrée.⁸⁵⁶

Les personnages féminins ne sont ainsi que des faire-valoir à l'épanouissement existentiel de l'homme bourgeois. Sa conclusion est que « tous les caractères féminins se produisant à la scène sont niais, médiocres, rusés ou pervers. »⁸⁵⁷ Après avoir ainsi passé « en revue les héroïnes appartenant à l'ordre régulier »⁸⁵⁸ dans le théâtre contemporain du XIX^e siècle chez des auteurs tels qu'« Émile Augier, Ponsard, Alexandre Dumas fils, Sardou, Octave Feuillet »⁸⁵⁹, sa conclusion est ainsi la même que pour le théâtre classique, leurs femmes de fiction sont « toutes plus nulles, plus incapables les unes que les autres. »⁸⁶⁰ Se nourrissant des faits, le théâtre n'est pas cependant pour elle un lieu d'innovation mais, comme le défendait aussi Virginie Ancelot, un espace de « reproduction de la vie réelle. »⁸⁶¹ Quel que soit le sexe de l'auteur et celui du personnage qu'il compose, le dramaturge doit tenter, lors de l'appréhension de son modèle, d'être le plus impartial possible, c'est-à-dire le plus juste dans sa reproduction. L'artiste doit donc faire preuve de « bonne foi »⁸⁶² et de « sincérité »⁸⁶³, d'une forme d'intégrité face au monde. Concernant les personnages féminins, Maria Deraismes demande à ce que les créateurs de fictions tournent enfin autour de leurs modèles pour acquérir d'eux une vision plus globale. Cette exigence s'avère nécessaire pour la raison que le théâtre est une puissance de diffusion de modèles au sein de l'opinion publique. En effet, l'être humain se construisant par imitation, il a tendance à copier ce qu'il voit. En allant au théâtre, les spectatrices n'accèdent pas à des modèles avantageux auxquels elles peuvent s'identifier mais à des femmes réduites, partielles. Les spectateurs quant à eux, sont conviés à des représentations biaisées de l'autre sexe. Parce que le théâtre est une puissance d'influence des idées dans l'opinion publique en ce qu'il les vulgarise en les rendant vivantes, il est, selon elle, à même de « combattre bien des préjugés et des jugements à priori, mieux que ne peuvent le faire les discours et les livres, quel qu'en soit le mérite, sans affecter toutefois de soutenir une thèse et de faire une leçon. »⁸⁶⁴ En effet, contrairement par exemple à Olympe de Gouges ou George Sand dans sa période théâtrale 1848-1851,

⁸⁵⁶ *Ibidem.*

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁵⁸ *Ibidem.*

⁸⁵⁹ *Ibidem.*

⁸⁶⁰ *Ibidem.*

⁸⁶¹ *Ibid.*, p.128.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 131.

⁸⁶³ *Ibidem.*

⁸⁶⁴ *Ibidem.*

Maria Deraismes ne défend pas le théâtre comme une école du peuple. Elle n'aspire pas non plus à un théâtre didactique. Elle situe sa réflexion sur un terrain esthétique. Des pièces de théâtre qui contiendraient des personnages féminins et masculins plus proches du réel permettraient en effet selon elle un renouvellement, par la pluralité identitaire de ses protagonistes, des fictions proposées. Elle propose que soient par exemple diversifiées sur scène les classes sociales représentées afin que soit donné à voir dans les théâtres un monde plus hétéroclite, plus vaste : « Il y a, dans ces parties mises à l'écart, toute une mine de ressources théâtrales. »⁸⁶⁵ Sa conclusion est que cette prise de conscience des auteurs dramatiques quant à la partialité de leurs regards sur le monde donnerait lieu à des inventions artistiques et à des œuvres de plus grande qualité : « Qu'ils comprennent, cependant, ces auteurs, que c'est en apportant dans leurs observations les rigueurs d'une conscience profondément éprise de la vérité, que leurs œuvres ont chance de devenir impérissables et immortelles. »⁸⁶⁶ Un chef d'œuvre est donc une invention de l'esprit qui vise à saisir avec justesse le réel et renouvelle ainsi ses représentations. Sa réflexion féministe sur le théâtre n'appelle pas un théâtre militant, elle ne fait pas du théâtre un outil de propagande des idées, elle invite à une révolution esthétique du théâtre qui passerait par l'audace d'artistes regardant le monde sans préjugés, en face.

Forte de ses succès de conférencière, elle déclare en octobre 1867, alors qu'elle a trente-neuf ans, qu'elle a décidé de consacrer sa vie à la diffusion de ses idées par la parole : « Aujourd'hui, la forme sous laquelle je dois répandre mes convictions est arrêtée, je n'hésite plus. J'ai compris, par l'expérimentation, combien l'influence de la parole parlée est supérieure à celle de la parole écrite. »⁸⁶⁷ Elle décrit en effet ce qu'elle nomme le « genre oratoire » comme « le plus puissant auxiliaire des transformations sociales »⁸⁶⁸. Malgré les progrès d'impression et de diffusion, l'écrit n'arrive pour elle qu'après la parole en ce qu'elle permet qu'il n'y ait « aucun intermédiaire »⁸⁶⁹ entre le public et l'orateur, ce qui offre à ce dernier de sentir « spontanément quelle valeur lui accorde son auditoire »⁸⁷⁰ et d'agir « sur l'esprit et sur le cœur de l'assemblée qui, elle-même, est son guide et son régulateur. »⁸⁷¹ Dans l'avant-propos à son recueil de

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁶⁷ DERAISMES, Maria. « Avant-propos » [1867], *Nos principes et nos mœurs*, op. cit., p.9.

⁸⁶⁸ *Ibidem.*

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷⁰ *Ibidem.*

⁸⁷¹ *Ibidem.*

conférences *Nos principes et nos mœurs*, elle fait à ses lecteurs la promesse de poursuivre son action publique qu'elle définit comme une mission :

Je continuerai donc mon œuvre à peine ébauchée, je la poursuivrai avec persévérance et opiniâtreté, écartant toute idée d'intérêts pécuniaires de mes travaux, les considérant comme une mission, un apostolat. Je me propose chaque année de réunir dans un volume la série des Conférences que j'aurai faites pendant la saison. De cette façon, le public pourra facilement saisir l'ensemble de mes travaux et le plan que je me suis tracé.⁸⁷²

Femme de gauche, Maria Deraismes comme George Sand pour « l'esclavage féminin »⁸⁷³ avec ses romans et sa vie et Louise Colet envers « les vaincus de la terre »⁸⁷⁴ par ses écrits, se donne avec ses conférences une « mission » pour l'humanité. Maria Deraismes insiste également sur le caractère désintéressé de son engagement, elle ne donne pas ses conférences pour gagner de l'argent. Héritière ayant toujours refusé de se marier, « par goût de l'indépendance »⁸⁷⁵ selon Krakovitch, Maria Deraismes dispose en effet à l'âge de trente ans de « 75.000 francs de revenus »⁸⁷⁶ lui venant de ses parents. Elle va ainsi donner, entre 1866 et 1870, bénévolement un très grand nombre de conférences et publier, en parallèle, des articles dans la presse (*Le Nain Jaune*, *Le Grand Journal*⁸⁷⁷). Mais la guerre contre la Prusse puis la Commune de Paris marque un arrêt temporaire à sa carrière.

Pendant les années 1870-1871, elle organise avec sa sœur, d'après le témoignage de Bernard, « une ambulance dans un de leurs immeubles de la rue Saint-Denis »⁸⁷⁸ ouverte, à leurs frais, tout au long de la guerre franco-prusse puis de la Commune de Paris. Comme Céleste Mogador, son engagement pendant la guerre et la Commune est de type humanitaire. Mais arrivée dans un état d'épuisement avancé, Maria Deraismes est sommée d'aller se reposer en Bretagne à Saint-Malo. Là, après avoir donné une conférence (« République et Monarchie ») sur la demande du « conseil municipal républicain »⁸⁷⁹ très applaudie, elle perd sa voix (« elle paya ce succès par un vomissement de sang et sa santé ébranlée l'obligea à garder le silence pendant quatre

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ George Sand citée par Geneviève Fraisse dans « George Sand et Louise Michel : des héroïnes symboliques ? », *op. cit.*, p. 400-401.

⁸⁷⁴ COLET, Louise. « À mes lecteurs ». *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France*. Milan, Legros Felice éditeur, 1873, 182 p., p. iii. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]

⁸⁷⁵ KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice., *op. cit.*

⁸⁷⁶ KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à Deraismes, Maria. *Ce que veulent les femmes*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁷⁷ Cf. KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice, *op. cit.*

⁸⁷⁸ BERNARD, Jean. « Notice », *Œuvres complètes de Maria Deraismes*, *op. cit.*, p. XVIII.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. XIX.

ans. »⁸⁸⁰). Elle ne reprend en effet publiquement la parole qu'en 1875, le 21 janvier, pour donner une conférence sur le théâtre : « Le Théâtre de M. Sardou »⁸⁸¹ et explique en introduction son silence à ses auditeurs :

Avant de commencer, je tiens absolument à vous dire que si j'ai pendant près de cinq ans gardé le silence, ce n'était ni par indifférence, ni par découragement, ni par pusillanimité ; mais simplement parce qu'une bronchite aiguë m'interdisait de parler en public.⁸⁸²

Elle décide de prendre publiquement la parole contre le théâtre de Victorien Sardou (1831-1908), en particulier contre sa pièce *Les Rabagas* (1872), pour la raison que l'auteur diffuse dans l'opinion « au-delà du Rhin »⁸⁸³, des idées fausses sur des sujets qu'il ne connaît pas. Elle reproche au dramaturge de diffuser une image dégradante de la France et des français notamment à l'étranger alors même que le pays vient d'essuyer une défaite. Il y a, selon elle, dans la pièce de Sardou, « un mensonge prononcé, et un blasphème porté à la grande idée de Patrie. »⁸⁸⁴ Elle dénonce le caractère partisan et opportuniste de cette pièce de théâtre écrite dans le seul but de gagner de l'argent. Elle prend donc la parole par devoir patriotique mais son plaidoyer contre cette pièce lui permet également de réaffirmer ses idées sur le théâtre. Comme elle l'avait expliqué dans « La Femme dans le théâtre » en 1866, le théâtre n'est pas « le lieu des innovations et des initiatives »⁸⁸⁵, il ne doit dès lors pas « être un duplicata de la chaire et de la tribune »⁸⁸⁶. Pour elle, lorsque la société aura fait passer un certain nombre de réformes progressistes, un théâtre nouveau adviendra (le poète « subit toujours l'influence de l'état social d'où elle émerge ; elle est l'expression de ses croyances, de ses principes, de sa législation et de ses mœurs. »⁸⁸⁷). À travers la critique du théâtre de Victorien Sardou, en particulier de ses personnages invraisemblables et de sa manière d'aborder des sujets qu'il ne connaît pas, Maria Deraismes appelle les auteurs dramatiques à un devoir professionnel d'intégrité, de sincérité, de bonne foi et de rigueur intellectuelle. Si c'est le caractère antipatriotique d'une pièce qui l'incite à prendre la parole, cette conférence est

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ DERAISMES, Maria. *Le Théâtre de M. Sardou*, conférence faite le 21 janvier 1875, à la salle des Capucines. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1875, 55 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 08.11.2019]

⁸⁸² DERAISMES, Maria. *Le Théâtre de M. Sardou*, conférence faite le 21 janvier 1875, à la salle des Capucines. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1875, p. 3.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁸⁶ DERAISMES, Maria. *Le Théâtre de M. Sardou*, conférence faite le 21 janvier 1875, à la salle des Capucines. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1875, p. 14.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

pour elle l'occasion d'exposer sa réflexion à propos d'une éthique de l'écriture dramatique.

Après la Commune de Paris, Maria Deraismes décide de mettre son énergie au service de « la consolidation de la République »⁸⁸⁸. Elle mène, selon ses mots, « une campagne de propagande en faveur des principes de la démocratie, persuadée, du reste, que de leur complète application dépend la disparition de toute injustice légiférée. »⁸⁸⁹ Elle se montre certaine que les progrès égalitaires, en particulier ceux qui concernent l'égalité entre les sexes, ne sont possibles qu'au sein d'une République stabilisée politiquement. En 1875, l'association qu'elle codirige avec le journaliste libre-penseur Léon Richer (1824-1911) issue de l'Association pour le droit des femmes⁸⁹⁰ est, selon Krakovitch, « interdite par le ministre de l'intérieur Buffet, non pas tant pour ses options féministes qui ne portaient pas encore à conséquence, que pour sa direction peuplée de Républicains radicaux trop en vue »⁸⁹¹. Maria Deraismes s'est en effet lancée en politique aux côtés des républicains radicaux. En 1878, elle organise avec Léon Richer le premier congrès féministe international qui échoue à unir les femmes. Krakovitch impute cet échec à la volonté des deux coorganisateur·s d'« éviter tout excès »⁸⁹² et qui interdissent que soit évoqué le « droit de vote »⁸⁹³. Ce manque de radicalité entraîne le départ de la journaliste et militante féministe Hubertine Auclert (1848-1914)⁸⁹⁴ qui considère le droit politique des femmes comme « la clé de voute »⁸⁹⁵ qui permettra l'accès à tous les autres droits. Maria Deraismes dirige (1881-1885) l'hebdomadaire républicain *Le Républicain de Seine-et-Oise*⁸⁹⁶ pour lequel elle rédige des articles anticléricaux et favorables à la démocratie. Elle réserve ses articles féministes au journal *L'Avenir*, dirigé par Léon

⁸⁸⁸ DERAISMES, Maria. « Préface », *Ève dans l'humanité* [En ligne] Paris : L. Sauvaire, 1891, p. II.

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

⁸⁹⁰ L'Association pour le droit des femmes a fusionné en avril 1870 avec une autre association pour former l'Association pour l'Amélioration du sort des femmes pour la raison que le mot « droit » fait peur, cf. KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 22.

⁸⁹¹ KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 22.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 25.

⁸⁹³ *Ibidem*.

⁸⁹⁴ Hubertine Auclert avait créé en 1876, l'association *Le Droit des femmes*. Après son départ du Congrès féministe international, elle rend public, quelques temps plus tard, le discours qu'elle aurait dû prononcer sous la forme d'une brochure intitulée : « Le Droit politique des femmes, question qui n'est pas traitée au congrès international des femmes. » Cf. KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à Deraismes, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 22. Elle est la première militante à se définir avec le qualificatif de « féministe » en 1882, cf. BARD, Christine. « Une histoire de l'histoire des féministes de la première vague », *Les féministes de la première vague*, sous la direction de Christine Bard. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Archives du féminisme », 2015, 229 pages, p. 11-27.

⁸⁹⁵ AUCLERT, Hubertine. *Le Vote des femmes*, Paris, Giard, 1908, 220 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr p. 109 et p. 136-137, citée par Krakovitch, Odile. « Préface » à Deraismes, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 30.

⁸⁹⁶ KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 32.

Richer. Elle ouvre sa propriété des Mathurins de Pontoise au parti républicain⁸⁹⁷. Elle soutient de sa plume et financièrement, la candidature de Sénart, élu premier député républicain de Seine-et-Oise⁸⁹⁸. Cette même année, Hubertine Auclert demande à Maria Deraismes d'être candidate pour les élections de 1881 mais comme George Sand en 1848, elle refuse, (elle refusera aussi de se présenter en octobre 1892)⁸⁹⁹ pour la raison que la République n'est pas encore prête et que les femmes sont encore trop subordonnées à l'Église. Krakovitch explique que cette opinion est alors partagée par la plupart des républicains radicaux même ceux dit féministes comme Léon Richer⁹⁰⁰. Le 14 janvier 1882, poussée par ses amitiés avec « Léon Richer, Émile de Girardin, Alexandre Weill, Georges Martin »⁹⁰¹, elle intègre la franc-maçonnerie au sein de la loge du Pecq⁹⁰². Mais comme l'explique Krakovitch, son admission est considérée comme « une provocation »⁹⁰³ et elle en est finalement exclue⁹⁰⁴. En 1885, elle est présidente de la *Fédération des Groupes de la libre pensée de Seine-et-Oise* puis en 1891 vice-présidente du premier congrès anticlérical français⁹⁰⁵. À partir de 1891, elle revient principalement à ses engagements en faveur de l'émancipation des femmes et fait publier un recueil de ses conférences relatives aux femmes, *Ève dans l'humanité* (1891) en préface duquel elle déclare que maintenant que la République est stabilisée, il faut réviser intégralement le Code civil car en l'état, cette inégalité des lois envers les sexes rend la République incomplète :

Comment admettre, en effet, que la femme qui passe de niveau avec l'homme sous la toise intellectuelle, à qui l'on confère depuis une vingtaine d'années tous les grades universitaires et les diplômes de doctorat en droit, en médecine ainsi que l'internat dans les hôpitaux, soit déclarée incapable pour les actes les plus ordinaires de la vie civile et sociale ? Il faut absolument mettre fin à cette situation contradictoire qui, logiquement, a ses contrecoups partout. Et nous nous étonnons encore des lenteurs que met la République à s'organiser ! Fondée sur le droit, elle a à sa base la violation du droit.⁹⁰⁶

⁸⁹⁷ *Ibidem*.

⁸⁹⁸ Cf. *ibid.*, p. 32.

⁸⁹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 29.

⁹⁰⁰ *Ibidem*.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁰² Cf. KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice, *op. cit.*

⁹⁰³ *Ibidem*.

⁹⁰⁴ En 1893, Maria Deraismes va créer une obédience mixte : « la Grande Loge symbolique écossaise mixte de France : le Droit humain. Cf. KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice, *op. cit.* D'après Roger Dachez, cette obédience donnera « naissance à un réseau international dont la branche française demeure[ra] le maillon le plus fort » et seront également créées à partir d'elle « d'autres obédiences mixtes (la Grande Loge mixte universelle en 1973 et la Grande Loge mixte de France en 1982). », cf. DACHEZ, Roger. NEFONTAINE, Luc. « FRANC-MAÇONNERIE », *op. cit.*

⁹⁰⁵ Cf. KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes*, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁰⁶ DERAISMES, Maria. « Préface », *Ève dans l'humanité* [En ligne] Paris : L. Sauvatre, 1891, p. III.

Tant que les femmes n'accéderont pas à une citoyenneté civile, la République sera incomplète. Elle regrette que les humains n'apprennent pas du passé puisqu'à chaque fois que les nations traversent des révolutions (ce qu'elle nomme des « crises »⁹⁰⁷) c'est en raison d'injustices et d'« une mauvaise répartition des droits et des devoirs »⁹⁰⁸ entre les humains. D'après Krakovitch, « dénuée de tout sectarisme »⁹⁰⁹, elle participe à la *Fédération des sociétés féministes* alors dirigée par une militante de tendance socialiste, M^{me} Potonié-Pierre. Elle meurt le 6 février 1894 à soixante-cinq ans. Suite aux décès consécutifs de Maria Deraismes (1894), de Léon Richer (1911) puis d'Hubertine Auclert (1914), le mouvement féministe se divise dès lors, d'après Krakovitch, entre « les suffragistes d'un côté, féministes radicales d'alors, et les socialistes et syndicalistes d'autre part, privilégiant la lutte des classes. »⁹¹⁰

Maria Deraismes commence par écrire des pièces de théâtre. Puis à partir du moment où elle accepte la proposition de Léon Richer et Labbé de la loge maçonnique du Grand Orient de France et qu'elle donne sa première conférence, elle ne va plus s'exprimer qu'oralement et en son nom. Donner des conférences devient sa mission. Constance de Salm avait écrit son premier discours féministe, *L'Épître aux femmes* (1797), suite à la publication d'un poème misogynne de Ponce-Denis Écouchard-Lebrun « Ode aux Belles qui veulent devenir Poètes » et à la polémique qui avait suivi. Maria Deraismes relate que sa décision de prendre la parole publiquement tint à sa colère en lisant l'un des articles misogynne de la série de Jules Barbey-d'Aurevilly intitulée « Les Bas-bleus »⁹¹¹. Maria Deraismes décide alors qu'elle se doit, par dignité, de prendre publiquement la parole (« Devant de telles attaques, la seule attitude digne était de ne point se laisser intimider et de suivre son chemin. »⁹¹²) Constance de Salm écrivait quant à elle que, pendant la polémique suscitée par le poème, il lui avait été « impossible de ne pas défendre une cause qui était aussi la [s]ienne »⁹¹³. Dans le cas de ces deux oratrices, ce sont des textes anti-femmes, virulents, portant sur les femmes de lettres (poétesses et « bas-bleus), leur activité professionnelle, qui déterminent leur engagement à prendre la parole dans l'espace public. L'agentivité politique de Maria Deraismes se matérialise par

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. IV.

⁹⁰⁸ *Ibidem.*

⁹⁰⁹ KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 34.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁹¹¹ Ce plaidoyer contre les écrivaines est publié en volume en 1878 sous le titre *Les Bas-bleus*, Cf. BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les bas-bleus*, [En ligne] *Les Œuvres et les hommes* [1878], tome 5. Genève : Slatkine, 1968, 346 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.12.2019]

⁹¹² *Ibidem.*

⁹¹³ *Ibidem.*

les nombreuses conférences et articles qu'elle donne dans l'espace public dès 1865 dans des mairies ou des organisations à but non lucratifs et dans des journaux ensuite réunis en volumes publiés. Ses prises de paroles portent pour l'essentiel d'entre elles sur l'émancipation des femmes, la nécessité que soit instituée une république réellement égalitaire et sur le théâtre. Elle a aussi combattu contre la vivisection⁹¹⁴, l'Église⁹¹⁵, pour la libre-pensée, les droits de la femme⁹¹⁶ et de l'enfant⁹¹⁷ ou en faveur de la création de Maisons maternelles.

Pour la raison qu'il a un pouvoir sur les imaginaires, (« le théâtre, par la fréquence de ses représentations et par la répétition, jusqu'à centaine, d'une œuvre à succès, peut remuer l'opinion et faire marcher les idées. »⁹¹⁸), elle milite pour ce qu'on pourrait nommer une forme d'éthique de l'écriture dramatique qui passerait par la confrontation de l'auteur dramatique au réel sans préjugés. Ce regard plus intégral permettrait des inventions et un renouvellement des œuvres pour la scène, le surgissement en particulier de personnages féminins plus complexes à travers lesquels les spectatrices notamment pourraient se projeter. Son agentivité passe également par la création d'associations et de journaux mais à l'exception de sa participation à la formation de *La Société pour la revendication des droits de la femme* en 1866, sphère publique alternative non mixte qui milite pour l'éducation des filles, elle se concentre moins à créer des contre-publics aux arènes discursives officielles blanches et bourgeoises qu'à privilégier la mixité au sein des institutions sociales déjà existantes (associations, salons politiques, journaux, loge maçonnique) de la sphère publique bourgeoise. Son combat pour la création d'une loge maçonnique mixte est représentatif de cette volonté. Son association de longue date avec le libre-penseur, républicain radical, franc-maçon, directeur de *L'Avenir* et féministe, Léon Richer révèle aussi sa volonté de ne jamais dissocier ses combats pour l'égalité des sexes de ses combats politiques anticléricaux et républicains radicaux. En définitif, cette bourgeoise libérale, républicaine acquise aux idées du parti des républicains radicaux, non socialiste, moins mobilisée en faveur des droits politiques des femmes que pour leur

⁹¹⁴ Cf. DERAISMES, Maria. *Ligue populaire contre l'abus de la vivisection*. Discours prononcé à la conférence donnée, le 23 septembre 1883, au Théâtre des Nations. Paris : A. Ghio, 1884, 29 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 08.11.2019]

⁹¹⁵ Cf. DERAISMES, Maria. *Lettre au clergé français*. Paris : E. Dentu, 1879, 86 p.

⁹¹⁶ Cf. DERAISMES, Maria. *Ève dans l'humanité* [En ligne] Paris : L. Sauvaire, 1891, 223 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 08.11.2019]

⁹¹⁷ Cf. DERAISMES, Maria. *Les Droits de l'enfant*. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1887, 97 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 08.11.2019]

⁹¹⁸ DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre », *Ève dans l'humanité, Œuvres complètes de Maria Deraismes*, volume 2. Paris : F. Alcan, 1895, p. 131.

inclusion au sein d'organisations morales et/ou politiques qui soient mixtes, s'est surtout mobilisée en faveur d'« une révision du Code [civil] »⁹¹⁹ ainsi que pour l'autonomie financière des femmes. Ce dernier engagement se concrétise par « la fondation de l'Union des commerçantes françaises »⁹²⁰, et par la campagne qu'elle a menée afin qu'elles puissent voter et être désignées au sein des tribunaux de commerce.

B. *À bon chat, bon rat* (1861) et *Le Père coupable* (1862)

Sa première pièce, *À bon chat, bon rat*, relate l'histoire d'Antoinette de Rochebois, une jeune veuve parisienne de la haute société ayant fui Paris et ses obligations pour vivre deux mois dans une cabane de pêcheur au bord de la Méditerranée. Non accompagnée de sa femme de chambre dont elle dit s'être débarrassée, elle recherche la solitude absolue et la liberté de pouvoir rêver et dessiner en paix : « la liberté est le seul bien que je cherche. »⁹²¹ La haute classe sociale de ce personnage féminin apparaît comme une entrave à sa liberté. Elle regrette d'être sans cesse entourée, en particulier de domestiques, qu'elle qualifie de « tyrans subalternes »⁹²² alors qu'elle aspire à une vie simple, elle précise d'ailleurs qu'elle n'a amené que deux robes et qu'elle veut vivre loin de son luxe pour créer. Sa solitude est cependant contrariée par l'arrivée d'Octave de Rietz, un jeune homme venu habiter la même cabane dans un semblable dessein qu'elle. Un dialogue s'entame qui prend rapidement l'apparence d'une joute oratoire entre les deux protagonistes, une « lutte »⁹²³ ainsi que la nomme Antoinette. Lui craint qu'elle ne soit « un bas-bleu, une femme incomprise, genre Michelet »⁹²⁴. Octave fait sans doute référence à l'ouvrage *La Femme* (1860) de Jules Michelet (1798-1874) dans lequel il décrit, dans le chapitre qu'il a consacré à la « femme lettrée »⁹²⁵, l'inadéquation entre l'ambition d'une jeune femme désireuse de vivre, en indépendance, grâce à son esprit, et sa nature de femme. Octave veut désigner une femme qui écrit et raisonne avant de s'extasier sur la franchise de sa parole et sur le tour que prend leur conversation. À force

⁹¹⁹ DERAISMES, Maria. « Préface », *Ève dans l'humanité* [En ligne] Paris : L. Sauvaitre, 1891, p. ii. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 08.12.2019] : « Pour remédier au mal, nécessité est de le prendre à sa racine il suffit d'une révision du Code dans le sens intégral du droit pour en triompher. »

⁹²⁰ KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria », notice, *op. cit.*

⁹²¹ DERAISMES, Maria. *À bon chat, bon rat*, *op. cit.*, p. 4.

⁹²² *Ibidem.*

⁹²³ *Ibid.*, p. 28.

⁹²⁴ *Ibid.*, p.8.

⁹²⁵ MICHELET, Jules. *La Femme* [1860]. Paris : Calmann Lévy, Librairie nouvelle, 1879, 408 p. Voir « La femme lettrée », p. 35-51.

de réparties, Antoinette fait reculer les idées rétrogrades d'Octave concernant la capacité des femmes à philosopher. Elle lui démontre que l'infériorité supposée de la raison des femmes ne repose que sur « la vanité et la mauvaise foi des hommes »⁹²⁶ :

ANTOINETTE. (...) Vous autres, hommes, vous ne manquez jamais de vous débarrasser à notre profit de quelques vertus subalternes dont la présence amoindrirait l'éclat de votre force et de votre supériorité. Vous nous en faites sans marchander une ample concession. Mais quand il s'agit de quelque idée d'un ordre élevé, de quelque chose de véritablement grand, vous nous en contestez alors non-seulement l'initiative, mais encore la conception, et bien qu'en généralisant, on tienne compte des exceptions, vous faites mieux, vous les supprimez.⁹²⁷

Antoinette considère que s'il est acquis que les femmes n'ont jamais apporté à la société de grandes idées, c'est parce que celles qui advinrent furent remises en doute ou effacées de l'Histoire. Lorsque chacun rentre dans sa cabane, chacun se promet que chercher à plaire à l'autre serait une lâcheté. Pourtant, Octave est tombé sous le charme de l'inconnue : « Incontestablement, cette femme est très séduisante. En une heure, elle m'a fait changer trois ou quatre fois de manière de voir. Il faut que l'impression soit bien forte pour (...) vouloir lui plaire...Mais c'est elle. »⁹²⁸ Lorsqu'ils se retrouvent pour la seconde fois face à face, ils se sont tous deux vêtus à leur avantage en prétextant que leurs vêtements avaient été trempés par l'orage. Octave cède le premier en la complimentant quant aux « effluves magnétiques » de ses yeux et lui demande si elle n'est pas, comme lui, ébranlée par « l'inexplicable hasard qui [les] met en présence l'un de l'autre. »⁹²⁹ Selon lui, malgré ses convictions, on ne peut renoncer aux désirs :

Nous sommes pourtant toujours jeunes, et les désirs, les soifs inextinguibles n'ont pas déserté la place, les espérances seules ont manqué de constance et de foi. Quel vide et quelle pauvreté ! Alors nous croyons être sérieux en nous rangeant dans le camp de ceux qui annihilent l'âme en lui refusant le seul aliment qui la fasse vivre : le rêve de l'idéal.⁹³⁰

Le jeune homme tente de la convaincre de la possibilité de rencontrer une personne sans renoncer pour autant à ce en quoi elle croit. Prudente, Antoinette lui donne rendez-vous dans quinze jours dans sa propriété afin de juger si ses idées le concernant « n'ont pas varié sous un autre ciel »⁹³¹. Cette pièce n'explicite pas à la fin le « rêve de l'idéal » de l'héroïne qui demeure une énigme. Mais à la lecture de ses répliques, on comprend qu'elle rêve d'une vie libre qui, dans l'idée qu'elle soit partagée avec un homme, ne serait

⁹²⁶ DERAISMES, Maria. *À bon chat, bon rat*, op. cit., p. 20.

⁹²⁷ *Ibidem*.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 39.

possible que dans une relation amoureuse dans laquelle chacun des sexes s'envisage comme l'égal de l'autre, en particulier en ce qui concerne leur intelligence⁹³².

Cette pièce met en scène un personnage féminin qui a fui son milieu bourgeois pour créer, elle dispose d'une forme d'agentivité puisqu'elle a voulu partir, a pu le faire et à la capacité de le faire. Son projet est mis à mal par la présence d'un homme qui pose la question de l'inadéquation entre un projet d'indépendance et l'amour dans une société qui ne reconnaît pas les hommes et les femmes intellectuellement comme des égaux. La problématique de la pièce, dont le synopsis contient beaucoup de similarités avec *Catherine, ou La belle fermière* de Julie Candeille (Chapitre 2), est celle de l'inadéquation entre l'ambition intellectuelle des femmes et le mariage.

La pièce qu'elle écrit l'année suivante, *Le Père coupable* (1862), publiée un siècle après *La Mère coupable* (1792) de Beaumarchais portant sur la supercherie autour de la signature d'un mariage conduite par un Tartuffe entré dans une famille, dénonce la toute-puissance du pouvoir des pères au sein des familles bourgeoises bien sous tous rapports. Le père, un premier magistrat de cour nommé Le Président, s'apprête à marier sa fille sortant du couvent, Renée, à son neveu, Annibal, lorsqu'une dame, la comtesse, se décrivant comme « la meilleure amie »⁹³³ de la mère défunte de la jeune fille, se présente à lui. Tout au long de l'intrigue, en possession d'informations qui pourraient faire scandale, cette femme tente de gagner un ascendant sur ce père afin que Renée ne soit pas mal mariée. Ce père apparaît au fil du texte comme un modèle d'égoïsme, d'orgueil et de lâcheté. Tout d'abord, s'il veut marier sa fille c'est parce qu'il n'a pas le temps de la surveiller. Ensuite, s'il choisit son cousin dont il est le tuteur comme époux pour elle, c'est pour que leur fortune reste en famille. Enfin, on apprend que la mère de Renée est morte suicidée après que son père l'ait abandonnée enceinte, donc fille-mère, afin de faire fortune. En apprenant la vérité à Renée concernant ses parents, cette dame lui déclare qu'elle lui donne ainsi « des armes contre la tyrannie de [s]on père. »⁹³⁴ Plus généralement, cette pièce dénonce de quelle manière la société patriarcale bourgeoise organise son pouvoir en assujettissant les femmes pour servir ses intérêts de réputation et d'argent (les épouses), de service (les domestiques) et contenter sa jouissance (les

⁹³² Le synopsis de la pièce de Julie Candeille, *Catherine, ou La belle fermière* (1792) qui raconte l'histoire d'une jeune veuve qui se retire du monde parisien pour vivre, sous les traits d'une fermière à la campagne afin de jouir, en paix, de son art et se montre méfiante à l'égard du mariage (chapitre II) a de nombreuses similitudes avec la pièce de Maria Deraismes.

⁹³³ DERAISMES, Maria. *Le Père coupable*. Paris : Amyot, 1862, *op. cit.*, p. 13.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 117.

danseuses, les courtisanes, les prostituées), en les divisant en catégories étanches. L'oise blanche sortie du couvent, Renée, est ainsi opposée à la danseuse d'Opéra, Zora, en liaison avec Annibal qui s'il jouit d'elle, la compare à « un rat » (Acte I, scène III). Les courtisanes, les prostituées et les domestiques sont méprisées par le chef de famille. Tandis que les hommes sont magistrat (le père), dandy (Annibal), artiste (Orthez), médecin, naturaliste, etc., les femmes n'ont aucune maîtrise sur leur avenir :

LA COMTESSE. Pour nous autres femmes, il existe deux chances : la première est de naître dans la fortune ; la seconde est de nous approprier celle des autres, ne pouvant rien par nous-mêmes.

LE PRÉSIDENT. Eh bien, ces talents, cette éducation que vous vantiez tout à l'heure, ne pouviez-vous pas en tirer parti ?

LA COMTESSE, *ironique*. Ah ! sans doute, il me restait une ressource, celle de me faire institutrice chez de grands personnages, séduite par un fils débauché, méprisée de la famille, puis chassée de la maison, n'est-ce pas ? J'ai trouvé mieux.

LE PRÉSIDENT. Dites donc que ce qu'il fallait demander au travail, vous l'avez demandé à la prostitution.

LA COMTESSE. Oh ! les grands mots ne me touchent pas. Faites-moi donc le plaisir de me dire à quoi aboutissent le travail et les efforts d'une femme ? Malheur à celle qui cherche à s'élever au-dessus d'un certain niveau, votre égoïsme la veut belle, votre orgueil la redoute intelligente, car vous ne voyez plus en elle qu'un antagoniste, un adversaire pour votre gloire. Dans votre société, il y a pour vous de quoi satisfaire à tous les degrés de l'intelligence : littérature, arts, science, industrie, votre cerveau a toutes les possibilités de s'étendre et de s'exercer ; à nous, tout est fermé, interdit ; vous nous ôtez même le droit et la facilité d'apprendre. Si nous avons une ambition, une activité qui bouillonne en nous-mêmes, il nous la faut reporter sur vous ; si nous ne savons nous assimiler votre gloire, l'obscurité est pour jamais notre partage ; mais heureusement ce que votre orgueil nous refuse, vos passions et vos faiblesses nous le donnent.⁹³⁵

Comme Antoinette dans *À bon chat, bon rat* (1861), la comtesse dénonce le manque de place accordé à l'intelligence des femmes et à leur développement. Elle s'indigne contre l'empêchement fait aux femmes d'apprendre et de s'élever socialement dans la société autrement qu'en se mariant ou en se prostituant. Alors que Le Président reproche à l'artiste (Orthez) d'avoir séduit sa fille et ainsi sali sa réputation, celui-ci lui répond : « Eh ! Monsieur ! Ces filles dont vous parlez avec tant de dédain ne seraient pas perdues si on les avait respectées comme vous voulez qu'on respecte la vôtre. »⁹³⁶ La société patriarcale apparaît dans la pièce de Maria Deraismes comme une prison pour femmes édifiée par des hommes bourgeois, des pères de famille. Selon l'autrice, les pères sont en particulier coupables de l'impasse dans laquelle se trouvent les jeunes bourgeoises lorsqu'elles sortent inexpérimentées des couvents et qu'elles se retrouvent mises en concurrence avec des filles publiques. Cette impasse s'apparente à l'obligation du mariage. Ces deux pièces écrites au début de sa carrière dénoncent le patriarcat bourgeois

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 63-64.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 132-133.

qui opprime les jeunes filles d'abord dans la famille. Elles annoncent ses combats de républicaine, en tant que luttent contre le discours majoritaire sur les femmes au sein du camp républicain, lorsque trente ans plus tard en 1891, elle déclare :

Aujourd'hui [1891] que le gouvernement républicain s'est affermi et qu'il est l'expression de l'opinion publique, nous devons revenir, à nouveau, sur la condition légale de la femme, condition représentant un contraste choquant avec la devise Liberté, Égalité, Fraternité, inscrite à la tête de notre Constitution.⁹³⁷

L'inégalité de traitement des sexes est contraire à l'idée qu'elle se fait de la République démocratique. Si ces deux pièces ne furent pas représentées sur des scènes publiques parisiennes de son vivant, sa pièce *À bon chat, bon rat* sera représentée quatre ans après sa mort le 3 février 1898 au Théâtre de la Bodinière⁹³⁸ (ou Théâtre de l'Application⁹³⁹). D'après Wild, le Théâtre de la Bodinière (18 rue Lazare, Paris 9^{ème}) accueille alors de nombreuses sociétés théâtrales. La représentation de son texte aura en effet lieu grâce à une société « associati[ve] et social[e] »⁹⁴⁰ de Marya Chéliga nommée : le « Théâtre Féministe », que nous abordons au cinquième chapitre (cf. chapitre 5). Krakovitch explique que le Théâtre féministe (1897-1898) eut pour but de faire représenter des textes écrits par des femmes dans des lieux loués à la soirée tels que Le Théâtre des Menus-Plaisirs, le Théâtre Nouveau ou la Bodinière. Le Théâtre Féministe de Marya Chéliga qui s'était donné pour mission de promouvoir le travail d'autrices dramatiques s'inscrit dans la lignée des combats menés par Deraismes. En effet, ses pièces narrant l'histoire de bourgeoises empêchées dans leur liberté et leurs projets par le patriarcat devait résonner avec force au sein du « public de femmes issues de la bourgeoisie parisienne, instruites et informées »⁹⁴¹ conviées aux soirées du Théâtre Féministe, abordé au cinquième chapitre.

Conclusion : Un théâtre critique envers le patriarcat bourgeois (1862-1864)

Le théâtre s'est apparenté dans la vie de Maria Deraismes à une école de la politique puisqu'il lui a donné des techniques prosodiques et une aisance à parler en public, son éloquence étant souvent soulignée par ses contemporains. Ensuite, l'écriture pour le

⁹³⁷ *Ibidem.*

⁹³⁸ Cf. BEACH, Cecilia. « Deraismes, Maria », *French Women Playwrights before the Twentieth Century : A Checklist*, *op. cit.*, p. 104-105.

⁹³⁹ Cf. WILD, Nicole. « Bodinière, Théâtre de la », *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, *op. cit.*, p. 54-55.

⁹⁴⁰ KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 166.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 168.

théâtre correspond au premier exposé de ses idées transmises uniquement par l'écrit mais conçue à destination de publics grâce à la parole : la voix orale, audible et corporelle (elle aurait voulu que ses pièces soient représentées, elle les fit néanmoins publier en 1863). Enfin, dans ses conférences portant sur le théâtre (« La Femme dans le théâtre », 1866, « Le Théâtre de M. Sardou », 1875), Maria Deraismes se montre persuadée que les auteurs de fictions, et plus particulièrement ceux qui écrivent pour les scènes théâtrales, ont une responsabilité concernant les représentations qu'elles véhiculent, en particulier celles des femmes. Ces deux pièces abordées *A bon chat, bon rat* (1861) et *Le Père coupable* (1862), en contenant des idées égalitaires et en proposant des personnages féminins qui résonnent, mettent en pratique sa théorie théâtrale en faveur d'un autre point de vue sur les personnages féminins qui soit plus proche du réel. Mettre en scène des femmes plus proches du réel signifie présenter sur scène des femmes agissantes ou au moins aspirant à prendre leur avenir en main. Comme Maria Deraismes, Juliette Adam a été une salonnière recevant des républicains siégeant à l'Assemblée, elle a également dirigé des revues. Elle a aussi été une femme politique et enfin, comme elle, sa carrière d'autrice dramatique est modeste. L'une des pièces de Juliette Adam intitulée *Le Temps Nouveau* dévoile sa conscience, comme celle de Maria Deraismes, que la fiction théâtrale a, de par son pouvoir de représentation, un rôle à jouer en démocratie.

5. Juliette Adam (1836-1936)

Juliette Adam (1836-1936) est une écrivaine (1858-1930), une salonnière parisienne (1865-1904), une journaliste, une fondatrice et une directrice de revues⁹⁴², en particulier pendant vingt ans de *La Nouvelle Revue* (1879-1899) et plus généralement, ainsi que la définit Aldo d'Agostini dans un article qu'il lui consacre, une « femme politique »⁹⁴³. En s'appuyant pour la partie biographique de l'autrice sur la thèse de Saad Morcos⁹⁴⁴, d'Agostini retrace sa trajectoire en se focalisant non pas sur ses œuvres littéraires et ses idées politiques mais sur « sa capacité d'agir, en tant qu'individu, au sein

⁹⁴² Elle fonde également le 21 octobre 1900 *Parole Française à l'Étranger*, cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », thèse de doctorat en lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris. Le Caire : éditions Dar Al-Maaref, 1961, 694 p., p. 182.

⁹⁴³ Cf. AGOSTINI, Aldo (d'). « L'agency de Juliette Adam (1836-1936), des lieux, des rôles et des combats pour agir en politique », [En ligne], *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?*, *Rives méditerranéennes*, n°41, 2012 Disponible sur : www.journal.openedition.org [consulté le 05.01.2020]

⁹⁴⁴ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*

de la société »⁹⁴⁵, son agentivité. D'Agostini utilise son cas pour définir « un support conceptuel capable d'accompagner et d'enrichir la compréhension du parcours politique d'une femme du XIX^e siècle »⁹⁴⁶. Après avoir retracé les charnières des différentes étapes de son parcours ayant rendu possible son agentivité politique dans la vie publique de la Troisième République (1870-1940) dont elle fut surnommée « l'égérie »⁹⁴⁷, sera étudiée sa pièce *Le Temps Nouveau* publiée dans *La Nouvelle Revue* en 1893. Juliette Adam n'a publié que six pièces (*Le Temps Nouveau* ; *Mourir* ; *Coupable* ; *Fleurs piquées* ; *Galatée*, 1896⁹⁴⁸ ; *Part égale*⁹⁴⁹, 1912) mais d'après sa correspondance, elle a écrit des pièces entre 1875 et 1924 non publiées et dispersées. En partie autobiographique, *Le Temps Nouveau*, fait émerger deux figures théâtrales nouvelles : la journaliste politique et la politicienne.

A. D'essayiste à « politicienne »

Née le 5 octobre 1836 à Verberie dans l'Oise⁹⁵⁰, « Juliette Camille Ambroisine Lambert »⁹⁵¹ est la fille de Jean-Louis Lambert (1806-1876), un chirurgien fils d'aubergistes, et de Marie Adrienne Olympe Seron (1814-1884), d'une famille bourgeoise⁹⁵². Elle est élevée par sa grand-mère, grande lectrice et ses tantes qui l'initient aux romans de Germaine de Staël et de George Sand⁹⁵³, mais elle se cultive, d'après Morcos, « en autodidacte »⁹⁵⁴. Son père⁹⁵⁵, républicain quarante-huitard profondément anticlérical, en faveur de la fraternité, de l'émancipation des ouvriers, de l'égalité sociale a, d'après Morcos, été son « premier maître à penser »⁹⁵⁶. Le 10 avril 1853, elle épouse à dix-sept ans l'avocat Alexis La Messine (1821-1867)⁹⁵⁷ et de leur union naît, le 29 août 1854, une fille (Alice) qui sera son unique enfant. Elle s'installe à Paris où son mari a été

⁹⁴⁵ AGOSTINI, Aldo (d'). « L'agency de Juliette Adam (1836-1936), des lieux, des rôles et des combats pour agir en politique », *op. cit.*, p. 1.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁴⁷ APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885) », *op. cit.*, p. 477 : « l'égérie de la III^e République ».

⁹⁴⁸ ADAM, Juliette. *Mon petit théâtre : Le Temps Nouveau, Mourir, Coupable, Fleurs piquées, Galatée. Œuvres complètes de Mme Adam*. Paris : G. Havard fils, 1896, 210 p.

⁹⁴⁹ ADAM, Juliette. *Part égale, drame monténégrin en 3 actes*. Nouvelle Revue, 1^{er} janvier 1912, 22 p.

⁹⁵⁰ Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 1.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 2.

⁹⁵² *Ibidem*.

⁹⁵³ ADAM, Juliette. *Le roman de mon enfance et de ma jeunesse*, *op. cit.*, p. 249 : « Et mes tantes m'initiaient aux beautés si dissemblables de *Corinne*, de Mme de Staël, et de *La Petite Fadette*, de Mme George Sand. »

⁹⁵⁴ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 2.

⁹⁵⁵ Jean-Louis Lambert (1806-1876) est l'auteur de plusieurs textes, deux relatifs à la médecine, et trois relatifs à sa pensée dont un seul, *Paradoxes d'un docteur allemand*, fut publié à Amsterdam en 1860. Il fut nommé maire de Blérancourt en 1848. Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 3.

⁹⁵⁶ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 4.

⁹⁵⁷ Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 4.

muté « au tribunal de première instance »⁹⁵⁸. Elle contribue par des articles au *Journal des Inventeurs* fondé par son époux⁹⁵⁹ mais sous l'anonymat⁹⁶⁰. En 1858, elle publie à vingt-et-un ans chez Jules Hetzel, sous son nom d'épouse, un premier essai *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage* dans lequel elle critique dans une langue orale au ton ironique les arguments avancés concernant les femmes et le mariage⁹⁶¹ par le socialiste anticlérical Proudhon dans *De la justice dans la révolution et dans l'Église*⁹⁶² (1858).

Dans cet essai féministe, elle revendique tout d'abord l'amour hétérosexuel non pas comme un seul moyen de procréation mais comme permettant d'« agrandir sa vie »⁹⁶³ et d'accéder à « la volupté »⁹⁶⁴. Juliette La Messine n'évacue pas de sa pensée la question de la passion physique dans un couple, elle en fait un instrument d'agentivité pour les femmes également. Elle affirme ensuite que les êtres humains ont des identités socialement et culturellement construites⁹⁶⁵. Elle dénonce l'absence des femmes dans l'Histoire⁹⁶⁶. Elle espère qu'elles deviennent bientôt des « membres de la société civile »⁹⁶⁷ afin qu'elles puissent s'affirmer « comme activité, comme liberté, comme virtualité, comme autonomie (...) »⁹⁶⁸ car c'est à cette seule condition que l'égalité sera envisageable. Elle propose que les femmes accèdent aux mêmes droits à l'éducation que les hommes, « une éducation sérieuse (...) et professionnelle »⁹⁶⁹, (« Quelle raison y a-t-il pour ne pas admettre les femmes au doctorat, et pour ne pas créer des écoles

⁹⁵⁸ HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne. *Juliette Adam : 1836-1936, l'instigatrice, op. cit.*, p. 18.

⁹⁵⁹ Cf. *Ibid.*, p. 19.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

⁹⁶¹ Dans son essai, Juliette de la Messine s'attaque en particulier aux chapitres 1, 2, 3 de l'essai de Proudhon, intitulés « La femme » (p. 335-376), « Observations : influence de l'élément féminin sur les mœurs et la littérature française (p. 377-429), composé de paragraphes concernant Jean-Jacques Rousseau, M^{me} de Staël, et George Sand, et « Théorie du mariage » (p. 430-473).

⁹⁶² PROUDHON, Pierre-Joseph. *De la justice dans la Révolution et dans l'Église : nouveaux principes de philosophie pratique adressés à son éminence monseigneur Mathieu, cardinal-archevêque de Besançon*. Paris : Garnier Frères, 1858, 612 p. Disponible en ligne sur www.numelyo.bm-lyon.fr [Consulté le 15.01.2020]

⁹⁶³ ADAM, Juliette. *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage, op. cit.*, p. 32.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 60-61 : « Mais l'humanité a aussi sa création ; c'est elle qui, dans son développement progressif, fait l'être social et lui donne des qualités nouvelles. Socialement la femme acquiert, comme l'homme, des forces, des puissances qu'elle n'avait pas. » Ou p. 166-167 : « En réalité, il n'y a point d'être humain, d'être social, en dehors de l'homme ou en dehors de la femme : l'être social, c'est l'homme ; l'être social, c'est la femme. »

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 87-88 : « L'histoire de l'humanité existe-t-elle ? C'est l'histoire des mâles dans l'humanité qu'il faudrait dire. »

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

préparatoires pour les femmes ? »⁹⁷⁰). Elle souhaite également qu'elles occupent des fonctions dans la vie publique. Elle propose que dans chaque commune française, il y ait une *mairesse* qui s'occupe de « la haute direction des crèches, des salles d'asile, des institutions de bienfaisance (...) »⁹⁷¹. Comme Constance de Salm dans *Rapport sur un ouvrage intitulé : De la condition des femmes dans une république* (1800), Juliette La Messine réfléchit à ce que leur soit donné dans la vie publique des responsabilités relatives à la maternité et au sein d'autrui (*le care*). Regrettant que les femmes ne soient toujours considérées que du « point de vue du plaisir du mâle ou de la conservation de l'espèce »⁹⁷², elle demande que soit accordée aux femmes âgées de plus de trente-cinq ans une existence autonome, intellectuelle, active⁹⁷³. Elle se positionne enfin en faveur du divorce⁹⁷⁴ et pour la possibilité, dans le cas de la séparation du couple et d'un remariage, que puissent être constituées des familles recomposées⁹⁷⁵. Ses idées féministes se concentrent ainsi à défendre, contre les idées de Proudhon, une égalité entre les sexes qui passe par l'éducation des femmes, leur liberté d'action et leur accès à des postes de responsabilités dans la vie publique qu'elle imagine dans le domaine du *care*.

Cet essai n'est pas sa première publication⁹⁷⁶ mais celle qui lui offre une reconnaissance publique. Elle reçoit en particulier les éloges de George Sand et de Marie d'Agoult (1805-1876, alias, Daniel Stern)⁹⁷⁷. La seconde l'invite dans son salon politique et artistique⁹⁷⁸. Fondé en 1839 « sur les conseils du publiciste Émile de Girardin »⁹⁷⁹, le cercle de Marie d'Agoult constitue, selon Sylvie Aprile, le « modèle de référence »⁹⁸⁰ des salons républicains de la Troisième République : un espace public bourgeois essentiellement masculin. Juliette La Messine en devient une habituée et la

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 94-95.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 103.

⁹⁷³ Cf. *Ibid.*, p. 106-107.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 192 : « Nous demandons que le mariage perde, par la possibilité du divorce, son caractère d'absolue pérennité. »

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 191 : Si vous permettez au père et à la mère de se séparer, la famille se dissout ; si, de plus, il leur est possible de se remarier et qu'ils le fassent l'un et l'autre... » eh bien, répondons-nous, dès ce moment la famille est reconstituée. Les enfants ont une double famille ; ils vont être aimés par quatre, au lieu d'être aimés par deux. »

⁹⁷⁶ Juliette Adam a déjà publié des nouvelles : ADAM, Juliette (Juliette La Messine). *Blanche de Coucy. L'Enfant. La Chenille et la violette. L'Orgue. La Fête-Dieu. La Femme*. Paris : C. Vanier, 1858. Arsenal : BR-44927

⁹⁷⁷ HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne. *Juliette Adam : 1836-1936, l'instigatrice*, op. cit., p. 21.

⁹⁷⁸ Le salon de Marie d'Agoult situé dans la maison rose, rue Sainte-Marie, Paris 8^{ème} a été fondé d'après Sylvie Aprile en 1839

⁹⁷⁹ APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », op. cit., p. 476.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 474.

« protégée »⁹⁸¹ de l'hôtesse qui l'initie au rôle de salonnière⁹⁸². Elle rencontre en son sein des hommes politiques républicains qui ont connu, comme son père, la Révolution de 1848 et la Seconde République en particulier des journalistes comme le directeur de presse Émile de Girardin qui va l'initier au journalisme et le « libre penseur »⁹⁸³ Edmond Adam (1816-1877), « secrétaire général du Comptoir d'escompte, ancien journaliste du *National* et secrétaire général du préfet de la Seine en 1848 (...) »⁹⁸⁴, son futur époux.

En 1864-1865, Juliette La Messine ouvre son salon au 238 rue de Rivoli, en célibataire puisqu'elle vit 1859, suivant son souhait, « séparée de corps et de biens de son mari. »⁹⁸⁵ Après son ouverture, Marie d'Agoult refuse de la voir⁹⁸⁶ (leur relation aura duré six années, 1858-1864). Leur rupture lui permet d'être reçue à partir de 1866⁹⁸⁷ chez George Sand⁹⁸⁸. D'après Aprile, elle « reçoit le lundi quelques intimes : Edmond Adam, (...) Laurent-Pichat, Edmond Texier et Eugène Pelletan. »⁹⁸⁹ Le 29 avril 1867, son époux meurt et le 27 avril 1868⁹⁹⁰, elle épouse Edmond Adam. Juliette La Messine devient à trente et un ans Juliette Adam. Après leur mariage, le couple déménage au 23 boulevard Poissonnière (Paris, 2^{ème})⁹⁹¹. D'après Morcos, ce sont en 1867-1869, les visites de plus en plus fréquentes de George Sand au couple qui fait connaître le salon des Adam⁹⁹². Il est alors fréquenté par des amis de son époux qui sont « d'anciens quarante-huitards et des proches de Thiers »⁹⁹³, des hommes de sa génération qui sont tous républicains et journalistes (*La Presse, Le National, La Revue de Paris, Le Crédit, Le Siècle...*) dans des organes de presse qui se montrent hostiles au gouvernement du Second Empire, puis qui

⁹⁸¹ *Ibidem*.

⁹⁸² Cf. ADAM, Juliette. *Mes premières armes littéraires et politiques*, op. cit., p. 461, citée par APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », op. cit., p. 474.

⁹⁸³ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », op. cit., p. 9.

⁹⁸⁴ APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », op. cit., p. 477.

⁹⁸⁵ Extrait de la *Gazette des Tribunaux*, 16 décembre 1866, citée par MORCOS, Saad. « Juliette Adam », op. cit., p. 7.

⁹⁸⁶ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », op. cit., p. 99-104.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 104. Juliette Adam est reçue pour la première fois par George Sand le 1^{er} novembre 1866.

⁹⁸⁸ Marie d'Agoult et George Sand sont en effet brouillées.

⁹⁸⁹ APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », op. cit., p. 477.

⁹⁹⁰ Cf. pour les dates MORCOS, Saad. « Juliette Adam », op. cit., p. 8.

⁹⁹¹ Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », op. cit., p. 97.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 104-105.

⁹⁹³ APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », op. cit., p. 478.

vont se revendiquer sous la Troisième République, républicains⁹⁹⁴. Après la Commune de Paris et la promulgation de la Troisième République, à partir de 1871, certains d'entre eux deviennent députés au sein de l'Union républicaine. Parmi eux, Edmond Adam est élu en 1871 à l'Assemblée nationale pour siéger « à l'extrême gauche (...) avec ses amis républicains de 1848 : Louis Blanc, [Victor] Schœlcher [1804-1892], [Jean-Alphonse] Peyrat [1812-1890]. »⁹⁹⁵ En juillet 1871, le jeune républicain Léon Gambetta (1838-1882)⁹⁹⁶, de retour de son exil volontaire est accueilli par la gauche radicale et réélu député de Belleville⁹⁹⁷. D'après Morcos, Léon Gambetta se donne pour mission d'obtenir l'assentiment du « parti des vieux » de la gauche radicale, devenu l'Union Républicaine⁹⁹⁸. Il conquiert le cœur d'Edmond Adam qui lui prête allégeance dans une lettre du 8 novembre 1871⁹⁹⁹. À partir de 1873, le salon des Adam, « se structure (...) autour de Gambetta »¹⁰⁰⁰, devenu chef de file des jeunes républicains. Ce salon revêt alors différentes fonctions pour le politicien. Il doit tout d'abord permettre au tribun des cafés de gagner une respectabilité dans le grand monde, acquérir de nouveaux codes sociaux (Anne Martin-Fugier qualifie Juliette Adam de « professeuse de respectabilité »¹⁰⁰¹ de Gambetta) et diversifier socialement ses fréquentations, il a pour lui un rôle promotionnel¹⁰⁰². En effet, côtoyées par de nombreux journalistes, les soirées du salon des Adam sont ensuite commentées dans la presse du lendemain. Sont ainsi mises en scène médiatiquement, les relations sociales du tribun. Ensuite, il a pour fonction de sceller des alliances, (par exemple entre des journaux comme ce fut le cas entre *La France*

⁹⁹⁴ Ces amis sont Jean-Alphonse Peyrat (1812-1890), Léon Laurent-Pichat (1823-1886), Eugène Forcade (1820-1869), Clément Caraguel (1816-1882), Edmond Texier (1815-1887), Noël Parfait (1813-1896). Notons qu'Edmond Adam et Juliette Adam ont vingt ans d'écart.

⁹⁹⁵ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 102.

⁹⁹⁶ Léon Gambetta, avocat de formation est d'abord connu comme tribun au sein de café comme le Procopé (cf. § Céleste Mogador), en 1869, il a énoncé son « programme de Belleville » qui consiste en une application plus radicale du suffrage universel, la reconnaissance des libertés individuelles, de réunion, de la presse, la séparation de l'Église et de l'État, l'instruction primaire laïque, gratuite et obligatoire, la suppression des armées permanentes. » cf.

⁹⁹⁷ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 102.

⁹⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹⁹ Edmond Adam à Léon Gambetta, lettre du 8 novembre 1871, cité par MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 103 : « Vous êtes engagé dans une voie où j'attendais un homme depuis 1848, et depuis que je vous connais vous y marchez d'un pas courageux, tour à tour si ferme et si souple, que je n'ai plus aucun souci. Vous êtes ma tranquillité. Je suis du vieux *National*, et je n'oublie pas un mot que vous m'avez dit : J'espère que nous fonderons ensemble une vraie république, qui ne sera ni celle des naïfs, ni celle des maladroits. »

¹⁰⁰⁰ APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », *op. cit.*, p. 480.

¹⁰⁰¹ MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la IIIe République : Art, littérature, politique*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰² APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », *op. cit.*, p. 480.

d'Émile de Girardin, *le XIX^e siècle* d'Edmond About et *La République française*)¹⁰⁰³ devant aider à la victoire de Gambetta et de son parti. Enfin il constitue « un lieu de délassement »¹⁰⁰⁴ pour l'homme politique. Le salon de Juliette Adam devient donc, entre 1873 et 1879, une sorte de quartier général de Léon Gambetta en même temps qu'un organe qui lui permet d'étendre ses relations, lisser son image médiatique, enfin accroître son pouvoir au sein de l'opinion publique. Ce salon n'a donc pas pour fonction première la critique du pouvoir en place mais plutôt l'ambition de l'atteindre. Il n'est ainsi d'après Aprile pas « un lieu de débat sur le « fond ». »¹⁰⁰⁵ Dévolu à la carrière et à l'accession au pouvoir d'un homme politique, son salon ne constitue pas un lieu de débats d'idées tel que défini par Habermas sous le concept d'espace public bourgeois et ne forme pas non plus un public alternatif critique au pouvoir dans la mesure où il s'apparente à une coulisse d'accès au pouvoir en place. Le public qui fréquente ce salon à cette période est alors composé exclusivement d'hommes politiques pour la plupart bourgeois. En effet, afin de diffuser une publicité attestant des bonnes mœurs de Gambetta et à l'exception de la maîtresse de maison, Juliette Adam, le tribun n'accepte aucune femme dans ce salon¹⁰⁰⁶. Juliette Adam se place, selon le protocole politique viril de la République, au service de l'ascension au pouvoir d'un homme, en maîtresse de maison.

Après le décès de son époux (1877), en 1879, elle rompt politiquement avec Gambetta car ils ne partagent plus les mêmes vues, en particulier en matière diplomatique. Gambetta s'est rapproché de l'Allemagne afin de créer des alliances, ce qu'elle vit comme une trahison, étant depuis la défaite de 1870, partisane de « l'esprit de la Revanche »¹⁰⁰⁷. À cette même période, l'influence des salons républicains décline et après la loi de 1881 en faveur de la presse, le pouvoir des journaux s'accroît. Conseillée par Émile de Girardin¹⁰⁰⁸, elle fonde en 1879 *La Nouvelle Revue*. Elle souhaite, selon Morcos, par son journal, servir la cause publique et conserver l'entourage de son salon en leur proposant

¹⁰⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 484.

¹⁰⁰⁶ Cf. APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », *op. cit.*, p. 480 : « (...) le chef de file des républicains et ses amis passeront leurs soirées dans des lieux où les femmes seront exclues à l'exception de la maîtresse de maison qui sert ici de gage de bonne tenue et de bienséance. »

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 483.

¹⁰⁰⁸ D'après Saad Morcos, le célèbre publiciste Émile de Girardin la conseilla politiquement et stratégiquement et soutint concrètement son projet en faisant 1) de son journal *La France*, « l'organe publicitaire de la *Nouvelle Revue* », 2) en « prêtant » ses rédacteurs à la *Nouvelle Revue* et enfin 3) en acceptant qu'Émile Masseras, ancien rédacteur en chef de *La France* devienne à partir de 1880, le chroniqueur politique de *La Nouvelle Revue*. Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 433.

de peser dans l'opinion publique en contribuant à celui-ci¹⁰⁰⁹. Son journal bénéficie du soutien des républicains qui, par le biais de leurs journaux (*La France, République Française*¹⁰¹⁰), contribuent à sa publicité. Elle obtient surtout le soutien financier (à un cinquième) de la franc-maçonnerie du Grand Orient de France¹⁰¹¹ ainsi que de personnalités influentes du monde de la finance¹⁰¹². Concernant la politique intérieure, la ligne éditoriale de *La Nouvelle Revue* évolue radicalement entre 1879-1899, d'après Morcos, « (...) de la gauche opportuniste [celle de Gambetta] à l'extrême droite nationaliste. »¹⁰¹³. Républicaine¹⁰¹⁴, elle lui donne d'abord pour but en 1879 d'« éduquer les masses, [et de] donner à la démocratie française un supplément de savoir, une conscience totale de ses intérêts. »¹⁰¹⁵ Si ses publications sont parfois politiquement contradictoires et créent le scandale¹⁰¹⁶, sa revue se positionne surtout en faveur de la défense de la République, pour la revanche contre l'Allemagne et se montre critique envers la politique menée par Gambetta¹⁰¹⁷. Concernant les relations étrangères du pays, sa revue se caractérise avec ses *Lettres sur la Politique Extérieure*¹⁰¹⁸ par sa « haine de

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 158 : « Ce journal paraît donc avoir eu, pour Juliette Adam, deux buts complémentaires, bien qu'inégalement avoués : sauver le salon et le prestige de sa maîtresse, tout en défendant les vues politiques de celles-ci – et peut-être celles de ses amis – par une contribution désintéressée à la lutte pour la consolidation de la République. »

¹⁰¹⁰ Le journal de Gambetta, *République Française*, écrit le 13 septembre 1879 : « Il vient de se fonder une publication qui doit s'appeler *La Nouvelle Revue*. Le directeur de cette revue dont le premier numéro doit paraître le 1^{er} octobre, est Mme Edmond Adam (Juliette Lambert), l'auteur bien connu des *Récits du Golf Juan* et du *Siège de Paris*. Il est inutile d'ajouter que la *Nouvelle Revue* sera républicaine » RF, 13 septembre 1879, p. 3 cité par MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 429. Cependant à partir d'octobre 1879, dès lors que la revue d'Adam exprime des divergences de vues, le journal de Gambetta va la blâmer ; cf. Morcos, Saad, *Juliette Adam, op. cit.*, p. 440-441.

¹⁰¹¹ Ces francs-maçons sont Charles Cousin, Louis Verbrugge, Armand Reclus, Émile Littré, De Heredia. Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 159 et notes p. 430.

¹⁰¹² En particulier de Ferdinand de Lesseps ainsi que des actionnaires de la compagnie de Panamas : Charles Cousin, Louis Verbrugge, Armand Reclus, cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 430.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰¹⁴ *La France*, 13 septembre 1879 cité par Morcos, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 163 : *La Nouvelle Revue* se veut, au départ, « ouverte, comme la République sous l'invocation de laquelle elle se place [...], [et] toujours avec ceux qui considèrent que la première loi du monde moderne est de marcher sans cesse en avant... »

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰¹⁶ Juliette Adam crée ainsi le scandale en publiant en 1882 *L'Insurgé* de l'ancien communal Jules Vallès (1832-1885) qui relate la Commune de Paris, entraîne les démissions de plusieurs rédacteurs, les désabonnements de lecteurs, et la perte de relations amicales, cf. MORCOS, Saad. *Juliette Adam, op. cit.*, p. 169. Pendant la crise boulangiste (1887-1889), tout en se déclarant anti boulangiste, en se réaffirmant républicaine en faveur du parlementarisme, elle publie des articles de généraux boulangistes, cf. MORCOS, Saad. *Juliette Adam, op. cit.*, p. 174. Enfin, pendant l'affaire Dreyfus, sa revue traite l'évènement comme un simple fait divers, et elle se range « parmi les défenseurs de l'honneur de l'armée, les conservateurs, les dénonciateurs du « Syndicat », les ennemis de « l'espion israélite, et les partisans de l'autorité de la chose jugée. », MORCOS, Saad. *Juliette Adam, op. cit.*, p. 238.

¹⁰¹⁷ Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 213.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 184. Juliette Adam tient cette rubrique sur la politique extérieure grâce aux connaissances acquises auprès de Léon Gambetta en matière de relations internationales et de la documentation qu'elle obtient grâce à son salon.

Bismarck »¹⁰¹⁹ et de l'Allemagne et, à partir de 1880, par son soutien au Tzar¹⁰²⁰ et « aux chefs conservateurs russes »¹⁰²¹, une opinion étrange pour une républicaine qu'elle va justifier auprès de son lectorat par le fait qu'elle est slavophile¹⁰²². De manière générale, d'après Morcos, « la politique extérieure de *La Nouvelle Revue* telle qu'elle se présente à l'historien, à travers toutes ces contradictions apparentes, était à quelques variantes près, à l'image de la politique officielle du gouvernement de la République (...). »¹⁰²³ Si elle lui avait au départ donné pour objectif d'accroître la démocratie en donnant des clés de compréhension sur l'actualité au peuple, d'« un conservatisme de droite »¹⁰²⁴ son journal a surtout pour objectif, d'après Morcos, de concurrencer la *Revue des Deux Mondes* de Charles Buloz¹⁰²⁵. Elle y parvient en acceptant des articles refusés par la célèbre revue (par exemple des lettres inédites de George Sand envoyées par Maurice Sand)¹⁰²⁶. Par ce procédé, sa revue gagne en renommée et en réputation à l'international¹⁰²⁷. Décrit comme républicain, son journal comme son salon n'ont donc jamais été mis en place dans l'objectif d'instaurer « une relation contestataire par rapport aux publics dominants »¹⁰²⁸.

Lorsqu'elle lance sa revue en 1879, elle ne ferme pas pour autant son salon, elle le transforme en un cercle littéraire et mondain. À partir du moment où elle organise des soirées ou matinées thématiques au cours desquelles sont données des conférences, des lectures d'inédits et des pièces de théâtre (dans son « Petit Théâtre ») qui ne relèvent plus directement de la politique, (« à partir du 23 novembre 1881 »¹⁰²⁹), les femmes¹⁰³⁰ sont de nouveau admises. Son salon a cette fois pour vocation de promouvoir les auteurs qu'elle défend dans sa revue (Paul Bourget (1852-1935) et Pierre Loti (1850-1923)¹⁰³¹)

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 188. Son soutien au Tzar lui vient de sa rencontre avec le grand-duc Constantin (frère du tzar Alexandre II) organisée par Émile de Girardin.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 200-201.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 189.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 186.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰²⁵ Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 164. « Le 31 mai 1879, Juliette Adam écrivait à Ernest Havet : « Monsieur, Je fonde une Revue pour grouper, ailleurs qu'à la *Revue des Deux Mondes*, mes amis libéraux et républicains. Mon ambition, Monsieur, serait d'obtenir un article ou plusieurs de vous, et de voir votre nom à côté de ceux de Messieurs de Lesseps, de Girardin, Challemel-Lacourt, Victor Hugo, Leconte de Lisle, etc. etc. Me permettez-vous d'avoir cet espoir ? Agréez, Monsieur, l'assurance de ma plus haute sympathie. » Lettre citée par Morcos, Saad, dans *Juliette Adam*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰²⁶ Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 167.

¹⁰²⁷ *Ibidem.*

¹⁰²⁸ FRASER, Nancy. « 5. Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 123.

¹⁰²⁹ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 131.

¹⁰³⁰ Parmi les femmes qui fréquentent son salon est présente Judith Gautier (1845-1917), cf. chapitre 5, Cf. MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la IIIe République : Art, littérature, politique*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰³¹ Cf. MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 258-273.

mais aussi de servir des intérêts diplomatiques en particulier concernant une alliance franco-russe, il compte en effet « parmi ses hôtes assidus beaucoup de diplomates étrangers ; ambassadeurs, chefs de missions, conseillers, homme d'État étrangers de passage à Paris (...) »¹⁰³². Il sert de lieu mondain et de plateforme diplomatique aux relations franco-russes. En 1899, elle quitte la direction de *La Nouvelle Revue*¹⁰³³ qui restera ensuite active jusqu'en 1940 mais elle continue de recevoir dans son salon déménagé depuis 1887 boulevard Malesherbes (Paris 17^{ème})¹⁰³⁴ jusqu'en 1904. Elle abandonne à cette date la vie publique parisienne et déménage à Gif-sur-Yvette dans une maison contenant également un petit théâtre¹⁰³⁵ où elle va recevoir jusqu'en 1931 (95 ans) mais cette fois moins en salonnière qu'en maîtresse d'hôte. Elle décède le 23 août 1936 dans sa centième année. Comme pour Germaine de Staël, le théâtre a pour but de rassembler ses proches sur des temps de loisirs. Elle compose ses pièces plutôt dans la seconde moitié de sa vie. Le théâtre est pour elle lié à la réception mondaine et littéraire et est associé, dans sa carrière, à une forme de pré-retraite politique.

Après son premier mariage (1854-1858) qui lui permet de s'installer à Paris (grâce à la mutation de son époux) et d'écrire (grâce au journal de celui-ci), Juliette Adam accède à une notoriété grâce à la publication sous son nom d'un pamphlet féministe qui lui ouvre les portes des salons parisiens en vue¹⁰³⁶. Son agentivité politique dans l'espace public se déploie d'abord dans son premier salon républicain (1864-1870) rassemblant des personnalités critiques à l'égard du Second Empire. Son second mariage (1868-1873) avec un républicain radical ouvre son second salon aux amis de son époux, d'anciens quarante-huitards pour la plupart publicistes (journalistes, directeurs de revue...) affiliés en 1871 à l'Union républicaine. Après le pacte d'allégeance passé entre Adam et Gambetta, son salon connaît une troisième phase en devenant une machine de sociabilité

¹⁰³² *Ibid.*, p. 280.

¹⁰³³ Juliette Adam écrit à ses lecteurs le 15 octobre 1899 citée par MORCOS, *op. cit.*, p. 176-177 : « La Nouvelle Revue a vingt ans. Elle a été nationale, libérale, démocratique [...]. La Nouvelle Revue a été l'ennemie ardente [...] de nos vainqueurs, la sœur fidèle de nos frères séparés [...]. Elle a courtoisement mais tenacement attaqué les adversaires du relèvement de notre France [...]. Puisqu'en dehors de son but national et de sa foi politique, elle a été créée pour les jeunes, elle devait, logiquement, être reprise et continuée par des jeunes, à l'heure où une demi-retraite s'imposait à sa directrice [...]. Vingt ans de ma vie ont été consacrés sous toutes les formes de dévouement, je peux le dire avec fierté, aux œuvres des autres. En quittant la direction de la Nouvelle Revue, j'en reste donc bien la fondatrice. »

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 150.

¹⁰³⁶ Outre le salon de Marie d'Agoult, elle fréquente celui de Charles Fauvety qui lui permet de côtoyer Jenny d'Héricourt (1809-1875) et Angélique Arnaud (1797-1884), « ardentes militantes du droit des femmes en 1848 », Cf. APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », *op. cit.*, p. 477-478.

à conquérir le pouvoir pour le jeune opportuniste républicain (1873-1879) avant d'être transformé en un salon littéraire et mondain à vocation promotionnelle. Ce témoignage permet de peser son influence sous la Troisième République :

Pendant une dizaine d'années, de 1874 à 1884, ce salon fut le centre du mouvement politique qui se produisait à Paris et dans les groupes parlementaires et son influence se fit sentir soit dans les délibérations de l'Assemblée et des chambres, soit dans la composition des ministères... Toutes les manifestations de la vie publique y avaient leur contrecoup, plusieurs mêmes furent préparées dans ce milieu un peu enfiévré et dont l'ardeur était entretenue par la maîtresse du logis.¹⁰³⁷

Pour des raisons contextuelles (déclin des salons, essor de la presse), des ruptures relationnelles (mort d'Adam et rupture avec Gambetta), elle fonde en 1879 *La Nouvelle Revue* et concentre son travail journalistique non plus sur la politique intérieure mais sur la politique extérieure par le biais de sa chronique : *Lettres sur la Politique Extérieure* (1879-1899). Slavophile, elle se donne, après sa rencontre avec des russes blancs, pour but, ainsi qu'elle l'écrit en 1906¹⁰³⁸, de constituer une alliance franco-russe et travaille par ses écrits à influencer la diplomatie des deux pays. Personnalité tantôt crainte, tantôt moquée, il demeure que son salon fut très fréquenté par le monde diplomatique des deux pays. L'agentivité de Juliette Adam s'est ainsi exprimée par les salons et les journaux, des espaces qu'elle initia et entretint qui lui permirent de se tenir au centre de l'actualité politique, littéraire et mondaine puis diplomatique. Elle avait eu très jeune la volonté, comme elle l'écrit à vingt-sept ans à Jules Hetzel « d'avoir une belle mission »¹⁰³⁹ à remplir. Pour l'accomplir, il lui fallait du pouvoir et sa stratégie pour en acquérir fut d'épouser un homme qui en détienne, de tenir un salon et/ou de faire connaître ses idées en publiant, notamment des pièces pour le théâtre.

¹⁰³⁷ E. de Marcère, *L'Assemblée Nationale de 1871*, Paris, Pion, 1907, p. 106 cité par APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). », *op. cit.*, p. 484.

¹⁰³⁸ « ...Ma compréhension de la politique française à l'extérieur n'a cessé de graviter autour de l'alliance franco-russe... », ADAM, Juliette, *Parole Française à l'étranger*, n°142, 7 septembre 1906, p. 641., citée par MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 207.

¹⁰³⁹ Juliette La Messine dans une lettre à Hetzel, 1863, citée par MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 25.

B. *Le Temps Nouveau* (1893)

Il est peu aisé de saisir précisément quelle place avait le théâtre dans la vie de Juliette Adam. Elle déclare dans ses mémoires avoir lu beaucoup de pièces dans sa jeunesse¹⁰⁴⁰. Arrivée à Paris, elle fréquente avec assiduité les théâtres parisiens, en particulier la Comédie-Française aux côtés de M^{me} Fauvety¹⁰⁴¹ ou plus tard de personnalités théâtrales (George Sand et son fils Maurice Sand, ou encore le critique dramatique Francisque Sarcey). Elle confie admirer les comédiens Frédérick Lemaître, la comédienne Rachel dans les tragédies antiques¹⁰⁴², ainsi que M^{me} Ristori dans les drames. Dans *Mes Sentiments et nos idées avant 1870*, elle dit avoir été très impressionnée par le « stupéfiant »¹⁰⁴³ Petit Théâtre de marionnettes de Maurice Sand. Ses rares pièces de théâtre ont été rassemblées sous le titre « Mon Petit Théâtre » qui peut se lire comme un hommage au théâtre de Maurice Sand. Mais il semble que ce soit après sa rupture avec Marie d'Agoult¹⁰⁴⁴ et sa fréquentation pendant dix ans de George Sand (1866-1876) qui la considérait comme « sa fille d'adoption »¹⁰⁴⁵ et dont la pratique théâtrale à Nohant l'avait marquée, qu'elle débute sa pratique d'autrice dramatique. En regard de ses publications de romans et mémoires, de sa carrière de journaliste et de salonnière, son œuvre dramatique est modeste mais ainsi que l'explique Morcos, « le nombre [de ses pièces] est aujourd'hui inconnu, les titres et les textes à jamais perdus pour la plupart. »¹⁰⁴⁶ Si seules six de ses pièces sont publiées, on peut, d'après la thèse de Morcos, former l'hypothèse qu'elle a écrit des pièces de théâtre entre 1875 et 1924.

¹⁰⁴⁰ ADAM, Juliette. *Le roman de mon enfance et de ma jeunesse*, op. cit., p. 343 : « J'avais lu beaucoup de pièces de toutes sortes, car je dévorais les livres comme ma grand'mère, mais je n'avais pas vu jouer une comédie avec toutes les ressources de la réalité. »

¹⁰⁴¹ ADAM, Juliette. *Mes premières armes littéraires et politiques*. [En ligne] Paris : A. Lemerre, 1904, 463 p., p. 40. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 04.01.2020]

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 20 : « Le charme et l'art de Rachel étaient de personnifier la Grèce et en même temps toutes les époques où elle fut comprise. »

¹⁰⁴³ ADAM, Juliette. *Mes Sentiments et nos idées avant 1870*. [En ligne] Paris : A. Lemerre, 1905, 480 p., p. 90. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 04.01.2020] : « Arrière-petit-fils de Dancourt, le comédien, il est stupéfiant lorsqu'il parle théâtre ou qu'il organise une représentation ; il sait et peut tout en ce genre. » Ses mémoires constituent à ce titre un précieux témoignage du déroulement des représentations des spectacles de marionnettes qu'elle nomme « le moment solennel » (P.270) d'une journée à Nohant : « Enfin, le moment solennel arrive. Nous défilons gravement, selon le rang que Mlle Sand nous assigne. Nous entrons dans la salle de théâtre, que nous ne connaissons pas encore et qui est brillamment éclairée. A gauche, la grande scène où l'on joue la grande comédie, en face, le théâtre des marionnettes avec un rideau étonnant peint par Maurice, bien entendu. »

¹⁰⁴⁴ Elle relate que dans le salon de Marie d'Agoult, on parle peu de littérature et de théâtre, cf. ADAM, Juliette. *Mes premières armes littéraires et politiques*, op. cit., p. 89 : « On y parlait [dans le salon de Marie d'Agoult] beaucoup de politique, de philosophie, beaucoup d'art, surtout de musique, de lettres, très peu de romans et de théâtre. »

¹⁰⁴⁵ MORCOS, Saad. « Juliette Adam », op. cit., p. 38.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 145.

En effet, à partir de sa correspondance, Morcos évoque au moins trois autres titres : *Un triumvirat embêté d'un triumvirat* (1875), joué par sa fille Alice et son mari au Golf Juan « devant un parterre où se trouvaient Gambetta, Edmond Adam, l'auteur et quelques amis »¹⁰⁴⁷, *La Fée Zite*, écrite par Juliette Adam et jouée par sa petite fille Juliette Segond, d'après une lettre de 1895 de Juliette Adam à Pierre Loti¹⁰⁴⁸ et *Qui a vécu vivra* évoqué par un journaliste en 1924¹⁰⁴⁹. Il apparaît que, de la même façon que le « théâtre des familles »¹⁰⁵⁰ de Coppet de Germaine de Staël (chapitre 2) ou le Petit Théâtre de Nohant de George Sand (chapitre 4) composés pour expérimenter des formes dramatiques, divertir et faire jouer leurs enfants et amis, l'essentiel du théâtre de Juliette Adam fut un théâtre à vocation privée, dédié au plaisir des siens. De la même manière que Sand dans sa maison de Nohant, elle fait construire chez elle un théâtre nommé « Le Petit Théâtre »¹⁰⁵¹. Et comme Germaine de Staël et George Sand¹⁰⁵², elle s'ingénie à faire jouer ses proches dans ses compositions. Dans une note, Morcos mentionne une de ses lettres du 15 janvier 1880 adressée à la musicienne Pauline Viardot (1821-1910) dans laquelle elle confie qu'elle improvise très vite pour ses convives des pièces de théâtre ou des adaptations d'autres pièces¹⁰⁵³. Elle adapte par exemple en 1880, *La Provinciale* de l'auteur dramatique russe Ivan Tourgueniev (1818-1883)¹⁰⁵⁴.

Pourtant, contrairement à celles de Staël, ses pièces sont publiées par ses soins de son vivant, en particulier au sein de sa *Nouvelle Revue* (*Le Temps Nouveau*, 15 mars, 1^{er} et 15 avril 1893 ; *Mourir*, 1^{er} août 1895 ; *Part égale*, 1^{er} janvier 1912)¹⁰⁵⁵, rassemblées en recueil en 1896 dans le volume XXI de ses *Œuvres complètes* sous le titre de *Mon Petit Théâtre* et ses pièces *Galatée* et *Coupable* sont jouées sur des scènes de théâtre publiques (Théâtre des Nations¹⁰⁵⁶, le 22 décembre 1880 ; Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 6 mai

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁸ Cf. MORCOS, Saad, « Juliette Adam », *op. cit.*, notes, p. 420.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁰ STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres c., op. cit.*, p. vii.

¹⁰⁵¹ MORCOS, Saad, « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁵² Germaine de Staël et George Sand sont explicitement qualifiées de modèles pour elle dans *Idées anti proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage, op. cit.*, p. 108-109 : « Un sexe qui a donné au théâtre Mars et Ristori, à la peinture Rosa Bonheur, à la pensée Staël, à la littérature Sand, Daniel Stern et tant d'autres, a prouvé qu'il était mûr intellectuellement et digne de partager l'œuvre sociale. »

¹⁰⁵³ MORCOS, Saad, « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 144. *Ibid.*, note, p. 420.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁵ Cf. MORCOS, Saad, « Juliette Adam », *op. cit.*, notes, p. 420-421.

¹⁰⁵⁶ Il s'agit du Théâtre Lyrique situé Place du Chatelet (Paris 1^{er} et 4^{ème}) nommé « Théâtre des Nations » du 1^{er} avril 1879 à mai 1886 d'après WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens, 1807-1914, op. cit.*, p. 281.

1886)¹⁰⁵⁷ et sa pièce *Mourir* « représentée à Saint-Pétersbourg dans le salon de Madame Lydie de Gerbine, en décembre 1895 »¹⁰⁵⁸. La publication de ses pièces montre qu'elle voulait qu'elles circulent dans le public, qu'elles soient lues. Dans la mesure où Juliette Adam, sa revue, son salon étaient dans les années 1880-1890 célèbres à Paris, son théâtre joué dans un cadre privé était donné devant des publics formés de personnalités ayant de l'influence au sein de l'opinion¹⁰⁵⁹. Parce qu'il n'était justement pas soumis à un large public, Morcos considère que son théâtre, bien qu'il soit écrit dans « une intention moralisatrice »¹⁰⁶⁰, se révèle audacieux¹⁰⁶¹. Si ses pièces *Mourir*, *Coupable*, *Galatée* tournent en dérision les personnages masculins, dieux cruels, Pygmalions ou hommes inquiets de la supériorité de leur femme et défendent des personnages féminins exemplaires mais point complexes, cette audace nous a semblé particulièrement vive dans sa pièce *Le Temps Nouveau* qui met en avant l'agentivité de personnages féminins complexes.

La pièce de Juliette Adam défend l'idée d'une République d'un « temps nouveau » dans laquelle les femmes aient des rôles politiques à jouer. Pour convaincre de la nécessité de cette nouvelle République, elle promeut, comme Germaine de Staël dans *La Signora Fantastici* (1811), des héroïnes inspirées d'elle mais de manière grotesque : une ambitieuse salonnière républicaine et une journaliste politique crainte par les politiciens. Comme plusieurs autrices de ce corpus, elle fait référence à sa personne afin de promouvoir des modèles de femmes.

Le Temps Nouveau raconte l'ambition d'une jeune aristocrate, Mercédès, à entrer en politique. Sa famille aristocrate, les de Marchennes, habite un hôtel particulier du Faubourg Saint-Honoré (Paris, 8^{ème}), son père est un député de droite mais curieux de la politique du « temps nouveau ». Mercédès souhaite aussi entrer en politique en ouvrant un salon et en épousant Jacques Dessard, un député issu du peuple ayant débuté au parti radical socialiste qui exerce « une influence réelle sur la masse »¹⁰⁶². Politicien opportuniste issu du parti radical, le personnage de Jacques Dessard est une référence à

¹⁰⁵⁷ Cf. BEACH, Cecilia. « ADAM », *French Women Playwrights before the Twentieth Century : a checklist*, *op. cit.*, p. 55-56.

¹⁰⁵⁸ Cf. *Gazette de St-Pétersbourg*, 31 Xbre 95 ; *Nouveau Temps*, 31 Xbre 95, mentionnées par MORCOS, Saad. « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 420.

¹⁰⁵⁹ Évoquant la lecture de plusieurs textes littéraires inédits au sein de son salon, Morcos évoque le public de ces « premières » comme « un parterre choisi de critiques, d'hommes de lettres, d'artistes, de femmes du monde. », Cf. MORCOS, Saad, « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁶⁰ MORCOS, Saad, « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁶¹ Cf. MORCOS, Saad, « Juliette Adam », *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁶² ADAM, Juliette. *Le Temps nouveau, Mon Petit Théâtre, Œuvres complètes de Madame Adam*, tome XXI, Paris, Havard, 1896, p. 38.

Léon Gambetta. La jeune femme convainc ses parents qu'elle doit l'épouser pour la raison qu'il lui donnera la possibilité d'agir en exerçant sur lui et sur les autres hommes politiques une influence. Elle souhaite en effet « grouper autour [d'elle] (...) des forces »¹⁰⁶³ et faire du salon de ses parents, un endroit où des opinions contradictoires pourront s'exprimer afin de « (...) créer des activités de pensées, exciter les luttes d'idées, aider aux chocs lumineux des esprits (...) »¹⁰⁶⁴. Réunir autour d'elle des « forces »¹⁰⁶⁵ est ce qu'avait fait Juliette Adam en ouvrant son second salon, après son mariage avec Edmond Adam, également homme politique. Le personnage de Mercédès souhaite donc devenir la salonnière d'un salon républicain afin de, comme elle le déclare, « conduire ces messieurs de la politique »¹⁰⁶⁶. Décrite par ses proches comme « brillante, (...) débattueuse d'affaires politiques », possédant une « verve », et en sachant « long sur les tarifs maximum et minimum, sur les droits prohibitifs », férue « de connaissances douanières »¹⁰⁶⁷ et « (...) belle, riche, vaillante, lassée des préjugés, dédaigneuse des privilèges vieillis, en rêvant d'autres, [ayant] des ambitions hautes et le besoin de jouer un tout autre rôle que celui auquel (...) [sa] situation (...) [la]destine »¹⁰⁶⁸, elle souhaite épouser un homme ayant de l'ambition politique. Jacques Dessard est le candidat idéal puisqu'il s'apprête à dominer son parti et peut-être à s'imposer dans le pays. Comme le relate Anne Hogenhuis-Seliverstoff, encore adolescente, Juliette Lambert avait envisagé son premier mariage « comme une entrée en campagne pour réaliser son plan d'avenir »¹⁰⁶⁹. Puis son second mariage avec un homme politique, Edmond Adam, lui avait permis de faire de son salon politique un espace influent de la vie publique. Quand ce dernier décéda, il fut dit que Juliette Adam, qui voulait voir Gambetta devenir président de la République, le demanda en mariage afin de jouer un rôle politique à ses côtés mais qu'il refusa¹⁰⁷⁰. À travers Mercédès, Juliette Adam est, par ces différents détails, aisément reconnaissable, en particulier par ses proches. Mercédès veut se marier avec Jacques Dessard pour conquérir avec lui le pouvoir et lui souhaite épouser la jeune aristocrate, fille d'un député de droite afin de devenir politiquement l'« intermédiaire entre le

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁶⁷ ADAM, Juliette. *Le Temps Nouveau, Mon Petit Théâtre*, op. cit., p. 4.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁶⁹ HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne. « Enfance », *Juliette Adam : 1836-1936, l'instigatrice*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 93-103.

socialisme chrétien et la démocratie. »¹⁰⁷¹ Chacun veut servir par cette union les intérêts de sa carrière politique. Mais alors que le mariage s'apprête à être célébré, Dessard apprend que son ex-amante Judith, une célèbre journaliste du parti radical (extrême gauche), lui réclame des lettres et annonce qu'elle sera présente lors de la cérémonie. Il craint qu'elle ne porte préjudice à son mariage et par ricochet, à sa carrière politique. Il dit avoir peur de « son audace, [de] ses ressources d'esprit, [et de] la passion qu'elle met dans ce qu'elle croit être un acte de justice... »¹⁰⁷² Judith, cette journaliste tant redoutée est évoquée dès le début de la pièce comme une femme puissante et « passionnée » ; sont décrits son « démocratisme outrancier »¹⁰⁷³, son « talent dans le journalisme avancé » et sa capacité à faire de son écriture une « épée flamboyante toujours suspendue »¹⁰⁷⁴. Le personnage de Judith est aussi inspiré de l'autrice puisque Juliette Adam fut directrice d'une revue politique et longtemps journaliste, un métier qu'elle avait appris auprès d'Émile de Girardin. Le tournant politique que prend son personnage Judith en écrivant dans un journal catholique socialiste (*Français de France*) après avoir écrit dans un journal radical (la *Revendication*), évoque également celui prit, au fil du temps, par *La Nouvelle revue*. L'autrice se moque de la peur d'un homme d'une journaliste politique disposant d'un pouvoir dans l'opinion. La peur de Dessard envers la journaliste désignée par un prénom hébraïque dénonce sans doute également, un avant le début de l'affaire Dreyfus (1894-1906), l'antisémitisme ambiant propre à cette période de la Troisième République. Au troisième acte, alors que le personnage de Dessard, composé comme une parodie d'Holopherne, fait tout pour éloigner Judith, Mercedes organise une rencontre avec la journaliste. Mercédès « dont l'ambition est de créer des chaînes entre les classes séparées »¹⁰⁷⁵ souhaite travailler avec Judith « à l'apaisement de certaines inimitiés radicales et à la lutte contre certains entêtements conservateurs. »¹⁰⁷⁶ Elle veut créer avec cette femme des alliances politiques. Cette volonté de son héroïne bat en brèche le schéma narratif classique narrant la jalousie de deux femmes convoitant le même homme. Au cours de l'entretien entre les deux femmes, la journaliste, dans un élan de sororité, met en garde la jeune femme quant à la personnalité de l'homme qu'elle s'apprête à épouser :

Égoïste infernal, il ne connaît l'émotion d'aucun sentiment quel qu'il soit, hors celui de

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁷³ ADAM, Juliette. *Le Temps Nouveau, Mon Petit Théâtre*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem.*

ses satisfactions personnelles ; ambitieux effréné, sans foi, sans conviction, sans sincérité, sans droiture, sans loyauté, sans cœur, il n'est et ne sera jamais ni fils, ni frère, ni amant, ni époux, ni citoyen. L'exaltation de son moi, la conquête de la situation qu'il convoite inspirent seuls ses actes et les déterminent. Tout ce qui le rehausse, le porte, lui sert, il l'exploite et le fait sien, il le vole effrontément. L'appétit, l'insatiabilité, l'orgueil dominant la vie de cet homme, parasite éhonté d'un milieu auquel il arrache tout sans rien lui rendre, entendez-vous ?... Rien!...¹⁰⁷⁷

Mais loin de prendre peur à l'écoute de ce portrait peu flatteur de son futur époux, Mercédès se félicite de ces traits de caractère qui lui semblent être les qualités nécessaires pour qu'un homme accède au pouvoir. Selon Mercédès, qui sépare mariage et sentiments, « l'amour est une institution qui tend à disparaître »¹⁰⁷⁸. Judith quitte épouvantée la jeune femme qu'elle trouve monstrueuse (« c'est une jeune fille qui parle ainsi, une femme, un monstre ! »¹⁰⁷⁹). Judith rejoint Maurice, le frère du député à qui elle déclare : « Laissons ces infatués à leurs ambitions féroces. Ils courent à la conquête des vanités, ces cyniques ; nous, à force d'amour et de foi, essayons de suivre la route difficile du dévouement qui est aussi celle de la gloire vraie. »¹⁰⁸⁰ Deux couples se distinguent donc à la fin de la pièce, les ambitieux opportunistes, politiciens avides de pouvoir Jacques/Mercédès et les idéalistes moraux Maurice/Judith. Mercédès et Judith correspondent à deux âges et à deux facettes de Juliette Adam. Il y a la jeune femme qui veut faire un mariage qui lui permette de jouer un rôle social et politique et qui dispose d'un pouvoir sur les hommes politiques grâce à son salon et Judith qui, grâce à ses textes publiés dans la presse, peut exprimer publiquement ses idées, influencer l'opinion publique et qui, pour cette raison, est crainte par les politiciens.

Le Temps Nouveau, quasi homonyme de *La Nouvelle Revue* de Juliette Adam, désigne donc une période historique, celle du début de la Troisième République représentée par une galerie de personnages : un anarchiste, des républicains catholiques, des lecteurs de Karl Marx, des personnages qui refusent de se marier, une jeune fille qui a la passion du « nouveau, du jamais entendu »¹⁰⁸¹, qui souhaite « être quelqu'un » et une démocrate, une journaliste qui agit dans l'opinion. La figure de la jeune fille, sorte d'Ève nouvelle, figure fictionnelle obsédante de la Troisième République (cf. chapitre 5), considère la politique comme un sport « (...) plus passionnant que de conduire un mail-coach, ou de tenir en bride une douzaine d'adorateurs »¹⁰⁸². Cette héroïne place son

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 36.

ambition personnelle avant sa vie amoureuse et familiale. Judith la considère comme un « monstre ». Mercédès est effectivement un monstre suivant la définition qu'en donne Fraisse lorsqu'elle écrit que « Toute création a quelque chose de la monstruosité, enfant comme œuvre d'art. Le monstrueux [étant] tout simplement ce qui advient comme quelque chose de neuf. »¹⁰⁸³ Par son ambition, sa capacité à séparer ses relations affectives de sa carrière de salonnière, Mercédès est une femme qui symbolise ce qui advient « comme quelque chose de neuf »¹⁰⁸⁴ dans la société de la Troisième République. Jacques Dessard effrayé par la journaliste, considère également Judith comme une forme de monstre, elle l'effraye, parce que, par son écriture publiée dans la presse, elle a un pouvoir au sein de l'opinion publique qui peut lui faire défaut. Tout en se moquant de l'absence de convictions profondes de certains politiciens, *Le Temps Nouveau* traduit la croyance dans le progrès et dans la démocratie propre à cette période, en particulier en ce qui concerne le rôle des femmes dans la société civile. Cette pièce qui fut publiée dans la revue de son autrice en 1893, que Morcos qualifie de « pièce à thèse politique »¹⁰⁸⁵ est en effet une critique acerbe de l'opportunisme du radicalisme ainsi qu'« une approbation implicite du catholicisme social et du ralliement encouragé par [le pape] Léon XIII »¹⁰⁸⁶. Lorsque Juliette Adam compose cette pièce, son alliance politique avec Léon Gambetta est consommée, elle s'est éloignée du parti radical de gauche et rapprochée de la religion. Cette pièce s'avère ainsi un précieux témoignage des points de vue politiques de leur autrice mais également à travers ces deux personnages féminins, du regard humoristique qu'elle porte sur elle-même.

Les deux héroïnes du *Temps Nouveau*, Judith et Mercédès, sont des agents en relation avec des lieux de sociabilités (salon, journaux) et des groupes sociopolitiques (les radicaux, les catholiques socialistes, etc.). Elles sont en capacité d'agir dans la mesure où elles jouent un rôle au sein de la vie publique, en tant que journaliste d'opinion, ou s'appêtent à en jouer un, en tant qu'hôtesse de salon, égérie républicaine, et femme politique de l'ombre. Juliette Adam crée dans cette pièce deux personnages qui agissent ou veulent participer de la formation de l'opinion. Inspirés de sa personne, cette pièce fait jaillir des personnages neufs dans le paysage théâtral. Sa pièce critique en outre

¹⁰⁸³ FRAISSE, Geneviève. « Entre déni et désir, qu'est-ce que la grossesse ? » [En ligne], *Libération*, « Libération de philo », 14 juillet 2015. Disponible sur : <http://liberationdephilo.blogs.liberation.fr/2015/07/14/la-grossesse> [Consulté le 12.05.2016]

¹⁰⁸⁴ FRAISSE, Geneviève. « Entre déni et désir, qu'est-ce que la grossesse ? », *op. cit.*

¹⁰⁸⁵ MORCOS, Saad. *Juliette Adam, op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 148.

l'opportunisme du radicalisme et défend en 1893 une République catholique et sociale dans laquelle les femmes aient des rôles politiques à jouer. Elle publia sa pièce dans sa revue mais celle-ci ne fut pas représentée devant un large public.

Conclusion : Un théâtre pour déplacer les lignes de pouvoir (1893)

Le théâtre de Juliette Adam a donc, à l'exception de *Galatée* et *Coupable*, été représenté dans un cadre privé. Mais elle rendit publiques certaines de ses pièces grâce à sa revue¹⁰⁸⁷ et en rassemblant certaines au sein de ses œuvres complètes¹⁰⁸⁸. Si ses pièces *Mourir*, *Coupable*, *Fleurs piquées* et *Galatée*¹⁰⁸⁹ mettent à l'honneur des personnages emprunts de nobles sentiments ou soumis aux passions, sa pièce la plus ambitieuse mais aussi la plus autobiographique est sa comédie en trois actes intitulée *Le Temps Nouveau*¹⁰⁹⁰. Elle fait advenir des personnages féminins porteurs de son féminisme, disposant comme elle d'une agentivité, c'est-à-dire d'avoir la volonté, de pouvoir et d'avoir la capacité d'agir politiquement dans l'espace public. Comme elles, ses héroïnes veulent ou jouent un rôle dans la vie publique. Mercédès veut gagner en influence sur les hommes de pouvoir afin d'avoir joué un rôle dans la politique de son pays, tandis que Judith, journaliste politique, dispose d'un pouvoir au sein de l'opinion publique grâce à son accès dans un journal touchant un large public. Les personnages masculins sont traités dans *Le Temps Nouveau* de manière beaucoup plus pâle que les féminins ce qui a pour conséquence de déplacer les lignes de pouvoir attendues en renouvelant la représentation de l'homme et de la femme de pouvoir. Sa pièce promeut une République paradoxale qui soit catholique, sociale et dans laquelle des femmes disposent de rôles politiques.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 598 : Morcos relève cependant que jusqu'en 1895, la *Nouvelle Revue* a publié peu de théâtre, il comptabilise « une scène inédite de *Marion Delorme* de Victor Hugo, deux pièces de Madame Adam, trois pièces d'Ibsen, respectivement en 1880, 1893-95, et 1892-96. »

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 598

¹⁰⁸⁹ ADAM, Juliette. *Mourir*, (p. 107-124) ; *Coupable*, (p. 127-142) ; *Fleurs piquées* (p. 143-167) ; *Galatée*, *Mon petit théâtre*, *op. cit.*, p. 171-202. Résumé de la pièce en annexes.

¹⁰⁹⁰ ADAM, Juliette. *Le Temps Nouveau*, *Mon Petit Théâtre*, *op. cit.*, p. 2-103.

Conclusion : Des républicaines en faveur d'un théâtre républicain inclusif des femmes, porteur d'un « female gaze » ?

Ces cinq autrices dramatiques, George Sand, Louise Colet, Céleste de Chabrillan, Maria Deraismes et Juliette Adam, se sont définies autour du « moment 1848 » comme des républicaines. Évoluant au fil de leur vie et des évènements politiques entre 1848 et la Troisième République, leur républicanisme a revêtu différentes tendances. Républicaines démocrates anticléricales patriotes, elles se sont revendiquées tantôt du catholicisme social de Félicité de Lamennais (George Sand, Louise Colet), du socialisme de Pierre Leroux (George Sand, Louise Colet), tantôt du parti de la Montagne sous le Second Empire (Louise Colet, Céleste de Chabrillan), ou du parti des républicains radicaux (Maria Deraismes) devenu après 1870, le parti de l'Union Républicaine (Juliette Adam). Leur agentivité politique, c'est-à-dire leur capacité à agir dans l'espace public, est précisément corrélative à l'idée qu'elles se font du républicanisme. En mars 1848, George Sand écrit dans une lettre : « Notre *chez nous* c'est la place publique, ou la presse, l'âme du peuple enfin [...]. La République, c'est la vie. »¹⁰⁹¹ Leur républicanisme détermine leur manière d'être au monde mais surtout d'être dans la société, en y prenant part. En étant partisans de ce gouvernement, nommé République¹⁰⁹² qui, par opposition à des monarchies ou à des tyrannies, ne concentre pas le pouvoir dans les mains d'une seule personne, elles s'engagent dans la vie publique en tant qu'individu participant de l'Histoire. Pour Maria Deraismes, la République doit d'abord s'apparenter à une « école »¹⁰⁹³ puisque son rôle, par l'éducation qu'elle propose comprenant des notions politiques, est de former chacun à devenir citoyen. Selon cette idée, la République doit conférer « à chaque citoyen une part de souveraineté »¹⁰⁹⁴ et de cette manière « assume[r] sur tous sa responsabilité. »¹⁰⁹⁵ Leur agentivité politique est une mise en pratique de leur théorisation de cette idée de la République. Ces autrices s'expriment par différents médiums et différentes actions qui servent la publicité de leurs idées, en particulier à

¹⁰⁹¹ SAND, George. *Correspondance*, édition de George Lubin, Paris, Garnier, tome VIII, p. 372, L. 3885, à Charles Poncy, Paris, 28 mars 1848, citée par Michelle Perrot dans « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 330.

¹⁰⁹² La République désigne une « forme de gouvernement où le pouvoir et la puissance ne sont pas détenus par un seul, et dans lequel la charge de chef de l'État n'est pas héréditaire », Le Petit Robert, 2019. Elle s'oppose donc à la monarchie. Disponible sur : www.petitrobert-lerobert-com.biblec.univ-lyon2.fr [Consulté le 26.01.2020]

¹⁰⁹³ Cf. DERAISMES, Maria. « La République est favorable aux réformes sociales », chapitre XIII, *France et Progrès* [1873], *Œuvres complètes de Maria Deraismes*, volume 1. Paris : F. Alcan, 1895, p.226-238.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 228.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem.*

destination du peuple. Écrire dans des journaux à faible coût, créer des revues pour le peuple ou pour publier des écrits de paysans et d'ouvriers, utiliser la presse comme une tribune pour dénoncer des injustices, rassembler des forces militantes, écrire des chants patriotiques et des pièces de théâtre en faveur de la République, publier des pamphlets critiques envers la politique du Second Empire, donner des conférences en faveur d'idées égalitaires, mettre son argent ou son salon à disposition de partis républicains sont autant de mises en pratique de cette idée d'un gouvernement conférant à l'individu une souveraineté et une responsabilité devant autrui. Leurs activités de publicistes (journalistes) sont alors de simples prolongements à leurs engagements politiques dans une période notamment où la presse est devenue un outil démocratique. La relation personnelle qu'elles ont chacune entretenue avec le républicain libéral Émile de Girardin, acteur incontournable de cette démocratisation et de cette industrialisation de la presse avec des moyens de tenir les lecteurs en haleine, publication des romans en feuilletons et faibles coûts des abonnements – l'équivalent aujourd'hui des plateformes en ligne de séries – rend compte de leur volonté de participer à la formation de l'opinion et plus largement à l'édification d'une culture commune au moyen de la fiction et, se faisant, d'être reconnue en tant que femmes de lettres professionnelle. Car le journal est non seulement une tribune qui fait l'opinion mais également un employeur qui rémunère à la ligne et assure en même temps la publicité de l'écrivain. Pourtant, l'individu souverain responsable devant l'Histoire ne peut être que libre, autonome spirituellement et matériellement. Ces cinq trajectoires nous font assister à des autonomisations de femmes qui passent par le travail à la fois social et littéraire, la publicité de celui-ci et l'émancipation des maris. Seulement de quelle manière devenir cet individu lorsque la société a organisé par ses lois la sujétion de son sexe ? De quelle manière se dégager de ce rôle assigné de « femme », défini par l'État et l'Église, par des lois et des mœurs reposant sur des mythes, des fantasmes, une culpabilisation aliénante subordonnant les esprits au pouvoir des frères et des pères proclamé sous la Révolution française, la Première République, et renforcé par le Code civil napoléonien donnant au statut d'épouse celui d'un individu mineur sous tutelle de son mari ? Ces femmes développent chacune des stratégies individuelles (travestissements identitaires, développement de relations de protectorat avec des hommes disposant d'un pouvoir dans l'arène discursive officielle, exclusion des femmes de leurs cercles, séparations d'avec les maris, être l'égérie de la République...) et collectives différentes (intronisation de femmes dans leurs salons, mobilisation féminines et féministes, etc.). L'affaire Fanchette (George Sand),

l'écriture de poèmes sur et pour les femmes (Louise Colet), la formation des Sœurs de France et la création d'un orphelinat pour des jeunes filles pauvres (Céleste de Chabrillan), la création de la première organisation féministe en faveur de l'éducation des femmes (Maria Deraismes), la demande du droit de vote féminin pour les veuves de soldats¹⁰⁹⁶ (Juliette Adam) sont autant d'exemples qui révèlent leurs consciences de la nécessité d'agir en faveur de l'amélioration du sort des femmes dans la société. Mais à l'exception de Maria Deraismes, elles ne se sont pas engagées dans des combats féministes collectifs ou officiellement proclamés comme tels. George Sand tient en 1848 à se dissocier publiquement des femmes de 1848 qui proposaient sa candidature aux élections, Maria Deraismes refuse également de se présenter aux élections en 1881 et en 1892, suite aux sollicitations d'Hubertine Auclert. Si elles sont partisans d'une République égalitaire, elles ne militent pas pour les droits politiques des femmes. Prises entre des élans contradictoires, faire partie de l'espace public masculin (la République) et aider à l'émancipation des femmes à commencer par la sienne propre vis-à-vis des hommes, leurs engagements sont paradoxaux, ambivalents, et finalement, pour survivre et maintenir leur autonomie, ils sont multiples. Elles se positionnent néanmoins toutes en faveur de l'éducation des filles, d'une réforme du mariage, de l'égalité civile et du droit au travail des femmes. Si elles ne le formulent pas toutes explicitement, elles semblent avoir acquis très tôt que les inégalités sexuées sont socialement construites. Leurs écrits politiques sont ainsi des prolongements de ces postures mais leurs textes de fiction s'engagent souvent plus loin que leurs textes politiques en faisant vivre des devenir de femmes libres. Ainsi, la mission féministe que se donne en 1837 George Sand, figure tutélaire de ce chapitre en ce qu'elle fut, aux côtés de Germaine de Staël, un modèle inspirant pour Louise Colet, Céleste de Chabrillan, Maria Deraismes et Juliette Adam, de « [relever] la femme de son abjection, et dans ma personne et dans mes écrits (...) »¹⁰⁹⁷ est un pacte littéraire qu'elle fait avec elle-même, en tant que femme mais surtout en tant que romancière et non avec « la manière d'homme politique »¹⁰⁹⁸ républicain qu'elle incarne publiquement. Ces femmes ne peuvent occuper des fonctions politiques officielles mais malgré les violences dont font l'objet les femmes de lettres, surnommées

¹⁰⁹⁶ Cf. HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne. *Juliette Adam : 1836-1936, l'instigatrice*, op. cit., p. 287. Après la guerre de 1914-18, Juliette Adam demande le droit de vote aux femmes qui ont perdu leurs maris au front.

¹⁰⁹⁷ George Sand citée par Geneviève Fraisse dans « George Sand et Louise Michel : des héroïnes symboliques ? », op. cit., p. 400-401.

¹⁰⁹⁸ TOCQUEVILLE, Alexis (de). *Souvenirs [de 1848-1849]*, rédigés en 1850, op. cit., p. 180. À propos de George Sand.

de manière péjorative notamment par Barbey d'Aurevilly¹⁰⁹⁹ des « bas-bleus », il n'est pas interdit aux femmes de composer des fictions. Le dialogue entre Marcie et Everard dans les *Lettres d'un voyageur* (1837) de George Sand cité par Perrot nous semble alors résumer l'espace que représente la littérature pour les femmes politiques avant la Troisième République : « [Marcie dit :] « Je me sens guerrier, je me sens orateur, je me sens prêtre. » Everard : « vous ne pouvez être qu'artiste, et cela, rien ne vous en empêchera », Marcie : « Je suis un poète, c'est-à-dire une femmelette »¹¹⁰⁰. Comme l'explique Perrot, pour des raisons citoyennes et religieuses et particulièrement au XIX^e siècle, « ce qui est refusé aux femmes, c'est la parole publique. »¹¹⁰¹ Louise Colet n'a pris qu'une fois la parole en public au cours de sa vie, à Marseille en 1870, mais ce désir de parler à voix haute, en particulier aux femmes, lui était venu plus tôt. Le 21 mai 1850, sous la Seconde République, elle écrivait ainsi à Désiré Bancel :

Si jamais la lutte devient grandiose et sanglante, je veux m'y mêler, je veux réunir toutes les femmes, toutes les mères, toutes ces sœurs en douleur et en misère, et leur faire comprendre ce qu'il faut dire, ce qu'il faut faire, ce qu'il faut exiger !...pour qu'elles ne soient pas éternellement des machines à plaisir et à reproduction de l'espèce !¹¹⁰²

Pendant la Commune, Céleste Mogador prend publiquement la parole dans un club politique de Belleville puis donne en Belgique une série de conférences sur son voyage en Australie, Maria Deraismes, célèbre pour ses conférences, parle à de nombreux publics à en perdre sa voix. Mais nous sommes alors sous la Troisième République, une période où les conférences de femmes, en particulier militantes, se multiplient dans l'espace public (pensons à celles de Louise Michel, Nelly Roussel, Valentine de Saint-Point, chapitre 5). Pour George Sand, leur aïeule, prendre la parole en public n'était, selon Perrot, « pas aisé »¹¹⁰³ ainsi dans *Lettres d'un voyageur* (1837) (lettre VI), elle écrivait à Évrard :

C'est comme une timidité naturelle [...] c'est comme une mauvaise honte qui nous fait craindre de dire tout haut ce que nous ressentons le plus vivement ; c'est une

¹⁰⁹⁹ BARBEY D'AUREVILLY, Jules. « Introduction : Du bas-bleuisme contemporain », *Les bas-bleus, op. cit.*, p. xii : comme « la femme littéraire (...) qui fait métier et marchandise de littérature (...) qui se croit cerveau d'homme et demande sa part dans la publicité et dans la gloire ».

¹¹⁰⁰ SAND, George. *Lettres d'un voyageur*, Lettre VI, à Évrard, dans *Œuvres autobiographiques*, édition G. Lubin, Paris, Gallimard, 1971, II, p. 805 cité par Michelle Perrot dans « Sand : une femme en politique », p. 341

¹¹⁰¹ PERROT, Michelle. « La parole publique des femmes », *Les femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. 259.

¹¹⁰² COLET, Louise. « Minute d'une lettre à Bancel du mardi 21 mai 1850 », dans *Mementos*. Édités, présentés et annotés par Joëlle Gardes. Paris, éditions Kimé, 2018, p. 226-227.

¹¹⁰³ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *Les femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. 341.

impossibilité absolue de nous manifester par des paroles, là où nous voudrions et devrions savoir.¹¹⁰⁴

George Sand avait, selon Perrot, « intériorisé l'interdit qui pèse sur la parole publique des femmes »¹¹⁰⁵ et choisi le silence de l'écriture et la multiplication des tribunes de diffusion de ses textes pour, malgré tout, peser dans l'opinion. Juliette Adam ne prit pas publiquement la parole, pourtant entourée de députés et d'hommes politiques, elle choisit, comme Sand, l'écriture pour faire entendre ses idées. Pour Perrot l'usage de la parole publique est finalement :

le symbole du pouvoir et forme de l'accès à la sphère publique dont les femmes étaient exclues, à cause, disait-on, de leur voix faible, enrouée, aigüe et de leur incontinence verbale. S'appropriier le discours et le maîtriser, c'était s'approprier le monde et tenter l'amorce de cette révolution symbolique inachevée – interminable ? – qui est au cœur du mouvement des femmes.¹¹⁰⁶

Ne pouvant pas accéder aux arènes discursives officielles, ces autrices développent (ou commencent à développer) leur politique sous forme poétique dans leurs fictions publiées ou représentées. Le théâtre apparaît alors comme l'intermédiaire entre la parole publique et le roman. Parce qu'il forme une parole proférée à voix haute déléguée d'abord à des personnages puis, dans le temps de la représentation à des comédiens, il permet à la fiction et à l'idéologie dont elle est porteuse de devenir audible à tous. Mais, art institutionnel assujéti à des systèmes de sociabilités (réseaux, jeux de cour, etc.) et à la censure, il est contraint à des paramètres politiques rendant possibles ou non son devenir spectacle. Écrites entre 1842 et 1893, une période qui comprend les proclamations des deuxième et troisième Républiques, entrecoupées par le Second Empire, pendant laquelle de nombreux projets de théâtres pour le peuple s'élaborent mais avortent en dernier ressort, les pièces abordées peuvent être rassemblées sous l'appellation de « théâtre républicain ».

Tout d'abord, ce qui caractérise ces pièces tient à la manière dont ces autrices dramatiques prennent en compte les régimes politiques qui sont les leurs. Elles les placent au centre de leurs démarches dramatiques et expérimentent ce que serait le théâtre idéal correspondant à l'ouverture de ces deux républiques. Elles expérimentent ce que serait un théâtre en phase avec l'idée de République, ouvert au peuple, par opposition au théâtre de cour divertissant et léger, supposé propre à l'Ancien Régime. Un « théâtre républicain » diffère d'un « théâtre révolutionnaire » ou « militant » car ces pièces ne

¹¹⁰⁴ George Sand à Evrard dans *Lettres d'un voyageur* (lettre VI), citée par PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », p. 342.

¹¹⁰⁵ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *Les femmes ou les silences de l'histoire*, op. cit., p. 341.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, P. 266.

portent pas les idées d'une révolution en train de s'élaborer ou d'un rêve de révolution à venir comme c'est le cas dans les pièces d'Olympe de Gouges, ou dans celles écrites dans les années 1880 par Louise Michel (Chapitre 5), à son retour d'exil, après la Commune de Paris alors qu'elle s'affirme comme anarchiste. Leurs pièces portent en elles la croyance que la République peut se perfectionner par son pouvoir de réformes. Ces pièces ne sont par ailleurs pas des pièces activistes dans le sens où elles ne servent pas des idées militantes qui pousseraient vers un autre ordre du monde, comme le seront celles de Nelly Roussel et de Véra Starkoff et, pour une partie, celles de Marie Lenéru (Chapitre 5). Ces pièces servent l'unité de la République en promouvant des figures qui l'incarnent (Charlotte Corday, Molière...). Ces textes défendent des idées déjà portées par les parlementaires de certains partis au sein de l'Assemblée nationale (anticléricisme, droit du divorce, instruction publique pour tous, etc.) ou promeuvent des figures civiles existant déjà au sein de la République (la journaliste, la jeune femme férue de politique, etc.) Leurs textes apparaissent alors comme des soutiens à l'ordre républicain tel qu'établi. « Théâtre républicain » désigne un théâtre expérimentant la forme juste correspondant au gouvernement mis en place ou qu'on tente de mettre ou de garder au pouvoir. Ces autrices proposent un théâtre répondant à leur idéal républicain. Cet idéal est avancé sur la scène par différents héros qui, par leur exemplarité, définissent les qualités propres au « bon sujet » de la République, dessinant par ce biais un modèle du bon républicain. Charlotte Corday, Madame Roland, François Le Champi, Claudie sont porteurs de qualités qui pourraient se définir comme des vertus caractérisées par le sens du sacrifice, de la perfectibilité, le sens du devoir et de la modestie. Ce qui tire des traits communs entre leurs œuvres est aussi leur volonté de laïcité et de justice mais qui se traduit par un comportement éminemment chrétien, dans le sens premier, en ce que porteur de la doctrine du Christ. Pourtant panthéiste affirmée, comme Sand, Colet explicite cette idée dans la préface à ses pièces lorsqu'opposant la violence des Montagnards au caractère réformiste des Girondins, elle défend la rêverie de ces derniers, les comparant à Socrate, puis au Christ : « Socrate aussi fut un rêveur, le Christ aussi, ce législateur divin, fut traité de rêveur par le monde romain »¹¹⁰⁷. Ce théâtre est républicain en ce qu'il s'accorde au gouvernement démocratique instauré et qu'il s'élabore dans un souhait de réalisme (montrer le réel et sa misère, Sand nomme cela « vérité »), et qu'il est en même temps laudateur de ce réel, il le glorifie. Ces autrices tentent de montrer le réel de la

¹¹⁰⁷ COLET, Louise. « Préface », *Charlotte Corday et Madame Roland, op. cit.*, p. I-VII.

République telle qu'elle leur apparaît, en faisant parler des paysans et tous les membres sociaux composant le peuple, mais aussi des femmes ayant participé à son Histoire. Ce théâtre donne aussi des leçons, il se veut pédagogique, patriote, unificateur et moralisateur. L'héroïne de Mogador, la plaideuse, doit, par son histoire, dans une certaine lecture de la pièce, dissuader la spectatrice de vouloir divorcer, un conseil prodigué en accord avec la société telle qu'elle existe puisqu'en 1874, date de sa représentation, le divorce par consentement mutuel n'est pas proposé par la loi française. Ce théâtre s'oppose donc à l'idée de l'excès dont est paradoxalement porteur le peuple se gouvernant, c'est-à-dire que le théâtre « républicain » est un théâtre conforme au gouvernement dirigeant une République démocratique tel qu'il existe déjà. Quand Charlotte Corday assassine Marat, elle est portée par un sentiment d'injustice et par le souhait de mettre fin à la tyrannie et se sachant condamnée, elle va volontairement se sacrifier pour le peuple, sur l'autel de la République. Il s'agit d'un théâtre, de fait, porteur de l'idéal de l'ordre en place. Par ailleurs, il s'agit bien d'une expression utilisée pour définir des pièces écrites entre 1842 et 1893, c'est-à-dire une période qui voit poindre deux Républiques, soit un demi-siècle après 1792, date de la promulgation de la première, elle n'a donc pas pour fin de définir le positionnement politique définitif de ces autrices. En effet, si Louise Colet défend la Gironde contre les sanguinaires Montagnards en 1842, elle sera l'une des seules écrivaines reconnue, couronnée par l'Académie française, à défendre les Communards en 1870, tandis que George Sand, révolutionnaire en 1830, conspuera la Commune et si Juliette Adam hébergea au début de la Troisième République, l'Union républicaine, c'est-à-dire les anciens radicaux de gauche quarante-huitards, elle sera à la fin du siècle antidreyfusarde ; il s'agit bien d'idées contenues dans des œuvres choisies pour ce chapitre dans une période stricte.

Pourtant, bien que ces pièces soient porteuses de l'idéologie de l'ordre en place, la moitié d'entre elles ne sont pas parvenues jusqu'à la scène de théâtre public soit par refus des directeurs (Louise Colet, George Sand), soit par autocensure (Maria Deraismes), ou elles ont alors été jouées sur des petites scènes parisiennes (Céleste de Chabrillan) ou dans un cadre privé et publiées grâce à des moyens propres (Juliette Adam). Parmi les pièces évoquées, seules *Le Roi attend* (1848), *François Le Champi* (1849) et *Claudie* (1851) de Sand ont été représentées sur les grandes scènes (Comédie-Française et Odéon) dans le contexte politique de la Seconde République. Ces empêchements nous semblent à relier aux propositions politiques qu'elles contiennent. Ces trois pièces républicaines de Sand représentatives de sa « nouvelle école » dramatique proposent des héros républicains qui

sont un poète au service du peuple (Molière), un paysan intelligent (François) et une fille-mère louée dans sa grandeur par son esprit de repentance (Claudie). Les personnages féminins de ces pièces sont humbles et passifs mais ils ne disposent pas d'une capacité d'agir, ils ne déterminent pas la direction prise par le déroulement de la fiction (exception faite au départ de Claudie, lorsqu'elle se sent injustement jugée, qui provoque le désespoir de Sylvain). Or, le lien existant entre *Charlotte Corday* (1842), *À bon chat, bon rat* (1861), *Le Père coupable* (1862), *Mademoiselle La Quintinie* (1869-1871), *La Plaideuse* (1874) et *Le Temps Nouveau* (1893) est qu'elles sont écrites du point de vue de leurs héroïnes, des personnages féminins qui ont en sus la particularité de disposer d'une agentivité que ce soit dans le cadre de la famille ou dans l'espace public. Charlotte Corday commet un attentat politique, Antoinette fuit son milieu social pour créer, Madame La Quintinie se révolte contre un dévot et la structure éducative qui fut la sienne (le couvent), M^{me} Legrano plaide sa cause pour la séparation de bien avec son mari et enfin Judith est journaliste politique, elle dispose d'un pouvoir dans l'opinion tandis que la jeune Mercédès veut faire carrière en politique en tant que salonnière en influençant les esprits des hommes politiques qui l'entourent. Considérées par leurs contemporains, en particulier par les directeurs de théâtre, comme des personnages dangereux, invraisemblables ou « trop républicain[e]s »¹¹⁰⁸, il est probable que ce soit en partie parce que ces pièces mettent en avant des points de vue de personnages féminins agissants, « artisane[s] de [leur] fortune »¹¹⁰⁹, comme l'écrit Maria Deraismes dans sa conférence « La Femme dans le théâtre » (1866), qu'elles aient été refusées. Lorsque dans son discours, Maria Deraismes fait appel à « la bonne foi, la sincérité »¹¹¹⁰ des auteurs et qu'elle leur demande à eux mais plus généralement au théâtre « qu'il tourne autour de son modèle et qu'il n'en néglige aucun des caractères »¹¹¹¹ pour la raison que « jusqu'ici, il n'a fait que montrer un aspect de la femme et [qu'] il a choisi le plus désavantageux »¹¹¹², elle parle du regard posé par les artistes sur leur sujet, et plus spécifiquement de l'hégémonie du regard masculin porté sur les personnages féminins composés le plus souvent en faire valoir des personnages masculins et qui sont finalement « toutes plus nulles, plus incapables les unes que les autres. »¹¹¹³ Cette pensée critique sur

¹¹⁰⁸ GARDES, Joëlle. « Présentation », *Mementos de Louise Colet*, *op.cit.*, p. 10.

¹¹⁰⁹ DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre », *Ève dans l'humanité*, *op. cit.*, p. p. 117.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 114-115.

¹¹¹³ *Ibidem.*

le regard dans les œuvres de fiction a été théorisée sous le concept de « male gaze » par Laura Mulvey dans un article de 1975 portant sur le cadrage au cinéma : « Visual Pleasure and narrative cinema »¹¹¹⁴. Dans un article de 2018, Bérénice Hamidi-Kim mobilise ce concept ainsi que celui de « female gaze » comme des outils critiques d'analyse étendu aux spectacles et aux textes de théâtre. Elle souhaite de cette façon appeler le théâtre public à faire jouer sur ses scènes des spectacles qui, conscients des regards portés sur les sujets humains convoqués, offrent des œuvres qui donnent aux spectateurs la possibilité d'ajuster leur propre vue sur la société et finalement d'aiguiser leur critique sociale. Hamidi-Kim définit d'abord le « male gaze » comme :

le regard que les hommes portent sur les femmes, et plus précisément, à un regard masculin hétérosexuel, et blanc – autrement dit, le regard cumulant de loin le plus de points en termes de pouvoir de domination. Sous ce regard, le corps des femmes est un pur objet de désir – c'est-à-dire, avant tout, que la femme n'est pas un sujet et qu'elle n'est qu'un corps, dont la valeur tient au fait qu'il est désirable pour l'homme qui le regarde.¹¹¹⁵

Dans la majorité des fictions, le point de vue proposé est celui d'une personne disposant du maximum de pouvoir social, économique, politique. Sociologiquement, cette personne est masculine, blanche et hétérosexuelle. Par ce prisme, les femmes apparaissent le plus souvent comme des êtres subordonnés et/ou relatifs à celui portant ce regard. Dans sa conférence « La Femme dans le théâtre » (1866), Maria Deraismes regrette qu'en raison de l'exclusivité de ce regard masculin hétérosexuel et blanc, la galerie de personnages féminins ne contienne que « l'ingénue, la femme honnête, la coquette, la courtisane »¹¹¹⁶, « correspond[ant] à chacune des manières d'être de l'homme, en un mot, à la satisfaction de ses sens, de son imagination, et enfin de ses besoins de repos. »¹¹¹⁷ Ce regard ne tient compte que partiellement du réel et, ce faisant, il le réduit. Cette même critique est faite près de cinquante ans plus tard, en 1912, par Valentine de Saint-Point dans sa conférence « Le Théâtre de la femme »¹¹¹⁸ qui regrette que ne soit toujours représentée au théâtre que la « *petite femme* »¹¹¹⁹ :

¹¹¹⁴ MULVAY, Laura. « Visual Pleasure and narrative cinema », *Screen*, revue de l'Université de Glasgow publiée par Oxford University Press, 1975, volume 16, n°3, p. 6-18.

¹¹¹⁵ HAMIDI-KIM, Bérénice. « *Male gaze vs female gaze*, théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles », *Horizons/Théâtre*, n°10-11, 2017, p. 320-337, p. 324.

¹¹¹⁶ DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre », *op. cit.*, p. 118-119.

¹¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹¹⁸ SAINT-POINT, Valentine. « Le Théâtre de la femme » [1913], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005, p. 29-43.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

S'arrêtant aux aspects nets et simples, tour à tour dominé ou dominateur, l'homme a classé les femmes en deux catégories : celle qu'il sert et celle qui le sert, celle qu'il aime et celle qui l'aime ; la maîtresse et la servante. Et appelle volontiers la première « la femme fatale » parce qu'il est parfois disposé à la suivre sur n'importe quelle route jusqu'au désastre (...).¹¹²⁰

Ce qui reste à écrire pour Valentine de Saint-Point, et en d'autres termes pour Maria Deraismes, c'est le théâtre de « *la Femme* » tel qu'elle le nomme avec un « f » majuscule qui montre « la femme avec son instinct, ses vertus qualitatives et négatives, la femme si égale, mais si différente de l'homme. »¹¹²¹ Ces femmes plus proches de celles croisées dans la réalité étaient aussi celles qu'attendait Virginie Ancelot lorsqu'elle s'engagea, par son œuvre dramatique, à peindre des personnages de femmes plus vrais¹¹²². La volonté de ces autrices consistant à rééquilibrer le regard porté sur les personnages féminins est politique. En effet, un théâtre qui propose une fiction reconduisant des présupposés de domination ne révèle pas au public la nature systémique, institutionnalisée, des rapports de pouvoir entre les groupes humains sur laquelle repose la République dans laquelle il vit. Un tel théâtre n'« éclaire » pas les spectateurs des inégalités, il lui montre ce qu'on l'a habitué à voir. Ce théâtre est au service de la domination qui est, entre autre, sexuée. Maria Deraismes et Valentine de Saint-Point regrettent que ce regard ne propose pas de personnages féminins inspirants qui leur donnent envie de les imiter. Maria Deraismes constate que le théâtre n'est alors qu'une caisse de résonance de la société telle qu'existante. Si les lois changent, ses représentations changeront. Pourtant, si Deraismes refuse que l'art et le théâtre soient des écoles, elle souligne qu'une invention de l'esprit qui saisirait avec justesse le réel renouvellerait ses représentations. La scène de théâtre pourrait alors participer de la démocratisation de ces nouvelles représentations, c'est-à-dire de leur multiplication dans le réel. Par son pouvoir de diffusion de modèles, le théâtre est en 1866 alors à même de « combattre bien des préjugés et des jugements à priori, mieux que ne peuvent le faire les discours et les livres, quel qu'en soit le mérite, sans affecter toutefois de soutenir une thèse et de faire une leçon. »¹¹²³ Ces autrices dénoncent

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 35.

¹¹²² ANCELOT, Virginie. « Introduction », *Théâtre de Mme Ancelot*. [En ligne] Paris : C. Gosselin, 1841, p. 4 : « Ce fut alors aussi que je remarquai que tous les ouvrages de théâtre étant presque exclusivement composés par des hommes, les caractères de femme y étaient ordinairement peu nombreux et peu développés ; que, souvent même, ils manquaient de vérité, et que les mieux tracés laissaient toujours beaucoup à désirer, parce qu'ils montraient ce qu'il y a d'extérieur et de superficiel dans les habitudes des femmes, sans laisser apercevoir ce que leur cœur renferme de sentiments profonds ou intimes. Il me sembla qu'il y avait là beaucoup à dire, et dès ce moment, je cherchai dans les ouvrages qui me vinrent à l'esprit à donner aux rôles de femme le plus de développement et de vérité qu'il me fut possible. »

¹¹²³ DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre », *op. cit.*, p. 131.

finalement des fictions trop en dessous du réel. Ancelot, Deraismes, Saint-Point soulignent le fait qu'elles croisent tous les jours des femmes au-dessus des héroïnes qu'elles lisent ou voient sur scène habituellement. Le réel constitue pour ces créatrices une « mine »¹¹²⁴, selon le mot de Deraismes, que les artistes devraient, par souci d'intégrité, pleinement exploiter. Ces autrices aspirent donc à des personnages, en particulier de femmes qui dialoguent avec leur être entier et ne les réduise pas à leur identité sexuelle. Entamer un dialogue avec une fiction consiste à commencer à penser. Ces autrices regrettent de n'être pas convier à un spectacle qui les invite à imaginer avec lui la suite des petites et de la grande Histoire. Ce rééquilibrage des regards au théâtre, ancêtres du cinéma, est une démarche encore menée aujourd'hui et rassemblée et théorisée sous la notion de « female gaze » par des journalistes et créatrices de séries télévisées en particulier Maureen Ryan, Jenny Trout et Jill Soloway¹¹²⁵. S'appuyant sur leurs travaux, Hamidi-Kim définit le « female gaze » comme :

un regard féministe et intersectionnel, qui constitue en ce sens l'un des aspects du contre-regard qui a pu être nommé par d'autres théoriciennes féministes le *non imperial gaze* ou l'*oppositional gaze*. Le *female gaze* n'est pas le simple opposé du *male gaze*, il est ce qui interroge, critique, décentre et met en question au sens propre le *male gaze*, en tant qu'il est un regard minoritaire et dissensuel, par différence avec un regard majoritaire et dominant dont le premier des privilèges est d'aller de soi et donc d'aller sans dire, de ne pas avoir besoin d'être conscient de lui-même. La première qualité du *female gaze* est précisément d'être conscient de lui-même et de son statut et donc de savoir qu'il ne peut que dire quelque chose de différent de la voix et du regard majoritaires, et qu'il ne peut que le dire différemment.¹¹²⁶

Parce qu'elles se placent depuis le point de vue de leurs héroïnes, les pièces étudiées dans ce chapitre contiennent un « female gaze ». Il se manifeste par la longueur des répliques des personnages féminins, par la manière dont, au niveau de leurs dramaturgies, les actions de leurs héroïnes portent structurellement les textes et conséquemment par l'agentivité de celles-ci. Mais ces pièces se revendiquent aussi républicaines, anticléricales et contiennent alors une idéologie faites par et pour les frères de la République qui repose, comme le décrit Pateman (cf. introduction), sur un *contrat sexuel* qui détermine pour les femmes des places et fonctions de domestique du citoyen (masculin). Conditionné à une idéologie virile (le républicanisme), le *female gaze* s'avère dans ces pièces partiel ou il apparaît comme « simple opposé du *male gaze* »¹¹²⁷ dans la

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹¹²⁵ Cf. HAMIDI-KIM, Bérénice. « *Male gaze vs female gaze, théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles* », *op. cit.*, p. 329.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 330.

¹¹²⁷ *Ibidem.*

mesure où les personnages masculins sont écrits comme des marches-pieds pour que les héroïnes atteignent leurs objectifs ou pour vanter leurs mérites (*Charlotte Corday, Le Temps Nouveau*), ou bien ils sont absents (*La Plaideuse*) ou antipathiques (*Mademoiselle La Quintinie, Le Temps Nouveau*). C'est dans *Le Temps Nouveau* que les personnages masculins sont les plus réduits, ils incarnent seulement un trait de caractères pour montrer la supériorité des deux héroïnes : Judith, la journaliste politique et Mercédès, la salonnière politicienne tel que l'ambition cruelle (Jacques Dessard) le dévouement et la gentillesse (Maurice), la mollesse et l'absence d'ambition (Lucien), etc. Simples et peu nuancés, ils servent à éclairer la puissance des héroïnes ainsi que l'accomplissement de leur agentivité. Le *male gaze* n'est cependant pas absent mais placé en « regard minoritaire »¹¹²⁸. Par ailleurs, cette dramaturgie est si peu banale par rapport aux schémas narratifs habituels et absorbés depuis toujours par le lecteur, qu'elle procède d'emblée d'un dispositif critique à l'égard de ce *male gaze* intégré. Ce dispositif critique est explicité par la jeune fille lorsqu'elle déclare, mettant d'ailleurs en exergue l'aspect intersectionnel des discriminations tout en reconduisant une discrimination sociale et d'âge envers sa belle-mère qu'elle ne veut pas voir présente à son mariage :

MERCÉDÈS. – Elle est... malade. D'ailleurs, elle doit l'être. Il faut bien que la démocratie ait ses avantages et qu'on ne soit pas forcé de tenir compte des ancêtres. Les hommes, on les accepte quels qu'ils soient, surtout depuis que chez nous quelques-uns ont pris de si vulgaires façons ; un homme est noir, il passe dans le tas ; mais les femmes ! Ah ! non, ma belle-mère en robe gris perle avec un chapeau bouton d'or, jamais !¹¹²⁹

Mercédès constate que désormais tous les hommes, par-delà classe et race, peuvent entrer en politique et déplore que les femmes de son acabit ne puissent s'exprimer dans l'arène discursive officielle. Elle exclut pourtant de son souhait d'inclusion des femmes l'une d'entre elle, parce que pauvre et vieille. Une autre manière de lire cette réplique est de la traduire comme l'affirmation de Juliette Adam que lorsqu'on est femme, âgée et pauvre, alors on devient socialement totalement invisible dans cette société. Juliette Adam projette surtout beaucoup d'elle dans ses deux héroïnes, valorisant la journaliste radicale parce qu'elle prend « la route difficile du dévouement »¹¹³⁰ pour obtenir une « gloire vraie »¹¹³¹ et vantant les mérites de Mercédès qui, alors qu'elle est toute jeune, réussit à se placer en alter-ego de son époux rôdé à la politique et à contracter avec lui un accord de partenariat loyal afin qu'ils accèdent ensemble au pouvoir. Grâce à cette ultime scène

¹¹²⁸ *Ibidem.*

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹³⁰ ADAM, Juliette. *Le Temps Nouveau, Mon Petit Théâtre, op. cit.*, p. 97.

¹¹³¹ *Ibidem.*

contractuelle entre de futurs époux, Juliette Adam réaffirme à cinquante-sept ans ce qu'elle défendait déjà alors qu'elle avait vingt et un ans dans *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage* (1858), c'est-à-dire, une égalité totale entre les hommes et les femmes. Il ne s'agit pourtant pas d'une œuvre de science-fiction ou utopique, Mercédès est condamnée à jouer un rôle politique sexué, de salonnière, c'est-à-dire à mettre son action au service de l'ascension au pouvoir de son époux. En composant des personnages féminins en capacité d'agir dans la sphère publique, l'autrice ne fait pas fi des lois et mœurs de son temps, elle écrit une pièce féministe qui déplace les lignes de forces présumées et interroge les rôles sexués, socialement construits de chacun. Ces cinq autrices se projettent chacune de façon plus ou moins autobiographiques dans les personnages féminins principaux de leurs pièces, et donnent ainsi à lire un théâtre républicain inclusif des femmes et, pour cette caractéristique, refusé d'être représenté sur les grandes scènes des théâtres parisiens.

Nous allons désormais étudier des théâtres de femmes qui, contrairement au théâtre républicain inclusif de George Sand, Louise Colet, Céleste de Chabrillan, Maria Deraismes et Juliette Adam ne cherchent pas à élaborer la forme théâtrale juste au gouvernement républicain advenant ou présent mais qui expérimentent un théâtre ayant pour but de renverser l'ordre et/ou ses représentations. Ces théâtres de femmes militants et avant-gardistes s'élaborent au « temps des groupements »¹¹³² (1860-1914), ainsi que Christophe Charle qualifie cette période dans *La Vie intellectuelle en France. Des lendemains de la Révolution à 1914*, et plus précisément après la Commune de Paris, au début de la Troisième République. Ces autrices dramatiques conçoivent la plupart de leurs pièces dans le cadre de groupes, d'écoles ou de mouvements esthétiques et politiques. Leurs pièces contribuent à servir la politique ou la politique symbolique de ces groupements mais elles critiquent également leurs politiques, s'y opposent ou les complètent. Suivant cette dialectique d'association/dissociation, ces autrices dramatiques modèlent, dans certains cas, une politique symbolique propre à leurs identités, leurs besoins et leurs intérêts de femmes et d'artistes. Ces autrices sont Louise Michel (1830-1905), Gyp (1849-1932), Véra Starkoff (1867-1923), Nelly Roussel (1878-1922), Marie Lenéru (1875-1918), Judith Gautier (1845-1917), Rachilde (1860-1953) et Valentine de Saint-Point (1875-1953).

¹¹³² CHARLE, Christophe. « Frontières contestées », introduction, *La Vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 349-351, p. 349.

Chapitre 5 – Libérer les corps sous la Troisième République (1882-1914)

« L’anatomie est politique »¹, écrit Nicole-Claude Mathieu pour en expliquer « l’aspect stratégique, c’est-à-dire politique, dans la gestion des relations entre les sexes »². Corsetés, enfermés dans des couvents, réduits à des machines productrices de l’espèce humaine par les autorités médicales³, limités à l’espace domestique, la sphère « privée » par les discours et par les lois républicaines, les corps féminins et leur traitement par les institutions rendent particulièrement pertinent le concept d’« anatomie politique » dans la première moitié du long XIX^e siècle (1789-1860). L’expression permet à Mathieu d’articuler deux questions : « la conceptualisation du sexe (quel rapport établit-on entre le biologique et le social ?) et la catégorisation des sexes (qu’est-ce qu’une femme, qu’est-ce que du masculin, du féminin, de l’unisexe ou du troisième genre... ?) »⁴. L’anatomie définit en effet ce qui est disponible à l’étude « de la structure et de la forme des êtres organisés »⁵. Elle peut désigner un discours relatif à l’étude de l’intérieur du corps et/ou un discours relatif à la plastique, la beauté. Le discours relatif à l’étude de l’intérieur des femmes sert au XIX^e siècle, comme le montre Geneviève Fraisse, à renforcer la justification de leur exclusion de la sphère publique. Elle cite certains travaux du médecin philosophe Cabanis (1757-1808) concluant, lorsqu’il se prononce plus en philosophe qu’en médecin, que « la femme est vouée à la reproduction, l’homme est voué à la production »⁶ et du naturaliste et anthropologue Julien-Joseph Virey (1775-1846) pour qui « l’organe génital acquiert plus de volume, et développe par la suite une fécondité plus riche chez les êtres dans lesquels le système encéphalique est le plus restreint »⁷. Ainsi, comme le résume la philosophe, « (...) plus un être est fécond, moins il est apte à l’activité intellectuelle, et réciproquement »⁸. Appliqué aux humaines, ce discours, accrédité comme scientifique en 1844, conforte l’exclusion des filles,

¹ MATHIEU, Nicole-Claude. « Introduction », *L’anatomie politique, catégorisations et idéologie du sexe* [1991]. Paris : éditions iXe, 2013, 266 p., p. 14.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Cf. FRAISSE, Geneviève. « La faiblesse de l’espèce », chapitre III, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, *op. cit.*, p. 129-175.

⁴ MATHIEU, Nicole-Claude. « Introduction », *L’anatomie politique, catégorisations et idéologie du sexe* [1991], *op. cit.*, p. 13.

⁵ « Anatomie », *Le Petit Robert de la Langue française 2020*, disponible en ligne sur www.petitrobert-com.biblec.univ-lyon2.fr [Consulté le 21.07.2020]

⁶ FRAISSE, Geneviève. « La faiblesse de l’espèce », *op. cit.*, p. 149.

⁷ VIREY, Julien-Joseph. *De la physiologie dans ses rapports avec la philosophie*, Paris, 1844, p. 88 et 92, cité par FRAISSE, Geneviève. « La faiblesse de l’espèce », *op. cit.*, p. 151.

⁸ FRAISSE, Geneviève. « La faiblesse de l’espèce », *op. cit.*, p. 151.

assignées à la fonction de futures procréatrices, des institutions éducatives soutenues par l'État. Le discours relatif à la part visible des femmes sert quant à lui à les valoriser dans la société uniquement par leur beauté, c'est-à-dire dans leur rôle d'amante (femme objet d'amour). Ce discours suscite parfois, nous l'avons vu, des débats, comme la querelle des femmes auteurs déclenchée par d'Écouchard-Lebrun défenseur de l'idée qu'en création artistique la femme doit rester la muse, l'homme le créateur, Constance de Salm lui oppose le droit à tous d'oser créer (voir chapitre 2). À partir des années 1860, les femmes sont cependant de plus en plus nombreuses à faire entendre leurs voix hors de la sphère domestique. Maria Deraises amorce l'essor du phénomène de celles qui parlent à voix haute : les conférencières. La rupture de la Commune de Paris (1871) fait émerger, comme l'explique Michèle Riot-Sarcey, quelques appels pour les ouvrières à élire « des déléguées pour constituer des chambres syndicales »⁹ mais c'est surtout l'avènement de la Troisième République (1870-1940) qui marque l'histoire par le surgissement du « féminisme » en tant que « mouvement »¹⁰ mais dans des expressions plurielles. L'émergence, dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1860-1914) de ces groupes féministes s'inscrit dans l'histoire de la vie intellectuelle en France, dans un phénomène de multiplication de groupes et de courants intellectuels qui ont la particularité de s'éloigner « des institutions centrales qu[e sont] les Académies, les prix académiques, l'Université, les grandes revues ou journaux d'élites réservés à des publics eux-mêmes étroits et relativement homogènes (...) »¹¹. Ces différentes institutions sociales décrites sont celles qui constituent l'espace public bourgeois selon le modèle habermassien. Elles sont proches du pouvoir et composées de groupes socio-culturellement homogènes (des hommes bourgeois blancs). Christophe Charle qualifie la période (1860-1914) couvrant ce phénomène de multiplication de groupes et d'indépendance de ceux-ci vis-à-vis des institutions sous l'égide ou proche du pouvoir comme le « temps des groupements »¹². Ces groupements, et parmi eux les écoles artistiques et les mouvements politiques, se démocratisent et s'internationalisent grâce à l'usage de la publicité et d'organisations facilitant les rassemblements, la diffusion et l'accomplissement de leurs idées. Les

⁹ RIOT-SARCEY, Michèle. « 1860-1918 : la longue marche du féminisme », chapitre IV, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 57 : « Le féminisme, au sens premier du mot, est d'abord un mouvement contemporain de la III^e République. »

¹¹ CHARLE, Christophe. « Frontières contestées », introduction, *La Vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, op. cit., p. 349-351, p. 349.

¹² *Ibidem.*

créations de revues et de journaux sont favorisées par la loi de 1881 relative à la liberté de la presse. La presse participe activement de la publicité de leurs pensées et de leurs esthétiques. La loi de 1881 autorise également les femmes à fonder officiellement des journaux. Les revues explicitement féministes dès lors se multiplient (*La Citoyenne* fondé Hubertine Auclert, 1881 ; *La Fronde* par Marguerite Durand, 1897 ; *La Voix des Femmes* par Colette Reynaud, 1917, titré en hommage à celui créé en 1848 par Eugénie Niboyet). Des évènements comme des congrès, des conférences privées, ou des spectacles de théâtre organisés par des associations, renforcées par la loi de 1901¹³, servent également la publicité des idées de ces groupes. Concernant plus spécifiquement les spectacles, le processus de libéralisation des théâtres et le déclin de la « dramaturgie » sont concomitants de ce temps des groupements.

Comme l'explique Jean-Claude Yon, en 1864, par le décret du 6 janvier, entré en vigueur le 1^{er} juillet¹⁴, Napoléon III accorde la liberté industrielle des théâtres¹⁵. Le décret de neuf articles annonce que :

Tout individu peut faire construire et exploiter un théâtre » (article 1er), à charge d'en faire la déclaration et de se conformer à la réglementation (article 2). La police des théâtres et le droit des pauvres (article 2), ainsi que la censure (article 3), sont maintenus ; la liberté des genres est accordée (article 4) ; les théâtres d'enfants sont interdits (article 5), les spectacles de curiosités « restent présentement soumis aux règlements en vigueur » (article 6) et l'État (ou les communes) peut subventionner certaines scènes (article 1er).¹⁶

Selon Yon, « par cette mesure, l'État reconnaît enfin l'obsolescence du système de privilège et il admet tacitement que c'est le marché, bien plus que lui, qui régule les théâtres. »¹⁷ La « dramaturgie », qui désigne la puissance du théâtre parisien entre 1791 et 1914 dans sa manière de participer à la constitution de l'opinion publique et de l'élaboration d'une culture commune, diminue lorsque le gain rapporté par un spectacle prévaut sur tout autre critère rendant possible son existence, tel que l'idéologie qu'il contient. En effet, ce décret de 1864 puis « la tolérance, accordée en mars 1867, aux cafés-

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 351.

¹⁴ Cf. YON, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 111.

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 110. D'après le *Journal des débats*, numéro du 6 novembre 1863 : Cette décision est annoncée dans le discours par lequel l'empereur ouvre la session du Corps législatif le 5 novembre 1863 : « Je dois vous signaler plusieurs réformes jugées opportunes, entre autres le décret relatif à la liberté de la boulangerie, celui qui rend l'inscription maritime moins onéreuse à la population des côtes, le projet qui modifie la loi sur les coalitions, et celui qui supprime les privilèges exclusifs sur les théâtres. »

¹⁶ Cité par YON, Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, op. cit., p. 111.

¹⁷ *Ibid.*, p. 103

concerts qui souhaitent monter des ouvrages dramatiques »¹⁸ permettent l'ouverture d'une multitude de salles de spectacles et augmente « la domination d'un répertoire commercial »¹⁹. Mais la censure est toujours active et il faut attendre 1906 pour que l'activité des théâtres en soit libérée, « preuve », selon Yon, « de l'immense pouvoir sur le public que l'on continue à prêter aux spectacles, et qui rend leur liberté potentiellement dangereuse »²⁰. En réaction au théâtre commercial, bourgeois, émerge à partir de 1887, des théâtres d'avant-garde²¹, comme la scène associative du Théâtre Libre (1887-1896) d'André Antoine (1858-1943), lancé après la publication, des années auparavant, d'articles d'Émile Zola sur *Le Naturalisme au théâtre*²², ou celui en partie « amateur »²³ du Théâtre symboliste (1890-1896) sous l'impulsion de Paul Fort (1872-1960) puis d'Aurélien Lugné-Poe (1860-1940), et qui cherche, selon Mireille Losco-Léna, à proposer un théâtre « d'à côté »²⁴ réunissant des « snobs, artistes, bourgeois et [un] public populaire »²⁵. Apparaissent également des spectacles de propagandes écrits par des auteurs rattachés à des groupes politiques (anarchistes, féministes, boulangistes, pacifistes, etc.), également souvent portés sur scène par des troupes d'amateurs. Ces théâtres sortent parfois des espaces dédiés à la pratique théâtrale (Mairies d'arrondissement, Maisons du Peuple, salles communales), ou se jouent dans des théâtres parisiens grâce à l'affinité des directeurs avec le groupe politique proposant le spectacle, ou par la location à la soirée de théâtres. Il est en effet courant que des groupes louent pour faire représenter leurs répertoires, une salle de spectacle pour une soirée. Que ce soit les aventures théâtrales d'avant-gardes (le Théâtre d'Art de Paul Fort (1890-1892) par exemple) ou militantes (comme le Théâtre Féministe de Marya Chéliga (1897-1898)), ces groupes théâtraux n'ont souvent pas de théâtres attitrés, ils sont nomades. Les publics conviés à ces soirées sont donc sensibilisés aux idées politiques et/ou artistiques défendues par ces groupes. Ces groupes rassemblent cependant, autour de l'évènement du spectacle théâtral, des publics plus larges attirés grâce aux démarches de tractage et de

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁰ *Ibid.*, p. 103

²¹ Cf. *Ibid.*, p. 103.

²² Cf. BECKER, Colette. *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, sous la direction de Philippe Baron, avec la collaboration de Philippe Marcerou, L'Harmattan, collection « Univers théâtral », 2007, compte-rendu, *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°14, 2007. *Les Goncourt et la bohème*, p. 216-217.

²³ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*. Grenoble : Ellug, Université Stendhal, 2010, 232 p., p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ *Ibidem*.

collage d'affiches, et au moyen du soutien de la presse. Les spectacles sont en effet souvent annoncés dans les journaux par des articles signés de critiques acquis au mouvement artistique ou politique (alors juge et partie).

La division de ces « théâtres de groupements » entre théâtres d'avant-garde et théâtres militants est une dissociation et non une mise en opposition. En effet, comme l'explique Olivier Neveux, mettre en balance « ambition formelle »²⁶ et théâtre militant a surtout participé à ne pas penser ce dernier, en passant historiquement sous silence sa complexité, sa multiplicité ainsi que ses contradictions²⁷. En outre, il est notable que les titres de ces deux familles théâtrales « avant-garde » et « militant » renvoient à un imaginaire commun guerrier, agi de défenses et d'attaques, de tactiques et de pactes.

L'« avant-garde » désigne d'abord la « partie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes »²⁸ puis, par métaphore, « à l'avant-garde de » signifie « à la pointe de »²⁹ par exemple du progrès, des idées. « Militant » est un adjectif formé sur le participe présent du verbe « militer » qui signifie étymologiquement « faire la guerre », et qui désigne couramment, selon le Petit Robert, le fait d'« agir, [de] lutter sans violence (pour ou contre une cause) en s'efforçant de rallier autrui à ses convictions »³⁰. « Être militant » signifie mettre son action au service d'une cause ou d'un programme porté par un groupe. Les groupes militants se manifestent dans l'espace public au XIX^e siècle par différents procédés éditoriaux assurant la publicité de leurs idées et par des actions collectives (réunions, défilés, manifestations) à destination du peuple et en se positionnant le plus souvent contre le pouvoir et ce qu'il représente. Les groupes des avant-gardes artistiques désignent, dans le contexte du tournant des XIX^e et XX^e siècle, des collectifs qui s'autoproclament, par les manifestes et les œuvres qu'ils produisent, comme étant au-devant des autres artistes en termes de techniques, de nouveautés, en reprenant ou en détournant des manifestations du progrès. Ils suscitent alors souvent, comme les groupes militants, des réactions de répulsion, font émerger dans l'espace public des détracteurs, voire des ennemis et font apparaître des « camps », qui s'expriment à leur tour, par exemple par voie de presse. L'auto proclamation publique d'un groupe se réclamant à la

²⁶ NEVEUX, Olivier. « Introduction », *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La Découverte, « Cahiers libres », 2007, 321 p., p. 8.

²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 5-12.

²⁸ « Avant-garde », Le Petit Robert de la langue française en ligne, 2020.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ « Militer », Le Petit Robert de la langue française en ligne, 2020.

pointe de l'art se fait très souvent, en particulier dans les années 1880, comme le montre José-Luis Diaz, par le biais de manifestes :

Le manifeste se définit par sa nature éditoriale (texte relativement bref, publié dans un journal, une revue, en brochure, mais souvent d'abord sous forme de préface) ; par sa dimension collective (il exprime le programme d'un groupe littéraire ou artistique), par sa nature réflexive (il formule une esthétique nouvelle, s'appuyant souvent sur toute une vision du monde *en rupture*) ; enfin par sa visée pragmatique : c'est un texte de combat, qui cherche à donner une visibilité à un nouveau drapeau mais a aussi pour fonction de souder le groupe des novateurs appelés à s'unir derrière un même crédo.³¹

Ce texte programmatique a une valeur de publicité, une fonction de critique et de rassemblement. Dans la mesure où il est livré au débat dans l'espace public afin de rallier des forces ou de susciter des ennemis, il a une valeur intrinsèquement politique. Les groupes d'opinions, politisés ou politiques publient (à lire au sens littéral de rendre public), en particulier depuis la Révolution française, et plus généralement depuis qu'il existe des sociétés humaines stratifiées dotées d'espaces publics, des manifestes sous forme de brochures, de tracts, ou d'articles dans des journaux. Ces manifestes politiques contiennent les mêmes caractéristiques que ceux des groupes littéraires et artistiques des années 1880 et postérieures. Ils assurent la diffusion des idées promues, ils traduisent les visions et les visées d'un groupe, relatives à l'avenir, ils ont enfin pour fonction de rallier des forces humaines autour de leurs idées. Qu'ils soient portés par des groupes artistiques ou des groupes politiques, les manifestes sont des textes de combat qui suscitent un débat public et participent de la formation de l'espace public. Pourtant, certains artistes dont les « avant-gardes » vont se revendiquer à partir des années 1860, prennent soin, au cours du XIX^e siècle, de se distinguer des acteurs politiques (qu'ils soient militants, politiciens ou hommes d'État). En 1835, dans sa préface à *Mademoiselle Maupin*, Théophile Gautier affirme par exemple qu'« Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien. »³². L'inutilité de l'art, son caractère désintéressé, sa valeur intrinsèque, individualiste pourrait-on dire, semble s'opposer à une définition du politique en tant que pensée et activité relative à la cité, à la collectivité, au souci d'autrui. L'inutilité de l'art rejoint une idée de pureté, de décontextualisation, d'une sortie de l'Histoire perçue comme salissante car faite par et pour des vainqueurs politiques auxquels sont associées des caractéristiques viles : opportunisme, trahisons, agressivités, lâchetés, perte du sens des mots et des actes, etc. L'art doit, selon Gautier, ne servir à rien et ne servir personne, il

³¹ DIAZ, José-Luis. « Manifestes et scandales littéraires », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 384-385.

³² GAUTIER, Théophile. « Préface », *Mademoiselle de Maupin* (Paris, 1835) cité par BOSCHETTI, Anna. « Art pour l'art et art social », *op. cit.*, p. 525.

doit se tenir dégagé des conflits politiques présents, et d'une certaine façon se tenir hors de l'Histoire. Les Parnassiens, héritiers de cette pensée de Gautier, professent pour leur part que « la moralité d'une œuvre d'art, c'est sa beauté »³³. Pourtant, la beauté possède, comme l'a montré Georges Vigarello, une histoire liée à des contextes sociaux et ses « canons » répondent à des réseaux de politiques³⁴. À l'opposé de la conception de Gautier, est publié, en 1865, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* de Joseph Proudhon dans lequel le socialiste défend une vision selon laquelle « l'art authentique est d'abord l'expression d'une idée dont la valeur tient au pouvoir de faire progresser la civilisation et la pureté des mœurs »³⁵. Les artistes anarchistes et libres penseurs vont se revendiquer dans les années 1880 de cet héritage. Les théâtres d'avant-garde et les théâtres militants sont donc, pour ces différentes caractéristiques, conjoints. Neveux explique que le « théâtre militant » est « une des modalités »³⁶ du « théâtre politique ». Il définit cette modalité comme étant « singulière, frontale, directe, explicite »³⁷. Le théâtre d'avant-garde émerge historiquement en réaction au répertoire commercial. La réaction est, a priori, contradictoire avec l'idée de progrès pourtant elle est politique puisqu'elle réagit à un marché du spectacle, lui-même porteur d'une politique économique libérale. Le théâtre d'avant-garde des années 1880-1914 pourrait alors être défini comme une « modalité » du théâtre politique qui se caractérise par une posture contre un répertoire de divertissement (qui détourne le public de l'idée), qui cherche à se tenir « à côté »³⁸, en dialogue avec le progrès, en se situant à la pointe de l'inconnu théâtral, dans une recherche. Il n'explicite pas le discours politique qu'il contient, il le place en sous-texte, en implicite de la proposition scénique. Les caractéristiques réunies par ces deux définitions du « théâtre militant » et du « théâtre d'avant-garde » (singulier, explicite, implicite, en réaction, en recherche, frontal, « à côté »³⁹...) forment une palette de variables du théâtre politique.

En gardant à l'esprit ces variables, nous conservons pourtant cette dissociation théâtre militant/théâtre d'avant-garde pour deux raisons. Tout d'abord, parce qu'historiquement comme l'explique Anna Boschetti, « le débat sur la fonction de l'art

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cf. VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté : Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris : Seuil, « Histoire de la France politique », 2004, 320 p.

³⁵ BOSCHETTI, Anna. « Art pour l'art et art social », *op. cit.*, p. 527.

³⁶ NEVEUX, Olivier. « Introduction », *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 6.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹ *Ibidem*.

se fait particulièrement vivace entre 1889 et 1914 »⁴⁰. Deuxièmement, parce que les théâtres des autrices dramatiques abordés sont rattachés à des groupes partisans se revendiquant, la plupart du temps, plutôt de l'un ou de l'autre de ces discours. Faire fi des cadres spécifiques des représentations de leurs textes reviendrait à nier leur contexte. Nous allons donc aborder en premier les théâtres d'autrices représentés sur des scènes militantes, initiées par des groupes militants anarchiste (Louise Michel (1830-1905)), boulangiste (Gyp (1849-1932)), féministes (Marya Chéliga, Véra Starkoff (1867-1923), Nelly Roussel (1878-1922), et pacifiste (Marie Lenéru (1875-1918)). Nous allons en second évoquer des théâtres de femmes associés à la scène avant-gardiste wagnérienne et japoniste (Judith Gautier (1845-1917)), symboliste (Rachilde (1860-1953)) et futuriste (Valentine de Saint-Point (1875-1953)). Le cas du théâtre de Marie Lenéru illustre bien l'écueil théorique de la division de ces deux scènes.

Son théâtre est soutenu par des écrivains et des critiques partisans de l'art pour l'art comme le parnassien Catulle Mendès (1841-1909), la critique Rachilde (1860-1953) ou André Antoine. Ses pièces s'inscrivent pourtant esthétiquement dans la lignée de celles de François de Curel (1854-1928), auteur de pièces à thèses naturalistes portant sur des problèmes moraux. Outre leur qualité, leur facture formellement classique en 1910 rend possible leurs représentations à la Comédie-Française et à l'Odéon, des institutions centrales, proches du pouvoir. Défendu par des partisans de l'art pour l'art, son théâtre est moins porteur d'une innovation formelle que d'une mise à nu des contradictions de la société. Les dialogues et conflits de son théâtre mettent sur scène des résistances masculines, dans la sphère privée, à l'émancipation de jeunes femmes hors de l'espace domestique. De ce théâtre des résistances masculines émerge un souffle, une puissance féminine, inévitablement neuf. Cette impression transparaît en 1910 dans ce commentaire d'un journaliste portant sur sa pièces *Les Affranchis* lorsqu'il écrit que son théâtre est « le prodrome d'une mentalité nouvelle, un avis affiché sur les murs de l'école, la dénonciation de ce qui incube (...) le demain vers quoi s'achemine la race »⁴¹. Le mot « féminisme » n'est jamais prononcé par les contemporains de l'autrice pour définir ce qui en fait sa nouveauté, son théâtre en est pourtant implicitement plein. Le théâtre de Marie Lenéru, éprouvé comme un théâtre d'art par ses défenseurs nous apparaît surtout

⁴⁰ BOSCHETTI, Anna. « Art pour l'art et art social », *La Vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 525-529, p. 527.

⁴¹ HARAUCOURT, Edmond. *Le Journal*, 14 décembre 1912 cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*, *op. cit.*, p. 99-100.

comme un théâtre singulièrement militant. Ce théâtre est militant parce qu'il produit un souffle porteur d'égalité, en l'occurrence entre les sexes, et qu'il s'inscrit historiquement dans la politique de groupes féministes alors en luttés sans lui être pourtant officiellement rattaché. Son théâtre défend également, à l'instar de celui de chacune des autrices de ce chapitre, sa version de la « nouvelle Ève », son modèle de la femme nouvelle.

En effet, femme publique (révolutionnaire, militante ou écrivaine), femme dans la volonté de savoir, androgyne, désirante, femme virile et dans la luxure ou « surfemme » pour les lectrices de Nietzsche, les héroïnes des pièces de ces autrices dramatiques, que ce soit par leurs révoltes ou par leurs désirs, donnent à voir sur scène le spectacle de leur affranchissement, de leur épanouissement et de leur puissance. Ces émancipations représentées passent par des actions scéniques concrètes : se mettre debout (*Par la Révolte !*, 1903), quitter la salle, et dans le cadre de la fiction, une famille autoritaire (*L'Issue*, 1903), un domicile conjugal tyrannique ou machiste (*Le Déchu*, 1909 ; *Pourquoi elles vont à l'Église*, 1910), ou un paradis chrétien étouffant (*La Faute d'Ève*, 1912). Cette « nouvelle Ève » ou « nouvelle femme » est un mythe récurrent de la littérature de la dite « Belle Époque » (1889-1914)⁴². L'Ève future est un mythe pour la raison, qu'ainsi que le définit Claude Lévi-Strauss, il ne possède pas de « version « vraie » »⁴³. Il traduit historiquement les peurs et les joies d'autrui face aux diverses émancipations sociales que connaissent, en particulier, les femmes dans ces années (droit d'ester en justice sans le consentement du mari (1905) ; droit de disposer de leur salaire (1907)⁴⁴) ainsi que les nombreuses associations qui les voient se fédérer (pour le droit de vote, pour l'accès au travail rémunéré, pour la liberté des femmes à disposer de leurs corps, etc.), et l'émergence de la figure de « la « diplômée » »⁴⁵ aussi bien en droit (accession à la profession d'avocate en 1899) qu'en médecine. Ces représentations de femmes nouvelles au sein de groupes le plus souvent dirigés par des hommes (Université

⁴² Cf. LE GUENNEC, François. ZMELTY, Nicolas-Henri (textes réunis par). *La Belle Époque des femmes ? 1889-1914*, colloque tenu à Orléans les 5 et 6 avril 2012. Paris : L'Harmattan, 2013, 208 p.

⁴³ cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. « La Structure des Mythes », traduit et annoté par Elizabeth Benware d'après l'article original « The Structural Study of Myth », dans « MYTH, a Symposium », *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, p. 428-444. Disponible sur : www.ali-aix-salon.com [Consulté le 03.07.2020] En effet, selon Claude Lévi-Strauss, le mythe existe par la parole, « il relève du discours », en outre « un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes », ainsi « il n'existe pas de version « vraie » [du mythe] dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. »

⁴⁴ Cf. RIOT-SARCEY, Michèle. « 1860-1918 : la longue marche du féminisme », chapitre IV, *Histoire du féminisme*, op. cit., p. 63.

⁴⁵ Cf. RENNES, Juliette. « La « diplômée », nouvelle figure européenne à la fin du 19^e siècle » [En ligne], *Magazine de sciences humaines et sociales*, publié le 30.09.2019, mis à jour le 09.12.2019, disponible sur : www.sms.hypotheses.org [Consulté le 07.07.2020]

Populaire, scènes symbolistes, etc.) permettent à ces autrices dramatiques de livrer leurs propres discours quant à « leurs identités, (...) leurs intérêts et (...) leurs besoins »⁴⁶. Par les modèles qu'elles défendent au sein de leurs théâtres, elles participent au sein de groupes mixtes ou non mixte à l'élaboration de contre-espaces publics de femmes. Les propositions politiques contenues dans leurs textes, en particulier par leurs modèles de femmes, qu'elles soient représentées depuis une scène militante ou d'avant-garde dépassent alors de loin la dissociation « art social » versus « art pour l'art ». En effet, les « combats pour l'égalité et la liberté des sexes »⁴⁷ contenus dans leurs pièces franchissent, débordent les débats partisans des groupes militants et artistiques servant de cadre à la représentation de leurs théâtres.

Ces théâtres de groupements écrits par des femmes entre 1882 et 1914 font en outre émerger une figure nouvelle : l'autrice dramatique corporellement présente dans la salle de spectacle prenant la parole et/ou visible en tant qu'artiste et/ou militante. Lors de la soirée théâtrale, l'autrice dramatique prend la parole avant ou après son spectacle à propos de ses idées ou de son art par une conférence de sa facture (Louise Michel, Nelly Roussel, Valentine de Saint-Point). Présente dans les coulisses, elle vient saluer sur scène en même temps que les comédiens et est applaudie pour son travail de la même façon qu'eux pour le leur (Marie Lenéru). Elle donne aussi, lors d'une même soirée, une conférence et une performance de son texte (Nelly Roussel, Valentine de Saint-Point) ou elle organise en personne le cadre de représentation de sa pièce ou de pièces d'autres femmes (Gyp en soutien au Général Boulanger, Marya Chéliga dans son « Théâtre Féministe », Véra Starkoff dans son « Théâtre d'idées », Judith Gautier avec son « Petit Théâtre » de marionnettes). La presse fait alors reconnaître l'autrice dramatique publiquement mais aussi, par exemple dans le cas de Judith Gautier en tant « metteuse en scène », « peintre décorateur », « ingénieur-mécanicien », « sculpteuse », « costumière » et « artiste démiurge »⁴⁸ de ses spectacles, en tant que femme de théâtre. Ces autrices dramatiques sont donc des militantes et/ou des créatrices de spectacles considérées publiquement comme telles sans toutefois être dénigrées pour cela. Grâce au soutien de journaux partisans, elles jouissent même d'une reconnaissance publique pour leur art et leur

⁴⁶ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

⁴⁷ PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁸ Cf. LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 6 juin 1898 (p. 1), 12 juin 1899 (p. 2) et 10 juillet 1899, (p. 1). Disponible sur Gallica, consulté le 24.09.2020.

militantisme. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les regards sur les militantes et les créatrices de spectacles, des femmes publiques dans les deux cas, lentement, évoluent. En effet, à l'exception des comédiennes-autrices (Julie Candaille et Céleste Mogador), les autrices dramatiques des chapitres précédents n'étaient pas toujours identifiées par le public comme étant à l'origine du spectacle qu'il voyait. Elles n'étaient pas forcément présentes durant les représentations (lorsque leurs pièces étaient représentées), en outre, leurs textes étaient parfois anonymes (Sophie de Bawr, Virginie Ancelot, Sophie Gay ne signent pas leurs premières pièces en leurs noms). À partir des années 1880, l'autrice dramatique devient davantage un sujet visible et audible dans le théâtre en tant que professionnelle artistique et/ou militante (et non seulement en tant que comédienne). Elle devient une figure d'autorité dans l'espace public. Se tenir présente dans la salle pour parler de ses idées et de son travail permet alors à la femme de théâtre de pouvoir répondre au public, argumenter, développer ses idées, et participer physiquement et en direct d'un éventuel débat. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, l'autrice dramatique, et avec elle la militante, la créatrice de spectacle, la femme politique qu'elle est, sort peu à peu de la marginalité.

En revenant sur certaines des pièces de ces autrices dramatiques, nous allons étudier la politique symbolique qu'elles contiennent en nous concentrant sur le modèle porté par leurs héroïnes, leur « nouvelle Ève ». Nous allons également analyser la manière dont le corps de ces autrices en présence lors du spectacle sert la politique qu'elles défendent. Cette double analyse va nous permettre d'envisager la manière dont, à la fin du long XX^e siècle, ces femmes et leurs théâtres participent à l'élaboration de l'espace public et/ou à la construction de contre-espaces publics.

Nous allons d'abord étudier les scènes militantes, le théâtre communard et anarchiste (1882-1890) de Louise Michel, le théâtre boulangiste et antisémite (1889) de Gyp, les théâtres féministes (1897-1913) de Marya Chéliga (1854-1927), Vera Starkoff (1867-1923) et Nelly Roussel (1878-1922) et le théâtre psycho-féministe et pacifiste (1910-1921) de Marie Lenéru (1875-1918). Nous appréhenderons ensuite les scènes d'avant-gardes le théâtre japoniste et de marionnettes wagnérien (1888-1911) de l'orientaliste parnassienne Judith Gautier (1845-1917), le théâtre symboliste (1890-1894) de la décadente Rachilde (1860-1953) et le « Théâtre de la femme » futuriste (1909-1914) de l'expérimentatrice Valentine de Saint-Point (1875-1953).

1. Sur les scènes militantes (1882-1921)

Sous la Troisième République (1870-1940) et plus précisément, entre 1880 et 1914, apparaissent des théâtres militants. En 2001 est publiée par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat 1880-1914*⁴⁹, une anthologie de pièces de théâtre mettant en évidence l'existence, à la fin du XIX^e siècle, d'un répertoire anarchiste. Le recueil met au jour les textes de vingt-quatre auteurs⁵⁰ parmi lesquels ceux de trois femmes : Véra Starkoff (1867-1923), Nelly Roussel (1878-1922) et Louise Michel (1830-1905). En 2005, Cecilia Beach publie *Staging Politics and Gender French Women's Drama, 1880-1923*⁵¹ dans lequel elle présente les théâtres militants de cinq femmes, ceux de Louise Michel (« Staging the Revolution : Louise Michel »), de Nelly Roussel (« Feminism and the Freethinkers Movement : Nelly Roussel »), de Véra Starkoff (« Theatre of Tolstoïenne : Véra Starkoff »), de Madeleine Pelletier (1874-1939) (« Brawing the Law : Madeleine Pelletier ») et de Marie Lenéru (1875-1918) (« Theatre of Ideas : Marie Lenéru »)⁵². À l'exception de celui de Marie Lenéru, Beach décrit leurs théâtres comme étant d'abord militants. Le but de leurs théâtres est de convaincre le public des idées qu'ils défendent et d'inciter les spectateurs à se soulever contre les oppresseurs, à se révolter, voire à faire la révolution⁵³. En comparant leurs pièces avec celles de l'anthologie du théâtre anarchiste écrites par des hommes, Beach souligne qu'il existe dans ces théâtres écrits par des femmes davantage de personnages féminins puissants, dotés d'une forte agentivité⁵⁴. Nous allons étudier certaines pièces de ces femmes mais en nous concentrons pour l'essentiel sur leurs pièces représentées devant des publics. Ne sera donc pas étudié le

⁴⁹ *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou, Paris, Éditions Séguier Archimbaud, 2001, 3 tomes, tome 1, 592 p., tome 2, 549 p. et tome 3, 524 p.

⁵⁰ Ces vingt-quatre auteurs sont : Pierre Descaves, Poinso et Normandy, Jean Conti et Jean Gallien, Lucien Descaves et René Vergucht, Tola Dorian et J. Malafayde, J.-F.-Louis Merlet, Adrien Guy Nory, Véra Starkoff, Nelly Roussel, Michel Provins, Charles Malato, Ernest Armand, Jean Grave, Gaston Montéhus, Louise Michel, Jean Winter, George Darien, Marcel Luras, Octave Mirbeau, Thadée Natanson.

⁵¹ BEACH, Cecilia. *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*. New-York : Palgrave Macmillan, 2005, 186 p.

⁵² BEACH, Cecilia. « Staging the Revolution : Louise Michel », chapter 2 ; « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », chapter 3 ; « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », chapter 4 ; « Brawing the Law : Madeleine Pelletier », chapter 5 ; « Theatre of Ideas : Marie Lenéru », chapter 6, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, op. cit.*, p. 26-48, p. 49-66, p. 67-91, p. 92-110 ; 110-133.

⁵³ Cf. BEACH, Cecilia. « Conclusion and Epilogue », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, op. cit.*, p. 133-143.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 135: « Not only are there more female characters in plays by women, but they are also more often strong. »

théâtre de la doctoresse psychiatre et militante Madeleine Pelletier (1874-1939). Nous ajoutons à la liste des théâtres militants de femmes du tournant des siècles élaborée par Beach, l'autrice boulangiste, antidreyfusarde, proche de Maurice Barrès qualifiée par Willa Silverman d'« anarchiste de droite »⁵⁵, Gyp, et nous étudions également la démarche théâtrale de Marya Chéliga étudiée par Odile Krakovitch dans son article sur « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle »⁵⁶. Les théâtres de ces autrices ont pour point commun d'être mis au service de pensées politiques, de mouvements, d'organisations politiques et d'associations militantes qui forment « des arènes discursives parallèles dans lesquelles les membres des groupes sociaux subordonnés élaborent et diffusent des contre-discours, ce qui leur permet de fournir leur propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins »⁵⁷. Après la Commune de Paris, Louise Michel se déclare anarchiste et à son retour de déportation, elle va s'associer au mouvement anarchiste partisan de la Sociale qui appelle à un renversement des institutions. La femme de lettres Gyp (1849-1932) s'engage, entre autres, dans le mouvement antiparlementaire et ouvrier boulangiste qui réclame davantage de démocratie, et paradoxalement un État plus fort. Véra Starkoff participe à l'émergence en France des Universités Populaires qui se donnent pour but d'allier à la conscience de classe, une culture populaire exigeante, et de lutter contre l'appropriation culturelle par la classe possédante, la ghettoïsation du savoir. Elle est aussi engagée au sein d'associations féministes et milite comme Nelly Roussel, sa cadette, pour des droits des femmes et pour leur liberté à disposer de leurs corps. La liberté des femmes à disposer de leurs ventres sera le combat révolutionnaire mené par Nelly Roussel. Enfin, Marie Lenéru s'engage pendant la Première Guerre mondiale dans le mouvement internationaliste pacifiste alors marginalisé et sciemment associé par la propagande d'État à de l'antipatriotisme. Ces femmes s'inscrivent dans des mouvements qui font émerger des voix de groupes sociaux subordonnés (prolétaires, femmes, pacifistes, etc.) émancipateurs ou oppresseurs dans le cas de Gyp antidreyfusarde et qui va activement participer d'une culture française antisémite, créant alors la subordination d'un groupe (les juifs) à un autre (les non-juifs). Elles sont des militantes et des femmes de lettres,

⁵⁵ Cf. WINOCK, Michel. « Préface », *Gyp, la dernière des Mirabeau* de SILVERMAN, Willa Z. [Oxford University Press, 1995], *op. cit.*, p. 8.

⁵⁶ Cf. KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *Tréteaux et paravents. Le Théâtre de société au XIX^e siècle* sous la direction de Nathalie Le Gonidec et de Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p.183-200.

⁵⁷ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

passionnées de théâtres, qui mettent leurs compétences dramatiques au service d'activités d'agitations dirigées vers des publics afin de faire valoir les idées et les identités défendues par les contre-publics subalternes auxquels elles participent en tant que membres actives, ou pour en donner une perspective féministe et ainsi affirmer leurs propres identités et revendications spécifiques à l'intérieur de ces groupes. Leurs théâtres se déploient dans des théâtres secondaires (Bouffes-du-Nord, Théâtre Michel, Théâtre de la Villette, Grand-Guignol) loués pour l'occasion des spectacles, ou dans des lieux non spécifiquement théâtraux tels que des Mairies, des salles de concert, un café-concert, des Maisons du Peuple. Ces théâtres viennent créer une dialectique sensible avec les publics que convoquent ces contre-publics subalternes. À l'exception des pièces de Marie Lenéru représentées dans les grands théâtres (Odéon, Comédie-Française), leurs pièces sont jouées en plus ou moins grande périphérie du centre de Paris. En étudiant le théâtre communard et anarchiste de Louise Michel, le théâtre boulangiste et antisémite de Gyp, les théâtres féministes de Marya Chéliga, Véra Starkoff et Nelly Roussel ainsi que le théâtre psycho-féministe et pacifiste de Marie Lenéru, nous allons voir dans quelle mesure ces théâtres militants de femmes qui émergent au tournant des siècles au sein de contre-publics subalternes, leur permettent de tenir un discours propre, partant de leurs propres expériences de femmes et de militantes.

Le propos sur le théâtre communard et anarchiste de Louise Michel s'appuie sur les trois tomes de ses mémoires⁵⁸, ses trois pièces rééditées⁵⁹, leurs présentations par Monique Surel-Tupin⁶⁰, les présentations et « points de repère biographiques » de Xavière Gauthier des deuxième et troisième tomes de ses mémoires⁶¹, les travaux de Geneviève Fraisse sur le féminisme de l'autrice⁶² et ceux de Philippe Ivernel et de Cecilia

⁵⁸ MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1. Paris, F. Roy, libraire-éditeur, 1886, 490 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 20.05.2020]. MICHEL, Louise. *Histoire de ma vie. Seconde et troisième parties, Londres 1904*, texte établi et présenté par Xavière Gauthier, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, 177 p. MICHEL, Louise. *La Commune, histoire et souvenirs*. Paris : La Découverte, « poche », 2014. 373 p.

⁵⁹ MICHEL, Louise. *Nadine* (1882) ; *Le Coq Rouge* (1888) ; *La Grève* (1890), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguier Archimbaud, tome II. Paris, Éditions Séguier Archimbaud, 2001, p.19-84 ; 85-136 ; 148-195.

⁶⁰ SUREL-TUPIN, Monique. « Louise Michel, l'auteur connue d'un théâtre inconnu », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 2, *op. cit.*, p. 87-91 ; p 141-145.

⁶¹ GAUTHIER, Xavière. « Présentation » et « Points de repère biographique », *Histoire de ma vie, seconde et troisième parties, Londres 1904* de Louise Michel, texte établie et présenté par Xavière Gauthier. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 7-34 et p. 35-39.

⁶² FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *Les femmes et leur histoire, op. cit.*, p. 381- 420.

Beach⁶³ sur son théâtre. Concernant le théâtre boulangiste et antisémite de Gyp, notre travail s'appuie pour l'essentiel sur la biographie que lui a consacrée Willa Z. Silverman, *The Notorious Life of Gyp, Right-Wing Anarchist in Fin-de-Siècle France* (Oxford University Press 1995), traduite et publiée en français en 1998⁶⁴, le volume original de pièces contenant *Tout à l'égout* publié en 1889 chez Calmann-Lévy⁶⁵ et une critique de Gaston d'Hailly sur le spectacle étudié⁶⁶. Concernant les théâtres féministes (1897-1913) de Marya Chéliga (1854-1927), Véra Starkoff (1867-1923) et Nelly Roussel (1878-1922), le travail repose, pour les éléments biographiques, sur les travaux de Christine Bard⁶⁷, Lena Magnone⁶⁸, Séverine Auffret et Georges Vayrou⁶⁹, Maïté Albistur et Daniel Armogathe⁷⁰ et les notices biographiques du *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*⁷¹. Pour aborder leurs théâtres, nous nous appuyons plus spécifiquement sur les travaux d'Odile Krakovitch⁷², de Monique Surel-Tupin⁷³ et de Cecilia Beach⁷⁴ et enfin sur leurs pièces rééditées en 2001 et disponibles sur Gallica⁷⁵. La partie portant sur Marie Lenéru s'appuie sur la thèse de doctorat de Suzanne

⁶³ IVERNEL, Philippe. « Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique. Théâtre de Louise Michel. », *Romantisme*, 2006, n°132. *Rejet et renaissance du romantisme à la fin du XIXe siècle*, p. 21-35. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 26.05.2016] ; BEACH, Cecilia. « Staging the Revolution : Louise Michel », *op. cit.*, p. 26-48.

⁶⁴ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau* [Oxford University Press, 1995], traduit de l'anglais par Françoise Werner, préface de Michel Winock. Paris : Perrin, 1998. 307 p.

⁶⁵ GYP. *Mademoiselle Ève* [1885], *Tout à l'égout* [1889]. Paris : Calmann-Lévy éditeur, 4^{ème} édition, 1889, p. 3-182 ; p. 183-257.

⁶⁶ HAILLY, Gaston (d'). « Chronique du 15 avril 1889 », *Revue des livres nouveaux anciennement Lettres aux châteaux. 1889-01-01*, p. 98-100. Disponible en ligne sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 30/07/2016].

⁶⁷ BARD, Christine. *Les féministes de la première vague*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Archives du féminisme », 2015, 229 p. CHAPERON, Sylvie. BARD, Christine. *Dictionnaire des féministes. France - XVIIIe-XXIe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2017, 1754 p.

⁶⁸ MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *Wiek po Marii Skłodowskiej-Curie: emancypacja kobiet w Polsce i we Francji*, éditions M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, Varsovie 2012, p. 59-77.

⁶⁹ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], n°143, 2019, disponible en ligne sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 21.06.2020]

⁷⁰ ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *Histoire du féminisme français, du moyen âge nos jours*. Paris : éditions des femmes, 1977, 508 p., p. 385-390.

⁷¹ FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » [En ligne] ; ENCKELL, Mariane. « Starkoff, Véra » [En ligne], *Le Maitron, Dictionnaire mouvement ouvrier, mouvement social*. Disponible sur www.maitron.univ-paris1.fr [Consulté le 23.06.2020]

⁷² KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *Pénélope, Les femmes et la création*, n°3, automne 1980, p. 29-36.

⁷³ SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 288 ; 293-295 ; 315-316 ; 343-344 ; 349-350 ; 361-362 ; 375.

⁷⁴ BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », et « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », *op. cit.*, p. 49-66 et p. 67-91.

⁷⁵ STARKOFF, Véra. *L'Amour libre* [1902] ; *L'Issue* [1904], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguier Archimbaud, 2001, tome I, p. 298-

Lavaud⁷⁶, le chapitre que Cecilia Beach a consacré à son théâtre⁷⁷ ainsi que sur ses pièces de théâtre⁷⁸.

A. Le théâtre anarchiste (1882-1890) de Louise Michel (1830-1905)

L'anarchisme dont se revendique Louise Michel (1830-1905) dès 1873 peut se définir d'après « Le Manifeste des anarchistes »⁷⁹ auquel elle souscrit et qu'elle reproduit dans le tome 1 de ses *Mémoires*, comme un mouvement de citoyens qui se donne pour but « d'apprendre au peuple à se passer de gouvernement »⁸⁰. Il revendique pour tous une « liberté illimitée »⁸¹ avec pour « condition primordiale »⁸² l'égalité. Celle-ci doit passer par une « éducation publique, payée (...) des deniers de tous »⁸³. Chacun doit avoir accès au « pain pour tous, la science pour tous, le travail pour tous ; pour tous aussi l'indépendance et la justice ! »⁸⁴. Ce mouvement international doit préparer à une Révolution sociale qui renverse les gouvernements mais celle-ci doit se faire en conscience grâce à l'union entre les peuples opprimés afin d'éviter le bain de sang vécu par ses combattants lors de la Commune de Paris dont fut Louise Michel. Après sa déportation en Nouvelle Calédonie (1873-1880), sa lecture de l'anarchisme est en effet porteuse de pacifisme. De 1880 à sa mort, elle va œuvrer aux soulèvements des travailleurs opprimés, en soutenant et en participant à des manifestations mais elle va surtout effectuer un travail considérable de sensibilisation auprès des publics, que ce soit par le don de conférences à travers la France et l'Europe ou par la représentation de pièces de théâtre de sa facture. Ses trois pièces représentées à Paris successivement en 1882,

312 ; 317-340. ; STARKOFF, Véra. *Le Petit Verre*. Paris : P.V. Stock, 1904. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr ; ROUSSEL, Nelly. *Par la Révolte* [1903] ; *Pourquoi elles vont à l'église* [1911], *La Faute d'Ève* [1913], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 351-358 ; 364-372 ; 278-383.

⁷⁶ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*. Paris : Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1932, 281 p.

⁷⁷ BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas: Marie Lenéru », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *op. cit.*, p. 110-133.

⁷⁸ LENÉRU, Marie. *Les Affranchis*. Préface de Ferdinand Gregh. Paris : Hachette et Cie, 1910, 228 p. ; *La Paix*. Préface de Mme de Noailles. Paris : Grasset, 1922, 165 p. ; *La Triomphatrice*. Paris : H. Compère, Agence générale de copies dramatiques et littéraires ; visa du cabinet du préfet du 21 décembre 1917 [Consulté à la bibliothèque de la Comédie-Française].

⁷⁹ « Le Manifeste des anarchistes », *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1. Paris, F. Roy, libraire-éditeur, 1886, 490 p., p. 400-402., p. 402 : « Ce manifeste était signé par le prince Kropotkine, Émile Gautier, Bordat, Bernard et quarante-trois autres prévenus. »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 401.

⁸¹ *Ibid.*, p. 400.

⁸² *Ibid.*, p. 402.

⁸³ *Ibid.*, p. 401.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 402.

1888 et 1890 s'appuient sur l'évènement pour elle fondateur de la Commune de Paris et s'inscrivent dans la propagande anarchiste. Elles ont pour but de rallier les forces populaires autour de ses idéaux en expliquant les mécanismes de l'oppression des peuples, et ont donc une visée éminemment pédagogique.

Passionnée par l'éducation, militant très jeune pour une République sociale et égalitaire, Louise Michel a travaillé pendant près de trente ans en tant qu'institutrice (1852-1880) avant de devenir, à son retour de sept années de déportation, propagandiste pour la cause anarchiste en faveur de la Révolution sociale (1880-1904). Mais elle a d'abord été, de manière constante et depuis l'enfance, poétesse et écrivaine. Bien qu'un grand nombre de ses écrits, parmi lesquels une vingtaine d'esquisses ou de fragments de pièces théâtre⁸⁵, soit resté inédit⁸⁶, elle a publié de son vivant, entre 1861 et 1898, une vingtaine de textes : essais, mémoires, contes, nouvelles, poésies, pièces de théâtre⁸⁷. Elle a également publié des articles dans la presse.

Après être revenu sur son enfance et son éducation, le déploiement de son agentivité politique dans l'espace public, ses trois pièces communardes et anarchistes, *Nadine*, *Le Coq rouge* et *La Grève* seront examinées de manière à définir leurs ressorts dramaturgiques de persuasion politique et leurs effets sur les publics.

Née le 29 mai 1830 à Vroncourt-la-Côte (Haute-Marne)⁸⁸, Louise Michel est la fille de Marianne Michel domestique, et officiellement de « père inconnu »⁸⁹ mais biologiquement de Laurent Demahis⁹⁰, le fils de la famille dans laquelle sa mère sert. Elle grandit entourée de livres⁹¹ dans le château du couple d'aristocrates lettrés et

⁸⁵ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Liste de manuscrits de Louise Michel conservés par des centres d'archives », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, texte établi et présenté par Xavière Gautier, *op. cit.*, p. 31 : « A l'Institut International d'Histoire Social d'Amsterdam » : *Le Coq rouge* (drame) ; *Prométhée* (drame) ; *La Grève* (drame) ; *Le Couteau du boucher* (drame) ; *Au temps d'Armorique* (drame) ; *L'Enfant perdu* (mélodrame) ; *Le bon jeune homme* ; *Jacques* ; *Scènes de la vie moderne* ; *La Mère Pince-Maille* ; *L'Exposition* ; *Le Retour des proscrits* ; *Théâtre des bébés* ; *Madame Fouettard* ; *La Sociale d'Europe* ; *Les Unions opportunes* ; *Dans la lune* ; « Au Musée de Montreuil » : 6 pièces de théâtre : *La Grève* ; *Civilisation* ; *Le bon jeune homme* ; *Prométhée* ; *Scène du temps des cavernes* ; *Les Noces de Stella* ; *Les Noces d'Amphibolune*.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28-34 et MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1. Paris, F. Roy, libraire-éditeur, 1886, 490 p., p. 320 : « Quant à tous les scénarios en chantier, aux romans commencés un peu partout, et que je n'ai jamais eu le temps de terminer à cause des événements, je ne les compte pas. »

⁸⁷ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Œuvres de Louise Michel publiées », *Histoire de ma vie, seconde et troisième parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 26-28 et quatre de ses textes ont été édités peu de temps après sa mort entre 1905 et 1908, *ibid.*, p. 28.

⁸⁸ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ses grands-parents possèdent une grande bibliothèque achalandée mais ses oncles et tantes maternels pourtant très modestes sont des autodidactes qui possèdent un grand amour des livres et qui ont pris « la

« voltairien[s] »⁹² Charlotte et Charles-Étienne Demahis qu'elle a le droit d'appeler grand-père et grand-mère⁹³, où elle reçoit une éducation libérale. La lecture (elle lit Voltaire, Hugo, Lamartine, Shakespeare, Corneille, Molière⁹⁴), la musique (elle joue du luth et du piano⁹⁵), le théâtre (elle invente des drames⁹⁶), le soin aux animaux (elle vit au milieu de « toute une ménagerie »⁹⁷), l'écriture de poèmes⁹⁸ et la liberté (elle grimpe aux arbres⁹⁹) rythment le premier quart de sa vie (1830-1851). « Métisse sociale »¹⁰⁰, comme Olympe de Gouges et George Sand, Louise Michel prend dès l'enfance conscience des inégalités sociales, elle se montre très sensible à l'injustice et à la lâcheté des individus qui usent de leur pouvoir¹⁰¹, elle est douée d'« un sentiment de révolte »¹⁰². Elle prépare en 1851 à Chaumont le brevet d'institutrice, reçoit son brevet de capacité en 1852 à Versailles¹⁰³, ouvre la même année une « école libre » à Audelancourt parce qu'elle refuse de prêter serment au gouvernement du Second Empire¹⁰⁴. À vingt-deux ans, elle se déclare publiquement en faveur d'une République sociale et égalitaire¹⁰⁵, contre l'Empire¹⁰⁶ et le mariage (« On a bien assez des tortures des pauvres mères, sans multiplier par le mariage les liens de famille ; oui, il faut alors n'être que des

coutume d'étudier seul », cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 52-53.

⁹² MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 56.

⁹³ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Présentation », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, texte établi et présenté par Xavière Gautier, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁴ Cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 14, 20, 21, 22, 23, 27, 75, 77. Elle cite en particulier *Les Burgraves* et *Hernani* d'Hugo, *Faust*, *L'École des femmes* et *George Dandin* de Molière.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 12, 15, 79.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 26, 95.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁸ Elle envoie ses premières poèmes à Victor Hugo et restera en correspondance avec lui jusqu'à sa mort, cf. MICHEL, Louise. « Chapitre XIII », *Histoire de ma vie. Seconde et troisième parties, Londres 1904*, texte établi et présenté par Xavière Gauthier, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 112 : « Et je pensais aussi que dans mon enfance, ma première jeunesse, j'avais envoyé des vers à Victor Hugo, de la vieille ruine de Vroncourt où les vents hurlent comme sur un navire et Victor Hugo me répondait avec une infinie bonté ». Cf. MICHEL, Louise. *Lettres à Victor Hugo (1859-1879)*. Paris : Mercure de France, coll. « Le Petit Mercure », 2005. 96 p.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁰ PERROT, Michelle. « Sand : une femme en politique », *op. cit.*, p. 316.

¹⁰¹ MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 227-228 : « Et je maudissais ceux qui écrasent les peuples comme ceux qui les affament, sans me douter, pourtant, combien, plus tard, je verrais monter haut ces crimes-là. »

¹⁰² *Ibid.*, p. 226.

¹⁰³ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁴ *Ibidem* et Cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁵ MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 71 : « Il nous semblait que la République dût guérir tous les maux de l'humanité ; il est vrai que nous la rêvions sociale et égalitaire. »

¹⁰⁶ Cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 57.

combattants ! »¹⁰⁷). Elle ne se mariera pas et n'aura pas d'enfants. Elle ouvre deux autres écoles pour filles en Haute-Marne à Clefmont (1854), à Millières (1855) puis à Paris¹⁰⁸ où elle s'installe avec son amie Julie Lonchamp¹⁰⁹. À partir de 1856 et jusqu'à 1870¹¹⁰, elle ouvre plusieurs écoles. Elle décrit dans ses *Mémoires* qu'elle enseigne à ses élèves le chant et la poésie et qu'elle pratique avec elles le théâtre (« (...) nous fabriquions séance tenante des drames, qu'on jouait aux petites (avec les décors au tableau pour l'intelligence de la pièce) »¹¹¹). Elle met en scène, en particulier, des pièces de sa facture et relate le synopsis de l'une d'entre elles à propos de l'amour de Satan et de Don Juan pour une druidesse qui se déroule après « la destruction de la vie sur notre planète »¹¹². En 1861, elle publie son premier ouvrage : *Lueurs dans l'ombre. Plus d'idiots, plus de fous*¹¹³, une réflexion sur l'éducation des idiots et des fous qui s'ouvre par un poème dans lequel elle affirme la mission humaniste qu'elle s'est donnée : « Et je donnerai pour voir briller la justice / Tout jusqu'à mon dernier soupir »¹¹⁴. Avec *Le Livre d'Hermann* (composé avant 1871) et *Le Livre du Bagne* (rédigé entre 1872 et 1884), cette première publication révèle pour Véronique Fau-Vincenti qui a assuré leur republication « l'intérêt que Louise Michel portait « à la grande famille indéfinie et confuse des anormaux » (Michel Foucault) »¹¹⁵. L'autrice se montre en effet soucieuse d'une humanité inclusive du vivant dans son ensemble (animaux, végétaux, humains, humains qualifiés d'« anormaux », etc.). Avant 1871, elle intègre différentes associations telles qu'en 1862, l'Union des poètes, en 1866, la « Société pour la Revendication des droits de la femme »¹¹⁶ (avec entre autres femmes

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 74 et p. 57 : « (...) comme toutes les femmes je plaçais mon rêve très haut et, outre la nécessité de rester libre pour l'époque de la lutte suprême, j'ai toujours regardé comme une prostitution toute union sans amour. »

¹⁰⁸ Cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 57 : « Paris (...) m'attirait ; c'était là seulement qu'on pouvait combattre l'Empire. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁰ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 35.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 86.

¹¹² Cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 95 : « Le plan de la pièce était des plus simples après la destruction de la vie sur notre planète, l'enfer s'y établit et se trouve d'abord plus à l'aise. »

¹¹³ MICHEL, Louise. *Lueurs dans l'ombre. Plus d'idiots, plus de fous. L'Âme intelligente. L'idée libre. L'esprit lucide de la terre à Dieu...* Paris : A.-E. Rochette, 1861, 11 p. Cf. MICHEL, Louise. *Le Livre du bagne* précédé de *Lueurs dans l'ombre, plus d'idiots, plus de fous et du Livre d'Hermann*, textes établis et présentés par Véronique Fau-Vincenti, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2001, 200 p.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁵ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹¹⁶ Cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 153 : « Les premiers groupements du Droit des femmes avec M^{mes} Jules Simon, André Léo, Maria Deraismes se réunissaient souvent à l'école professionnelle de la rue Thévenot. Tout commençait, ou plutôt recommençait, après la longue léthargie de l'Empire. (...) Au Droit des femmes, comme partout où les plus avancés d'entre les hommes applaudissent aux idées d'égalité des sexes, je pus remarquer, comme je l'avais

Maria Deraismes), ou en 1869, la « Société démocratique de moralisation, ayant pour but d'aider les ouvrières à vivre par le travail dans le devoir ou à y entrer »¹¹⁷. À partir de 1870, elle prend part à l'insurrection des prolétaires qui vient¹¹⁸, participe à plusieurs manifestations (octobre-novembre 1870) et est élue, en novembre 1870, « présidente du Comité républicain de vigilance des citoyennes du XVIII^e arrondissement »¹¹⁹. Louise Michel côtoie dès lors les clubs communards d'arrondissement (« le club de la Patrie en danger »¹²⁰). Au début de l'année 1871, elle manifeste armée et « vêtue en garde national »¹²¹ et après la proclamation de la Commune de Paris, le 28 mars 1871, elle se bat contre la garde nationale et fait, selon Gauthier, « partie du 61^e bataillon de marche de Montmartre (...) [et] est également ambulancière »¹²². Lors de la semaine sanglante (22-28 mai 1871), elle « se bat au cimetière de Montmartre, puis tient longtemps la barricade de la Chaussée de Clignancourt »¹²³. À la fin du mois, sa mère est prise en otage par l'armée versaillaise, elle se rend en échange de sa libération, elle est arrêtée, jugée et condamnée le 16 décembre 1871 « à la déportation à vie »¹²⁴. Le jour de sa condamnation, assurant, comme à chacun de ses procès, seule sa défense¹²⁵, elle déclare au colonel Delaporte, président du VI^e Conseil de guerre :

J'appartiens toute entière à la Révolution sociale [...] Ce que je réclame de vous qui vous affirmez Conseil de guerre, qui vous donnez comme mes juges, qui ne vous cachez pas comme la Commission des grâces [...] c'est le champ de Satory, où sont déjà tombés nos frères. [...] Puisqu'il me semble que tout cœur qui bat pour la liberté n'a droit qu'à un peu de plomb, j'en réclame ma part, moi ! Si vous me laissez vivre, je ne cesserai de crier vengeance, et je dénoncerai à la vengeance de mes frères les assassins de la Commission des grâces.¹²⁶

toujours vu avant et comme je le vis toujours après, que malgré eux et par la force de la coutume et des vieux préjugés les hommes auraient l'air de nous aider, mais se contenteraient toujours de l'air. Prenons donc notre place sans la mendier. Les droits politiques sont déjà morts. L'instruction à égal degré, le travail rétribué pour les états de femme, de manière à ne pas rendre la prostitution le seul état lucratif, c'est ce qu'il y avait de réel dans notre programme. »

¹¹⁷ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁸ GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 35 : elle est chargée de « porter au général Trochu une pétition en faveur des blanquistes (...) arrêtés et condamnés. »

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 36.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ MICHEL, Louise. *Histoire de ma vie. Seconde et troisième parties, Londres 1904, op.cit.*, p. 106 : « Je fis comme toujours moi-même ma défense qui consistait comme toujours encore à faire de la propagande pour la révolution sociale ».

¹²⁶ Louise Michel cité dans la Gazette des Tribunaux, 17 décembre 1871 citée dans la « Notice introductive » extraite de l'article « Louise Michel » du *Dictionnaire du mouvement ouvrier français* publié

Face à ses juges, Louise Michel ne minimise pas ses actions en faveur de la Commune et souhaite être fusillée. Selon Danielle Donet-Vincent, sa demande avait pour but de déshonorer le gouvernement de Thiers « par l'exécution d'une femme »¹²⁷. Lors de son procès, elle se présente en combattante de la Commune voulant offrir sa vie à sa cause¹²⁸. Elle fait d'elle l'exemple d'une femme qui donne son corps pour la Révolution en faveur de l'égalité des humains, qui se sacrifie pour elle. Louise Michel est condamnée à la déportation en Nouvelle-Calédonie où elle part en 1873, une année qui marque, ainsi qu'elle le mentionne à plusieurs reprises, son engagement anarchiste : « Je suis devenue anarchiste quand nous avons été envoyés en Calédonie. »¹²⁹ Dans *La Commune. Histoire et souvenirs*, publié en 1898, elle écrit également : « J'ai raconté bien des fois comment pendant le voyage de Calédonie je devins anarchiste »¹³⁰. Donet-Vincent explique que ce long voyage vers la Nouvelle-Calédonie ainsi que son séjour affermissent sa pensée révolutionnaire¹³¹. La précarité des conditions de détention pendant la navigation (faibles rations de nourriture, promiscuité, interdiction de parler aux gardiens, etc.) et l'isolement¹³² (« sans communications avec le dehors (...) nous étions seules avec l'idée »¹³³, écrit-elle dans ses *Mémoires*) renforcent la révolte qu'elle porte déjà en elle. Donet-Vincent écrit que « la traversée, dans son souvenir, devient temps d'ancrage de la pensée politique »¹³⁴. Elle prend également conscience du sacrifice de sa mère pour sa propre personne qui, contrairement à elle, n'a pas choisi ses combats mais qui en subit chaque jour les conséquences (disparition de son unique enfant, soucis avec la police, etc.). L'approfondissement de ses convictions, le coût humain de ses engagements, sans doute aussi la découverte d'autres modes de vie, en particulier auprès des canaques, dont l'organisation humaine diffère de ce qu'elle connaît, déterminent, pour le restant de sa

sous la direction de Jean Maitron, éditions Ouvrières, tome VII, p. 351-353, dans MICHEL, Louise. *La Commune, histoire et souvenirs*. Paris : La Découverte, « poche », 2014. 373 p., p. 11.

¹²⁷ DONET-VINCENT, Danielle. « Louise Michel, de la déportation à l'aventure », *Criminocorpus* [En ligne], *Les bagnes coloniaux*, 2011, § 18. Disponible sur www.journals.openedition.org/criminocorpus/1089 [Consulté le 19.09.2020]

¹²⁸ Cf. *Ibidem*.

¹²⁹ Louise Michel dans le journal *Libertaire* du 17 janvier 1896 citée dans la « Notice introductive » extraite de l'article « Louise Michel » du *Dictionnaire du mouvement ouvrier français* publié sous la direction de Jean Maitron, éditions Ouvrières, tome VII, p. 351-353, dans MICHEL, Louise. *La Commune, histoire et souvenirs*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁰ MICHEL, Louise. *La Commune, histoire et souvenirs*, *op. cit.*, p. 310.

¹³¹ Cf. DONET-VINCENT, Danielle. « Louise Michel, de la déportation à l'aventure », *Criminocorpus* [En ligne], *Les bagnes coloniaux*, 2011, *op. cit.*

¹³² *Ibid.*, § 24.

¹³³ Louise Michel citée par DONET-VINCENT, Danielle. « Louise Michel, de la déportation à l'aventure », *op. cit.*, § 40.

¹³⁴ DONET-VINCENT, Danielle. « Louise Michel, de la déportation à l'aventure », *op. cit.*, § 40.

vie, son action politique en faveur de l'émergence d'un système social qui reconnaisse une place et un rôle à chaque individu sans hiérarchie oppressive. L'anarchisme auquel elle aspire appelle une société nouvelle. La dernière année de ses sept ans passés en Nouvelle-Calédonie (1873-1880)¹³⁵, en 1879, elle est institutrice à Nouméa jusqu'à « l'amnistie totale des déportés »¹³⁶, le 11 juillet 1880, qui marque le début de son retour en France. Elle évoque dans ses souvenirs de déportation une tentative de représentation théâtrale d'une pièce canaque ainsi qu'un théâtre dans lequel elle dit avoir conduit des projets de représentation¹³⁷. Après la Commune et pendant sa déportation, le plaisir collectif de concevoir des spectacles ne l'a donc pas quitté. Son retour à Paris (21 novembre 1880) marque le début de son intense activité de militante anarchiste (1880-1904) qui se manifeste par sa participation à des manifestations¹³⁸, de très nombreuses publications, des séries de conférences données auprès de publics et dans des lieux très divers (Bourses du travail, théâtres, Sociétés savantes, salles de concerts, etc.)¹³⁹, ainsi que par des représentations théâtrales. Son activité est cependant régulièrement suspendue par des arrestations ainsi que par trois années d'emprisonnements (1883-1886), périodes de détention au cours desquelles elle écrit, puis par sa mort en 1905 à Marseille, à l'âge de soixante-quinze ans.

Son agentivité politique dans l'espace public, c'est-à-dire sa manière d'être capable, pouvoir et vouloir agir, s'est manifestée par ses écrits mis au service de ses idées politiques, publiés aussi bien chez des éditeurs que dans des journaux, par son adhésion à des associations militantes, son engagement armé lors de la Commune de Paris puis par les multiples conférences qu'elle a donné en faveur de la Révolution sociale. Comme de nombreuses autrices de ce corpus, ses premiers textes rendus publics, dans son cas des articles de presse, sont signés par des pseudonymes masculins, « Louis Michel » ou

¹³⁵ Elle relate cette période de sa vie dans la deuxième partie du premier tome de ses mémoires : MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1., *op. cit.*, p. 282-365.

¹³⁶ GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁷ Cf. MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1., *op. cit.*, p. 299-301.

¹³⁸ En mars 1883, elle organise place des Invalides une manifestation de chômeurs qui va conduire à son arrestation, cf. GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁹ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Introduction », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 55.

« Enjolras »¹⁴⁰ (1860-1870)¹⁴¹. Célèbre après la Commune de Paris, elle signe ensuite sous son véritable nom. Son agentivité dans la rue, en tant que combattante, a quant à elle été facilitée par son travestissement en soldat. Louise Michel avait conscience que les lois de la République donnaient aux femmes un rôle de subalterne des hommes, en particulier par le peu d'éducation qui leur était dispensée, qui les maintenait dans l'ignorance : « Les filles, élevées dans la niaiserie, sont désarmées tout exprès pour être mieux trompées c'est cela qu'on veut. »¹⁴². Le « on » désigne ici l'État et plus généralement la société. Dans « Le Manifeste des anarchistes », l'éducation gratuite pour tous¹⁴³ constitue la première marche vers l'égalité. Louise Michel critique également la vision réductrice du socialiste Proudhon : ménagère versus courtisane¹⁴⁴. Louise Michel est donc lucide quant à la manière dont les institutions républicaines hiérarchisent les existences entre classes sociales mais également entre sexes. Elle veut aussi l'abolition de la prostitution¹⁴⁵. Contrairement à Olympe de Gouges, ou George Sand, elle ne croit pas cependant qu'un gouvernement puisse jamais représenter l'ensemble des individus du peuple¹⁴⁶, elle n'est pas démocrate. Louise Michel aspire à la disparition de celui qu'elle nomme le « vieux monde »¹⁴⁷. Selon ce projet, elle invite les femmes non pas à demander le droit de vote mais à devenir, suivant son modèle, des combattantes de la Révolution sociale au titre de prolétaire des prolétaires (« Esclave est le prolétaire, esclave entre tous est la femme du prolétaire. »¹⁴⁸). Le théâtre qu'elle écrit à son retour de déportation promeut, à son image, des combattantes de la Révolution sociale et forme plus généralement une synthèse de

¹⁴⁰ MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1., *op. cit.*, p. 98 et 99 : « J'avais fait à ce sujet un article publié dans le *Progrès musical* avec la signature Louis Michel. » et « J'avais eu plusieurs fois l'occasion de remarquer qu'en jetant dans la boîte d'un journal quelconque des feuillets signés Louise Michel, il y avait cent à parier contre un que ce ne serait pas inséré ; en signant au contraire Louis Michel ou Enjolras, la chance était meilleure. »

¹⁴¹ Cf. FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *Les femmes et leur histoire*, *op. cit.*, p. 381- 420.

¹⁴² MICHEL, Louise. « Première partie », *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1. Paris, F. Roy, libraire-éditeur, 1886, 490 p., p. 107.

¹⁴³ « Le Manifeste des anarchistes », *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 401.

¹⁴⁴ MICHEL, Louise. « Première partie », *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 110 : « Si les femmes, ces maudites, qui, même suivant Proudhon, ne peuvent être que ménagères ou courtisanes, elles ne seront pas autre chose dans le vieux monde, sont fatales souvent, à qui la faute ? »

¹⁴⁵ FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *op. cit.*, p. 414 : Fraisse écrit qu'elle « répète souvent que la prostitution est aux filles ce que l'armée est aux garçons, qu'on doit refuser la pâture des passions autant que la boucherie des rois (...) ».

¹⁴⁶ Cf. FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *op. cit.*, p. 416-417.

¹⁴⁷ MICHEL, Louise. « Première partie », *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

ses idées politiques et de l'importance qu'elle accorde à l'éducation. Son théâtre défend les combats menés en faveur de l'égalité sociale par les communards en 1870, et par les anarchistes dans les années 1880-1890. Il est pédagogique pour la raison qu'il contient sa volonté de faire comprendre au public le mécanisme de production de la misère sociale. Il montre que la hiérarchie sociale des groupes humains est politique, qu'elle résulte de la volonté d'individus de s'enrichir au détriment du peuple. Son théâtre présente des mondes comme des champs de bataille dans lesquels des camps, conduits par des idéologies antagonistes, s'affrontent.

Sa première pièce *Nadine*¹⁴⁹, un drame en cinq actes et sept tableaux, est tirée de son feuilleton *Le Bâtard impérial* coécrit avec Jean Winter. Son histoire se déroule « en 1846 dans la république de Cracovie »¹⁵⁰. Elle raconte un conflit qui oppose la Révolution sociale conduite par et pour l'armée du peuple dirigée par Michel Bakounine à la tyrannie du Tigre, prince de Varsovie, qui a sous ses ordres la garde. Le personnage du Tigre est, comme l'explique Philippe Ivernel¹⁵¹, le surnom qui était donné au général Galliffet réputé pour sa cruauté lors de l'écrasement de la Commune¹⁵² et Michel de Bakounine est le patronyme francisé de Mikhaïl Bakounine (1814-1876), un révolutionnaire qui, sans prendre part physiquement à la Commune de Paris, eut une grande influence auprès des Communards¹⁵³. Nadine, la fille du Tigre, est éprise de Bakounine. Lors des affrontements, elle négocie auprès de son père pour que soit épargné le peuple puis avec Bakounine afin que son père soit sauvé. Lors de la fusillade finale, elle se jette au-devant des balles pour sauver la vie de Bakounine. Décrite comme un ange¹⁵⁴, Nadine incarne une martyre et une combattante de la Révolution sociale qui donne sa vie pour elle. Le personnage construit en opposition à Nadine, la comtesse Sofia Pouskine, ancienne amante de Bakounine, met tout en œuvre pour trahir la révolution et la réduire à néant afin de conserver le pouvoir et les richesses accumulées. Pour cela, elle manipule le Tigre dont elle est l'amante (« Je commande au maître »¹⁵⁵, dit-elle) et parvient à son but puisqu'au final les révolutionnaires sont presque tous écrasés et le sang coule dans

¹⁴⁹ MICHEL, Louise. *Nadine, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat* (1880-1914), tome 2, *op. cit.*, p. 11-84. ; MICHEL, Louise. *Histoire de ma vie, seconde et troisième parties*, texte établi et présenté par Xavière Gautier, *op. cit.*, p. 159 : *Nadine* « faite en collaboration avec Grippa de Winter [Jean Winter] ».

¹⁵⁰ MICHEL, Louise. *Nadine, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat* (1880-1914), tome 2, *op. cit.*, p. 11-84.

¹⁵¹ IVERNEL, Philippe. « Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique. Théâtre de Louise Michel. », *op. cit.*, p. 21-35.

¹⁵² *Ibid.*, p. 27.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁴ MICHEL, Louise. *Nadine, op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

Cracovie (« Général, l'ordre règne dans la ville !... »¹⁵⁶). La pièce a pour visée de rassembler les militants et de rallier les spectateurs à la cause communarde et anarchiste en transposant dans un autre espace-temps la Commune de Paris. Le personnage historique de Bakounine soutient alors l'idée de l'autrice lorsqu'il affirme :

BAKOUNINE. – Il faut que la tyrannie tout entière s'écroule, dussions-nous périr avec elle !...Oui, frères, proclamons la République et après la victoire nous formerons une communauté où chacun pourra prendre part produisant suivant son mérite et ses capacités, consommant suivant ses besoins. Nous ne voulons plus de privilèges et d'oppression, nous formerons une société où celui qui sera inférieur d'esprit et de corps aura comme les autres droits à l'existence.¹⁵⁷

Cette réplique de Bakounine reprend les idées défendues dans « Le Manifeste des anarchistes » demandant l'accès au « pain pour tous, la science pour tous, le travail pour tous ; pour tous aussi l'indépendance et la justice ! »¹⁵⁸. Sa pièce loue, en faisant référence à la Commune, les idées anarchistes. Louise Michel propose sa pièce *Nadine* à un ancien compagnon de lutte communard, partisan de la Révolution sociale, Maxime Lisbonne¹⁵⁹ alors directeur du Théâtre des Bouffes-du-Nord¹⁶⁰, qu'il a fait renommer le « Théâtre Populaire »¹⁶¹. Après avoir passé la censure qui, selon Monique Surel-Tupin, supprime les slogans de « Vive la République ! Vive la liberté ! », soustrait le terme de Tigre à celui de prince et fait retirer « toutes les allusions aux massacres »¹⁶² de la Commune « ainsi que l'hommage aux morts de la liberté (...) »¹⁶³, la pièce est représentée le 29 avril 1882. La première est un évènement annoncé dans la presse¹⁶⁴. Lors de la soirée, des policiers sont dans la salle et envoient « toutes les trente minutes un rapport à la préfecture »¹⁶⁵. Ceux-ci ont permis à Surel-Tupin de décrire le déroulé de la représentation. Elle relate que la salle du théâtre se divise en deux : « d'un côté les versaillais, les sbires du préfet

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁸ « Le Manifeste des anarchistes », *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1, *op. cit.*, p. 402.

¹⁵⁹ SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation à *Nadine* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, p. 13-17, p. 14.

¹⁶⁰ Cf. WILD, Nicole. « Bouffes-du-Nord, Théâtre des », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 58. Théâtre situé 37 bis boulevard de la Chapelle, inauguré en 1876, il comprend 530 places, entre 1876 et 1885, Wild précise que le théâtre connaît de nombreuses directions, dont celle à priori de Maxime Lisbonne.

¹⁶¹ SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation à *Nadine* », *Au temps de l'anarchie*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem* : le journal *Le Gaulois* « publie la liste de location des loges : loge 2, les directeurs de théâtres parisiens ; loge 4, la comtesse Palonzaski ; loge 12, Rochefort, Clémenceau, Tony Revillon, Maret, loge 14, Lissagaray ; loge 9, Le Figaro et Le Gaulois ; loge 13, les directeurs des scènes subventionnées. »

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

de police et de l'autre les camarades...(...).»¹⁶⁶. Les nombreux communards crient « À bas les gommeux ! À bas *Le Figaro* ! »¹⁶⁷. L'affrontement de deux camps mis en scène dans la pièce a pris corps dans le public. La représentation de la pièce de l'autrice a donc été un rendez-vous d'affrontement politique qui a donné l'occasion aux anarchistes de dire haut leurs idéaux. La pièce de Louise Michel renforce la cohésion du groupe des anarchistes en les réunissant autour de personnages, comme Bakounine et Nadine, qui portent à voix haute la politique qu'il défend. D'après Surel-Tupin, la pièce est par la suite jouée « au moins au minimum une dizaine »¹⁶⁸ de fois. Le 6 juin 1882 est ainsi annoncée « la réouverture des Bouffes-du-Nord avec *Nadine* et une conférence littéraire de l'auteur »¹⁶⁹. D'après Surel-Tupin, au cours de cette conférence, l'autrice parle une demi-heure, « se plaint de la censure et exalte la Pologne »¹⁷⁰ et les 500 spectateurs lui répondent en criant « Vive la Commune ! »¹⁷¹. La conférence politique de l'autrice dramatique en faveur de la Révolution sociale donnée lors de cette soirée montre que le spectacle s'inscrit dans un programme militant plus large que le simple moment théâtral. Le spectacle sert la publicité de la soirée militante anarchiste. Il a aussi pour fonction de galvaniser le public par des slogans qu'il connaît et peut répéter, participant ainsi au spectacle. Il peut aussi s'identifier à des personnages grandioses qui sacrifient leur vie pour l'égalité sociale. Enfin, en louant l'action révolutionnaire par une pièce faisant explicitement référence à la Commune, ce spectacle a en 1882 une fonction de contre-discours et par-là de publicité de l'action des communards. Le spectacle réhabilite par la fiction les combattants de la Commune (fusillés ou déportés) dans l'histoire commune. Le spectacle est également joué le 7 juin et rassemble cette fois des « ouvrières plus intéressées par Louise Michel que par le spectacle. [et] À l'entracte un maçon chante deux couplets politiques très applaudis »¹⁷². La présence de Louise Michel dans la salle lors des soirées attire du public au spectacle et à des soirées militantes. Son statut de femme publique est mis au service de la publicité de son spectacle, soutenant lui-même la cause anarchiste. La presse se montre, d'après Surel-Tupin, enthousiaste : « les journaux socialistes et anarchistes présentent l'œuvre comme un drame poignant où une tentative

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

de rénovation sociale est étouffée dans le sang de milliers de travailleurs »¹⁷³. Le célèbre critique théâtral Francisque Sarcey en livre pour *Le Temps* ce retour circonspect :

les personnages entrent, échangent une demi-douzaine de mots et sortent sans qu'on sache ni pourquoi ils étaient venus, ni pourquoi ils sont partis. Pas une phrase qui ait plus de dix mots, pas une scène où l'on compte plus de vingt phrases. C'est un va-et-vient de gens qu'on ne connaît pas, qui s'abordent et se quittent après s'être jeté des bouts de conversation du genre – Bonjour Bakounine – Bonjour Pétroloff – Ça va bien ? – Il faut mourir pour la liberté. Une vingtaine de mains applaudissent.¹⁷⁴

Les scènes courtes de la pièce, portées par une langue ciselée et lyrique, rythmée par des slogans tels que « vive la liberté ! », « Telle est la volonté du peuple ! »¹⁷⁵, « à bas le Tigre ! »¹⁷⁶ facilitent la dynamique de ralliement politique du public. Ces représentations permettent de rassembler les forces anarchistes, de les galvaniser en les unissant autour de personnages portant à voix haute leurs idéaux, de promouvoir les héros de la Commune de Paris et leurs héritiers les anarchistes, les combattants (hommes et femmes) de la Révolution sociale. Elles constituent des activités d'agitation du contre-public anarchiste, dirigés vers un large public puisqu'elles sont ouvertes à tous. Elles participent à la publicité des contre-discours portés par ce groupe. La présence de la police à chacune des représentations montre que leurs discours étaient craints par le gouvernement de la jeune Troisième République.

Sa seconde pièce représentée à Paris, *Le Coq rouge*¹⁷⁷ a été écrite aux alentours de 1883 avant son arrestation en mars 1883¹⁷⁸. *Le Coq rouge* est un mélodrame social en six actes qui, contrairement à *Nadine* et *La Grève*, se déroule en France dans le temps contemporain de son écriture, le début des années 1880.

Dans la campagne, entre chien et loup, sous l'œil témoin de deux vieilles femmes, Cath et Margot, un jeune couple de fermiers promis l'un à l'autre par leurs familles (Rosalie et Paul) se sépare, une jeune femme assassine son nourrisson puis est tuée par Pascal, Jeanne, aimée par Paul, fuit son village après avoir incendié sa chaumière car personne ne veut lui donner de travail en raison de ses origines mauresques. Les gendarmes accusent Paul d'avoir accompli ces crimes, aidé par Rosalie et Jeanne. Rosalie et Paul s'enfuient dans les bois où ils rencontrent un couple de saltimbanques, M^{me} et M.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴ SARCEY, Francisque. *Le Temps*, 30 avril 1882, cité par Monique Surel-Tupin dans « Présentation à *Nadine* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁷⁵ MICHEL, Louise. *Nadine*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁷ MICHEL, Louise. *Le Coq rouge, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, *op. cit.*, p. 85-136.

¹⁷⁸ Cf. GAUTHIER, Xavière. « Points de repère biographiques », *Histoire de ma vie, seconde et troisième parties, Londres 1904* de Louise Michel, *op. cit.*, p. 37.

de Korfmaro qui les embauchent pour jouer dans leur spectacle *Les Trois Cadavres*. Lors du spectacle, Cath et Margot reconnaissent les sabots de Rosalie, interrompent la représentation et dénoncent le couple aux gendarmes qui embarquent toute la troupe. Pendant ce temps, à la Gare de Lyon, Jeanne est prise dans une bousculade opposant la police à des ouvriers et des russes fugitifs conspirant contre la sûreté de l'État. Rosalie a été jetée en prison, elle est devenue le n°40, arrive Jeanne qui, a mis le feu à une maison close dans laquelle elle avait été placée. Vingt ans plus tard, Rosalie sort de prison, les cheveux désormais blancs. Paul travaille dans une mine sous un faux nom. Les mineurs appellent à la grève, tandis que les femmes réclament la révolte. Paul, devenu gréviste, demande « toute la terre pour tous les hommes ! »¹⁷⁹. L'assassin Pascal est envoyé par une société philanthropique comme médiateur auprès des mineurs à qui il demande de se soumettre, tandis que Paul encourage les mineurs à résister. M. et M^{me} de Korfmaro arrivent et voudraient faire jouer leur spectacle *Les Trois Cadavres* aux mineurs. Au final, les soldats chargent les travailleurs et le chœur des mineurs entonne « dansons la carmagnole », dont la première strophe donne son titre à la pièce : « Le coq rouge chante au matin / Voici monter les meurt-de-faim »¹⁸⁰. La pièce se termine par un focus sur les personnages de Cath et Margot, témoins toujours, qui tentent encore de faire arrêter Rosalie. Ces deux personnages oniriques dotés d'un pouvoir d'ubiquité, sont présents en tout lieu en tout temps pour épier et dénoncer. Malgré les vingt années écoulées, elles ne semblent pas avoir vieilli. Elles figurent des allégories de la calomnie et de la délation et leur cruauté participe à rehausser la violence des injustices et de la misère sociale dont sont victimes les différents protagonistes (racisme envers la jeune femme d'origine mauresque, opprobre sur les jeunes femmes sans ressource, les filles-mères, les libres penseurs, les amoureux non mariés, les anarchistes, les mineurs, les prostituées, la violence dans les prisons, etc.). Dans ce mélodrame social, épique et « baroque »¹⁸¹, composé de plusieurs chansons et de slogans, la misère sociale apparaît comme un labyrinthe dont les personnages pauvres (les héros) ne peuvent se sortir. Leur seule échappatoire est leur union contre les exploiters et l'État qui finissent cependant toujours par les écraser. Mais sa fin qui raconte, comme dans *Nadine*, la répression de la révolte par l'État, est peut-être écrite de sorte à passer la censure. Ces fins peuvent en effet

¹⁷⁹ MICHEL, Louise. *Le Coq rouge, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, op. cit., p. 132.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 90.

raconter, dans une certaine lecture de ces textes, qu'il vaut mieux ne pas se battre contre le gouvernement au risque de perdre sa vie. La mise en abîme, le drame des *Trois cadavres* représenté dans *Le Coq rouge*, devait permettre au spectateur une distanciation critique quant à la mise en spectacle des injustices sociales qui leurs étaient, elles, contemporaines et bien réelles, la fiction théâtrale représentée créant alors un effet de grossissement sur les problèmes actuels.

Comme sa pièce *Nadine*, *Le Coq rouge* fait, avant d'être représentée, l'objet de coupes de la part de la censure, en particulier une « scène où l'héroïne se trouve dans une maison de prostitution »¹⁸² ainsi qu'une scène présentant des « gendarmes en état d'ébriété »¹⁸³. D'après Surel-Tupin, la pièce est représentée en mai 1888 d'abord au Théâtre des Folies-Voltaires¹⁸⁴ puis le 19 mai 1888 dans le « théâtre de banlieue »¹⁸⁵ des Batignolles¹⁸⁶ puis dans « la salle des Porcherons à Saint-Ouen puis [dans] la salle de concert de Charenton »¹⁸⁷. D'après les rapports de police dont le spectacle fait l'objet, aucun incident n'est déclaré¹⁸⁸. Surel-Tupin relate que « les places valent de un à cinq francs »¹⁸⁹ et que l'autrice « souvent (...) se déplace pour présenter sa pièce »¹⁹⁰. Les recettes du spectacle sont ensuite reversées « en faveur des pauvres ou des grévistes (...) »¹⁹¹. La pièce est par la suite reprise par une troupe parisienne de comédiens amateurs « Les Égaux du 11^e »¹⁹² au Théâtre des Batignolles (actuel Théâtre Hébertot¹⁹³) dont la jauge est à peu près équivalente à celle des Bouffes-du-Nord¹⁹⁴ (entre 500 et 600 places). Les spectateurs qui assistaient à cette pièce étaient donc nombreux. Après la publication

¹⁸² Cf. SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation au *Coq rouge* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸⁵ WILD, Nicole. « Banlieue, Théâtres de », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 44-45. Séries de théâtres rattachés à la capitale seulement en 1860. Les comédiens étaient surtout des élèves d'écoles d'art dramatique et des amateurs.

¹⁸⁶ BEACH, Cecilia. « Michel (Louise) », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century : A Checklist*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸⁷ SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation au *Coq rouge* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, *op. cit.*, p. 90.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 91.

¹⁹³ Cf. « Théâtre Hébertot », sur le site des théâtres parisiens associés : www.theatreparisiensassocies.com [Consulté le 03.07.2020]

¹⁹⁴ Cf. WILD, Nicole. « Bouffes-du-Nord, Théâtres des », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 58.

d'extraits dans le journal *Le Nouvelliste*¹⁹⁵, sa pièce est aussi publiée en intégrale l'année de sa première¹⁹⁶. Elle bénéficie dans sa diffusion auprès du public du soutien de la presse.

Sa troisième pièce représentée à Paris intitulée *La Grève*¹⁹⁷ est un drame en cinq actes qui se déroule comme *Nadine* en Pologne alors que s'annonce une Révolution. Gertrude s'apprête à donner l'alarme d'une insurrection mais conduite par une force destructrice¹⁹⁸, elle trahit les insurgés, assassine dans le dos sa comparse et se déclarant « pas plus mère qu'amante »¹⁹⁹, abandonne dans la neige son bébé. Seize ans plus tard, alors que la Révolution sociale se répand, l'enfant recueilli par Némio est devenu une jeune femme prénommée Marpha. Elle est entourée de Marius, épris d'elle, et d'Esther, qui se déclare anarchiste, les enfants du dictateur au pouvoir : Éléazar. Gertrude est devenue la compagne d'Éléazar. Comme Sofia dans *Nadine*, le personnage de Gertrude, compagne de l'homme au pouvoir, comparée très souvent dans la pièce à Lady Macbeth, met tout en œuvre pour saborder la Révolution dont ses beaux-enfants portent le désir. Mais elle incarne cette fois précisément le capitalisme globalisé et les références à la Commune sont plus explicites que dans *Nadine*. Gertrude, par sa portée allégorique et pédagogique, soutient tant par son action que par ses répliques, la logique capitaliste. Ainsi, dans cette réplique (acte II, scène 2), son personnage explique la logique des oppresseurs des prolétaires :

GERTRUDE. – Vous oubliez, mon cher Éléazar que nous sommes nous-mêmes de louches tripoteurs de millions. Les spéculations ne germent pas à ciel ouvert. [...] [Ces anarchistes] sans cesse épiant ce qu'ils appellent les crimes du privilège. (...) – Éléazar, écoutez-moi, en accaparant les grains, les combustibles, les métaux, tout enfin, vivres, vêtements, lumière, logements même, nous affamons le monde, et nous l'avons à nous. [...] Cette grève générale à laquelle travaillent vos enfants et tant d'autres et qui sera disent-ils la révolution, il ne faut pas qu'elle soit faite par les esclaves, mais par les maîtres. Les machines remplaceront les bras avec des dépenses

¹⁹⁵ MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1. Paris, F. Roy, libraire-éditeur, 1886, 490 p., p. 320 : « J'ai laissé, à mon dernier voyage à Lyon, le drame du *Coq-Rouge* au *Nouvelliste*. »

¹⁹⁶ MICHEL, Louise. *Le Coq rouge*, drame en 6 actes et 8 tableaux. Paris, Edinger, 1888, 93 p. Paris, Blampain, 7 rue Jeanne, 100 livraisons à 0, 10 centimes.

¹⁹⁷ MICHEL, Louise. *La Grève, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, op. cit., p. 148-195.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 153 : « GERTRUDE. – [...] Je sens venir le goût du sang. – Il me demande pourquoi je cache ma vie. – N'étais-je pas assez liée sans me fermer les issues, je n'épuiserai pas les coupes, je les briserai toutes pleines, c'est assez d'y tremper les lèvres. Une nuit, étant toute petite, je rêvais sur des choses lues, il me semblait que Lady Macbeth était devant moi. – Un spectre grand comme le monde. Elle lavait ses mains dans les flots et les océans étaient rouges. Était-ce donc là ce que je rêvais ? [...] Ainsi je vis, et telle qu'une légende horrible sera ma vie et je me laisse aller comme on lirait un livre. Cet Inrick me plaisait. Je ne m'attarderai pas à cueillir des âmes. Ils ont crié vive la mort ; la sentaient-ils venir. – Varsovie cette nuit sera le nid de la mort, elle la couvrera sous ses ailes. Le peuple qui a foi en moi, l'homme qui m'adore ; l'enfant né de moi, tout cela va disparaître dans la tourmente. Je serai libre avec le monde, devant moi. »

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 156.

infiniment moindres, un bénéfice infiniment plus grand – [la faim mettra la faux dans l’herbe, tous ceux qui auront des petits au berceau, des vieux à l’agonie seront à vendre et nous achèterons tout – le travail sera le privilège de nos esclaves, nous empêcherons les révoltes en jetant à ronger aux multitudes des journées de huit heures et autres choses qui ne changeront rien à l’exploitation. [...] [Ils rêvent d’une jacquerie prenant toute la terre. Je rêve, moi, une répression universelle.] Ils veulent mettre la force au service du droit, je veux mettre, moi, la force au service du privilège, nous verrons qui l’emportera. [...] La banque Eléazar ne rachète-t-elle pas les banques croulantes, ne prêtons-nous pas à toute l’Europe, bientôt au monde ? Quand le prêt de chaque État surpassera la valeur de son territoire, nous aurons tout. – je galvaniserai le vieux monde. On peut retarder la débâcle finale sur nous, seulement tout s’écroulera, comme les tas de pierres qui marquent les sépultures. [...] [Est-ce que le sort du travailleur libre a jamais différé de celui de l’esclave si ce n’est que le travailleur libre meurt de faim en rêvant de justice et que le nègre et le chien se repaissent tranquillement de ce qu’on leur abandonne... nous ?]²⁰⁰

Dans cet extrait, les phrases placées entre crochets faisant le plus explicitement référence à la Commune sont celles qui furent coupées par les censeurs. Ces coupes nomment les « anarchistes », elles proposent des moyens de renversements (la « répression universelle »), enfin elle compare l’oppression des travailleurs à d’autres types de systèmes d’exploitation comme celui de l’esclavage (« est-ce que le sort du travailleur libre a jamais différé de celui de l’esclave (...) »). Ces fragments sont des extraits qui transfèrent explicitement les oppressions de la fiction narrée par *La Grève* dans la contemporanéité des spectateurs. Le censeur devait penser que cette juxtaposition de la fiction et du réel pouvait amener le public à faire des liens entre sa situation et la narration, lui faire prendre conscience des injustices qu’il vivait et l’inciter à se révolter. Cette tirade de Gertrude a également une portée pédagogique, elle explique au public, tout en l’incarnant, le système capitaliste. Au troisième acte de la pièce qui se déroule dans une mine « semblable à une crypte des catacombes » qui peut évoquer Paris, Régine raconte ce que fut « la semaine sanglante »²⁰¹ en décrivant la Commune, vécue par l’autrice. Comme dans *Nadine*, la Révolution est finalement écrasée, les enfants révolutionnaires d’Éléazar meurent et, tandis que leur père et l’orpheline Marpha les pleurent, Gertrude, à l’image de son héroïne Lady Macbeth, erre seule dans les méandres d’un somnambulisme macabre. La pièce se termine sur des feuilles de roses rouges et de lointains cris : « Vive la République [universelle, vive la sociale du monde (CENSURÉ)] »²⁰².

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 165-169.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 179.

²⁰² *Ibid.*, p. 192.

La Grève est représentée en 1890 au Théâtre de la Villette dirigé par Andrel Perdrot²⁰³ à qui Louise Michel a confié sa pièce, d'après Surel-Tupin, « en lui laissant entière liberté pour l'interprétation et la mise en scène. »²⁰⁴ Louise Michel se bat contre la censure en particulier pour maintenir les slogans de « Vive l'Internationale ! Vive la sociale ! »²⁰⁵. La censure refusera des exclamations comme : « Au feu les titres, au vent les richesses », ou « les banques n'existent plus ! » et barre les références explicites à « la Semaine sanglante. »²⁰⁶ Louise Michel n'évoque pas la censure de ses pièces de théâtre dans ses mémoires mais lorsqu'on lit aujourd'hui ses pièces en faisant abstraction des parties censurées (sans les lire), on constate que, sans être lus, les messages politiques qu'elle voulait faire entendre sont tout de même perceptibles. Malgré les censures, les spectateurs partisans entendaient parfaitement la politique dont étaient porteuses ses pièces. La censure évoquée par l'autrice en personne avant les représentations devait également galvaniser le public contre l'oppression de l'État. La réclame du spectacle est assurée par le journal *La Révolte*²⁰⁷. Comme les deux spectacles précédents, le soir de la première, le 20 décembre 1890, des commissaires de police surveillent la salle. Leurs témoignages attestent que « sept à huit cents personnes »²⁰⁸ sont présentes « parmi lesquelles deux cent cinquante anarchistes »²⁰⁹. Le compte-rendu de police déclare aussi qu'« une heure avant l'ouverture des bureaux, plusieurs compagnons distribuaient à la porte *La Défense* du compagnon Pini et autres feuilles anarchistes de vieille date »²¹⁰. Beach précise que « le théâtre avait distribué 300 tickets à des prix réduits aux *compagnons*, (un terme employé par les anarchistes pour se désigner) (...) »²¹¹. La pièce mobilise donc fortement les anarchistes. De plus, comme l'explique Surel-Tupin, la pièce est entrecoupée (« entre le prologue et le premier acte »²¹²), d'une conférence dénonçant les censures dont a fait l'objet la pièce, la chercheuse décrit enfin les applaudissements et

²⁰³ SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation de *La Grève* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, *op. cit.*, p. 141.

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 142.

²⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 142.

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ Rapport de police 3662 classé au dossier Leboucher, 20 décembre 1890, archive de la police, cité par Monique Surel-Tupin, *ibidem.*

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ BEACH, Cecilia. « Staging the Revolution : Louise Michel », *Staging politics and gender. French Women's Drama, 1880-1923*, *op. cit.*, p. 41 : « The theatre had distributed 300 tickets at reduced prices to the *compagnons* (term used by the anarchists to designate their own) (...) ».

²¹² SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation de *La Grève* », *Au temps de l'anarchie, op. cit.*, p. 142.

les chants anarchistes entonnés par le public tels que la Carmagnole²¹³ pendant la représentation. Si le public de la première représentation comprend de nombreux partisans, celui des autres soirs est plus hétéroclite (des journalistes, des artisans, et des souteneurs qui « manifestent leur enthousiasme en criant : « Vive l’anarchie ! Vive la Russie ! Vive la sociale ! » »²¹⁴). La pièce de théâtre, par sa dimension également distrayante, permet d’attirer également un public non partisan.

L’Intransigeant, fondé en 1880 par Henri Rochefort (1831-1913), « révolutionnaire socialiste »²¹⁵ en 1869 et sympathisant des communards en 1871, déporté à bord du même bateau que Louise Michel, et *L’Égalité*, un journal socialiste et marxiste à tendance anarchiste²¹⁶, apprécient la pièce²¹⁷. Émile Pouget, fondateur du journal anarchiste *Le Père Peinard*, rend compte de la fréquentation du spectacle par la classe prolétaire : « C’était une pièce de Louise Michel qui se jouait. Et le plus bath, mille tonnerres, c’est qu’elle se joue pas sur un grand théâtre mais dans une piaule où le populo peut radiner facilement : au théâtre de la Villette ! Là, au moins, c’est au milieu du populo, nom de dieu ! »²¹⁸. Mais *La Révolte* qui en a assuré la réclame émet des réserves et provoque une petite polémique esthétique. Le journaliste reproche à la pièce, comme l’explique Surel-Tupin, d’être trop éloignée « du vrai »²¹⁹ :

le but de la littérature, de l’art au théâtre doit être la recherche du vrai, mais cette tendance est encore plus nécessaire à la littérature socialiste, c’est pourquoi nous demandons à tous nos camarades de ne pas essayer de forcer la note, de ne pas chercher à viser l’effet, si ce n’est par des moyens naturels, et c’est aussi pourquoi nous risquons quelques critiques à l’œuvre de notre amie » (*La Révolte*, 10 décembre 1890)²²⁰.

Le journaliste reproche à l’auteurice de « forcer la note ». Par exemple, le chœur des grévistes et le fait qu’une bourgeoise soit l’allégorie du capitale sont pour lui invraisemblables (« non parce que c’est une femme, nous ne croyons pas à l’infériorité absolue de la femme, mais parce que les bourgeoises pensent à autre chose qu’à faire de

²¹³ Cf., *ibid.*, p. 143.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 142-143.

²¹⁵ Cf. « ROCHEFORT », article en ligne du Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social, disponible sur www.maitron.fr [Consulté le 18.09.2020]

²¹⁶ Cf. PERROT, Michelle. « Le Premier Journal Marxiste Français : *L’Égalité* de Jules Guesde (1877-1883). », *L’Actualité De L’histoire*, n° 28, 1959, p. 1-26. Disponible sur : www.jstor.org [Consulté le 19.09.2020]

²¹⁷ SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation de *La Grève* », *Au temps de l’anarchie*, *op. cit.*, p. 143.

²¹⁸ POUGET, Émile. « Au théâtre ! », *Le Père Peinard*, 14 décembre 1890, p. 15 cité par BEACH, Cecilia. « Staging the Revolution : Louise Michel », *op. cit.*, p. 43.

²¹⁹ SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation de *La Grève* », *Au temps de l’anarchie*, *op. cit.*, p. 143.

²²⁰ *Ibidem*.

la politique »²²¹). Le journaliste apprécie cependant « cet essai de littérature socialiste et virile qui nous sort des fadeurs bourgeoises courantes. »²²². La littérature socialiste devrait, pour Pouget, viser non pas l'effet mais le réalisme (« notre idéal est le vrai, le réel »²²³). Louise Michel lui répond par voie de presse. Selon elle « les évènements [de sa pièce] s'enchaînent de manière naturelle »²²⁴. La question du réalisme en art et en littérature traverse le XIX^e siècle. Le réalisme correspond même à ce que le XIX^e siècle a produit, selon Alain Vaillant, de « radicalement nouveau »²²⁵ en art et en littérature, alors qu'ils étaient jusque-là subordonnés « à une conception fondamentalement idéaliste de l'esthétique »²²⁶. Par le lyrisme de sa langue qui devait faire des comédiens des corps plein de souffle, presque chantant, par la dimension à la fois tragique et épique de ses pièces, l'exemplarité de ses personnages passionnés par l'idée qu'ils représentent, la poésie de Louise Michel va en effet à contre-courant du réalisme recherché par exemple par Courbet ou Flaubert consistant à donner l'impression d'un calque du réel. Pourtant, sa prose n'est pas dénuée de simplicité et de prosaïsme, ce que lui reproche Francisque Sarcey lorsqu'il écrit à propos de *Nadine* que « (...) les personnages entrent, échangent une demi-douzaine de mots et sortent sans qu'on sache ni pourquoi ils étaient venus, ni pourquoi ils sont partis. »²²⁷. Alain Vaillant explique que les romanciers du réalisme « s'imposent (...) le devoir d'impersonnalité (...) une éthique de la simplicité, voire du prosaïsme »²²⁸. La poétique théâtrale de Louise Michel se définit par une extrême simplicité prosodique mais aussi par un souffle lyrique, marqueur de l'idéalisme révolutionnaire qu'elle contient. Son théâtre n'est pas impersonnel, il contient en transparence son autrice, ses expériences et sa certitude que les rêves d'idéaux doivent, pour inciter à la lutte le public, procéder d'une forme de foi dans la possibilité du changement. Illustre figure de la Commune de Paris, on peut se demander de quelle façon le théâtre, que Louise Michel signe de son nom et qu'elle soutient par sa présence dans la

²²¹ *Révolte*, 10 décembre 1890 cité par SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation de *La Grève* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, *op. cit.*, p. 144.

²²² *Ibidem*.

²²³ Le journaliste de *La Révolte* cité par SUREL-TUPIN, Monique. « Présentation de *La Grève* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, *op. cit.*, p. 144.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ VAILLANT, Alain. « La querelle du réalisme », *La vie intellectuelle en France. Tome 1. Des lendemains de la Révolution à 1914*, *op. cit.*, p. 267.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ SARCEY, Francisque. *Le Temps*, 30 avril 1882, cité par Monique Surel-Tupin dans « Présentation à *Nadine* », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome II, *op. cit.*, p. 15-16.

²²⁸ VAILLANT, Alain. « La querelle du réalisme », *La vie intellectuelle en France. Tome 1. Des lendemains de la Révolution à 1914*, *op. cit.*, p. 269.

salle et par des conférences les représentations, pouvait être impersonnel puisque l'autrice incarnait dans l'espace public le modèle d'une révolutionnaire, également défendu dans ses pièces. Le personnage féminin de Nadine, figure exemplaire et sacrificielle d'une combattante de la Révolution sociale illustre cette idée que son théâtre la contient, tout comme Esther dans *La Grève*.

Dans *Nadine* (1882) et *La Grève* (1890), ses deux drames révolutionnaires faisant référence à la Commune, les héroïnes féminines incarnent des figures a priori binaires du bien et du mal. Nadine sans doute inspirée de Nadine Sihidoff²²⁹ est une martyre de la Révolution sociale et une référence à sa personne, tandis que Sofia incarne l'écrasement de la Révolution comme Esther (étoile en hébreux) figure la Révolution sociale versus Gertrude représente le capital. Esther qui se déclare anarchiste, appelée « Diane rouge »²³⁰, un surnom qui était donné à Louise Michel, est explicitement un double de l'autrice²³¹. En effet, les personnages ne sont pas complexes, ils sont « paroxystiquement » simples en ce que poussés au bout de la politique qu'ils défendent, les protagonistes principaux sont en cela presque des allégories (la Révolution, le Capitalisme, etc.). Paradoxalement cependant, Gertrude n'est pas seulement une allégorie du capital, elle incarne aussi ce que Philippe Ivernel nomme une « part de vérité » qui appartient, selon lui, « au pessimisme schopenhauerien et au perspectivisme nietzschéen »²³². Ce personnage féminin qui calcule est aussi celui qui, semblable à Sofia, est lucide, quant à une certaine marche du monde et, en particulier, quant à la situation des femmes dans la société²³³. Gertrude refuse le rôle de mère et d'amante, au nom de ce qu'elle nomme aussi sa liberté, la pièce oppose alors la quête individuelle de liberté à celle qui est organisée collectivement. Son théâtre a en apparence un caractère, comme le

²²⁹ Cf. MICHEL, Louise. *Histoire de ma vie. Seconde et troisième parties, Londres 1904, op. cit.*, p. 95. Nadine Sihidoff était une prisonnière qui se donna la mort en signe de résistance et incita d'autres prisonniers à faire de même.

²³⁰ MICHEL, Louise. *La Grève, op. cit.*, p. 173. Louise Michel fut elle-même comparée dans les journaux à une « Diane rouge ».

²³¹ Un pistolet dans une main et le drapeau noir dans l'autre (acte III), Esther se raconte dans un récit qui rappelle en outre l'enfance de l'autrice : « [...] J'en suis arrivée à l'harmonie, à la justice égalitaire à l'anarchie, pas tout à fait seule, j'ai beaucoup lu chez la grand-mère. J'étais libre comme l'air, j'en ai profité. Si elle vivait encore, je me serais réfugiée près d'elle, quand la baronne a fondu sur nous. » *Ibid.*, p. 159. Par ailleurs, Esther ne veut pas aimer car son amour tuerait sa haine, à la rigueur elle accepterait des noces rouges avec Inrike (autre combattant aux côtés de Marius), comme celles de Nadine mais elle ne veut pas d'union qui puisse l'adoucir et la détourner de sa lutte.

²³² IVERNEL, Philippe. « Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique. Théâtre de Louise Michel. », *op.cit.*, p. 33.

²³³ Paradoxalement, le personnage de Sofia porte aussi le discours de l'autrice concernant la marginalisation des femmes lorsque celle-ci affirme que l'« on traite les femmes comme les peuples ; on les endort avec des serments ! », cf. MICHEL, Louise. *Nadine, op. cit.*, p. 38.

décrit Ivernel, « naïf », affirmant qu'il ouvre sur « une dialectique des extrêmes que l'on pourrait dire nue, et du même coup déshabillante »²³⁴. Ce binarisme de surface est pourtant sabordé par des zones d'ombres renvoyant à un mal plus complexe que celui inhérent à la dualité chrétienne qui questionnent l'impossible cohabitation entre désir et univocité, entre liberté individuelle féminine et aspiration libertaire collective, venant creuser et par-là prolonger des paradoxes d'une société mais aussi les abîmes de l'inconscient humain. Ses personnages les plus angéliques, les jeunes héroïnes, sont d'ailleurs empreints du double désir de crime de vengeance et de la volonté de se donner en sacrifice au combat, en figures révolutionnaires exemplaires. Louise Michel souligne cette idée duale formée de son expérience de combattante, que la Révolution, si elle peut conduire à la liberté des peuples, dévore aussi ses enfants. Son théâtre, par le déplacement en un autre pays et un autre temps pour parler de l'Histoire proche, par sa langue éminemment poétique portée par un souffle lyrique, ne s'apparente pourtant pas totalement au drame romantique comme celui d'Hugo car ses personnages ne sont pas bigarrés et sa politique et les idées qu'elle défend sont explicitées, en particulier dans tous les passages coupés par la censure. Si elle emprunte ensuite à Shakespeare des personnages oniriques dénués d'ancrage historique (Cath et Margot), elle puise aussi au réalisme d'Henrik Ibsen (les scènes dans les prisons, les mines, etc.), son aîné de deux ans, le rêve venant, par contraste, encore accroître la crudité du réel et inversement. Ivernel nomme cela du « romantisme révolutionnaire et [du] réalisme paroxystique »²³⁵. Nous pourrions aussi les nommer des drames anarchistes romantico-naturalistes, porteurs des aspirations de tous ceux qui n'ont pas oublié les rêves de la Commune de cette Troisième République, à son commencement dans les années 1880. D'après les rapports de la police, ses pièces ont attiré et rassemblé un public populaire nombreux parmi lequel les forces vives du mouvement anarchiste parisien et elles ont suscité son engouement (chants, applaudissements, conférences, etc.). Mais éminemment pédagogique, en ce qu'appliqué à faire comprendre les systèmes d'exploitation de l'homme par l'homme au plus grand nombre, elles s'adressaient aussi à ceux qui n'étaient pas encore acquis à la cause de la Révolution sociale. Outre la police, l'autrice rendue célèbre par son procès après la répression de la Commune en 1871 était présente dans la salle et en prenant la parole lors des représentations, elle attirait un large public prolétaire mais aussi des personnalités politiques (Rochefort, Clémenceau), des journalistes ainsi que la curiosité

²³⁴ IVERNEL, Philippe. « Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique, *op. cit.*, p. 35.

²³⁵ *Ibidem*.

des badauds. Ces trois pièces supposent donc l'existence d'une scène théâtrale du groupe anarchiste, formé d'un public alternatif à celui des arènes discursives officielles (l'État, l'Assemblée nationale, les grands journaux, les Salons), initiée par une femme mais cependant sous contrôle de la censure. Parce qu'elles étaient jouées dans des théâtres secondaires dont les représentations rassemblaient ensuite des groupes militants, ses pièces étaient soumises comme toutes les pièces avant 1906 à la censure de l'État. En raison de son passif de Communarde, Louise Michel était en outre particulièrement surveillée par la police. Les nouvelles « Ève » défendues par Louise Michel dans ses pièces sont donc, plus ou moins calquées sur sa personne, des combattantes de la Révolution sociale se sacrifiant pour sauver ses chefs de file (Bakounine) et la faire grandir tandis que le corps de l'autrice en présence lors de la représentation sert la publicité du spectacle (héroïne de la Commune, elle attire les foules), à galvaniser le public autour de la politique anarchiste grâce à ses conférences et à exciter sa colère, en particulier lors de ses prises de parole portant sur la censure de ses pièces.

Par son théâtre comme par ses conférences, Louise Michel participe à l'élaboration d'un contre-espace public. Par les événements que constituent sa présence, ses conférences et ses spectacles, elle rassemble ses protagonistes. En effet, Louise Michel est une figure publique de la lutte anarchiste par son engagement (ses écrits, ses combats physiques, etc.) mais surtout par la façon dont la presse en a fait une figure de fascination, repoussante pour les journaux anti-communards, ou héroïque pour les défenseurs de la cause anarchiste, en particulier lors de son procès et de son retour de déportation à Paris. Les conférences de Louise Michel ainsi que sa présence attirent les curieux pour voir une légende vivante. Grâce à la présence des journalistes, ces réunions anarchistes font l'objet d'articles dans la presse qui diffusent les discours anarchistes et alimentent le débat public sur ce groupe militant craint par l'État. Ce contre-espace public auquel Louise Michel participe nourrit un débat public qui participe alors également, au long cours, de la formation de l'opinion publique.

Alors que Louise Michel est une anarchiste de « gauche », suivant la définition que donne Alain Corbin de l'homme de gauche au XIX^e siècle (cf. introduction du chapitre 4), Gyp, l'autrice que nous allons désormais étudier, a été qualifiée par sa biographe Willa Silverman d'« anarchiste de droite »²³⁶. Elle la qualifie d'« anarchiste » parce que cette femme supportait mal l'autorité mais, à la différence des autrices dramatiques d'ores et

²³⁶ Cf. WINOCK, Michel. « Préface », *Gyp, la dernière des Mirabeau* de SILVERMAN, Willa Z. [Oxford University Press, 1995], *op. cit.*, p. 8.

déjà évoquées, la politique défendue par Gyp ne se situait pas à gauche, notamment pour la raison qu'elle n'était pas orientée vers l'avenir. Gyp vivait dans la nostalgie de l'Empire de Napoléon I^{er}. Elle vouait un culte à l'armée et ne se montrait pas en faveur de l'émancipation sociale. Elle regrettait au contraire la perte de puissance de l'aristocratie ainsi que l'ascension de la bourgeoisie. Elle aspirait donc non pas à un nouvel ordre fondé sur la raison mais à un ordre ancien qu'elle fantasmait comme une société dans laquelle l'Église serait puissante et l'État martial.

B. Le théâtre boulangiste (1889) de Gyp (1849-1932)

Huit ans avant l'affaire Dreyfus (1894-1906), la Troisième République est traversée par une crise profonde de confiance du peuple en ses institutions : la crise boulangiste (1886-1889)²³⁷. Incarnée par la personnalité du Général Georges Boulanger (1837-1891), elle surgit dans un contexte politique d'instabilité ministérielle et sociale, d'augmentation du chômage dans les secteurs du bâtiment et du textile, et d'une crise de l'agriculture²³⁸. Ce courant populaire patriote réclame une revanche militaire contre la Prusse (depuis la défaite de 1871), une république purifiée et plus autoritaire. Il rassemble des personnalités (Alfred Naquet, Henri de Rochefort, Paul Déroulède²³⁹) de courants politiques divers : des radicaux et des blanquistes patriotes, des monarchistes, les droites royalistes et bonapartistes²⁴⁰ et constitue, selon Armel Marin, « l'acte de naissance du nationalisme politique »²⁴¹. Lorsque Boulanger est remercié par le gouvernement où il était ministre de la guerre²⁴², le boulangisme devient « la révolte des *exclus* contre la République parlementaire »²⁴³. En janvier 1889, les « trois cinquièmes des électeurs »²⁴⁴ votent pour le Général Boulanger, il est poussé par la population à prendre le pouvoir par un putsch mais renonce. Il est condamné par la Haute Cour pour « attentat contre la sûreté de

²³⁷ Cf. MARIN, Armel. « Boulangisme », Encyclopædia Universalis [en ligne], Disponible sur www.universalis-edu.com [Consulté le 16 juin 2020]

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Paul Déroulède apporte au général le soutien de sa Ligue des Patriotes pour la Revanche contre l'Allemagne et celui de son journal *Le Drapeau*, cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau* [1995], traduit de l'anglais par Françoise Werner, préface de Michel Winock. Paris : Perrin, 1998. 307 p., p. 110.

²⁴⁰ Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. « La crise boulangiste », *Citoyenneté, république et démocratie en France (1789-1899)*, *op. cit.*, p. 266-267.

²⁴¹ Cf. MARIN, Armel. « Boulangisme », Encyclopædia Universalis, *op. cit.*

²⁴² Le Général Boulanger était entré au gouvernement grâce à l'aide de Georges Clémenceau.

²⁴³ WINOCK, Michel. *La Fièvre hexagonale : Les grandes crises politiques de 1871 à 1968*, Paris, Calmann-Lévy, 1986, p. 89, cité par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, *op. cit.*, p. 103.

²⁴⁴ *Ibidem*.

l'État »²⁴⁵ et « condamné à la déportation »²⁴⁶ en août 1889. En septembre de la même année, la droite boulangiste « n'obtient que 210 sièges à la Chambre »²⁴⁷, le mouvement se dissout mais il marque l'essor en République d'une droite nationaliste (aujourd'hui nommée extrême droite) dont le « principal représentant »²⁴⁸ de la nouvelle génération est Maurice Barrès (1862-1923), grand compagnon de lutte de l'écrivaine Gyp (1849-1932). Le fils de Maurice Barrès, Philippe Barrès écrivait à son propos qu'elle était « le centre féminin du nationalisme »²⁴⁹.

Gyp, autrice de « plus de cent romans, vingt pièces de théâtre, des centaines d'articles, quatre volumes de souvenirs (...) [et d'] une abondante correspondante »²⁵⁰, connut une très longue carrière (1881-1932) également comme dessinatrice caricaturiste²⁵¹, éditorialiste et chroniqueuse dans la presse de droite et nationaliste de droite (*La Libre parole*²⁵², *La Tribune française* (1902-1903)²⁵³ *L'Excelsior*, *La Patrie illustrée*²⁵⁴, *Le Figaro*, *Les Lectures*, *Le Gaulois*²⁵⁵). D'après l'index de Cecilia Beach, dix-huit de ses pièces furent représentées, dont seize à Paris²⁵⁶ sur des scènes secondaires (Gymnase, Théâtre de la Bodinière (ou de l'Application), Théâtre Michel, Sarah

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Cf. BOUDON, Jacques-Olivier. « La crise boulangiste », *Citoyenneté, république et démocratie en France (1789-1899)*, *op. cit.*, p. 266-267.

²⁴⁹ SILVERMAN, Willa Z. « Introduction », *Gyp, la dernière des Mirabeau*, *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

²⁵² *La Libre parole* dénonce le nom de Dreyfus au début de l'affaire Dreyfus (1894-1906), cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, *op. cit.*, p. 140.

²⁵³ *Ibid.*, p. 200.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 197.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 219.

²⁵⁶ Cf. BEACH, Cecilia. « GYP », *French Women Playwrights before the Twentieth Century: a checklist*, *op. cit.*, p. 136-137 et Cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, *op. cit.* p. 239 : *Autour du mariage*, coécrite avec H. Crémieux, comédie en V actes, jouée au Gymnase dramatique, le 19 octobre 1883 ; *Mademoiselle Ève*, comédie en III actes, jouée au Théâtre Michel, le 6 janvier 1885 et à la Comédie Parisienne, le 4 mars 1895 ; *Tout à l'égout !*, jouée à Paris, au salon Helder, 10 janvier 1889 ; *Sauvetage*, comédie en I acte, joué au Théâtre de l'Application, le 2 mai 1890 ; *Le Dernier sentiment de Loulou*, comédie en I acte, publiée dans la Revue dramatique, jouée au Cercle Artistique et Littéraire, le 11 mai 1892, au Cercle Volnay en mai 1892 ; *Scène d'intérieur*, comédie en I acte, jouée à la Salle Lancry, le 10 février 1895 ; *Rencontre*, comédie en I acte, jouée à l'institution dramatique le 4 octobre 1895 ; *Flirtage*, saynète en I acte, jouée au Théâtre de l'Application le 7 mars 1898 ; *L'Idéal*, pièce en I acte, jouée Salle des Agriculteurs, le 13 mai 1898 ; *Miquette*, comédie en I acte, coécrite avec Drault, jouée au Théâtre Pompadour, le 1^{er} décembre 1898 ; *Bob chez lui*, comédie en I acte, jouée au Théâtre de l'Application, le 23 mars 1899 ; *L'Ange gardien*, comédie en I acte, jouée au Théâtre de l'Application, le 22 juin 1899 ; *Premier nuage*, saynète en I acte, jouée à Grenoble, le 14 mai 1900 ; *Une Nuit agitée*, comédie en I acte, jouée à Grenoble, le 14 mai 1900 ; *Le Premier flirt de Loulou*, comédie en I acte, jouée au Théâtre des Mathurins, le 29 janvier 1903 ; *Les Trois clefs*, pièce en 2 actes coécrite avec Camille Bruno, parue dans Les Saisons 3 (août 1916), jouée au Cercle artistique et littéraire, le 9 juin 1906 ; *Toutoune*, comédie en I acte, dans Lectures pour tous, décembre 1910. *Napoléonette* au Théâtre Sarah Bernhardt, le 29 mai 1919.

Bernhardt) ou dans des cafés (Le Café Helder) par des troupes professionnelles ou des cercles dramatiques amateurs. Aurélien Lugné-Poe (1860-1940) qui avait mis en scène, en 1892, sa pièce *Le Premier Sentiment de Loulou* se souvenait dans *La Parade* que :

la comtesse de Martel [alias Gyp, représentait] à ce moment-là pour nos Escholiers l'esprit parisien dans ce qu'il a d'aigu et de satirique (...) mais à cette époque j'étais troublé par autre chose que par le parisianisme. Qu'y pouvais-je ? – Gyp était « étincelante » et Ibsen ne l'était fichtre pas !²⁵⁷

Gyp incarne en 1892, d'après Lugné-Poe, un esprit parisien qu'il définit par son sens de la satire. Il ne retient en effet que la dimension satirique de son œuvre comme si ses idées politiques n'étaient pas à prendre au premier degré, qu'elles étaient sans conséquences. Le théâtre de Gyp est effectivement satirique pour la raison qu'il s'attaque à des personnalités et à des groupes humains en s'en moquant. Sarah Bernhardt (1844-1912) qui fit représenter sa pièce *Napoléonette*, le 29 mai 1919, dans son théâtre éponyme appréciait également beaucoup, d'après Silverman, sa pièce²⁵⁸. Ces représentations montrent qu'au-delà des prises de position de Gyp ou avec elles, le style corrosif de sa prose était apprécié par ses contemporains en faisant fi des idées xénophobes que ses pièces contenaient. Son œuvre, porteuse d'un certain « air du temps » propre à la dite « Belle Époque », particulièrement en ce qui concerne l'affaire Dreyfus et la crise Boulangiste, « parlait » à ses contemporains.

Gyp mit en effet son écriture au service d'abord de son activisme boulangiste (1887-1889) puis antidreyfusard (1894-1906) et enfin d'une propagande militariste pendant la Première Guerre mondiale²⁵⁹. Par son œuvre très populaire en France à la fin du XIX^e siècle, elle a très activement contribué à la banalisation de l'antisémitisme et à la formation de ce que Silverman a nommé une « culture populaire antisémite »²⁶⁰. Léon Blum cité par Silverman écrivait que pour comprendre l'antisémitisme de la fin du siècle, « il faudrait se référer aux documents littéraires et artistiques de l'époque, aux romans de Gyp »²⁶¹. Charles Maurras la situait, après Édouard Drumont, l'auteur du pamphlet antisémite de *La France juive* qui connut « 114 rééditions »²⁶² chez Flammarion en 1886, comme « l'écrivain qui a déterminé dans l'esprit des Français les images d'antisémitisme

²⁵⁷ LUGNÉ-POE, Aurélien. *La Parade*, vol. 1. *Le Sot du Tremplin*, Paris : Gallimard, 1930, p. 219, cité par Willa Silverman dans *Gyp : la dernière des Mirabeau*, op.cit., p. 150.

²⁵⁸ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, op. cit., p. 239

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 230.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 201.

²⁶¹ BLUM, Léon. *Souvenirs sur l'Affaire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 68, cité par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, op. cit., p. 150.

²⁶² *Ibid.*, p. 92.

les plus puissantes »²⁶³. L'accumulation de ces citations par des personnalités favorable à un nationalisme intégral donne l'impression que l'action politique de Gyp jouissait d'une reconnaissance de la part de la droite xénophobe, sans que son sexe soit un obstacle alors que dans l'imaginaire collectif, les mouvements de droite sont habituellement associés à un sexisme plus grand.

Nous allons revenir sur l'agentivité de Gyp dans l'espace public et tenter de saisir sa pensée nationaliste de droite. Nous allons préciser ses idées en analysant, en particulier, ce qu'incarnait pour elle « le Juif » à partir de sa pièce *Tout à l'égout*, représentée à Paris peu de temps avant les élections d'automne 1889 alors qu'elle était « agent électoral »²⁶⁴ boulangiste.

Née le 16 août 1849 à Plumergat dans le Morbihan, Sibylle Aimée Marie Antoinette Gabrielle de Riqueti de Mirabeau²⁶⁵ est la fille d'un couple d'aristocrates : Arundel-Joseph de Riqueti de Mirabeau et Marie le Harivel de Gonnevill²⁶⁶ (1827-1914), femme de lettres²⁶⁷. Le couple se sépare l'année qui suit sa naissance²⁶⁸, son père qui l'avait élevé comme si elle était un garçon allant jusqu'à l'habiller comme tel²⁶⁹, décède d'une balle perdue en 1860²⁷⁰ et l'enfant est désormais élevée à Nancy par son grand-père maternel bonapartiste, le colonel Aymard Olivier Le Harivel de Gonnivel²⁷¹, qui assure, aidé de précepteurs²⁷², son éducation. Il l'élève comme un futur soldat, lui fait pratiquer le sport (équitation, danse, marche, et quotidiennement la gymnastique²⁷³), lui apprend l'histoire familiale et à lire dans la Bible²⁷⁴. En octobre 1860, elle entre au pensionnat religieux du Sacré-Cœur de Nancy où elle se montre précoce mais désobéissante²⁷⁵. Elle développe

²⁶³ MAURRAS, Charles. « Les images puissantes » : Un ménage dernier cri, *La Gazette de France*, 9 août 1903, p. 1-2, cité par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 150-151.

²⁶⁴ Monsieur de Blagny, « Gyp boulangiste et agent électoral », *Le Temps*, 12 janvier 1890, cité par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 106.

²⁶⁵ En 1862, sa mère la rebaptise de son quatrième prénom Gabrielle car elle la trouve trop laide pour porter le gracieux prénom de Sybille très à la mode depuis la sortie d'*Histoire de Sibylle* d'Octave Feuillet, cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau* [1995], traduit de l'anglais par Françoise Werner, préface de Michel Winock. Paris : Perrin, 1998. 307 p., p. 37.

²⁶⁶ Cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 16-17.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 38-40, 56-59. Marie le Harivel de Gonnevill est une femme de lettres catholique, antidémocrate et légitimiste, autrice de romans, essais (*Prières et pensées chrétiennes*, 1870) pamphlets et de pièces de théâtre, elle publie entre autres sous le pseudonyme de « Chut » en particulier dans *La Mode nouvelle, La Revue à la mode* et *La Vie parisienne*.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 17-18.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

²⁷² *Ibid.*, p. 36.

²⁷³ *Ibid.*, p. 22.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

un grand goût pour la lecture de récits (M^{me} de Genlis, Perrault, La Fontaine, la mythologie gréco-romaine, Walter Scott, George Sand, Alexandre Dumas, la comtesse Dash²⁷⁶) et de théâtre (Molière, Racine, Marivaux, Victor Hugo²⁷⁷). Malgré ses réticences envers le mariage²⁷⁸, elle épouse à Nancy, en 1869, Marie François Roger de Martel de Janville (1848-1920²⁷⁹), trois enfants naissent de cette union²⁸⁰. En 1879, elle s'installe avec sa famille dans une demeure à Neuilly dans laquelle elle réside jusqu'à sa mort²⁸¹. Mais les époux, peu attachés l'un à l'autre, cohabitent²⁸² simplement, et en 1895, elle obtient une « séparation de biens et de capital d'avec son mari »²⁸³. Après avoir fait vivre son époux et ses enfants pendant plus de dix ans grâce à son écriture (1882-1895), elle souhaite seule contrôler ses revenus et les dépenses de son foyer²⁸⁴.

Gabrielle de Martel a un premier texte publié en 1879 après avoir envoyé des dialogues inspirés de sa vie mondaine nancéenne à la revue *La Vie Parisienne* en les signant du pseudonyme asexué de « scamp » (polisson en anglais)²⁸⁵. Simple passe-temps au départ, sa production littéraire devient en 1882 plus centrale dans sa vie lorsque les rentes de son ménage commencent à s'épuiser (rentes de son époux ajoutées à sa dot), son mari étant oisif, elle fait vivre l'ensemble de sa famille²⁸⁶. En 1881, elle invente (toujours pour *La Vie Parisienne*) son personnage de Bob, un petit garçon franc et insolent qui parle argot puis celui de Paulette d'Autretan et signe bientôt ses dialogues sous le pseudonyme de « Gyp », dont l'origine n'est pas clairement identifiée²⁸⁷. Elle demande qu'on parle d'elle en tant qu'écrivain au masculin²⁸⁸ et se définit publiquement comme « homme de lettres »²⁸⁹, de la même façon que George Sand et plus tard sa cadette

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁷⁸ Cf. GYP. *Souvenirs*, volume 2, p. 71 cité par Silverman, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 44 : « La pensée qu'un monsieur aurait le droit d'entrer chez moi à toute heure, de tournailler comme chez lui, de me parler, et qu'il me faudrait le tolérer, lui répondre et paraître enchantée de le voir là, me donnait le frisson. »

²⁷⁹ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 236 et 46-47.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 61 : Elle met au monde un premier fils le 8 septembre 1873, Aymar-Marie Roger Amédée de Martel qui mourra lors d'une mission militaire au Soudan le 27 novembre 1900 (cf. p. 192), en 1875, Thierry-Jean Marie-François qui devient un célèbre neurochirurgien et Nicole-Renée Marie-Alice en 1878.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 65-67.

²⁸² *Ibid.*, p. 62.

²⁸³ *Ibid.*, p. 136.

²⁸⁴ Cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 136.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 59-60.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.

Rachilde. En 1882, paraît son premier roman chez l'éditeur Calmann-Lévy, *Petit Bob*²⁹⁰. Il marque le début de sa carrière de romancière à succès²⁹¹. Ses romans se caractérisent par des chapitres courts, dialogués, proches du théâtre, Silverman les qualifie de « romans dialogués »²⁹². Ce style semble avoir émergé de ses nécessités à produire beaucoup et vite afin de subvenir à ses besoins financiers. Ils mettent en scène des héros insolents récurrents tels que Bob²⁹³ à propos duquel Gyp écrivait, « j'ai mis (...) beaucoup de l'enfant que j'étais jadis »²⁹⁴ et Paulette, qui représente son regard sur les femmes. Ces deux personnages sont les porte-paroles de sa verve satirique cinglante, en particulier à l'égard des « aristocrates « décadents » et des bourgeois parvenus »²⁹⁵. Ses publications chez Calmann-Lévy lui servent, d'après Silverman, de « carte de visite »²⁹⁶ pour entrer dans le milieu littéraire et théâtral parisien mais elle ouvre aussi chez elle, afin d'entretenir son réseau professionnel puis militant, un salon dans les années 1880²⁹⁷. Dans ce salon, parmi ses habitués, figurent « la famille Barrès, Anatole France, François Coppée, Paul Déroulède, Henri Becque et Degas »²⁹⁸ mais aussi Robert Montesquiou²⁹⁹, Jean-Louis Forain³⁰⁰. Avant l'affaire Dreyfus, son salon se caractérise davantage par un conservatisme littéraire et artistique que par son nationalisme³⁰¹. Gyp occupe le centre de son salon, d'après les souvenirs de Julia Daudet, « elle cause, cette Gyp, de tout et de tous (...) »³⁰². Son salon participe de sa publicité de femme publique et de son œuvre et inversement, son œuvre lui permet d'attirer chez elles des personnalités et de s'assurer ainsi des appuis dans l'espace public. Gyp fréquente elle-même le salon d'Alphonse Daudet³⁰³, de la princesse Mathilde, nièce de Napoléon Ier³⁰⁴ ainsi que les réceptions de Madame Caillavet (côtoyées par Marcel Proust)³⁰⁵.

²⁹⁰ GYP. *Petit Bob*, Paris : Calmann-Lévy, 1882, 275 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 18.06.2020]

²⁹¹ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, op. cit., p. 70. Entre 1882 et 1884, Calmann-Lévy publie treize ouvrages de Gyp.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Bob est un petit garçon de l'aristocratie comme il faut qui joue des tours aux adultes, pose des questions, dérange et qui supporte mal l'autorité, et qui « dénote une tendance anarchiste » selon Silverman, cf. *ibid.*, p. 77.

²⁹⁴ Cf. Gyp note 18 citée par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau* [1995], op. cit., p. 77.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 120-121. Gyp reçoit tous les dimanches dans son salon de Neuilly, entre midi et minuit.

²⁹⁸ Cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau* [1995], op. cit., p. 121.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 117.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 121.

³⁰² *Ibid.*, p. 122.

³⁰³ *Ibid.*, p. 118.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 119.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.

En 1883, Gyp adapte avec Hector Crémieux son roman *Autour du mariage*³⁰⁶ pour le théâtre. La première a lieu le 19 octobre 1883 au Gymnase dramatique mais l'accueil n'est pas bon. C'est à cette occasion que sa véritable identité, de jeune femme aristocrate, est dévoilée au public. D'après le critique Francisque Sarcey cité par Silverman, (*Le Temps*, 22 octobre 1883), les dialogues du roman ne tiennent pas sur la scène et l'accueil est « glacial »³⁰⁷. Elle écrit la même année une autre pièce, *Le Suis-je ?*³⁰⁸ mais ne parvient pas à la faire représenter. Malgré ses échecs, sa première pièce écrite en collaboration marque le début de sa carrière d'autrice dramatique parisienne. Elle est par ailleurs devenue, en 1887, une écrivaine à très grand succès³⁰⁹.

Avec son roman *La Vertu de la baronne*³¹⁰, publié en 1882³¹¹, ses idées politiques s'affirment. Gyp n'est pas démocrate, elle regrette depuis 1870 l'Empire de Napoléon³¹² dans le culte duquel elle a grandi avec son grand-père. Enfin, son œuvre est profondément antisémite³¹³. Son antisémitisme s'exprime par la présence du personnage « le Juif » qu'elle peint comme un individu sachant à peine parlé et obsédé par l'apanage du gain. À cette époque elle devient très proche d'Édouard Drumont. Politiquement, selon Silverman, « le Juif » est pour Gyp, la « personnification de la République démocratique tant haïe qui donnait le pouvoir à une nouvelle classe politique en grande partie bourgeoise et détrônait l'aristocratie dans la fonction publique, la magistrature comme ailleurs »³¹⁴. Sa haine manifeste aussi la sensation de sa marginalité « en tant que femme, aristocrate et écrivain, désireuse de gagner sa vie (...) »³¹⁵. Silverman remarque que chacun des hommes qui participent de sa professionnalisation et donc de son autonomie (Kalmus dit Calmann Lévy, Hector Crémieux, et les directeurs de théâtre Dreyfus, Bertrand et Baron) sont juifs. Ces hommes renvoient à Gyp sa dépendance à eux, ils sont également des miroirs de son propre désir d'assimilation à l'arène discursive officielle (les Juifs sont des citoyens français seulement depuis 1791, cf. Introduction générale), celle des hommes français blancs bourgeois. Elle se comparera d'ailleurs au « Juif » à

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 69. Son roman *Autour du mariage* connaît plus de quatre-vingt-dix éditions, cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 79.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 95.

³¹⁰ GYP. *La Vertu de la baronne*. Paris : C. Lévy, 1882, 374 p.

³¹¹ Dans son roman *La Vertu de la baronne*, cf. *ibid.*, p. 94.

³¹² *Ibid.*, p. 78.

³¹³ *Ibid.*, p. 91

³¹⁴ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 93.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

cause de sa manière, selon ses mots, de se « laiss[er] éblouir par la question d'argent »³¹⁶ et de son ambition³¹⁷, et donc dans une certaine mesure du fait de son désir d'inclusion à l'espace public bourgeois. L'antisémitisme contenu dans ses livres rend sa relation avec son éditeur juif Calmann-Lévy complexe. En effet, s'il la met en garde à plusieurs reprises quant au contenu antisémite de ses pages, lui propose souvent des coupes et la menace plusieurs fois de mettre fin à leur collaboration³¹⁸, il a besoin de la vente de ses romans pour maintenir sa maison d'édition à flot. De la même manière que lui, elle a besoin de l'argent et des avances de son éditeur pour faire vivre sa famille³¹⁹. Chacun semble faire une concession politique importante, celle, pour lui, de publier des romans antisémites, et pour elle d'avoir ses textes publiés grâce à un éditeur juif. Mais les positions antisémites violentes de Gyp s'inscrivent dans un discours récurrent du tournant du XIX^e et du XX^e siècle : le « complot judéo-protestant ». Dans un article portant sur l'antiprotestantisme et l'antisémitisme à la fin du XIX^e siècle, Jean Baubérot explique que ce « thème du « complot » se déclenche avant le déclenchement de l'affaire Dreyfus (...) »³²⁰. Il se développe dans un souci de « défense de la véritable République, celle des « honnêtes gens », face à celle gangrénée par « un complot judéo-protestant », relié aux francs-maçons »³²¹. Ce « complot judéo-protestant » aurait pour but, d'après Baubérot, d'« enlever à la France son « esprit gaulois », joyeusement viril : la France est menacée en tant que pays catholique latin sécularisé »³²². Outre ces conflits étouffés avec son éditeur, ses positions antisémites violentes, si elles s'inscrivent dans un large mouvement, ne sont pas sans répercussions sur sa vie. Elles lui valent par exemple des menaces, des agressions dans la rue et dans la presse³²³, un enlèvement en mai 1900³²⁴ ainsi que des procès et des condamnations pour diffamation³²⁵. Ces intimidations ne freinent pourtant

³¹⁶ Gyp citée par Silverman sans référence, Silverman, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 94.

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 132.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 129. Gyp est bien payé pour ses romans (1 franc la ligne) mais elle arrondit ses revenus par des écrits pour le théâtre, des articles, des caricatures et des peintures pour la presse, cf. *ibid.*, p. 132.

³²⁰ BAUBÉROT, Jean. « Antiprotestantisme et Antisémitisme à la fin du XIX^e siècle. », *Revue d'histoire du protestantisme*, vol. 2, n° 4, 2017, p. 505–522., p. 505. Disponible sur : www.jstor.org [Consulté le 20.09.2020]

³²¹ *Ibidem.*

³²² *Ibid.*, p. 506.

³²³ Par exemple, le 26 décembre 1897, elle est prise à partie en une de L'Aurore, cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 155.

³²⁴ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 188.

³²⁵ *Ibid.*, p. 173.

pas son agentivité politique dans l'espace public. Celle-ci s'exprime, entre 1888 et jusqu'à sa mort, de différentes manières.

En 1888, Gyp se lance d'abord « éperdument »³²⁶, d'après Michel Missoffe, dans le mouvement boulangiste dans lequel, elle voit, d'après Silverman :

l'occasion de se lancer dans un grand mouvement de masse antirépublicain et antibourgeois avec toute la violence, l'audace et la ferveur prosélyte d'une Mirabeau. La politique devint alors le nouveau terrain où elle libéra ses haines et son animosité. Mais en tant que femme, elle ne pouvait voter ou siéger à la Chambre. Elle compensa cette exclusion en usant d'autres moyens, extrapolitiques et parfois illégaux – romans, articles pour les journaux, caricatures et conduit inqualifiable –, pour user de son influence sur l'opinion. Sa marginalité l'obligeait à diversifier les formes de son opposition et du cultiver un extrémisme verbal, visuel et même physique. Paradoxalement, c'est sa nature de femme qui joua en faveur de sa notoriété et son efficacité comme boulangiste puis comme figure de proue de l'antidreyfusisme et de l'antisémitisme.³²⁷

Elle met donc d'abord son œuvre littéraire au service de la cause boulangiste (« Feu Longchamp », *La Revue bleue*, 1888 ; *Bob au salon de 1889*³²⁸, 1888 ; *Bob à l'exposition*³²⁹, 1889, et *Tout à l'égout !* une pièce de théâtre représentée et publiée en 1889³³⁰) mais aussi son action puisqu'elle devient « agent électoral »³³¹ pour un candidat boulangiste (Cornulier) à Lion-sur-Mer, allant rencontrer les habitants pour les inciter à voter pour son candidat puis fêtant sa victoire en défilant dans les rues de la ville et en offrant un feu d'artifice aux habitants³³². Son engagement boulangiste forge ses amitiés durables avec le patron de la Ligue Patriote Paul Déroulède, l'ancien communal Henri Rochefort et surtout Maurice Barrès avec qui elle aura une très longue correspondance³³³. Puis son boulangisme l'a fait évoluer vers un violent antidreyfusisme dont elle devient pendant l'affaire (1894-1906) une figure de proue³³⁴. Alfred Dreyfus incarne pour Gyp en tant que Juif et alsacien proche de l'Allemagne le traître à la patrie mais aussi « la faiblesse et la décadence de la France (...) « émasculée » »³³⁵. Comme elle l'avait fait pour le mouvement boulangiste, elle met sa plume et son action au service de la cause antidreyfusarde, d'abord par ses romans (par exemple en 1898, entre la publication de

³²⁶ *Ibid.*, p. 104.

³²⁷ *Ibid.*, p. 106.

³²⁸ GYP. *Bob au salon de 1889*. Paris : C. Lévy, 1888, 136 p.

³²⁹ GYP. *Bob à l'Exposition*. Paris : C. Lévy, 1889, 120 p. Disponible en ligne sur Gallica.

³³⁰ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 108.

³³¹ Monsieur de Blagny, « Gyp boulangiste et agent électoral », *Le Temps*, 12 janvier 1890, cité par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 106.

³³² Cf. *Ibid.*, p. 106.

³³³ *Ibid.*, p. 110-114.

³³⁴ Pendant l'affaire Dreyfus, Gyp a ses entrées dans un grand nombre de salons (Princesse Mathilde), cf. SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau, op. cit.*, p. 119.

³³⁵ *Ibid.*, p. 142.

« J'accuse » de Zola dans *L'Aurore* et le procès de l'écrivain, elle publie chez Flammarion *Israël*³³⁶, un roman antisémite qui reçoit l'éloge de la presse antidreyfusarde³³⁷) et par de nombreuses contributions dans la presse nationaliste et xénophobe. Elle devient également correspondante pour le journal antisémite *La Libre Parole* d'Édouard Drumont et rend compte des procès pendant l'affaire Dreyfus, (elle couvre par exemple le procès de Zola³³⁸). Puis de 1899 à 1901³³⁹, elle s'engage dans la Ligue de la patrie française dont le but, décrit par Silverman, est de « combattre par des réunions et de l'agitation les « intellectuels » dreyfusards (...) »³⁴⁰. Lors du procès des Nationalistes (Drumont, Coppée, Lemaître, Barrès, Boni de Castellane) débuté le 10 novembre 1899, lorsqu'elle comparait à la barre devant la Haute Cour pour témoigner et que le juge lui demande sa profession, elle répond « antisémite »³⁴¹ ce qui entraîne les rires de la salle. Si le verdict du procès correspond historiquement à l'affaiblissement³⁴² du mouvement nationaliste en particulier antidreyfusard en 1904³⁴³, elle reste entre 1900 et 1914, « fidèle à ses idées »³⁴⁴ et continue à publier beaucoup (deux romans par an jusqu'à sa mort³⁴⁵). Au début du XX^e siècle, Charles Maurras tente à plusieurs reprises de la faire adhérer à son mouvement *L'Action française* mais elle refusera toujours, trouvant son courant peu antisémite et trop orléaniste³⁴⁶. Ses derniers engagements politiques sont enfin mis au service de la propagande pro guerre dans un esprit, comme Juliette Adam, de Revanche sur les allemands³⁴⁷. Entre 1914 et 1918, elle écrit dans ce sens huit romans³⁴⁸ dont *Journal d'un cochon pessimiste*, son journal de guerre, et sa suite : *Le Journal de feu le cochon pessimiste*³⁴⁹ et contribue aussi activement à des journaux de droite (*L'Excelsior*, *Le Figaro*, *Les Lectures*, *Le Gaulois*³⁵⁰). Elle se trouve pourtant pendant la guerre dans une grande précarité financière dont attestent les nombreuses lettres de demandes d'avances à son éditeur³⁵¹. Après la Première Guerre mondiale, elle se positionne contre L'Action

³³⁶ GYP. *Israël*. Paris : E. Flammarion, 1898, 336 p.

³³⁷ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, op. cit., p. 152.

³³⁸ *Ibid.*, p. 164.

³³⁹ *Ibid.*, p. 198.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 175.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 183.

³⁴² *Ibid.*, p. 185.

³⁴³ *Ibid.*, p. 199-200.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 195.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 195 : entre 1900 et 1932, elle publie deux romans chaque année.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 203.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 217.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 230.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 234.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 219.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 220.

française³⁵². Elle publie ses *Souvenirs* en 1927 qui reçoivent de chaleureuses critiques³⁵³ et meurt le 2 juillet 1932 à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Sa mort fait, le lendemain de son décès³⁵⁴, la une des quotidiens parisiens.

Bien que ses idées soient diamétralement opposées à celles des républicaines du chapitre 4 notamment, Gyp occupe l'espace « en républicaine », en publiant, c'est-à-dire en mettant, littéralement, à disposition du public ses idées. Son agentivité politique, sa capacité à agir dans l'espace public se manifeste par ses écrits, sous forme de romans et d'articles dans la presse, par la campagne qu'elle mène à Lion-Sur-Mer, et par sa participation à des réunions. La popularité de ses romans ainsi que son réseau développé lors de ses actions en faveur des mouvements boulangiste et antidreyfusard lui permettent de disposer de tribunes de propagation de ses idées dans la presse nationaliste et antisémite (d'extrême droite). Gyp dispose ainsi d'une grande influence dans l'opinion publique et devient une puissance³⁵⁵ dans le milieu nationaliste français. Cependant, il apparaît que, contrairement aux autres autrices de notre corpus, la conscience qu'elle avait des limites de son pouvoir politique en tant que femme ait, d'après Silverman, nourrit sa pensée xénophobe, qu'elle explique par son sentiment de rejet des institutions de l'espace public bourgeois. De quelle manière définir ses idées ?

Gyp a pu être décrite comme anarchiste de droite dans la mesure où elle ne supportait pas l'autorité, pourtant elle était partisane d'une société dans laquelle l'Église et l'État seraient puissants, elle se montrait, en outre, en faveur d'un État martial, doté d'une puissante armée³⁵⁶. Elle était d'abord patriote, elle vécut dès la proclamation de la Troisième République dans la nostalgie du Grand Empire, lorsque la France était dirigée par un militaire³⁵⁷. Elle avait une haine pour l'ascension sociale de la bourgeoisie et la perte de puissance de l'aristocratie dont elle était. « Le Juif » incarnait pour elle le responsable de cette décadence du monde perdu qu'elle se figurait. Outre son antisémitisme, et alors même que ses héroïnes faisaient preuve, à son image, d'une grande liberté de ton, qu'elles lisaient, faisaient du sport et refusaient de porter le corset, elle était misogyne³⁵⁸. La plupart de ses romans portent sur « la vertu, le mariage, l'adultère »³⁵⁹.

³⁵² *Ibid.*, p. 241.

³⁵³ *Ibid.*, p. 248.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 253.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 177.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 204-206.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 146.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

Ils sont féministes de surface. En effet, ses héroïnes font preuve de beaucoup de caractère qui se caractérise dans leur langue par une gouaille et un franc-parler. Par exemple, l'héroïne de sa pièce de théâtre *Mademoiselle Ève*³⁶⁰ représentée au Théâtre Michel, le 6 janvier 1885 et à la Comédie-Parisienne, le 4 mars 1895, Loulou, est une de ses jeunes héroïnes qui affirme :

ÈVE. – (...) Grand-mère dit que je ne « réforme pas ma nature ! » je ne « réussirai jamais dans le monde ! » (...) Songez donc, je n'ai pas été élevée comme les autres jeunes filles !...je n'avais plus de mère !...j'ai passé mon enfance entre un père et des oncles qui m'ont laissé faire tout ce que j'ai voulu et m'ont appris à me montrer telle que je suis...(...)...j'aime tout !...le soleil, les champs, l'exercice, le plaisir, la vie enfin !...je suis moi, voyez-vous !...avec mes qualités et mes défauts !...surtout mes défauts !...mais il me semble qu'en supprimer un seul, ce serait voler Dieu (...).³⁶¹

Ève défend son éducation assurée par des hommes, qui lui a permis d'être libérée des conventions alors inculquées aux jeunes filles. Cette façon de grandir lui a donné l'occasion de goûter à certains plaisirs comme celui de pratiquer le sport et de profiter du plein air. Ève revendique dans cette pièce le droit de se montrer femme et authentique, c'est-à-dire à ne pas tenter d'être la fille attendue d'elle par la société, en niant sa singularité d'individu. Mais les héroïnes de Gyp demeurent également assez naïves et ses textes se positionnent en dernier ressort contre l'émancipation des femmes. Ainsi, si la liberté de comportement de son héroïne phare, Paulette, a inspiré des générations de jeunes femmes, son second bestseller qui la met en scène, *Autour du divorce* (1886)³⁶², se positionne contre la loi Naquet de 1884 qui rétablit le divorce³⁶³ et Gyp s'est toujours déclarée antiféministe³⁶⁴. Pourtant, certainement pour la liberté de surface de ses héroïnes et pour son talent évident de dialoguiste et de caricaturiste, la féministe Marguerite Durand (1864-1936) voulut la faire contribuer au journal féministe *La Fronde* mais son antisémitisme fut finalement rédhibitoire. Marguerite Durand fit même publier dans son journal une note rédigée par la journaliste Séverine (1855-1929) disant : « Gyp nous avait promis, pour chaque semaine, un dessin de Bob, qui aurait été notre « Forain », mais elle aurait voulu pouvoir faire de l'antisémitisme. Sur mon refus, elle s'est retirée. Notre journal, en effet, sera le journal de toutes les femmes françaises. »³⁶⁵. Silverman associe

³⁶⁰ GYP. *Mademoiselle Ève*, [1885]. Paris: Calmann Lévy éditeur, 4^{ème} édition, 1889, p. 3-182. Cf. Résumé en annexes.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 68-74.

³⁶² GYP. *Autour du mariage*. Paris : C. Lévy, 1883, 17^{ème} édition, 391 p. *Autour du divorce*. Paris : C. Lévy, 1886, 29^{ème} édition, 411 p. Disponible en ligne sur Gallica.

³⁶³ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, op. cit., p. 80.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 80-81.

³⁶⁵ SÉVERINE, « Note d'une frondeuse : Réponse à Ponchon », *La Fronde*, 21 décembre 1897, p. 1, cité par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, op. cit., p. 149.

également cette position xénophobe de Gyp à sa haine d'elle-même en tant que femme. Alors qu'elle avait grandi en recevant une éducation non spécifiquement genrée, ce qui est le cas de la plupart des autres autrices de notre corpus, il semble qu'elle ait également grandi dans la déception de sa famille qu'elle ne soit pas un garçon et qui l'éleva comme si elle en était un. Gyp sans doute prise au piège de l'idée qu'on projetait d'elle, acquit alors, en devenant une femme, la sensation de grandir dans un corps qui n'était pas le sien et qui, de surcroît, adulte, lui empêchait de pouvoir faire ce qu'elle souhaitait vraiment. En effet, elle affirmait que la politique était beaucoup plus intéressante que la littérature³⁶⁶. Or, en tant que femme, elle ne pouvait exercer pleinement de citoyenneté. On peut alors penser que ses textes mis au service de son activisme, comme sa pièce de théâtre de propagande boulangiste composée en 1889, *Tout à l'égout*³⁶⁷, faisait partie des textes qu'ils lui étaient le plus nécessaire d'écrire.

Tout à l'égout est représentée au Café Helder le 10 janvier 1889, « par des marionnettes »³⁶⁸ sur une de ces scènes populaires parisiennes et de cabaret qu'elle appréciait pour la liberté de ton dont elles jouissaient. Silverman décrit ce café comme « une petite salle enfumée et bondée sur les boulevards, [comme le] lieu favori des officiers militaires en goguette. »³⁶⁹. Gyp était en effet une adepte des cabarets de Montmartre, en particulier le Chat noir, où elle appréciait le populisme d'Aristide Bruand (1851-1925)³⁷⁰.

Tout à l'égout est une petite revue pour marionnettes en trois actes et un prologue qui met en scène quatorze personnages : Claude Larcher (un jeune écrivain), Monsieur Floquet (un parlementaire), Le Général (le général Boulanger), Moïse (qui incarne pour son autrice « le Juif »), M. Henri Rochefort, un jeune décadent, M. Édouard Drumont, Jeman-Heff, Stendhal (qui représente un écrivain français égocentrique et orgueilleux), un ouvrier boulangiste, un magistrat, un agent de la sûreté (soupçonneux et tripoteur), enfin Vénus (qui incarne une sorte de Candide au féminin) et La France (nation protectrice et naïve).

La pièce commence par un prologue qui se déroule aux Champs-Élysées. Alors que Moïse est en train d'élaborer des plans pour gagner davantage d'argent, Vénus vient se

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁶⁷ GYP. *Mademoiselle Ève* [1885], *Tout à l'égout* [1889]. Paris: Calmann-Lévy éditeur, 4^{ème} édition, 1889, p. 3-182 ; p. 183-257.

³⁶⁸ *Ibidem*. Page de garde de la pièce, p. 183.

³⁶⁹ SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, *op. cit.*, p. 149.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

confier à lui quant à son béguin pour Claude Larcher, un jeune écrivain « analyste de l'amour moderne »³⁷¹ qui publie dans *La Vie Parisienne*. Larcher arrive en compagnie de Stendhal que Vénus trouve laid et qui ne cesse de vanter ses prouesses avec les femmes lorsqu'arrive un agent de sûreté qui remet une convocation à Moïse disant que « le ministre des beaux-arts et du commerce prie M. [Moïse] Minos de vouloir bien lui envoyer une délégation des plus intelligents habitants des Champs-Élysées pour faire partie de la commission d'examen chargée de choisir la nuance dont la tour Eiffel doit être définitivement peinte. »³⁷² Vénus suggère que tous se rendent à Paris pour accompagner Moïse. Ils grimpent alors à bord d'une montgolfière pour se rendre dans la capitale.

Au premier acte, la montgolfière atterrit Place de la Bourse, Moïse vaque à ses occupations financières et en l'attendant, Vénus, Stendhal et Claude Larcher entonnent un chant lorsque l'agent de sûreté se présente à eux les soupçonnant d'avoir crié « Vive Boulanger ». Il veut les arrêter car ils sont boulangistes mais Vénus leur répond qu'ils sont, non pas boulangistes, mais étrangers. La France entre et s'interpose : « Des étrangers ?...qu'ils soient les bienvenus chez moi !... (*À l'agent.*) Laissez-les ! »³⁷³ Mais l'agent de sûreté commence à tripoter la taille de Vénus et lorsqu'elle demande à être secourue, Henri Rochefort « jaillit d'une boîte à diable »³⁷⁴ ce qui fait fuir l'agent. Un homme passe et Vénus lui demande de qui il s'agit, Rochefort lui explique qu'il s'agit du Président de la République et Stendhal fait alors remarquer, en sa « qualité de psychologue, d'observateur et d'analyste », que son passage « produit peu d'effet, même sur Vénus... »³⁷⁵. Tout à coup, Moïse entre en criant, poursuivi par Édouard Drumont qui lui reproche d'avoir vendu « une lorgnette... à un aveugle »³⁷⁶. Vénus prend la défense de Moïse. Là, Drumont entonne un chant antisémite qui fait des juifs les responsables de la chute de la bourse et qui invite à livrer « aux flammes, au fer, / leurs temples d'enfer ! »³⁷⁷ Puis Drumont repart à la poursuite de Moïse. Vénus demande ce qu'est un parlementaire et Rochefort lui répond « le contraire d'un orateur »³⁷⁸. Arrive M. Jeman-Heff, un ouvrier qui revient d'une manifestation, il se plaint des bourgeois et des francs-maçons, puis

³⁷¹ GYP. *Tout à l'égout*. Paris: Calmann Lévy éditeur, 4^{ème} édition, 1889, p.187.

³⁷² *Ibid.*, p. 193-194.

³⁷³ *Ibid.*, p. 200.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 201.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 202-203.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 203.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 204.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 206.

arrive enfin le général Boulanger sur son cheval noir au galop. L'ouvrier entonne : « C'est Boulange, lange, lange, / C'est Boulanger qu'il nous faut !... »³⁷⁹. Vénus est en extase devant le général, entre un Jeune décadent aux phrases longues et au langage fleuri auquel Vénus dit préférer le général. Finalement, Vénus voulant voir Paris et se mettre au courant de l'histoire contemporaine, Henri Rochefort lui propose une visite des égouts de Paris alors ils s'embarquent tous avec Moïse pour les sous-sols en chantant : « Aux égouts !...Allons aux égouts ! / Puisque c'est là que l'Histoire se passe !.../Aux égouts !...Allons aux égouts !.../ Y a d'la plac' !...y en a pour tous les goûts ! »³⁸⁰

Le deuxième acte se déroule donc dans les égouts où la troupe se fait encore suspecter par l'agent d'avoir acclamé le général Boulanger. L'agent leur explique qu'on les a défendus de le nommer « pour ne pas lui faire de réclame »³⁸¹. Cette fois, Vénus crie : « Vive le général ! » et le policier va pour les embarquer lorsque La France arrive et demande à l'agent de laisser « ces étrangers !... »³⁸² Vénus la remercie et trouve qu'elle a l'air d'une brave fille, ce à quoi Jeman-Heff ajoute : « c'est pour ça que nous l'aimons malgré tout...(...) et que nous lui pardonnons ses grandes folies et ses petites faiblesses »³⁸³. Tout à coup, résonnent dans les égouts les voix du Parlement. On entend le président de la Chambre demander : « Quelqu'un de vous demande-t-il la parole ? »³⁸⁴ Alors les voix des parlementaires s'élèvent nombreuses mais le Président de la Chambre répond : « Personne ne demande la parole ?...les conclusions de la commission sont adoptées... »³⁸⁵ Vénus, ahurie, s'écrie : « Alors c'est ça le Parlement ! »³⁸⁶ Le second acte se termine par une moquerie des décadents qui selon La France « assassinent »³⁸⁷ sa langue française. Rochefort et la France crient alors : « Tout à l'égout ! »³⁸⁸

Le troisième acte se déroule sur la plate-forme de la Tour-Eiffel où l'agent veut encore les embarquer. La France, que le policier nomme « la gêneuse », s'interpose encore, elle demande à ses hôtes s'ils s'amuse bien à Paris puis à Moïse : « Et vous, mon cher Moïse ? »³⁸⁹, il lui répond qu'il ne s'amuse pas qu'il travaille, et elle lui

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 216.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 223.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 226.

³⁸² *Ibidem.*

³⁸³ *Ibid.*, p. 227.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 234.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.235.

³⁸⁶ *Ibidem.*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 242.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 244.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 249.

demande : « Avouez que vous avez trouvé en moi la terre promise, hein ? »³⁹⁰ Gyp lui fait répondre : « ça, ché né beux bas mé blaintre té fortre hosbitalité...et sans un homme parpu qui m'a flanqué une chasse derriple [Édouard Drumont], ché serais drès gondent té mon séchour à Baris... »³⁹¹ Avant de quitter Paris, Vénus regrette de n'être pas allée au théâtre, alors Stendhal et Claude Larcher entonnent une chanson pour lui présenter tous les théâtres parisiens et hommes de théâtre qu'elle aura manquée (Pépa, *La Jalousie*, Le Palais-Royal, Le Gymnase pour revoir *L'Abbé Constantin*, le Théâtre Libre, ses pièces « d'un nouveau calibre, ses auteurs, son directeur »³⁹², les pièces *la Chance de Françoise* et *Rolande*, enfin les cafés concerts et cabarets où l'on condamne le duc d'Enghien, *Germinie Lacerteux* de Scribe, enfin celui de Zola qui rêve de gloire). Vénus avant de partir s'attaque à Moïse et lui déclare : « tu es riche, que c'en est dégoûtant ! »³⁹³ Puis elle demande à La France comment elle peut lui laisser emporter toute cette fortune aux Champs-Élysées. La France demande à Vénus de le laisser tranquille, qu'on n'a rien à lui reprocher et tandis qu'elle parle, Moïse s'élanse tête baissée à travers la lune et disparaît, laissant un grand trou. Vénus est ahurie qu'il ait troué la lune et elle renchérit auprès de La France en disant qu'elle n'a rien volé et qu'elle laisse même son cœur ici au général Boulanger. Puis tous les personnages du voyage, à l'exception de Moïse, chantent : « gais et contents, / Nous r'tournons triomphants, / Aux Champs-Élysées en / R'merciant la France. / Avant d'filer, / Nous voulons la saluer, / et surtout lui souhaiter / Meilleure chance ! »³⁹⁴.

La pièce de Gyp est qualifiée de « revue »³⁹⁵ pour la raison qu'elle témoigne de l'actualité de 1889 et de la crise boulangiste. Elle critique la police interdisant de prononcer le nom de Boulanger, le chômage, et dénonce en particulier les bourgeois et les francs-maçons comme étant responsables, d'après le personnage de l'ouvrier, de celui-ci. La pièce se présente également comme profondément antiparlementariste, le parlement est montré comme une mascarade, elle est enfin antisémite. D'une part, elle se moque du personnage juif par son langage difficilement compréhensible et d'autre part, elle tend à humaniser l'antisémite de la pièce Édouard Drumont qui poursuit Moïse pour la raison, montrée comme légitime, que Moïse a volé un aveugle en lui vendant une

³⁹⁰ *Ibid.*, p.249.

³⁹¹ *Ibidem.*

³⁹² *Ibid.*, p.253.

³⁹³ *Ibid.*, p. 255.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 257.

³⁹⁵ Cf. « Revue », dans le Dictionnaire Le Robert - Le Petit Robert de la langue française 2020. Une revue est une « pièce comique ou satirique qui passe en revue l'actualité, [et] met en scène des personnalités »

lunette. Sa pièce veut démontrer, essentialiser, une malhonnêteté juive et le jeu démocratique de la République comme inexistant. Ce portrait du juif s'inscrit dans le « complot judéo-protestant », ce discours anti-intellectuel du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Cette pièce permet ainsi de saisir la teneur des textes qui pouvaient être joués sur des scènes de cabaret pendant la crise boulangiste.

La réception de la pièce par la presse fut bonne. Jules Lemaître, cité par Silverman, la considérait comme la soirée « la plus originale de la saison »³⁹⁶ et la revue de Gyp comme « exquise, très élégamment incohérente »³⁹⁷. La réception politique du propos de la pièce est escamotée puisque la portée antisémite n'est aucunement soulignée par le journaliste. Gaston d'Hailly, dans sa « Chronique du 15 avril 1889 » de la *Revue des livres nouveaux* écrit :

Décidément l'homme au cheval noir a trop de chance ; il a pour lui la majorité des électeurs, toutes les femmes en sont folles, même Gyp, qui non seulement est femme et jolie femme, mais, qui plus est, a autant d'esprit à elle seule que tout le Ministère présidé par le gilet de Robespierre. Oui, dans cette petite revue, *Tout à l'égout*, donnée par les marionnettes françaises, au Helder, revue qui vient de paraître en volume, on voit que le cœur des Françaises est pour Lui, et, dame, quand on a les femmes pour soi, l'adversaire n'a plus qu'à retourner son gilet, fût-il même à la Robespierre. Gyp, comme toujours, a dit le mot juste.³⁹⁸

D'après ce journaliste, Gyp semble exprimer tout haut ce que pense, d'après lui, une grande partie de la population ce qui est, semble-t-il, vrai puisque, rappelons-le, en janvier 1889, les « trois cinquièmes des électeurs »³⁹⁹ ont voté pour le Général Boulanger. Gaston d'Hailly ne relève nullement dans sa critique l'antisémitisme du spectacle, il juge au contraire Moïse « excellent »⁴⁰⁰, lui qui « s'engraisse toujours »⁴⁰¹. La *Revue des livres nouveaux* s'appelait auparavant *Lettres aux châteaux*, revue littéraire. L'ancien nom de la revue laisse envisager qu'il s'agissait peut-être d'une revue littéraire s'adressant à des aristocrates, ou revendiquant cette appartenance. Mais le critique se montre surtout désabusé de la politique de son pays. Il déclare en effet s'être identifié, en tant que spectateur, au personnage de Jeman-Heff :

Mais ce qu'il y a de plus amusant dans cette revue satirique, c'est d'entendre les dialogues de Claude Larcher et de Stendhal, de voir la terrible poursuite faite sur la scène par M. Édouard Drumont à cet excellent Moïse, qui, lui, s'engraisse toujours, et surtout le type de Jeman-Heff, le type de la plupart d'entre nous que les questions politiques ne touchent guère, sachant que discours de celui-ci ou de celui-là, ce sont toujours des

³⁹⁶ LEMAÎTRE, Jules. « Gyp au théâtre des marionnettes », *Impressions de théâtre*, 4^e série, Paris, Lecène-Oudin, p. 333, cité par SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau*, op. cit., p. 109.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ HAILLY, Gaston (d'). « Chronique du 15 avril 1889 », *Revue des livres nouveaux : anciennement Lettres aux châteaux*. 1889-01-01, op. cit., p. 98.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

phrases creuses, de l'or fourré !⁴⁰²

Le personnage de Jeman-Heff, auquel le journaliste s'associe, se montrait déçu de la politique mais il reprochait surtout aux bourgeois et aux francs-maçons de confisquer le travail des ouvriers, de conserver toutes les richesses et, avec les étudiants, de monopoliser l'espace public et donc de ne pas permettre aux autres, en particulier aux ouvriers (ceux qui connaissent « l'turbin »⁴⁰³) de pouvoir s'exprimer. La critique des francs-maçons et des bourgeois de Jeman-Heff et l'antisémitisme qu'Édouard Drumont représente, situe cette pièce, au-delà du mouvement chronologiquement court du boulangisme, dans ce que Jean Baubérot a décrit comme « la dénonciation récurrente, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, d'un « complot judéo-protestant » »⁴⁰⁴. Ce discours complotiste, qui outre les juifs et les protestants attaque les francs-maçons et les bourgeois, va être intégré pendant l'affaire Dreyfus par les antidreyfusards à leur discours politique et ensuite par ceux que Vincent Duclert nomme les « nationalistes intégraux »⁴⁰⁵, incarnés par l'Action Française fondée par Charles Maurras, qui verront « dans l'affaire Dreyfus l'origine de l'abaissement de la nation et du mouvement de corruption de la société par des « races » ou des influences étrangères »⁴⁰⁶. L'ouvrier Jeman-Heff acclame le Général Boulanger dans la pièce et il est probable que le journaliste d'Hailly qui déclare n'avoir plus confiance dans les politiciens de son pays voyait dans la candidature du Général Boulanger qui n'avait pas derrière lui une longue carrière d'homme politique, une chance pour son pays. Le journaliste devait être boulangiste et donc partisan du mouvement politique soutenu par la pièce de Gyp. De la même manière que les pièces anarchistes de Louise Michel étaient soutenues par la presse anarchiste, cette pièce boulangiste et antisémite de Gyp était aidée dans sa publicité par des journalistes partisans ou du moins sympathisants du mouvement boulangiste. Inversement, la pièce de Gyp comme celle de Michel assurait la promotion du groupe dont elle était partisane.

Cette pièce nous laisse donc supposer qu'il existait, à la fin du XIX^e siècle à Paris, une scène théâtrale antisémite et nationaliste de droite, dans ce cas, mise au service de la

⁴⁰² *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰³ Cf. GYP. *Tout à l'égout*, acte premier, chanson sur l'air du « Roi Dagobert », *op. cit.*, p. 214-125 : « C'est rien que des bourgeois (...) Y avait quéque francs-maçons, (...) quatre ou cinq drapeaux, des tas de crapauds, des étudiants (...) Tout c'mond' là, j'vous l'dis ben, ça n'a jamais connu l'turbin ! »

⁴⁰⁴ BAUBÉROT, Jean. « Antiprotestantisme et antisémitisme à la fin du XIX^e siècle. », *op. cit.*, p. 505.

⁴⁰⁵ Cf. DUCLERT, Vincent. « L'affaire Dreyfus et le débat intellectuel », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, *op. cit.*, p. 413-418, p. 416.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 416-417.

propagande du mouvement boulangiste. Cette pièce fut représentée dans un café et il est probable que ce type de pièces ait pu se jouer seulement dans des théâtres secondaires ou dans des cafés loués par des partis à la soirée. Cette pièce ne met pas spécialement d'héroïnes en avant si ce n'est que la France est un personnage féminin. On peut penser que Gyp assistait à la représentation et qu'en tant que figure de la propagande boulangiste, elle fut directement applaudie par le public. Le spectacle de Gyp fait l'objet de commentaires positifs de la part de journalistes a priori sympathisants du boulangisme. Ce spectacle comme ses articles politiques et son travail militant de terrain mené à Lion-Sur-Mer participe de son action politique en faveur du mouvement. Elle alimente sa publicité, le promeut dans l'espace public. Gyp participe de cette façon du débat public que suscitent les élections de 1889 et de la formation de l'espace public.

Contrairement à Gyp, Véra Starkoff (1867-1923) et Nelly Roussel (1878-1922) se revendiquent féministes. Elles militent pour les droits des femmes en occupant l'espace public en républicaine, c'est-à-dire comme Gyp, en écrivant des articles et en faisant jouer leurs pièces, mais également en donnant des conférences. À l'inverse de Gyp surtout, elles sont libertaires, anticléricales, pacifistes, antimilitaristes et militent pour un nivellement des inégalités sociales et sexuelles dans la société en contribuant à l'essor des Universités Populaires ainsi qu'à celui de différents organes féministes (presse et associations) et évènements (congrès).

C. Les théâtres féministes (1897-1913) de Marya Chéliga (1854-1927), Véra Starkoff (1867-1923) et Nelly Roussel (1878-1922)

Si le terme de « féminisme » a été employé dès le premier chapitre de cette thèse relatif à Olympe de Gouges (1748-1793) pour qualifier sa manière de penser, sous la Révolution française, l'égalité entre les sexes et l'inclusion des femmes dans la démocratie naissante, par la revendication de leurs droits⁴⁰⁷, la première militante à se revendiquer explicitement sous le qualificatif de « féministe » est, selon Christine Bard,

⁴⁰⁷ Dans leur récent ouvrage *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes* (2020), les historiennes Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel expliquent que la question de l'anachronisme entre féminisme et Révolution française avait déjà été résolue au tournant des XIX^e et XX^e siècles par deux historiens de la Révolution française : Alphonse Aulard dans son article « Le féminisme pendant la Révolution française » (1898), Léopold Lacour dans un essai *Les Origines du féminisme contemporain. Trois femmes de la Révolution. Olympe de Gouges, Théroigne de Méricourt, Rose Lacombe* (1900). Cf. PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, op. cit., p. 13.

Hubertine Auclert (1848-1914)⁴⁰⁸. Auclert est une suffragiste, elle défend l'idée que les droits politiques correspondent pour les femmes à « la clef de voûte »⁴⁰⁹ qui leur ouvrira l'accès à tous les autres et elle s'oppose, dès 1878, lors du « Premier Congrès féministe international »⁴¹⁰, à la subordination du combat pour les droits politiques des femmes à ceux pour leurs droits civils et sociaux⁴¹¹. Léna Magnone explique qu'une autre militante utilisait à la même époque, « systématiquement et de manière volontaire »⁴¹², le terme de « féministe » pour se définir : la polonaise Marya Chéliga (1854-1927). Militante au sein de cercles socialistes en Pologne qu'elle dût, pour cette raison, fuir afin d'éviter la déportation en Sibérie, elle s'installe vers 1880⁴¹³ à Paris et s'engage dans le combat pour l'égalité entre les sexes. Femme de lettres (poétesse, romancière, autrice dramatique⁴¹⁴), elle collabore à de nombreux journaux (parmi eux *Le Figaro*, *Le Journal des Débats*, *La Parole Libre*, *L'Harmonie Sociale*, *La Revue Féministe*, *La Fronde*⁴¹⁵) et publie, en 1897, un important article, « Le Mouvement féministe en France » dans lequel, écrit Magnone, elle fait « remonter le mouvement féministe contemporain à l'époque d'Olympe de Gouges et de son manifeste *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), en remarquant que malgré le changement de formes et d'échelle d'activité le programme féministe était resté le même »⁴¹⁶. Parmi ses nombreuses actions en faveur de l'égalité (publications d'articles, participation à des congrès, fondation d'associations

⁴⁰⁸ Cf. BARD, Christine. « Une histoire de l'histoire des féminismes de la première vague », introduction, *Les féministes de la première vague*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Archives du féminisme », 2015, 229 p., p. 11-27.

⁴⁰⁹ AUCLERT, Hubertine. *Le vote des femmes*. Paris : V. Giard et E. Brière, 1908, 218 p., p. 109. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 24.06.2020] : « Donc il ressort de toute évidence que le droit politique est pour la femme la clef de voûte qui lui donnera tous les autres droits. »

⁴¹⁰ KRAKOVITCH, Odile. « Préface » à DERAISMES, Maria. *Ce que veulent les femmes*, op. cit., p. 22.

⁴¹¹ Cf. ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Le suffragisme », *Histoire du féminisme français, du moyen âge nos jours*. Paris : éditions des femmes, 1977, 508 p., p. 376-384. En effet, contrairement à Léon Richer et Maria Deraismes (chapitre 4) qui lors du « Premier Congrès féministe international » (1878) excluent sciemment des débats la question du droit de vote⁴¹¹, privilégiant l'égalité civile et l'accès des femmes au travail, Hubertine Auclert veut aborder le droit de vote des femmes mais son discours écrit pour l'occasion est jugé « trop subversif », elle le publie néanmoins quelques temps après sous le titre de : « Le droit politique des femmes, question interdite au Congrès des femmes de 1878 », cf. ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Le suffragisme », op. cit., p. 376.

⁴¹² MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », dans *Wiek po Marii Skłodowskiej-Curie: emancypacja kobiet w Polsce i we Francji*, ed. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, Varsovie 2012, p. 59-77. Pagination de l'article en ligne, p. 1-15, p. 7.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 3.

⁴¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 2 et 13. Marya Chéliga est notamment l'autrice de la pièce *L'Ornière*, pièce en 3 actes. Préf. de J. H. Rosny. Paris : Société nouvelle d'édition, 1896, 88 p. (disponible à la Bibliothèque Richelieu de Paris), d'une pièce intitulée *Les déblayeurs*, une tragédie moderne en 4 actes mise en scène par le Théâtre de l'Œuvre représentée au Nouveau-Théâtre le 19 décembre 1905, d'après le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France en ligne.

⁴¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 3, 5.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

militantes telles que l'Union Universelle des femmes, la Fédération française des sociétés féministes⁴¹⁷), elle fonde, « la même année que [Marguerite Durand créé] *La Fronde* »⁴¹⁸, en juillet 1897, le « Théâtre Féministe ». Il s'agit, selon Magnone, « du premier théâtre féministe en France, sinon au monde »⁴¹⁹. Odile Krakovitch, qui a consacré une partie de son article « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle » au « Théâtre Féministe » (1897-1898) de Marya Chéliga, explique qu'il s'adressait « à un public de femmes issues de la bourgeoisie parisienne, instruites et informées »⁴²⁰, dont les soirées se terminaient le plus souvent par des conférences qui « tournai[ent] autour des droits civils des femmes, du divorce, des fortunes et successions, de la liberté de travailler. »⁴²¹. Pour Marya Chéliga, Le Théâtre Féministe avait pour but de :

donner aux femmes une véritable tribune où sous une forme dramatique, les auteurs présentent [...] des problèmes sociaux. Les difficultés de la réception d'œuvres féminines aux théâtres réguliers et autres étant jusqu'à présent presque insurmontables, le Théâtre Féministe International devait servir d'intermédiaire entre les femmes dramaturges et le public...⁴²²

En effet, ce théâtre était destiné aux femmes et les pièces qui y étaient présentées devaient être écrites par des autrices dramatiques⁴²³. Marya Chéliga présente par exemple *Hors du mariage*⁴²⁴ de Jeanne Loiseau et *À bon chat, bon rat*⁴²⁵ de Maria Deraismes (cf. chapitre 4, § 4). Comme le précise Magnone, seules six pièces⁴²⁶ seront finalement présentées mais cette expérience amorce son combat pour la visibilité du travail des autrices dramatiques. En outre, le théâtre constitue pour elle, comme elle l'explique dans « La femme au théâtre », un article publié dans *L'Almanach Féministe* en 1900 et cité par Magnone, « la meilleure tribune sociale, trop fréquemment envahie par l'exploitation et la spéculation visant les mauvais instincts de la foule »⁴²⁷. Elle décrit dans cet article la

⁴¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 3, 4.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 168.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² Maria Chéliga citée par Odile Krakovitch dans « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 167.

⁴²³ Chéliga concrétise en quelque sorte le projet d'Olympe de Gouges de réserver des créneaux dans un Théâtre national uniquement pour représenter les œuvres dramatiques d'autrices.

⁴²⁴ Cf. MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 10.

⁴²⁵ Cf. KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 168.

⁴²⁶ MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 10.

⁴²⁷ CHÉLIGA, Maria. « La femme au théâtre », *L'Almanach Féministe*, 1900, p. 391-394, citée par MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 11.

puissance propagandiste de la scène théâtrale capable de marquer les imaginaires. Deux ans après la fin du Théâtre Féministe, en 1900, Magnone relate que Chéliga tente au cours du Congrès international des œuvres et institutions féminines de « convaincre les participants de soutenir le développement de la pensée et du génie féminin par la fondation des cercles dramatiques féminins dans tous les pays où la mise à l'écart des femmes des métiers du théâtre était observée »⁴²⁸, selon l'argument qui suit :

Le théâtre, à l'époque actuelle, est non seulement le miroir artistique de la société qui y voit le reflet de ses défauts et de ses qualités, mais aussi et surtout la meilleure des tribunes, où l'humanité exprime ses doléances et fait connaître ses aspirations. Toute une foule rit ou pleure au théâtre en suivant le raisonnement d'un dramaturge capable de subjuguier l'imagination de son auditoire.⁴²⁹

Le théâtre est selon elle une tribune depuis laquelle les humains peuvent partager au public des réclamations et des projets. Marya Chéliga voulait en outre utiliser le théâtre pour changer les représentations des femmes en peuplant les imaginaires d'autres types de personnages féminins. Elle voulait, selon Magnone, que soit représentées sur scène des femmes émancipées, celle qu'on appelait alors la « nouvelle Ève »⁴³⁰. La Nouvelle Ève est une des figures développée par Gyp dans ses romans et dans son théâtre (cf. *Mademoiselle Ève*⁴³¹), il s'agit aussi d'une figure dont va s'emparer dans son théâtre la militante féministe Nelly Roussel au sein de deux pièces : *Par la Révolte* (1903) et *La Faute d'Ève* (1913). Enfin, en cette fin du XIX^e siècle, les démarches théâtrales féministes sont, en particulier par Chéliga, explicitées. Chéliga souhaite que par le biais de la scène de théâtre, les femmes puissent s'exprimer sans intermédiaires masculins aux publics, « comme une femme malade parle librement avec son médecin, sans l'intermédiaire de son père, époux ou frère, elle devrait également communiquer ses idées directement à la société au théâtre, sans compter sur la médiation masculine »⁴³². Ce que décrit Magnone est édifiant quant à notre propos puisque la militante exprime la triple dimension que peut constituer la scène théâtrale pour le public subordonné des femmes. Tout d'abord, elle peut lui permettre de s'exprimer en son nom propre et ainsi produire, ce que Fraser décrit

⁴²⁸ MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 11.

⁴²⁹ CHÉLIGA, Marya. « La femme dans le théâtre », *Deuxième Congrès international des œuvres et institutions féminines*, Paris, 1902, tome IV, p. 356, cité par : J.E. Pedersen, *op. cit.*, p. 36 citée par MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 11.

⁴³⁰ MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 11.

⁴³¹ GYP. *Mademoiselle Ève*, [1885]. Paris: Calmann-Lévy éditeur, 4^{ème} édition, 1889, p. 3-182.

⁴³² MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 11.

pour définir le « contre-public subalterne », sa « propre interprétation de leurs identités, de leurs intérêts et de leurs besoins »⁴³³. Elle peut livrer un discours propre en direct, sans intermédiaires. Enfin, cet espace peut lui permettre de diffuser des idées féministes mais également de représenter d'autres types de femmes que ceux qui évoluent habituellement sur les scènes parisiennes. La scène constitue à la fois un espace de représentation de soi, un espace discursif politique mais également un espace de production de nouvelles représentations. En 1901, elle fait publier dans *La Revue d'art dramatique* un nouvel article sur le sujet : « Le théâtre féministe », « dans lequel elle résum[e] ses expériences de la façon suivante :

Le Théâtre féministe ne put être qu'éphémère, qu'un chapitre des revendications à l'appui d'un principe ; mais c'est au théâtre mixte et éclectique, accessible également aux jeunes dramaturges hommes ou femmes, ouvert à tous les efforts, ayant pour idéal la rénovation de l'art dramatique, et la rénovation sociale, c'est à ce théâtre – qui n'existe encore nulle part – qu'appartient l'avenir.⁴³⁴

Chéliga n'essentialise pas le point de vue féministe, au contraire, elle déclare qu'il peut être porté aussi bien par des hommes en conscience des problèmes qui touchent aux représentations d'alors, des hommes pro-féministes ou égalitaristes, que par des femmes féministes. Elle revendique finalement une mixité des artistes et un éclectisme des œuvres. Elle défend l'idée que se passer des œuvres de la moitié de la population humaine, c'est être appauvri d'une partie des expériences sensibles au monde et donc d'une partie des discours politiques de l'humanité. Deux militantes libre-penseuses et féministes vont mettre en pratique ces idéaux au sein non pas de théâtres institutionnels mais dans le cadre de soirées militantes, ce sont Véra Starkoff (1867-1923) et Nelly Roussel (1878-1922). Véra Starkoff et Nelly Roussel font représenter leurs théâtres dans des cadres uniquement militants ce qui leur confère une plus grande liberté que dans des salles de théâtre classiques. Ces féministes sont, comme Auclert, partisans d'un féminisme intégral⁴³⁵, elles s'engagent aussi bien pour l'égalité sociale que civile et politique mais aussi, et cela

⁴³³ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 119.

⁴³⁴ CHÉLIGA, Maria, « Le théâtre féministe », *La Revue d'art dramatique*, octobre 1901, p. 658, citée par MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *op. cit.*, p. 12.

⁴³⁵ « Intégral » en référence au chapitre ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *Histoire du féminisme français, du moyen âge nos jours*, *op. cit.*, p. 385-390. Les historiennes de *Ne nous libérez pas, on s'en charge* précisent que Nelly Roussel avait au départ rejeté la revendication pour le droit de vote des femmes mais qu'elle a au final affiché son soutien aux féminismes qui tendaient à lutter contre la dépendance à l'homme. Cf. PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, *op. cit.*, p. 141.

est alors révolutionnaire, en faveur du droit des femmes à disposer de leur corps et à vivre une sexualité épanouie, en dehors des maternités. Après être revenu sur leurs parcours, leur agentivité politique et leurs idées, nous allons étudier six de leurs pièces en lien avec le contexte de leurs représentations et celui de leurs réceptions. Le cas de ces pièces va nous permettre de déterminer si l'on peut dire qu'il existait, à la fin du long XIX^e siècle, une scène théâtrale explicitement féministe.

1. Véra Starkoff

Véra Starkoff n'est pas née en France mais comme Marya Chéliga en Pologne. Elle a cependant vécu l'essentiel de sa vie à Paris (1889-1923)⁴³⁶ et maîtrisait parfaitement la langue française. Véra Starkoff était une femme de lettres, traductrice du russe vers le français (de Pouchkine⁴³⁷, Tchernychevski⁴³⁸, Korolenko⁴³⁹), essayiste (*La Sibérie*, 1889 ; *Tchernichevsky*, 1910 ; *Le vrai Tolstoï*, 1911 ; *Le Bolchévisme*, 1922⁴⁴⁰), autrice dramatique (*L'Amour libre*, 1902 ; *L'Issue*, 1903 ; *Le Petit Verre*, 1904 ; *Tolstoïenne*, 1909 ; *Le Concierge antisémite*⁴⁴¹), l'autrice d'articles sur la littérature russe⁴⁴² et

⁴³⁶ Cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », chapter 4, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*. New-York : Palgrave Macmillan, 2005, p. 67-91.

⁴³⁷ Le journal *Le Gaulois : littéraire et politique* du 24 mai 1898 (Disponible en ligne sur Gallica) en donne une belle critique en page 3 : « Une véritable œuvre d'art vient de paraître : c'est une remarquable traduction de Mme Véra Starkoff, d'un poème de Pouchkine, *Rousslan et Ludmille*, illustrée par Mme Egoroff. C'est une œuvre de jeunesse pleine de lyrisme, de sensualité, de poésie. (...) ». Le journal *Le Radical* du 14 juin 1898 en donne également un compte-rendu, ainsi *Le Pays : journal des volontés de la France* du 18 juin 1898, p. 2, *Le Journal* du 24 juin 1898, p. 2, le *Journal des débats politiques et littéraires* du 27 juin 1898, p. 3 et *Le Bulletin de la presse française et étrangère : organe professionnel des publications* du 8 septembre 1898, p. 294.

⁴³⁸ PUŠKIN, Aleksandr Sergeevič. *Rousslan et Ludmille*, poème traduit du russe par Véra Starkoff. Illustrations de Marie Egoroff. Paris : Librairie de l'art indépendant, 1898, 112 p. Disponible en en ligne sur Gallica. ; TCHERNYCHEVSKI, Nicolaï, *Jalousie*, traduction du russe par Véra Starkoff, Paris, éditions de Floréal, 1923, 64 p.

⁴³⁹ Cf. ENCKELL, Mariane. « Starkoff, Véra », *Le Maitron, Dictionnaire mouvement ouvrier, mouvement social* [en ligne] Disponible sur www.maitron.univ-paris1.fr [Consulté le 23.06.2020]

⁴⁴⁰ STARKOFF, Véra. *La Sibérie*, précédé d'une notice par Charles Simond, Paris : Plon, 1899, 32 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr ; *Tchernichevsky, Portraits d'hier*, 2e année, n° 30, 1er juin 1910. Paris : H. Fabre, 1910, p. 161-191 ; *Le vrai Tolstoï*, avec un portrait par Schutz-Robert. Paris : Eugène Figuière & cie, éditeurs, 1911, 37 p. ; *Le Bolchévisme*. Préface de Han Ryner. Paris : Éditions du Fauconnier, 1922, 70 p.

⁴⁴¹ STARKOFF, Véra. *L'Amour libre*. Paris : P.-V. Stock, 1902, 31 p. ; *L'Issue*, pièce sociale en 2 actes. Paris : P.V. Stock, 1903, 44 p. ; *Le petit verre*, comédie sociale en un acte. Paris : Stock, 1904, 31 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 22.06.2020] ; ses deux dernières pièces n'ont pas été publiées, cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », chapter 4, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, op. cit.*, p. 86.

⁴⁴² Cf. STARKOFF, Véra. « Les écrivains russes qui vont au peuple » [sur l'œuvre d'Ouspinski], *La Revue des revues : un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères*, 1^{er} janvier 1899, p. 173-183. ; « Les écrivains russes qui vont au peuple » [sur l'œuvre de Novikoff, Radistcheff, Grigorovitch,

militants (*La Revue des revues* ; *La Fronde* ; *Le Populaire*) et une conférencière. Elle était militante libre-penseuse, féministe, elle faisait partie de l'Union fraternelle des femmes (UFF), de la Ligue française pour le droit des femmes (LFDF), elle était anarchiste pacifiste⁴⁴³, franc-maçonne et « responsable d'une des premières universités populaires »⁴⁴⁴ où elle organisait des soirées théâtrales⁴⁴⁵.

La biographie de Vera Starkoff était inconnue⁴⁴⁶ avant 2005 mais les recherches de Cécilia Beach effectuées en France, aux États-Unis ainsi qu'en Russie ont permis de mettre au jour un minimum d'informations la concernant⁴⁴⁷. Ses recherches permettent d'affirmer que « Vera Starkoff [1867-1923] est née sous le nom juif de Tauba Efron le 1^{er} avril 1867 en Pologne occupée par la Russie »⁴⁴⁸ dans une famille aisée⁴⁴⁹. Son père était éditeur à Saint-Petersbourg⁴⁵⁰. En 1884, elle s'installe en Suisse où elle étudie « la philologie à l'Université de Genève »⁴⁵¹ puis déménage en 1889 à Paris, où elle va rester jusqu'à sa mort en 1923⁴⁵². D'après Marianne Enckell, elle donne alors des leçons de russe pour subvenir à ses besoins⁴⁵³. Elle aura été mariée à deux reprises et aura eu deux enfants⁴⁵⁴. L'année de son installation à Paris, elle publie son premier essai : *La Sibérie*⁴⁵⁵ (1889) signé du pseudonyme de « Vera Starkoff » qui signifie littéralement en russe, d'après Séverine Auffret et Georges Vayrou, « la foi du Vieux »⁴⁵⁶. D'après ces

Tourguenieff, Marco Wowtchek], *La Revue*, 1900, 672 p., p. 405-420. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23.06.2020]

⁴⁴³ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Vera Starkoff (1867-1923) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], n°143, 2019, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴⁵ Cf. *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Cf. SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 287. Monique Surel-Tupin affirme en 2001 : « On sait peu de choses sur cette militante féministe d'origine russe qui s'engagea dans le mouvement des universités populaires. »

⁴⁴⁷ Cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Vera Starkoff », chapter 4, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *op. cit.*, p. 67-91, p. 67 : « After much intriguing research in such unusual places for a literary scholar as cemeteries, police archives, and genealogical data-bases in France, the United States, and Russia, I was able to discover a minimum of biographical information about her. »

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 67-68.

⁴⁵³ Cf. ENCKELL, Mariane. « Starkoff, Vera », *Le Maitron, Dictionnaire mouvement ouvrier, mouvement social* [en ligne] Disponible sur www.maitron.univ-paris1.fr [Consulté le 23.06.2020]

⁴⁵⁴ Cf. BEACH, Cecilia. *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *op. cit.*, note 7, p. 155: « In 1892, she married Léon Paul Nicod with whom she had at least two children: Thérèse and Jean Nicod. After her divorce from Nicod, she married Robert Schultz, an artist, whose portrait of Tolstoï illustrates her book *Le Vrai Tolstoï* published in 1911. »

⁴⁵⁵ STARKOFF, Vera. *La Sibérie*, précédé d'une notice par Charles Simond, Paris : Plon, 1899, 32 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr

⁴⁵⁶ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Vera Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 2.

chercheurs, ce pseudonyme renvoie à Léon Tolstoï (1828-1910), âgé de trente-neuf ans de plus qu'elle et auquel elle se réfère souvent dans son œuvre et rend hommage dans sa pièce *Tolstoïenne*, non publiée⁴⁵⁷ mais représentée, d'après l'index de Beach, en janvier 1909⁴⁵⁸, ainsi que dans son essai *Le vrai Tolstoï*, en 1911.

Son agentivité se manifeste par son implication dans différentes organisations militantes et sa participation à des congrès. Elle contribue, d'après Auffret et Vayrou, au congrès de la Libre Pensée de 1905⁴⁵⁹ dont le compte-rendu « mentionne un « Vœu de la citoyenne Véra Starkoff »⁴⁶⁰. Le congrès s'était donné pour objectif de « réhabiliter la maternité flétrie par l'Église et le code actuel [Code Napoléonien], (...) faire abolir dans le plus bref délai l'ignoble règlement des maisons dites d'enfants assistés, qui défend à la mère de voir son enfant »⁴⁶¹. En 1906, elle participe au congrès d'hygiène alimentaire dans le cadre duquel elle présente « le projet d'une Caisse d'enfance prolétarienne »⁴⁶², sorte d'allocation familiale pour la naissance d'enfants nés dans des foyers modestes. Elle est conférencière dans le cadre de l'Union Fraternelle des Femmes où elle donne deux discours portants sur « la Libre pensée et l'art » et sur « Libre Pensée et féminisme »⁴⁶³, elle donne aussi une conférence pour défendre « une réforme qui faciliterait le divorce »⁴⁶⁴ dans le cadre de l'association de la Ligue française pour le droit des femmes (LFDF). Elle est aussi adhérente à la Ligue pour la défense des juifs opprimés⁴⁶⁵. Elle est également franc-maçonne (« Loge Diderot », 1901 ; « Grande Loge symbolique écossaise », 1903-1905 ; « Le Libre examen adoption », 1913) dans cette dernière loge,

⁴⁵⁷ Cf. *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Cf. BEACH, Cecilia. « Starkoff », *French Women Playwrights of The Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 404.

⁴⁵⁹ Cf. CHAUVELON, Émile (1862-1939). *Compte-rendu du Congrès de Paris, 3, 4, 5, 6, septembre 1905 au palais du Trocadéro*, Congrès universel de la libre pensée (1905 ; Paris), 247 p., p. 134 : « La citoyenne Véra Starkoff fait applaudir un beau rapport sur la Libre-pensée et les écrivains. » Disponible en ligne sur Gallica.

⁴⁶⁰ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² Cf. POTIER, Edmond, Rapport du congrès d'hygiène alimentaire », *Revue de l'enseignement primaire*, n°11, Imprimerie de la Bibliothèque d'éducation, Paris, 1906, cité par AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶³ Cf. COUTURIER, Louis. *La Libre Pensée et les femmes, les femmes et la Libre pensée*, Paris, ELP, 2014, p. 29, cité par AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶⁴ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶⁵ Cf. « Liste des adhérents arrêtée au 20 janvier 1916 », *L'Émancipation juive : bulletin bi-mensuel de la Ligue pour la défense des juifs opprimés*, 25 janvier 1916, p. 4. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23. 06. 2020]

« elle fait adopter un vœu : « Contre la guerre (...) »⁴⁶⁶. Comme Marie Lenéru, elle se déclare pacifiste et se mobilise, en particulier pour que les mères allemandes et françaises s'unissent pour s'opposer à la guerre⁴⁶⁷. Selon Auffret et Vayrou, les franc-maçonnnes du groupe auquel elle appartient :

s'engagent pour l'égalité des sexes, l'accès à l'éducation, le contrôle des naissances et la maternité choisie. Elles veulent promouvoir les idées pacifistes, théorisent un mode d'enseignement égalitaire où la laïcité permet aux filles et aux garçons de devenir des citoyennes et des citoyens libres et conscients [même si elles apprennent aussi] aux filles la couture et les travaux ménagers en même temps que la littérature.⁴⁶⁸

Véra Starkoff s'engage aussi pour l'accès à la culture pour tous, en devenant responsable d'une université populaire « Les Soirées ouvrières de Montreuil-sous-Bois »⁴⁶⁹, au 15 rue des écoles où, selon Auffret et Vayrou, elle donne de nombreuses conférences annoncées dans la presse parisienne (*L'Humanité*, *La Fronde*) et « organise des lectures et des mises en scène de pièces à thème social et féministe (...) »⁴⁷⁰. Entre 1904 et 1911, ses textes dramatiques sont représentés dans des cadres militants (*L'Issue* en 1904⁴⁷¹ et 1911, *Le Petit Verre* en 1904, *L'Amour Libre* en 1907, *Tolstoïenne* et *Le Concierge antisémite* en 1909)⁴⁷². Beach explique qu'en 1909, Véra Starkoff crée une compagnie de théâtre « Théâtre d'Idée »⁴⁷³ (1909-1910) qu'elle inaugure par la représentation d'une pièce de sa facture, *Tolstoïenne*, ainsi qu'avec « une pièce de Jacques Nayral et une lecture »⁴⁷⁴ à la Comédie Royale⁴⁷⁵ le 24 janvier⁴⁷⁶. Léon Blum (1872-1950) dit à propos de cette pièce dans le *Comoedia* du 28 janvier 1909 :

⁴⁶⁶ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Cf. *La Fronde*, Paris, 1901-05-11, p. 4, Disponible en ligne sur Gallica : www.gallica-bnf.fr [Consulté le 23.06.2020]

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ Cf. FLORANCE, Jack. « Carnet d'un flâneur », *Carnet mondain : hebdomadaire : organe de la société parisienne*, Paris, 26 novembre 1904, p. 4, Disponible en ligne sur Gallica : « Au Grand-Guignol. – Un écrivain russe de talent, M^{me} Véra Starkoff, vient de faire représenter, au Grand-Guignol, une comédie en deux actes intitulée : L'Issue. Cette pièce d'un franc et beau féminisme, plaide non la lutte entre les sexes, mais l'union harmonieuse basée sur l'amour et le travail. L'auteur fait preuve d'un véritable sens dramatique. Les caractères sont bien posés et le dialogue semble pris sur le vif. L'intérêt poignant de la pièce donne à L'Issue le droit d'être mis au répertoire, si osé, parce que hors tradition, du Grand-Guignol. »

⁴⁷² Cf. BEACH, Cecilia. « Starkoff », *French Women Playwrights of The Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 403-404.

⁴⁷³ BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », chapter 4, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *op. cit.*, p. 67-91, p. 86.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ Cf. « STARKOFF, Véra, *Tolstoïenne*, à la Comédie Royale, 24 janvier 1909 », *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, tome 6, 1908-1909, (président Paul Hervieu) Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1909, 1166 p., p. 1071. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23. 06. 2020]

C'est une pièce où l'on sent l'inexpérience, peut-être une méconnaissance volontaire des formes habituelles, mais qui est inspirée par la plus libre, la plus large, la plus noble morale. Elle aurait produit plus d'effet encore si elle avait été montée avec plus de soin, mais on n'a pu qu'applaudir à la généreuse pensée qu'on y sent constamment présente. M^{me} Véra Starkoff a voulu montrer que le travail est la loi universelle, que le bonheur des hommes tient en ces deux termes : la nécessité du travail et la liberté de l'amour.⁴⁷⁷

La pièce avait dû être mise en scène rapidement et avec des acteurs amateurs. Véra Starkoff ne disposait sans doute pas de moyens matériels pour embaucher des acteurs mais son but premier était surtout de faire entendre l'idée défendue dans la pièce ce qui, d'après Léon Blum, fut réussi. La pièce *Tolstoïenne* devait, d'après ce commentaire, promouvoir le travail des femmes et la liberté de celles-ci à choisir les hommes auxquels elles voulaient s'unir. Starkoff fait aussi représenter, d'après Beach⁴⁷⁸, d'autres pièces par sa troupe signées, contrairement à celles du « Théâtre Féministe » de Marya Chéliga par des auteurs (Beach cite *Les Vaincus* de Poinso et Normandy ; *La Loi fait peur* de José Monnet et Henri Clerc) et en mai 1909, sa pièce *Le Concierge antisémite*, une autre pièce de Nayral, *Empereur !*, ainsi qu'un drame de Han Ryner : *Jusqu'à l'âme*⁴⁷⁹ dont le journal *La Critique indépendante* rend compte⁴⁸⁰. Malheureusement *Tolstoïenne* et *Le Concierge antisémite* n'ont pas été publiées et ne sont pas accessibles à la lecture. Le 23 décembre 1912, ses traductions de la *Roussalka* et de *Mozart et Salieri* de Pouchkine sont représentées à l'Athénée-Saint-Germain⁴⁸¹. Puis, à l'approche de la Première Guerre mondiale, elle se mobilise, comme nous l'avons vu, en faveur d'une propagande pacifiste⁴⁸². En février 1917, elle accueille avec enthousiasme la Révolution russe, et Beach relate « qu'en mai 1917, elle parle lors d'une célébration en « l'honneur de la libération du peuple russe » organisée par Le Libre Examen (...) »⁴⁸³, une loge maçonnique. Elle fait alors, comme le relate Beach, « l'objet d'une enquête policière pour

⁴⁷⁷ BLUM, Léon. « Le Nouveau spectacle de la Comédie Royale », *Le Comoedia*, 28 janvier 1909, p. 3. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23. 06. 2020]

⁴⁷⁸ Cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », chapter 4, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, op. cit.*, p. 67-91, p. 86.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ G.S. « Inspection du travail de la scène : Le Théâtre d'Idées (3^{ème} soirée) », *La Critique indépendante : théâtres, concerts, arts, littérature : organe de la défense des intérêts et des droits du public*, Paris, 1^{er} juin 1909, p. 1-2, Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23. 06. 2020]

⁴⁸¹ « Théâtres et Concerts », *Le Matin*, 20 décembre 1912, p. 5. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23. 06. 2020] Et BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », *op. cit.*, p. 88.

⁴⁸² Cf. BEACH, Cecilia. « Starkoff », *French Women Playwrights of The Twentieth Century, op. cit.*, p. 403-404.

⁴⁸³ BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », chapter 4, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, op. cit.*, p. 67-91, p. 88.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 88-89 : « In May 1917, she spoke at a celebration « à l'honneur de la libération du peuple russe » organized by Le Libre Examen, the first womens's Freemason « Lodge, wich would become Lodge number one of the Grande Loge Feminine de France. »

ses prises de position bolchéviques »⁴⁸⁴ et est « suspectée (...) de recruter des militants communistes (...) »⁴⁸⁵. Pourtant, d'après Auffret et Vayrou, Véra Starkoff n'est pas bolchévique et dans son essai publié en 1922, *Le Bolchévisme*, elle « oppose à la « terreur blanche », la « terreur rouge » des bolchéviques »⁴⁸⁶. Starkoff s'oppose, en effet, d'où qu'elle vienne, à la violence. Pour cette raison Auffret et Vayrou, qualifie son anarchisme de « libertaire » en ce qu'il s'oppose « aux répressions étatiques quelles qu'elles soient : monarchistes, tsaristes, bolchéviques, mais aussi capitalistes »⁴⁸⁷. Elle décède un an après, en 1923, et est enterrée, d'après Beach, au cimetière Montparnasse sous le nom de « Thérèse Schutz, née Effront »⁴⁸⁸. Plusieurs journaux militant de gauche, comme *Le Peuple, Organe quotidien du syndicalisme* daté du 23 mars 1923 rendent compte de sa mort. Le journaliste mentionne ainsi qu'« au nom de ses amis socialistes, communistes et libertaires, Armand Charpentier [1864-1949] adressa un suprême adieu à Véra Starkoff dont il évoqua, en quelques phrases, la vie de dévouement envers les déshérités, l'œuvre de propagande sociale et les luttes pour l'émancipation féministe »⁴⁸⁹.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 89 : « As of 1918, Véra Starkoff came under investigation by the police for her pro-bolshevik activities. »

⁴⁸⁵ *Ibidem* : « In a report about the innumerable other Russian émigrés living in France suspected of subversive political activities, Starkoff was categorized as having an « Attitude politique douteuse (...). In 1920, she was suspected of using her Russian language classes to recruit communist militants and was included in a list of Russian Freemasons established by an anti-Bolshevik organization in 1922. »

⁴⁸⁶ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 6.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ BEACH, Cecilia. *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁸⁹ *Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*, Paris, 23 mars 1923, p. 3. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 03.07.2020] : « Véra Starkoff dont la vie fut une œuvre de dévouement et de propagande, vient de mourir à 55 ans. D'origine russe, elle vint en France vers sa vingtième année et consacra toutes ses énergies aux œuvres d'émancipation laïque, féministe, syndicaliste et sociale. Nombreux furent les réfugiés russes qui, en débarquant à Paris, venaient frapper à sa porte, sachant qu'ils trouveraient auprès d'elle un appui toujours généreux. Véra Starkoff faisait partie de tous les groupements d'avant-garde : Ligues laïques, des Droits de l'Homme et du citoyen, Loges maçonniques, etc... Ce fut avec joie qu'elle salua la grande Révolution russe ; cependant, conquise de plus en plus par la philosophie de Tolstoï, elle n'avait pas cru pouvoir, au cours de ces dernières années, accepter les conceptions militaristes de certains communistes, estimant que les militarismes, quels qu'ils soient, sont également dangereux. Connaissant merveilleusement la production littéraire de la Russie contemporaine, elle publia de nombreuses traductions des écrivains russes. Ses obsèques civiles ont eu lieu, hier matin, au cimetière de Montparnasse où ses amis vinrent en nombre lui apporter un dernier témoignage de leur sympathie. Citons au hasard : Han Ryner, Gustave Kahn et sa femme, le colonel Vital-Cassel et la doctoresse Vital-Cassel, Marcel Clavier, Mme Galland, Armand Charpentier, René Valfort, M. Effront, M^{mes} Rosenthal, Poznanski, Schaikevitch, Kochnitzky, etc. Au nom de ses amis socialistes, communistes et libertaires, Armand Charpentier adressa un suprême adieu à Véra Starkoff dont il évoque, en quelques phrases, la vie de dévouement envers les déshérités, l'œuvre de propagande sociale et les luttes pour l'émancipation féministe. »

Cette femme de lettres et conférencière, admirative d'écrivains engagés tels qu'Émile Zola et Victor Hugo⁴⁹⁰, militait dans de nombreuses organisations en faveur des droits des femmes, pour l'émancipation des classes prolétaires en particulier par le savoir, leur union grâce aux syndicats et aux coopératives, contre l'antisémitisme, et contre la guerre. Elle s'est revendiquée, avec constance et jusqu'à sa mort de la pensée de Tolstoï. Dans l'essai qu'elle lui consacre, *Le Vrai Tolstoï*, Auffret et Vayrou expliquent qu'elle partageait « l'opposition de l'écrivain à toute forme d'exploitation et de violence, son farouche antimilitarisme et son non moins farouche anticléricalisme, rectifiant l'idée propagée par sa famille et par le synode orthodoxe (qui l'avait excommunié), selon laquelle le grand écrivain se serait réconcilié avec l'Église sur son lit de mort (1910) »⁴⁹¹. Son théâtre défend ces différentes idées.

Sa première pièce de théâtre publiée, *L'Amour libre*⁴⁹² est une pièce sociale en un acte, publiée chez Stock en 1902⁴⁹³. Elle est représentée, d'après Beach, à la Maison du Peuple du quatrième arrondissement, le 21 octobre 1907⁴⁹⁴. La pièce est dédiée « aux soirées ouvrières » :

Chers camarades, je vous dédie mon premier essai dramatique en témoignage de ma profonde gratitude. Votre admirable effort de pensée et de courage a raffermi ma foi au Progrès, ébranlée par la désespérante mentalité bourgeoise. Vous détenez la clef de l'avenir, le travail régénérera le monde, selon la parole prophétique de notre grand maître regretté, Émile Zola.⁴⁹⁵

Véra Starkoff écrit cette pièce alors qu'elle participe et est elle-même responsable de l'université populaire de Montreuil-sous-Bois nommée « Soirées ouvrières »⁴⁹⁶. Sa pièce se déroule lors d'une réunion de ces « soirées ouvrières » où va être donnée une conférence de M. Ruinet, un ouvrier devenu écrivain, dont le sujet est « l'amour libre ». Arrivé en avance, Ruinet entame une conversation avec la secrétaire de l'UP, Blanche,

⁴⁹⁰ Cf. STARKOFF, Véra. « Les écrivains russes qui vont au peuple » [sur l'œuvre d'Ouspienski], *La Revue des revues : un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères*, 1^{er} janvier 1899, p. 173-183. ; « Les écrivains russes qui vont au peuple » [sur l'œuvre de Novikoff, Radistcheff, Grigorovitch, Tourguenieff, Marco Wovtchek], *La Revue*, 1900, 672 p., p. 405-420. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23.06.2020]

⁴⁹¹ AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *op. cit.*, p. 3.

⁴⁹² STARKOFF, Véra. *L'Amour libre* [1902], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguier Archimbaud, 2001, tome I, p. 298-312.

⁴⁹³ Cf. BEACH, Cecilia. « Starkoff », *French Women Playwrights of The Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 403.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ STARKOFF, Véra. *L'Amour libre* [1902], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome I, *op. cit.*, p. 298-312, p. 291.

⁴⁹⁶ Cf. AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], n°143, 2019, p. 6.

qui se meut bientôt en cour. Chacun partisan de l'amour libre, c'est-à-dire dans ce contexte d'une union sans mariage, Blanche ne conçoit pas, contrairement à Ruinet, l'amour sans enfants. Blanche pose la question de la maternité dans l'union libre, le devoir de paternité, le statut des filles-mères et la question de la bâtardise. Arrivent d'autres camarades, Ratule, Cropest, puis M. et M^{me} Gaillard et des débats s'entament concernant l'amour libre et la maternité lorsqu'ils demandent à Cropest pour quelle raison son épouse n'est pas venue et qu'il répond : « (...) C'est elle qui garde la petite. À la prochaine conférence ce sera moi »⁴⁹⁷. Ratule rétorque que la garde des enfants « ce n'est pas l'affaire de l'homme »⁴⁹⁸. Cropest pense au contraire que chacun doit dans le couple faire sa part. Véra Starkoff aborde le problème de la répartition des tâches domestiques au sein des couples mariés. Cropest représente le mari modèle d'un couple qui se répartit de manière égalitaire la charge du travail domestique, ce qui a pour effet de permettre à l'épouse d'assister aux soirées ouvrières et de pouvoir apprendre, se cultiver et développer son engagement militant autant que son époux. Cropest déclare avoir par ailleurs plaisir à garder sa petite fille. Ce personnage offre aussi le modèle d'un père investit dans la paternité, le soin à ses enfants. Selon Ratule, ce rôle n'est pas logique pour la raison que les femmes se fatiguent physiquement moins au travail. Ratule incarne l'idéologie républicaine reposant sur un « contrat sexuel » (Carol Pateman) implicite qui a déterminé, suivant l'argument de leur complémentarité, une hiérarchisation des sexes et des sphères privée/publique. Là, la camarade M^{me} Gaillard prend la parole :

M^{me} GAILLARD. – Avec ça qu'elle ne se fatigue pas ! Et qui fait la lessive ? Qui raccommode les nippes ? Qui fait la soupe ? Et qui lave et récure partout, du matin au soir ? Je voudrais bien vous y voir à notre place, avec les mioches qui crient et trottent dans nos jambes.

GAILLARD (à Ratule). – et puis, camarade, vous oubliez le principal ; la femme non seulement nourrit l'enfant, elle l'élève, et si elle est ignorante, elle l'élèvera dans l'erreur, dans les idées fausses, dans les préjugés et la dévotion. La femme a besoin d'instruction comme nous, et peut-être plus encore que nous, car elle tient dans ses mains l'avenir. Nos enfants, camarade, c'est l'avenir.

M^{me} GAILLARD. – Vous croyez donc que parce que c'est une femme et qu'on a des enfants à soigner, on est plus bête que vous, qu'on ne connaît pas le prix de l'instruction ! Si les femmes ne viennent pas à l'UP, c'est que vous ne les engagez pas à venir ; si vous étiez tous comme mon mari et le camarade Cropest, les femmes seraient nombreuses ici, allez ! Elles ne sont pas plus abruties que vous ; il y en a qui écoutent le curé, il est vrai, mais votre curé à vous, c'est le cabaret ! L'un vaut l'autre ! C'est tout comme !⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ STARKOFF, Véra. *L'Amour libre, op. cit.*, p. 305.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 306.

M^{me} Gaillard explique que le travail domestique est un travail de la même façon que celui de l'ouvrier à l'usine mais contrairement à ce dernier, il est non rémunéré. Sans le pousser au bout, M^{me} Gaillard amorce dans ses répliques le raisonnement, qui sera défendu dans les années 1968 par des féministes matérialistes comme Christine Delphy, selon lequel, en associant l'individu masculin à la sphère publique et l'individu féminin au foyer, le contrat social républicain a fondé une interdépendance entre les sexes dans laquelle la femme fait office de travailleuse non rémunérée de la sphère privée ou de « ménagère ». Nelly Roussel avait défendu dans l'un de ses articles publiés dans *La Fronde* de « salarier pour celles qui le souhaiteraient »⁵⁰⁰ la maternité. Véra Starkoff, qui collaborait également à *La Fronde* et qui connaissait sans doute bien les idées de Nelly Roussel, suggère cette idée d'un salariat pour les mères lorsqu'elle sous-entend que les femmes au foyer travaillent gratuitement. M^{me} Gaillard revendique ensuite l'éducation des femmes au motif qu'elles ont dans la société la responsabilité de l'éducation des enfants. Enfin, elle défend l'égalité (pour elle évidente) des intelligences entre les sexes. Véra Starkoff souligne également par le biais de ce personnage qu'en accédant à « la Science et la Morale »⁵⁰¹, les jeunes filles sont moins naïves et peuvent alors se prémunir de la malhonnêteté, notamment de garçons séducteurs. Lorsque les camarades pénètrent dans la salle de conférence, Blanche et Ruinet reprennent leurs dialogues et elle lui raconte son histoire. Elle a aimé un homme et est tombée enceinte de lui mais un jour, la mère du jeune homme est venue la trouver pour lui dire que son fils était fiancé depuis trois années. Le jeune homme trop lâche pour lui dire la vérité l'incita d'abord à aller trouver la fiancée avant de la supplier de ne rien en faire. Depuis ce jour, elle vit en « fille-mère », elle élève seule sa fille et dit avoir renoncé à l'amour. Son histoire illustre pour elle une mise en pratique de l'amour libre qui lui fut néfaste. Mais selon Ruinet, « L'Amour libre n'y est pour rien. Il s'agit là d'un misérable qui profite des mauvaises lois pour se soustraire aux devoirs de la paternité »⁵⁰². Blanche ne veut pour cette raison pas entrer en relation avec Ruinet car pour lui l'enfant est un « obstacle à l'amour »⁵⁰³. Ruinet précise alors son point de vue :

RUINET. – Vous ne comprenez donc pas que c'est pour épargner les souffrances à la femme. Je voudrais que la maternité fût volontaire ! Je voudrais que tous les enfants fussent heureux, qu'ils ne connussent pas la misère !

⁵⁰⁰ Cf. PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, op. cit., p. 139.

⁵⁰¹ STARKOFF, Véra. *L'Amour libre*, op. cit., p. 306.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 309.

⁵⁰³ *Ibidem.*

BLANCHE (*s'écriant avec indignation*). – Abolissez donc la loi qui proclame la bâtardise, donnez à tous les enfants le même droit au bonheur, et vous détruirez la misère ! Et la maternité ne sera plus une chaîne, mais un titre de gloire, l'amour – un épanouissement de vie !⁵⁰⁴

Ruinet lui promet de ne pas abuser d'elle, il veut lui faire comprendre qu'il ne cherche pas avec elle « une jouissance passagère et égoïste »⁵⁰⁵. Le débat entre Blanche et Ruinet permet d'articuler le modèle de « l'union libre », défendue, selon Nicole Arnaud-Duc, par « les milieux libertaires européens »⁵⁰⁶ soutenus seulement par « une élite intellectuelle et artistique »⁵⁰⁷ avec la réclamation, par certaines féministes dont Véra Starkoff, d'« une protection pénale et civile des filles séduites et la libre recherche de la paternité »⁵⁰⁸. Contrairement à la famille instituée par le mariage qui jouit d'une toute puissance légale au profit des maris et des pères, la filiation naturelle est fortement dévalorisée dans la société. Arnaud-Duc explique qu'en France, après la Révolution française, « la recherche de la paternité naturelle »⁵⁰⁹ de l'ancien droit est interdite, cela signifie qu'une femme enceinte non mariée ne peut exiger d'appui financier au père biologique, même en cas de viol ou d'abus d'autorité. Par les deux protagonistes principaux de sa pièce, Starkoff prolonge la réflexion des libertaires sur l'union libre. Selon l'autrice, l'union est vraiment libre seulement si la femme dispose de droits la protégeant en cas de maternité : si le droit français change. Blanche suggère sinon que l'union est uniquement libre pour le compagnon. Blanche confie à Ruinet que le père de sa fille vient souvent à l'université populaire car étant homme politique, il vient faire des discours devant les ouvriers pour servir le crédit de sa candidature aux prochaines élections avant de partir. Selon elle, les ouvriers ne sont pas dupes de son opportunisme. Après le récit de son histoire, Ruinet veut venger Blanche et sa fille mais elle lui fait promettre de ne rien en faire. À la dernière scène, Louline, le politicien et le père biologique de la fille de Blanche, vient discourir devant les ouvriers qui, à ses paroles populistes, le molestent (« (...) moi, je ne suis d'aucun parti, ou plutôt, je suis de tous les partis, je suis à la fois républicain, nationaliste et socialiste. En un mot, je suis du parti des honnêtes gens. »⁵¹⁰). L'un des ouvriers lui demande : « Que pensez-vous de la recherche en paternité ? »⁵¹¹. Louline leur répond que cette mesure est comprise dans son

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 310.

⁵⁰⁶ ARNAUD-DUC, Nicole. « Les contradictions du droit », *op. cit.*, p. 128.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ STARKOFF, Véra. *L'Amour libre*, *op. cit.*, p. 311-312.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 312.

programme puis après avoir été encore malmené, il sort furieux. Blanche explique à Ruinet que sa vengeance contre Louline a lieu, ainsi, grâce à « la conscience publique »⁵¹², à la vindicte populaire, qui tient pour elle lieu de « tribunal »⁵¹³. Le personnage de Blanche suggère que lorsque la loi fait défaut à protéger et à accorder des droits, dans ce cas aux filles-mères, l'opinion publique peut participer à faire émerger une forme de tribunal qui, sans punir le préjudice porté contre une personne (Louline est libre de tout devoir), exerce une forme de reconnaissance de la souffrance de la victime de l'abus. Le discours de cette autrice apparaît comme la prémisse d'une légitimation de la parole et des discours des femmes dans l'espace public dont le mouvement #MeToo constitue une suite. En effet, le mouvement féministe #MeToo⁵¹⁴ débuté en 2017 s'appuie également sur le pouvoir de l'opinion en témoignant publiquement d'agressions sexistes et sexuelles dans des pays dans lesquels l'État ne dote pas la justice de suffisamment de moyens pour s'exercer à l'égard des agresseurs. Cette expression participe d'un débat public sur l'impunité masculine et les droits des victimes mais également d'une reconnaissance de ces violences. Ruinet reproche à Blanche d'être résignée, là elle s'emporte et lui déclare :

BLANCHE. – Non ! En tuant, on pardonne et on oublie, j'aime mieux me souvenir. J'aime mieux combattre avec toute mon énergie l'injustice qui frappe la mère et l'enfant spoliés par les lois. Je veux que la conscience publique dressée s'ameute et flétrisse la plus atroce des inégalités humaines, celle qui atteint l'enfant dans son berceau et qui fait d'un nouveau-né un paria !⁵¹⁵

Blanche s'en prend aux lois qui marginalisent les enfants dit « bâtards » et les mœurs qui stigmatisent les filles-mères comme étant des filles faciles. Blanche explicite son projet militant : « la conscience publique », l'opinion, peut participer du changement des lois. Le travail militant consiste donc à faire prendre conscience aux publics des injustices subies par les filles-mères afin qu'à long terme les lois changent. Blanche a décidé de faire de sa souffrance personnelle un combat en faveur des droits de toutes. La colère devient un moteur à son engagement en faveur d'un meilleur sort des femmes. L'histoire de Blanche est aussi montrée, par le biais du spectacle, comme un sujet qui concerne la collectivité devant faire l'objet d'un débat public qui intègre l'espace public, celui des

⁵¹² *Ibidem.*

⁵¹³ *Ibidem.*

⁵¹⁴ Cf. PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. « Le moment #MeToo », *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, op. cit., p. 453-485. Selon les historiennes, le « moment #MeToo » décrit (p. 453) « l'ensemble des mobilisations contre les violences sexistes et sexuelles, à l'écho qu'elles rencontrent et à leur impact politique et social, et plus globalement à l'espace d'expression des idées féministes qui s'ouvre. »

⁵¹⁵ STARKOFF, Véra. *L'Amour libre*, op. cit., p. 312.

décisionnaires. Le spectacle impose les questions relatives à la situation des femmes dans la société comme des sujets politiques.

Par cette courte pièce (14 p.), Véra Starkoff défend plusieurs idées. Elle se positionne en faveur d'une instruction égalitaire des hommes et des femmes. Elle défend une répartition des tâches domestiques au sein des couples, en particulier en ce qui concerne le soin aux enfants. Elle se situe en faveur de l'amour libre à condition que les femmes disposent de droits qui les soutiennent en cas de grossesse, rendus possibles, par exemple, par la recherche de la paternité naturelle. À condition aussi que les enfants naturels disposent du même statut que ceux des couples mariés. Elle défend en outre une maternité volontaire sans préciser cependant sa mise en pratique concrète (contraception matérielle, retrait, abstinence, etc.). Elle présente ces sujets comme étant politiques, relatifs à la collectivité, la *polis*. Elle suggère également que lorsque la justice ne fait pas son travail de protection des victimes, l'opinion publique peut exercer une forme de contre-pouvoir. Elle défend enfin, par le biais du personnage de Blanche, l'utilité des Universités Populaires qui, en refusant d'instaurer un rapport de domination entre les ouvriers et les conférenciers (« L'UP n'est pas une école composée d'élèves qui acceptent toutes les leçons ! C'est une coopération, un échange d'idées entre le conférencier et les ouvriers »⁵¹⁶), participe de la démocratisation du savoir, au nivellement des classes sociales et contribue à la politisation de la classe ouvrière. L'Université Populaire permet une émulation intellectuelle et politique en confrontant le sentiment de « justice » des ouvriers et leur conscience de classe avec « la science »⁵¹⁷. Elle dénonce également les politiciens tels que Louline qui, par opportunisme, utilisent les Universités Populaires comme des tribunes pour faire valoir leurs candidatures.

La seconde pièce de Véra Starkoff, *L'Issue*⁵¹⁸, est une pièce sociale en deux actes, écrite et publiée chez Stock en 1903, représentée au Théâtre du Grand-Guignol alors

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 301.

⁵¹⁷ *Ibidem* : « C'est la conscience, la parcelle de justice et de vérité qui est en chacun de nous que nous cherchons ici à dégager, à accroître par nos efforts communs. Et la conscience d'un conférencier, élevé dans les conditions bourgeoises, est quelquefois inférieure à celle d'un ouvrier, et dans nos réunions il reçoit souvent plus qu'il ne donne. Il nous apprend la science, nous lui révélons la justice ! »

⁵¹⁸ STARKOFF, Véra. *L'Issue* [1904], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, op. cit., p. 317-340.

dirigé par Max Maurey⁵¹⁹ en novembre 1904⁵²⁰ et à Rennes le 17 décembre 1911⁵²¹ et, d'après Surel-Tupin, également traduite en italien (*La Via d'Uscita*⁵²²).

M. Roche, libre-penseur et fondateur d'une Université Populaire⁵²³, a été embauché comme précepteur auprès de Lucie et Henri, les enfants de M. et M^{me} Rouet, des épiciers bourgeois. Roche leur apprend à penser par eux-mêmes, à avoir « des idées à eux »⁵²⁴, en particulier différentes de celles de leur père. Lucie, conquise par son enseignement qui l'éveille⁵²⁵, lui demande conseil à propos de son futur mariage avec M. Toudoux qu'elle décrit « comme la seule issue »⁵²⁶ lui permettant d'échapper à la tutelle de son père. Ruinet lui répond qu'elle ne doit pas se sacrifier⁵²⁷. M^{me} Rouet les surprend en tête à tête et s'offusque de trouver sa fille seule en compagnie de l'instituteur. Arrivent M. Rouet et Henri en pleurs venant de recevoir une gifle de son père parce qu'il lui a répété ce qu'il avait appris de son précepteur : « que les enfants pouvaient avoir des idées à eux »⁵²⁸. M. Rouet congédie Roche en raison de ses « idées subversives »⁵²⁹. Lucie déclare à M. Toudoux qu'elle ne veut plus se marier avec lui. Rouet s'emporte contre son épouse qui n'a pas su surveiller sa fille, il l'a dit « bête »⁵³⁰ puis il menace sa fille de lui confisquer ses livres et de l'envoyer chez une vieille tante dans un village de province. Lucie lui rétorque qu'elle a vingt-deux ans, qu'elle est majeure et qu'elle va le lui prouver. Lors d'un comité de l'Université populaire qu'il préside, Roche confie à ses camarades ses

⁵¹⁹ Cf. WILD, Nicole. « Grand-Guignol », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, op. cit., p. 177-178. Ce théâtre ouvre en 1897 et fait représenter des drames naturalistes puis à partir de 1900 des « scènes de terreur et d'épouvante qui seront désormais le genre de prédilection du Grand-Guignol. »

⁵²⁰ Cf. FLOURENCE, Jack. « Carnet d'un flâneur », *Carnet mondain : hebdomadaire : organe de la société parisienne*, Paris, 26 novembre 1904, p. 4, Disponible en ligne sur Gallica : « Au Grand-Guignol. – Un écrivain russe de talent, M^{me} Véra Starkoff, vient de faire représenter, au Grand-Guignol, une comédie en deux actes intitulée : *L'Issue*. Cette pièce d'un franc et beau féminisme, plaide non la lutte entre les sexes, mais l'union harmonieuse basée sur l'amour et le travail. L'auteur fait preuve d'un véritable sens dramatique. Les caractères sont bien posés et le dialogue semble pris sur le vif. L'intérêt poignant de la pièce donne à *L'Issue* le droit d'être mis au répertoire, si osé, parce que hors tradition, du Grand-Guignol. »

⁵²¹ Cf. BEACH, Cecilia. « Starkoff », *French Women Playwrights of The Twentieth Century*, op. cit., p. 403.

⁵²² Cf. SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, op. cit., p. 315-316, p. 315. Cf. *Il Teatro popolare contiene. La via d'Uscita*, di Vera Starkoff, Il maestro bozzetto drammatico di R. Rouselle ; Responsabilità, dramma sociale in Marmiolo : tip. della Università popolare, 1905, 139 p. (Disponible à la Bibliothèque nationale de France, site Tolbiac)

⁵²³ Cf. STARKOFF, Véra. *L'Issue*, op. cit., p. 321.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 321 : « (...) je compris toute la futilité de mon existence et combien il était criminel de gaspiller son temps en visites lorsqu'il y a tant de choses urgentes à faire, tant de malheureux à secourir ! (...) »

⁵²⁶ *Ibidem.*

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 322 : « En épousant un homme que vous n'aimez pas, vous commettez un triple crime : à l'égard de l'homme d'abord, vous le trompez ; envers vous ensuite, vous vous prostituez ; et puis, et surtout, envers l'humanité !... »

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 323.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 326.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 329.

sentiments pour Lucie Rouet. Il craint de se déclarer car il a peur qu'elle ne s'habitue jamais à sa pauvreté. Lucie entre tout à coup, elle s'est enfuie de chez elle (« (...) j'ai quitté la maison paternelle pour toujours. »⁵³¹). Elle sait coudre, elle veut se faire embaucher, elle veut vivre avec lui. Roche lui déclare son amour mais il voudrait d'abord qu'elle éprouve « la tâche quotidienne et prosaïque de la vie matérielle »⁵³² afin qu'elle ne regrette pas son milieu social, qu'elle n'ait pas de remords à vivre avec lui. Il lui propose de vivre en attendant chez une camarade afin de décider en conscience si elle veut s'unir à lui.

Véra Starkoff critique dans sa pièce la toute-puissance de l'autorité paternelle représentée par M. Rouet. Le père pense que « la femme doit épouser les idées de son mari, les enfants les idées du père » pour la raison qu'il est « le soutien, le chef de famille »⁵³³. Le modèle du *paterfamilias* alors défendu par la République et institué par ses lois, dans le Code civil de 1804 notamment, confère en effet aux pères de famille un pouvoir de domination sur les épouses (« la femme doit obéissance à son mari », article 213), et sur les enfants de son mariage, en le définissant comme « « propriétaire » de l'enfant à naître de son épouse »⁵³⁴. Tel que le droit est écrit, les enfants et l'épouse sont des subalternes du chef de famille (père et époux). Selon ce modèle, le père est aussi civiquement le représentant de la pensée politique de la famille, son vote manifeste son opinion et celle de son épouse. Il est ainsi crédité de la pensée familiale. M. Roche critique ces lois qui donnent aux pères, selon ses mots, une « puissance illimitée sur l'enfant »⁵³⁵ et qui interdisent en même temps « la recherche de la paternité »⁵³⁶. Comme dans sa pièce *L'Amour libre*, l'autrice dénonce les lois inéquitables qui participent à marginaliser les femmes devenues mères en dehors du mariage. Elle oppose à ce modèle familial, par le personnage du libre-penseur Roche, l'éducation, la pensée qui permet de s'émanciper de cette autorité. Selon M. Rouet, « le devoir d'un instituteur laïque est d'inculquer à ses élèves le respect du père et des lois »⁵³⁷, selon Roche, cela est possible uniquement : « Quand les lois sont bonnes et le père respectable »⁵³⁸. Ce sophisme révèle que le devoir qu'il lui demande de remplir est impossible car, en substance, les lois sont mauvaises et

⁵³¹ *Ibid.*, p. 337.

⁵³² *Ibid.*, p. 339.

⁵³³ *Ibidem.*

⁵³⁴ ARNAUD-DUC, Nicole. « Les contradictions du droit », *op. cit.*, p. 128.

⁵³⁵ STARKOFF, Véra. *L'Issue*, *op. cit.*, p. 325.

⁵³⁶ *Ibidem.*

⁵³⁷ *Ibidem.*

⁵³⁸ *Ibidem.*

le père méprisable. L'éducation a pour but suprême le bonheur des individus inenvisageable sans leur liberté or celle-ci est impossible sans liberté de conscience, l'autorité patriarcale est contraire à la pensée car « la pensée est toujours libre »⁵³⁹. La prise de conscience dans sa vie propre des systèmes d'oppression suppose une connaissance de ses mécanismes, des savoirs, ce que Starkoff nomme « la science »⁵⁴⁰. Par la connaissance, l'individu peut prendre conscience de sa situation d'opprimé et agir en faveur de sa libération et lutter pour celle du groupe subalterne auquel il appartient. L'alternative au patriarcat défendue par l'autrice est d'abord une éducation égalitaire des garçons et des filles puis le travail des femmes. Dans le cas de Lucie, elle doit d'abord acquérir une autonomie financière, vivre par et pour elle-même, afin d'être ensuite libre de choisir la personne avec qui elle partagera sa vie.

Sa troisième pièce publiée chez Stock, *Le Petit Verre*, est une comédie sociale en un acte qui se déroule dans un village au bord de la scène. Elle a été représentée d'après les relevés de Beach au Théâtre du Grand-Guignol, le 20 septembre 1904⁵⁴¹. Cantin, un instituteur, patiente sur la place du village en face de « la Gaîté », un marchand de vin qui vend de l'alcool fort, en particulier de l'absinthe. Laferlu, un agriculteur, se plaint auprès de Cantin de n'avoir pas assez d'argent pour s'acheter de nouveaux outils pour cultiver. Cantin lui reproche de dépenser tout son argent en alcool à la Gaîté, il lui dit qu'au lieu de boire, il devrait l'« aider à monter un syndicat »⁵⁴² et des coopératives⁵⁴³. Cantin déplore, en effet, que le seul « plaisir »⁵⁴⁴ des agriculteurs du village soit de s'alcooliser. Il regrette aussi que la jeunesse quitte la campagne parce qu'il n'y a pas de distractions et le coût trop élevé des outils pour cultiver. Cantin patiente sur le banc du village en attendant que sorte le père Biquet saoul qui, lorsqu'il est dans cet état d'ébriété, bâte sa femme et sa fille Mariette, auquel il est fiancé. Il guette la sortie de son père afin de la protéger de ses coups. En attendant, Mariette vient lui tenir compagnie, ensemble ils rêvent du jour où elle sera majeure et où ils pourront partir sans le consentement du père qui s'oppose à leur union. Quentin s'en prend au Code civil de 1804 qui donne tout pouvoir au père : « Cela s'appelle dans le code la puissance paternelle, il est grand temps qu'on l'abolisse !... »⁵⁴⁵ Puis Mariette s'enfuit car son père sort de « La Gaîté » et

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 324.

⁵⁴⁰ STARKOFF, Véra. *L'Issue*, op. cit., p. 327.

⁵⁴¹ Cf. BEACH, Cecilia. « Starkoff », *French Women Playwrights of The Twentieth Century*, op. cit., p. 404.

⁵⁴² STARKOFF, Véra. *Le Petit Verre*. Paris : Stock, 1904, 31 p., p. 10.

⁵⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

lorsqu'il voit Cantin, il l'insulte, il lui reproche de lire et de prêter des livres à sa fille alors que selon lui :

BIQUET. – (...) Les femmes, c'est fait pour garder la maison...c'est fait pour obéir...ça n'a pas de raison...ça n'a pas de force...c'est bon à rien...Je veux mon argent... La femme...c'est fait pour servir l'homme...c'est son devoir...elle me cache ses sous...je saurai les retrouver...sans quoi je lui casserai les reins...elle n'a pas le droit de toucher à mon bien...elle n'a rien à elle dans la maison...tout est à l'homme...C'est moi le maître... (*Ils s'en vont.*)⁵⁴⁶

La pièce se clôt par cette parole d'ivrogne violente et misogyne réaffirmant la place des femmes dans la sphère domestique. La pièce de Starkoff s'attaque donc comme elle l'exprime en avant-propos au fléau de l'alcool en particulier sur les hommes :

La comédie « Le Petit Verre » s'attaque à l'erreur commune qui consiste à croire que l'ivresse procure des jouissances tandis qu'en réalité elle conduit à la brutalité ou à la mélancolie. Dans les deux cas elle ruine la famille. L'alcoolisme est un obstacle à toute organisation sociale, il est le grand ennemi des syndicats et des coopératives.⁵⁴⁷

Comme dans *L'Issue*, le personnage porte-parole de Starkoff est un instituteur qui définit en ces mots les bénéfices des Syndicats :

Un Syndicat sert à vous empêcher de vivre comme des loups, de vous regarder comme des ennemis, et lorsqu'un voisin est dans la gêne, à l'aider d'en sortir et non l'abandonner à sa misère, au point qu'il laisse là pourrir son champ et s'en va mourir de faim à la ville. Lorsqu'on est uni, on a plus de facilité pour le travail. Un Syndicat permet d'acheter des outils en gros, ils reviennent moins chers...Si nous étions syndiqués, tu aurais ta faux toute neuve aujourd'hui, on aurait une batteuse en commun, des chevaux, des voitures...On terminerait les travaux plus tôt...on aurait un peu de bon temps pour le repos, d'autres distractions que « le petit verre ». Les gens qui boivent ne s'amuse guère, ils sont maussades ou brutaux. L'alcool, c'est du poison.⁵⁴⁸

Starkoff oppose au plaisir individualiste de l'alcool, qui détruit les corps et les esprits et rend les individus violents, le Syndicat permettant au contraire aux travailleurs de s'organiser, d'organiser un contre-pouvoir au patronat et de se débrouiller pour s'acheter des outils en se cotisant et en mettant en commun leurs moyens de production. Concernant la critique de l'alcoolisme prolétarien, on peut se demander si Starkoff, grande admiratrice déclarée de l'œuvre de Zola, ne reconduit pas des idées reçues bourgeoises sur la classe ouvrière paysanne sans la connaître vraiment. Jacques Dubois⁵⁴⁹ a montré que Zola s'était davantage inspiré de représentations populaires de l'ouvrier pour l'écriture de son roman *L'Assommoir*, que d'études de terrain des milieux ouvriers. Dubois montre que l'œuvre de Zola participe, sans que ce soit son projet, d'une

⁵⁴⁶ *Ibid.* p. 22.

⁵⁴⁷ *Ibidem.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴⁹ Cf. DUBOIS, Jacques. *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*. Paris, Larousse, « Thèmes et Textes », 1973, 224 p.

propagande anti-ouvrière. Starkoff défend surtout dans cette pièce le syndicalisme, la politisation des classes ouvrières, leur union, afin qu'ils puissent avoir de meilleures conditions de travail. Le final de sa pièce axe enfin la réflexion sur les violences conjugales mais en reconduisant aussi un cliché concernant la brutalité des hommes pauvres. Jacqueline Lalouette explique que le discours hygiéniste selon lequel les classes les plus pauvres étaient ravagées par le fléau de l'alcool a d'abord été porté par des philanthropes et des médecins⁵⁵⁰, en particulier après la Commune de Paris. Mais dans les années 1890, un mouvement antialcoolique, syndicaliste et socialiste a émergé défendant l'idée que l'alcool était un frein à la Révolution⁵⁵¹. La pièce de Starkoff s'inscrit dans cette politique. Lalouette précise pourtant qu'« aucune statistique ne permett[ai]ant de cerner la consommation alcoolique des classes sociales. »⁵⁵². Aucune donnée chiffrée ne montre que les ouvriers buvaient davantage que les bourgeois. De la même manière, aucune statistique ne prouve que les violences conjugales fussent plus répandues chez les prolétaires. Par sa pièce, Starkoff participe également implicitement et, sans doute involontairement, à diffuser des clichés concernant le paysan alcoolique et violent envers sa femme.

Ces trois pièces de Véra Starkoff étaient représentées dans le cadre des Universités Populaires et plus généralement dans celui de soirées militantes. Ces textes courts défendent et partagent de manière frontale, explicite et directe, ses idées. Elles sont des pièces militantes. Dans son avant-propos à sa pièce *Le Petit Verre*, l'autrice vante les mérites du théâtre et des Universités populaires qui forment un moyen d'empêcher « le monopole des connaissances »⁵⁵³ à la classe possédante. Le rôle des pièces de théâtre, et de ce qu'elle nomme le « théâtre populaire », réside dans le fait de diffuser simplement ce qu'elle appelle « une morale sociale »⁵⁵⁴ (« À côté de ses revendications de l'estomac et de la raison, la classe ouvrière éprouve la nécessité d'élever son cœur et de mettre en harmonie ses idées, ses sentiments et ses actes, d'élaborer, en un mot, une morale sociale.»⁵⁵⁵). Elle précise le mot « morale » qu'elle n'entend pas selon la portée que lui ont donné « l'Église et le Code Napoléon »⁵⁵⁶ mais qui consiste en « la mise en pratique

⁵⁵⁰ Cf. LALOUETTE, Jacqueline. « Alcoolisme et classe ouvrière en France aux alentours de 1900 », *Cahiers d'histoire* [En ligne], n°42, 1997, mis en ligne en 2020. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 23.09.2020]

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² *Ibidem*. Cf. Résumé de l'article en ligne.

⁵⁵³ STARKOFF, Véra. « Avant-Propos », *Le Petit Verre*. Paris : Stock, 1904, 31 p., non paginées.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

des idées de Justice et de Vérité, de l'amélioration du sort humain »⁵⁵⁷. Selon elle, l'art doit reproduire le réel « dans toute son intégrité avec ses ténèbres et sa lumière »⁵⁵⁸, ce que font les auteurs dramatiques tels Sophocle, Shakespeare, Molière, Schiller, Hugo, qu'elle cite. Son héroïne Blanche disait dans *L'Amour Libre* la même idée en d'autres termes : « Élaborer une morale sociale, c'est là le rôle du théâtre populaire. Ce ne sont pas les manuels de préceptes qui élèveront le niveau moral de la masse, mais des spectacles de la vie observés fidèlement. »⁵⁵⁹. Comme d'autres autrices de ce corpus, Véra Starkoff défend l'idée selon laquelle le spectacle peut participer d'un éveil du peuple. De la même manière que Maria Deraismes dans ses conférences sur le théâtre, elle en appelle à la fidélité du regard des auteurs dramatiques envers le réel afin de faire émerger des œuvres qui ne fasse pas l'impasse sur certaines facettes des sujets dont elles traitent. Mais contrairement à elle, elle pensait que le théâtre pouvait servir de tribune. Véra Starkoff, la tolstoïenne, croyait donc en l'émancipation au moyen de l'art, en particulier par le biais des représentations théâtrales.

Nelly Roussel, sa cadette de dix ans, a aussi activement participé à l'essor des Universités Populaires à Paris, elle collaborait également au journal *La Fronde* et elle fut, comme elle, membre de l'Union Fraternelle des Femmes. Il est certain que ces deux militantes se fréquentaient.

2. Nelly Roussel

Nelly Roussel (1878-1922) est une militante libre-penseuse féministe adhérente de plusieurs associations (dont l'Union Fraternelle des Femmes et la Ligue des femmes contre la guerre) et loges maçonniques (Ligue des droits de l'homme), une célèbre conférencière (1901-1922)⁵⁶⁰ dont les discours ont été de son vivant plusieurs fois

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Véra Starkoff citée par SUREL-TUPIN, Monique. « Introduction », dans *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome I, *op. cit.* p. 40.

⁵⁶⁰ ROUSSEL, Nelly. *Quelques discours de Nelly-Roussel (1903-1907)*, préface de J. Hellé, Paris, 31 p. ; *Défendons-nous ! : pour le néo-malthusisme contre l'immoralité des moralistes : compte-rendu sténographié des discours prononcés au meeting tenu dans la salle des Sociétés savantes* par Sébastien Faure, Mme Nelly-Roussel, abbé Violet [sic], Dr Sicard de Plauzolles. Paris : Éditions de Génération consciente, 1910, 32 p. ; *Quelques lances rompues pour nos libertés*. Paris : V. Giard et E Brière, 1910, 231 p. ; *Paroles de combat et d'espoir : discours choisis : 1903-1914*, préface de Madeleine Vernet et de J. Hellé. Épône, Seine-et-Oise : Édition de L'Avenir social, 1919, 64 p. Et publiés après sa mort : *Trois conférences de Nelly Roussel*. Préface de Mme Odette Laguerre. Paris : M. Giard, 1930, 123 p. ; *Derniers combats : recueil d'articles et de discours : 1911-1922*, préface de Han Ryner. Paris : L'Émancipatrice, 1932, 239 p.

rassemblés et publiés en recueil (*Quelques lances rompues pour nos libertés*, 1910 ; *Paroles de combat et d'espoir : discours choisis : 1903-1914*, 1919). Elle a également été une journaliste qui a donné pour la presse « près de deux cents articles »⁵⁶¹ (*Régénération*, *La Fronde*, *L'Action*, *Voix des femmes*, *La Femme affranchie* (1904-1908), *La Tribune internationale* (1904-1905), *Génération consciente* (1908-1914) ou au *Malthusien* (1908-1914)), une poétesse (*Ma forêt*, 1921⁵⁶²), une comédienne et une autrice dramatique (*Par la Révolte*, 1903⁵⁶³ ; *Pourquoi elles vont à l'Église*, 1910 ; *La Faute d'Ève*, 1913). Elle était proche des anarchistes, (elle admirait Louise Michel⁵⁶⁴ et était une amie de Sébastien Faure), des marxistes et des socialistes, tout en s'en distinguant. Pacifiste avant et pendant la Première Guerre mondiale, favorable à une égalité entre les sexes totale (sociale, civile et politique), elle s'est surtout engagée, d'abord par le biais du mouvement néo-malthusien, en faveur d'une maternité choisie et pour « une sexualité féminine qu'elle revendiquait libre »⁵⁶⁵.

Née le 5 janvier 1878 à Paris dans une famille bourgeoise catholique⁵⁶⁶, Nelly Roussel se passionne tôt pour le théâtre. Dans le chapitre qu'elle lui consacre, Cecilia Beach cite un article de la journaliste Marbel (pseudonyme de Marguerite Belmant, fondatrice de l'Union Fraternelle des Femmes en 1901) écrivant à son propos : « À l'âge où on joue encore à la poupée, elle est passionnée de littérature, de poésie, de théâtre. Elle écrit des histoires et joue avec ses petites amies des drames de sa composition dans lesquels elle révèle une véritable vocation de tragédienne »⁵⁶⁷. Elle fréquente avec assiduité la Comédie-Française et admire en particulier le jeu du comédien Mounet-Sully⁵⁶⁸ (1841-1916). Elle épouse en 1898⁵⁶⁹ le sculpteur libre-penseur Henri Godet de « quinze ans son aîné » qui, d'après Anne Cova, l'encourage à s'engager en tant que

⁵⁶¹ SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 343.

⁵⁶² ROUSSEL, Nelly. *Ma forêt*, Épône, Seine-et-Oise : Édition de L'Avenir social, 1921, 20 p.

⁵⁶³ ROUSSEL, Nelly. *Par la révolte : scène symbolique*, introduction de Sébastien Faure. Paris : H. Godet, 1907, 16 p. Ses trois pièces sont republiées en 2001 à Paris chez Séguier Archimbaud, *op. cit.*

⁵⁶⁴ SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 344, Monique Surel-Tupin mentionne que lors des funérailles de Louise Michel en 1905, elle fut la seule femme qui prit la parole pour lui rendre hommage.

⁵⁶⁵ FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Disponible sur : www.maitron.fr [Consulté le 24.06.2020]

⁵⁶⁶ Cf. COVA, Anne. « Féminisme et natalité : Nelly Roussel (1878–1922) », *History of European Ideas*, Volume 15, *Issues* 4–6, August 1992, p. 663-672, p. 663.

⁵⁶⁷ MARBEL, « L'Apothéose de la femme, Nelly Roussel. », *Le Féminisme intégral*, décembre 1913, p. 9. Citée par BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *op. cit.*, p. 49-66, p. 53.

⁵⁶⁸ SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 343.

⁵⁶⁹ Cf. BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 53.

« militante féministe et néo-malthusienne »⁵⁷⁰ mais elle conserve son nom de jeune fille. Elle épouse cependant ses idées concernant la libre-pensée et elle participe à ses côtés, comme l'écrit Beach, « au début de la naissance de l'Université Populaire »⁵⁷¹. Elle intègre également avec lui le combat dreyfusard, la Ligue des droits de l'homme ainsi que, comme Starkoff, la Grande Loge symbolique écossaise⁵⁷². Son mari, qu'elle décrit dans une dédicace comme « son meilleur ami »⁵⁷³, confiera après sa mort qu'elle avait donné beaucoup de sa personne pour permettre, en particulier, l'essor des Universités Populaires : « organisant conférences, fêtes civiques, représentations classiques »⁵⁷⁴. Après trois grossesses rapprochées et difficiles (entre 1902 et 1904)⁵⁷⁵ qui, d'après Albistur et Armogathe, « altèrent gravement sa santé »⁵⁷⁶ et la perte de l'un de ses trois enfants en bas âge, elle s'investit « dans la propagande néo-malthusienne, aux côtés de Paul Robin »⁵⁷⁷ (1837-1912)⁵⁷⁸ dont la pensée l'influence. Paul Robin est un socialiste, proche des anarchistes, favorable à un contrôle des naissances et défenseur des maternités choisies. Nelly Roussel collabore par des articles à la revue de sa Ligue de la régénération

⁵⁷⁰ COVA, Anne. « Féminisme et natalité: Nelly Roussel (1878–1922) », *History of European Ideas*, Volume 15, *Issues* 4–6, August 1992, p. 663-672, p. 663.

⁵⁷¹ Cf. BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 53: « She and her husband also participated from the onset in the nascent Université Populaire. »

⁵⁷² Cf. FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Disponible sur : www.maitron.fr [Consulté le 24.06.2020]

⁵⁷³ *Ibidem*. Véronique Fau cite une dédicace qu'elle fait dans une brochure de quelques discours en 1907 qui dit « à mon mari, à mon meilleur ami qui compris et encouragé mon apostolat. »

⁵⁷⁴ GODET, Henri. « Nelly Roussel, Souvenirs. », *La Mère Éducatrice*, 6^{ème} année, n°11, novembre 1923, p. 147-148, p. 147, cité par BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷⁵ Nelly Roussel donne naissance à Mireille en 1900, un enfant mort en 1902 et Marcel en 1904, cf. Cf. FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Disponible sur : www.maitron.fr [Consulté le 24.06.2020]

⁵⁷⁶ ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *Histoire du féminisme français, du moyen âge nos jours*, *op. cit.*, p. 385-390., p. 385.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Paul Robin (1837-1912) est un militant socialiste revendiquant l'International des travailleurs, proche de Bakounine et de Marx et un défenseur de l'éducation intégrale. Pédagogue d'avant-garde, il expérimenta la coéducation des sexes (mixité) dans un orphelinat de l'Oise (1880-1894) basée sur l'épanouissement des facultés physiques, mentales, et manuelles de l'individu. Sa carrière fut mise à pied en 1894. Il devient dans la dernière période de sa vie un défenseur du néomalthusianisme, c'est-à-dire du contrôle des naissances, défendant l'idée que seul un enfant désiré peut s'épanouir et devenir un humain libre. Pro-féministe, il prône une maternité librement choisie. Cette politique émancipatrice contient un désir de régénération de la société dans une pensée eugéniste, les citoyens doivent être « sains, vigoureux, intelligents, bons ». Il dirige alors, à partir de 1896, la Ligue de la régénération humaine, sa collaboration avec de jeunes orateurs populaires, dont Nelly Roussel, redonne un élan à sa ligue (1902-1908), il se suicide en 1912. Cf. DOUYÈRE-DEMEULENAERE, Christiane. « Paul Robin » [En ligne], *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Disponible sur : www.maitron.fr [Consulté le 24.06.2020] et DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane. « Un précurseur de la mixité : Paul Robin et la coéducation des sexes », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 2003, n°18, p.125-132. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 24.06.2020]

humaine, *Régénération*⁵⁷⁹. En 1907, l'État qui souhaite ralentir la propagande du mouvement néo-malthusien s'en prend à la militante qui avait demandé, suite à un article diffamatoire (anti-malthusien) publié dans le journal *L'Autorité*, un droit de réponse. Lors de la conclusion du jugement, sa demande est finalement déboutée (22 mai 1907). Les juges considèrent en effet sa réponse comme étant « contraire aux lois et aux bonnes mœurs »⁵⁸⁰, ils lui reprochent de « recommande[r] comme un droit et comme un devoir, la stérilité volontaire, en invoquant non seulement des raisons de santé (...), mais encore la crainte de la souffrance et le désir de bien-être et qu'elle ne conseille pas en même temps la chasteté (...) »⁵⁸¹. Ils lui reprochent de convier ses partisans « non pas à s'abstenir des jouissances sexuelles, mais à les rechercher en prenant les précautions nécessaires pour éviter la procréation (...) »⁵⁸². Ils jugent enfin la « théorie »⁵⁸³ néo-malthusienne comme « immorale et antisociale »⁵⁸⁴, néfaste « au progrès de l'humanité »⁵⁸⁵ et contraire au « devoir patriotique »⁵⁸⁶. Ce jugement renforce ses engagements et lui permet de les approfondir. Nelly Roussel tend, selon Armogathe et Albistur, dès lors à interroger « les rapports entre le féminisme et le socialo marxisme »⁵⁸⁷ puisque pour elle le féminisme doit se penser sur le plan politique. Elle développe sa pensée dans une série d'articles publiés dans le journal féministe de Marguerite Durand *La Fronde*, dans *L'Action* puis, à partir de 1917, dans le journal socialiste fondé par Colette Reynaud appelé *La Voix des femmes*⁵⁸⁸ en hommage à celui créé en 1848 par Eugénie Niboyet⁵⁸⁹ (cf. Introduction, chapitre 4). Elle donne, en parallèle, entre 1901 et 1921⁵⁹⁰, des séries de conférences à travers la France pour des organisations féministes, dans le cadre des Universités Populaires, pour des soirées ouvrières, dans des Mairies, pour le Grand Orient de France et devient dans les années 1910 une conférencière

⁵⁷⁹ ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 385.

⁵⁸⁰ Jugement du 22 mai 1907 cité par PAGÈS, Jeanne, *Le contrôle des naissances en France et à l'étranger*, Paris, Librairie Générale de droit et de jurisprudence, 1971, 325 p., p. 154, cité par ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 386.

⁵⁸¹ *Ibidem.*

⁵⁸² *Ibidem.*

⁵⁸³ *Ibidem.*

⁵⁸⁴ *Ibidem.*

⁵⁸⁵ *Ibidem.*

⁵⁸⁶ *Ibidem.*

⁵⁸⁷ ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 386.

⁵⁸⁸ Cf. *Ibidem.*

⁵⁸⁹ Cf. Cf. FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Disponible sur : www.maitron.fr [Consulté le 24.06.2020]

⁵⁹⁰ SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 343.

célèbre⁵⁹¹. Comme l'explique Beach⁵⁹², elle met les techniques vocales qu'elle a appris par le biais du théâtre au service de la mise en voix de ses idées politiques, et la chercheuse cite sa contemporaine Marbel disant à son propos : « Madame Nelly Roussel...la plus éloquente des féministes françaises, possède tous les dons d'une oratrice : une belle tête, un beau port, un beau geste, une belle voix, une diction irréprochable, une conviction et une émotivité chaleureuses et communicatives »⁵⁹³. La pratique du théâtre dans son enfance et son adolescence lui a permis, comme à Maria Deraismes, d'acquérir des compétences en matière de prosodie, de placement de sa voix mais également de maintien corporel et de présence dans l'espace. Le théâtre a fait office de formation à sa carrière de conférencière. Mais, d'après Beach, « (...) elle n'abandonne pas toutefois le théâtre »⁵⁹⁴, elle donne l'exemple d'une « représentation d'*Andromaque* dans laquelle elle joue en février 1903 dans le cadre d'une soirée organisée par la Société des Conférences Populaires dans la mairie du VI^e arrondissement. »⁵⁹⁵ Elle joue ensuite pour la première fois le rôle principal dans une pièce de sa facture, *Par la Révolte*, représentée d'après Beach, « en avril 1903, à l'Égalité, l'Université Populaire des 9^{ème} et 10^{ème} arrondissements »⁵⁹⁶. La pièce tourne un grand nombre de fois au sein de différentes soirées organisées par des associations militantes et remporte un vif succès⁵⁹⁷, Beach cite, entre autres : « (...) le Cercle de la Jeunesse laïque, le Groupe « Ni Dieu ni Maître » à Béziers, et le groupe de l'Union radicale-socialiste de Clargues »⁵⁹⁸. En général, d'après Beach, elle donne avant la représentation lecture d'un texte portant sur des questions féministes (« féminisme et socialisme » ; « liberté et maternité »⁵⁹⁹). Ses deux autres pièces *Pourquoi elles vont à l'Église* (1910) et *La Faute d'Ève* (1913) n'ont peut-être pas été représentées mais elle en donnait lecture lors de divers évènements et soirées politiques, c'est ce que suggère Surel-Tupin à propos de *Pourquoi elles vont à l'Église* (« Il n'est pas sûr que cette pièce ait été jouée, mais elle était lue par la militante

⁵⁹¹ Cf. FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Disponible sur : www.maitron.fr [Consulté le 24.06.2020]

⁵⁹² Cf. BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 54.

⁵⁹³ MARBEL (Marguerite Belmant) dans *La Mère Éducatrice*, 6^{ème} année, n° 11, novembre 1923, p. 150, citée par BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 54.

⁵⁹⁴ *Ibidem* : « Having left the stage for the rostrum, Roussel did not, however, entirely abandon with the theatre. »

⁵⁹⁵ *Ibidem* : « In February 1903, for example, she performed in Racine's *Andromaque* for the Société Républicaine des Conférences Populaires in the Mairie du VI^e arrondissement. »

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 54-55.

⁵⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 55.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

à la fin de ses conférences sur la femme et la libre-pensée. »⁶⁰⁰) et ce que précise Beach concernant *La Faute d'Ève* lorsqu'elle explique qu'elle en donna lecture lors « d'une réunion de l'Union des Femmes Françaises en mars 1912 (...) »⁶⁰¹. Ses pièces de théâtre semblent lui avoir permis d'illustrer ses idées, en les incarnant devant des publics. Elles devaient lui permettre de conquérir l'adhésion de ses spectateurs par le biais de leur sensibilité et servir d'exemple dans la démonstration de ses idées. En 1920, deux ans avant sa mort, elle initie, en lien avec le journal de la socialiste Colette Reynaud, d'après Armogathe et Albistur, « une école de Propagandistes « ayant pour but de former « une phalange de militantes, actives, audacieuses, bien documentées, et exercées à la parole, toujours prêtes à exposer, partout, son programme et son idéal : la *Voix des femmes* est féministe, socialiste, pacifiste, internationaliste »⁶⁰² »⁶⁰³. Ce projet s'inscrit dans sa volonté d'étendre dans la société ses combats féministes. Elles souhaitaient, suivant son modèle, que davantage de femmes prennent la parole dans l'espace public. La multiplication des prises de paroles de femmes devait participer à long terme d'une reconfiguration de l'espace public, en faisant émerger un débat public plus démocratique car occupé par des voix plurielles. Les chercheurs précisent que l'année précédant son décès, 1920-1921, elle participe à une vingtaine de meetings « aux Sociétés savantes, à la rue Grange-aux-Belles, à la Bellevilloise, à la salle des fêtes de Saint-Ouen, à la mairie du sixième arrondissement, à la mairie de Levallois, à l'Université populaire du Kremlin, au Grand Orient ou sous les arbres de la mairie d'Aubervilliers. »⁶⁰⁴ Elle décède de la tuberculose le 18 décembre 1922⁶⁰⁵, à l'âge de quarante-quatre ans.

Ses idées très audacieuses en faveur de l'avortement, de la contraception, d'une sexualité libre des femmes dérangent. Véronique Fau relate qu'elle fit par exemple scandale en écrivant dans le journal *Régénération* de Robin en septembre 1907 que le « fœtus est une portion du corps d'une femme dont elle ne peut être, sans tyrannie, empêchée de disposer à son gré comme de ses cheveux, de ses ongles, de son urine, de

⁶⁰⁰ SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 1, *op. cit.*, p. 362.

⁶⁰¹ BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 62.

⁶⁰² Cf. ROUSSEL, Nelly. *Derniers combats : recueil d'articles et de discours : 1911-1922*, préface de Han Ryner. Paris : L'Émancipatrice, 1932, 239 p., p. 233, citée par ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 386.

⁶⁰³ ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 386.

⁶⁰⁴ DROUS, Noélie, « Nos pierres noires », dans le Dossier Nelly Roussel de la Bibliothèque Marguerite Durand, Paris, citée par ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 386.

⁶⁰⁵ Cf. FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron, Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier et du mouvement social*, Disponible sur : www.maitron.fr [Consulté le 24.06.2020]

ses excréments »⁶⁰⁶, à une époque où, comme la chercheuse le précise, « l'avortement était un crime passible des Assises »⁶⁰⁷. Nelly Roussel provoque de la même manière des réactions dans l'opinion quand, « à l'occasion de la « Journée des mères de familles nombreuses »⁶⁰⁸, le 6 mai 1920, elle appelle les femmes à entrer en grève dans un article donné à *La Voix des femmes* : « faisons la grève, camarades ! la grève des ventres (...) Plus d'enfants pour le capitalisme qui en fait de la chair à travail que l'on exploite, ou de la chair à plaisir que l'on souille »⁶⁰⁹. Trois mois plus tard est votée, comme l'explique Fau-Vincenti, « une loi renforçant l'interdiction de l'avortement et rendant la contraception passible d'une amende ou d'une peine de prison (...) »⁶¹⁰. Elle fut donc une féministe « intégrale », ainsi que la qualifient Albistur et Armogathe⁶¹¹, dans la mesure où si elle fut surtout une féministe néo-malthusianiste et antinataliste dans un contexte de baisse démographique et de Première Guerre mondiale dans lequel le gouvernement encourageait la natalité auprès de ses concitoyens, concentrant son combat sur la libre disposition pour les femmes à disposer de leurs corps, elle était partisane d'une égalité des sexes et de « l'indépendance complète »⁶¹² des femmes. Mais en revenant sur ses trois pièces qu'elle interprétait et/ou lisait, nous allons pouvoir encore détailler les ressorts de sa pensée révolutionnaire.

*Par la Révolte*⁶¹³ (1903) est une pièce de trois pages qui met en scène en personnage principal, Ève, incarnée par Nelly Roussel lors des prestations, représentant toutes les femmes depuis des temps immémoriaux (Ève précise que ses yeux pleurent depuis des « siècles »⁶¹⁴). Sur la scène sont présentes Ève « vêtue en esclave » et portant des chaînes (didascalies) et de part et d'autre d'elle, l'Église, représentée par un grand crucifix, et la Société, vêtue en République. Ève souffre, elle cherche à se désaltérer, du réconfort, et pour ses chairs du repos. Un chant religieux se fait entendre alors Ève « confiante » (didascalies) se tourne vers l'Église. Mais l'Église, « froide et sévère » (didascalies) lui

⁶⁰⁶ Nelly Roussel citée par FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron*, *op. cit.*

⁶⁰⁷ FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron*, *op. cit.*

⁶⁰⁸ *Ibidem.*

⁶⁰⁹ Nelly Roussel citée par FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron*, *op. cit.*

⁶¹⁰ FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron*, *op. cit.*

⁶¹¹ Cf. ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 385-390.

⁶¹² FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » *Maitron*, *op. cit.*

⁶¹³ ROUSSEL, Nelly. *Par la Révolte. Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome 1, *op. cit.*, p. 355-358.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 356.

dit : « Résigne-toi, créature mortelle. La vie n'est rien, l'Éternité est tout ! »⁶¹⁵ Ève lui demande pour quelles raisons il faut « tant pleurer en ce monde pour mériter de sourire dans l'autre ? »⁶¹⁶ L'Église lui répond que c'est parce qu'elle a péché et qu'elle doit expier sa faute puis elle lui dit : « Femmes, créature impure et maudite ! Tu nais pour la souffrance et l'humiliation. Enfanter dans les larmes et sans gloire ; te soumettre en silence, et te courber toujours, c'est là ton châtement ! »⁶¹⁷ Ève, « désespérée » (didascalies), déclare qu'un « paradis lointain »⁶¹⁸ n'apaise pas ses souffrances. Résonne *La Marseillaise*, Ève, « confiante » (didascalies) se tourne vers La Société. Elle demande à La Société Républicaine si elle a pitié de ses larmes, elle qui porte « au front : Liberté !...Égalité !...Fraternité !... »⁶¹⁹ Mais la Société lui répond : « les mots que tu prononces, femme, ne furent point écrits pour toi. »⁶²⁰ Décrite comme étant également « froide et sévère », La Société lui ordonne de faire son devoir, c'est-à-dire de lui fournir des citoyens (« Enfante, enfante, enfante ; il me faut des citoyens ! »⁶²¹) Ève répond qu'elle a produit des citoyens grâce à sa « chair humiliée »⁶²², qu'elle a donné son sang, sa vie, ses douleurs mais elle demande à La Société : « Mais toi, ingrate, dont je crée la puissance, de quel salaire m'as-tu payée ? »⁶²³ La Société lui répond que son rôle est de donner et ajoute : « La République est équitable, elle partage. »⁶²⁴ Ève demande alors, (certainement au public) qui est la personne qui va lui briser ses chaînes, et soudain, *L'Internationale* résonne et La Révolte apparaît « fière et superbe » et lui répond : « Moi ! »⁶²⁵ L'Église et la Société regardent avec crainte la nouvelle venue, Ève lui demande qui elle est, la Révolte se présente comme la « Fille sublime de la Douleur ! »⁶²⁶ L'Église et la Société sont « terrifiées » (didascalies), la Révolte dit à Ève de ne rien attendre de l'extérieur, qu'elle doit se saisir elle-même des droits qu'elle réclame et elle la relève (« Ô femme ! Ce n'est point sur les genoux que l'on marche vers la justice !... »⁶²⁷) Alors Ève « debout » (didascalies) déclare :

⁶¹⁵ *Ibidem.*

⁶¹⁶ *Ibidem.*

⁶¹⁷ *Ibidem.*

⁶¹⁸ *Ibidem.*

⁶¹⁹ *Ibidem.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 357.

⁶²¹ *Ibidem.*

⁶²² *Ibidem.*

⁶²³ *Ibidem.*

⁶²⁴ *Ibidem.*

⁶²⁵ *Ibidem.*

⁶²⁶ *Ibidem.*

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 358.

ÈVE (*debout, frémissante, exaltée*). – Ah ! Ton souffle puissant me ranime, me soulève, m’emporte !...Je sens monter en moi le flot impétueux des colères généreuses !...Perfide Religion, Société infâme, barrière monstrueuse des préjugés et des sottises, votre esclave est une révoltée !...La prisonnière secoue les barreaux de sa prison ! (*À l’Église.*) Ah ! tu parlais de châtiment ! (*À la Société.*) Et toi, tu parlais de sacrifice ! (*Douloureusement.*) et pendant des siècles, toujours, les mêmes mots, lugubres, obsédants, ont frappé mes oreilles comme un glas ! (*Terrible.*) Taisez-vous, oppresseurs éternels ! Aujourd’hui, c’est de droits qu’il s’agit !...Oh ! N’attendez plus rien de moi !...Point de besogne sans salaire !...Trop longtemps l’Humanité, mon œuvre, a bafoué et renié son auteur ! Mes entrailles sont lasses de porter des ingrats ! L’arbre de vie refuse des fruits à ses bourreaux !...Ferme-toi donc, flanc douloureux et trop fécond !...ferme-toi...jusqu’à l’heure du triomphe ; l’heure glorieuse où crouleront les antiques forteresses sous mes clameurs exaspérées ! Où, dans la place enfin conquise, j’entrerais, frémissante des luttes héroïques, pour y faire germer plus d’amour et plus de beauté ! Rideau.⁶²⁸

Par la Révolte dénonce l’Église qui humilie les femmes en leur donnant le rôle de pécheresse éternelle et qui les condamne moralement à devoir expier leur faute en jouant sur leur culpabilité. Elle dénonce également la République comme étant responsable du malheur des femmes car elle ne leur a donné que des devoirs, celle en particulier de produire des enfants pour la nation, sans les faire bénéficier de droits. Elle dit en effet très frontalement que la République est faite par et pour les hommes. La devise républicaine sur laquelle Ève croit pouvoir s’appuyer pour réclamer de l’aide à la société ne l’inclut pas. Contrairement, en particulier aux autrices dramatiques du chapitre 4 se revendiquant républicaines, Nelly Roussel a conscience que les fondements républicains servent les intérêts d’une société de frères. Elle souligne l’inadéquation fondamentale entre la République telle qu’elle a été instituée, selon un contrat sexuel subordonnant un sexe à l’autre, et le féminisme, réclamant une égalité des sexes. La conscience de cette inadéquation détermine un programme politique qui n’attend rien de la République mais qui appelle les femmes à se battre ensemble pour prendre leur place dans la société. La solution à la souffrance d’Ève se trouve dans l’entraide entre femmes (la Révolte relève Ève). Nelly Roussel appose à la République, la sororité. L’autrice exhorte les femmes à ne rien attendre de l’Église et de la Société mais à se révolter en s’unissant, en se conférant elles-mêmes des droits, en se levant, en étant fières d’elles-mêmes, et en luttant, en refusant, en particulier, de répondre aux devoirs qui leur sont imposés, celle de l’enfantement en particulier. Elle procède ainsi d’un double mouvement, elle désigne quels sont les responsables du malheur des femmes et elle les glorifie, leur donne confiance pour les inviter à se soulever en refusant d’accomplir leurs devoirs, en ne mettant pas leurs corps à dispositions de ces deux pouvoirs oppressifs ; en faisant ce

⁶²⁸ *Ibidem.*

qu'elle nommait dans son article du 6 mai 1920 « la grève des ventres ». On comprend que cette « scène symbolique » ainsi qu'elle la sous-titre devait parfaitement illustrer ses conférences tels que « liberté et maternité ». Ce temps théâtral ouvrait la soirée militante par un partage du sensible, la conférencière se mettait elle-même en scène dans le rôle d'une femme victime (représentant toutes les femmes opprimées) qui, sur encouragement de la Révolte, convertissait la colère en généreuse force de transformation de leur condition. Ce temps de représentation correspondait à un temps galvanisant pour l'auditoire alors certainement ensuite plus disponible à écouter une conférence politique. En effet, la spectatrice pouvait d'abord s'identifier à l'héroïne interprétée par la conférencière et ensuite se positionner quant au propos politique tenu. Représentée lors de soirées militantes, cette pièce théâtrale correspond à ce que Fraser nomme une « activité[s] d'agitation »⁶²⁹ dont les Universités Populaires, les Cercles et associations lors desquels elle est jouée, constituent « les terrains d'essai »⁶³⁰ pour s'adresser à des publics plus larges que celui des femmes d'ores et déjà militantes féministes.

Sa seconde pièce, *Pourquoi elles vont à l'Église*⁶³¹ (1910), de huit pages, qui a priori n'était pas représentée mais lue par l'autrice dramatique-conférencière « à la fin de ses conférences sur les femmes et la libre-pensée »⁶³², attaque un préjugé concernant la religiosité des femmes en s'en prenant aux comportements des libres penseurs, les laïcs, masculins. De facture assez naturaliste, la pièce met en scène un couple de la classe ouvrière (M. et M^{me} Bourdieu) dans sa salle à manger un dimanche. M^{me} Bourdieu prépare le déjeuner pour son mari et elle, puis elle l'attend alors qu'il est en réunion avec le comité de la « Libre Pensée ». Sa voisine, M^{me} Rosier, passe la visiter et lui propose de se rendre avec elle aux vêpres dans l'après-midi pour écouter une femme chanter merveilleusement. M^{me} Bourdieu la remercie mais lui rappelle qu'aller à la messe est contraire aux principes de son ménage (« Mon mari et moi, nous n'avons pas de religion »⁶³³). M^{me} Rosier lui rétorque qu'elle n'y va pas par religiosité mais pour son plaisir, pour se distraire. M. Bourdieu arrive, il s'assoit, elle apporte le rôti, il s'approche pour le couper mais se plaint que la viande soit trop cuite, elle lui fait remarquer qu'il n'a jamais été aussi en retard. Il

⁶²⁹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 120.

⁶³⁰ *Ibidem.*

⁶³¹ ROUSSEL, Nelly. *Pourquoi elles vont à l'Église. Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome 1, *op. cit.*, p. 365-372.

⁶³² SUREL-TUPIN, Monique. Avant-propos à *Pourquoi elles vont à l'Église, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome I, *op. cit.*, p. 362.

⁶³³ ROUSSEL, Nelly. *Pourquoi elles vont à l'Église, Au temps de l'anarchie, op. cit.*, p. 366.

déplie son journal et lit, elle le questionne quant à sa matinée mais il n'a rien à lui dire, selon lui, qui puisse l'intéresser : « Rien qui t'intéresse, te dis-je. Politique, propagande ; enfin, pas des affaires de femmes »⁶³⁴. Après avoir déjeuné, le mari s'en va jouer au café du commerce et M^{me} Bourdieu se retrouve à nouveau seule dans la salle à manger comme au début de la pièce. Elle commence à lire le journal laissé par son époux et tombe sur un article présentant un discours de son mari libre-penseur qu'elle lit à voix haute :

Il faut que, en dehors des manifestations qui s'adressent au grand public, chacun de nous, dans sa petite sphère, n'imposant rien, mais discutant, raisonnant et persuadant, prépare le triomphe de la morale laïque, la morale de l'avenir, basée sur le respect de l'individualité humaine, librement épanouie.⁶³⁵

M^{me} Bourdieu semble réaliser à la lecture de ce discours politique de son époux l'inadéquation entre les discours qu'il défend et son comportement dans la sphère domestique que nous qualifierions aujourd'hui d'éminemment « machiste ». D'ailleurs lorsque M^{me} Rosier frappe à sa porte pour savoir si elle est prête, elle lui répond qu'elle le sera dans quelques minutes et le rideau du théâtre tombe.

Nelly Roussel prend à rebours la question de la religiosité des femmes, un argument longtemps asséné par les militants de gauche pour refuser de militer en faveur du droit de vote des femmes. Si les femmes, en particulier les plus modestes, se rendent à l'Église c'est pour la raison qu'elles y sont accueillies contrairement aux réunions politiques de mouvements militants considérés, à priori comme progressistes, qui ont lieu uniquement entre hommes. M^{me} Bourdieu accompagne au final sa voisine à l'Église pour ne pas rester seule tout le dimanche après-midi dans sa cuisine. Comme dans *Par la Révolte*, la résolution de la pièce a lieu par la réunion de deux femmes. L'autrice dénonce la misogynie et le comportement machiste d'un milieu qu'elle connaît celui de la Libre Pensée. Ainsi, si Nelly Roussel est bien consciente de l'ascendant de l'Église sur l'esprit des femmes de son temps qu'elle impute à leur éducation, aux mœurs et aux institutions⁶³⁶, elle critique l'absence de place qui leur est faite dans les milieux militants

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 368.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 371.

⁶³⁶ Cf. ROUSSEL, Nelly. *La Libre-pensée internationale*, datée du 15 juillet 1911, citée par SUREL-TUPIN, Monique dans son Avant-Propos à *Pourquoi elles vont à l'Église*, dans *Au temps de l'anarchie*, *op. cit.*, p. 362 : « Je ne contesterai pas que, d'une façon générale, la femme soit actuellement plus que l'homme, attachée aux croyances et aux pratiques religieuses. Il s'agit de la convertir à nos théories, à notre idéal. Pour vaincre un mal, il faut en connaître la cause. Pour détourner les femmes de l'Église il faut comprendre pourquoi elles y vont. Et c'est toute la question féministe qui se pose ici devant nous. Elles y vont parce que tout – l'éducation qu'elles ont reçue, les mœurs, les institutions – leur en fait un devoir et surtout un besoin. C'est leur ignorance, leur humilité, leur désintéressement des réalités de la vie sociale, le vide de leur existence, leurs déceptions, leurs chagrins, leur désir de distraction, ou, au contraire de paix et d'oubli, leur vague soif insatisfaite d'art, d'élévation, d'idéal, c'est tout cela qui les conduit et les agenouille au pied

laïcs qui reconduit « de l'injustice sociale »⁶³⁷, en excluant les femmes. Par cette pièce, l'auteur expose par-delà les milieux, les mécanismes d'exclusion des femmes. Pour cette raison, elle rêvait avant sa mort, nous l'avons vu, « un Front unique des femmes » qui, toutes classes confondues, eût porté l'ensemble des luttes féminines jusqu'à leur satisfaction »⁶³⁸. On retrouve cette idée contenue dans *Par la Révolte* que les femmes ne doivent rien attendre des hommes mais qu'elles doivent se réunir et prendre en charge leur émancipation en s'unissant pour se révolter ensemble.

Sa troisième pièce, *La Faute d'Ève*⁶³⁹ (1913) de quatre pages met à nouveau Ève en scène, cette fois, dans le jardin d'Éden, aux côtés d'Adam. Elle revient dans cette pièce sur le mythe originel biblique véhiculant l'idée que la femme, en mangeant la pomme, a fait basculer l'humanité dans le mal et la dégénérescence. Roussel réécrit le mythe, elle en propose une autre version, et par-là, en démontre sa part intrinsèquement interprétative et imaginative⁶⁴⁰. Elle remplace pour cela la pomme, le fruit défendu, par « la belle fleur de la science, la fleur mystérieuse et défendue »⁶⁴¹, celle qui permet de comprendre le monde en s'y confrontant. Au départ, Ève et Adam sont étendus à demi-nus dans une nature foisonnante mais Ève s'ennuie :

ÈVE. – (...) Ces animaux trop dociles, aux yeux vides, ne m'amuse plus, je les méprise ; ce ciel toujours bleu pèse sur ma tête ; tant de sérénité m'accable, et la succession ininterrompue des jours pareils, des nuits semblables, est pour moi un supplice sans cesse renouvelé. Oh ! je m'ennuie ! je m'ennuie !⁶⁴²

Adam lui demande de se taire, selon lui, elle blasphème et il lui rappelle qu'il est interdit de même seulement évoquer cette fleur (« Y penser même est criminel »⁶⁴³). Mais Ève « debout, insurgée »⁶⁴⁴ lui rétorque que si Dieu les a dotés d'intelligence et de raison,

des autels. Par un enchaînement curieux, mais logique, la religiosité des femmes, effet de l'injustice sociale dont elles souffrent, en est en même temps la cause. »

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 389.

⁶³⁹ ROUSSEL, Nelly. *La Faute d'Ève, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome 1, *op. cit.*, p. 379-383.

⁶⁴⁰ En effet, selon Claude Lévi-Strauss, le mythe existe par la parole, « il relève du discours », en outre « un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes », ainsi « il n'existe pas de version « vraie » [du mythe] dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. », cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. « La Structure des Mythes », traduit et annoté par Elizabeth Benware d'après l'article original « The Structural Study of Myth », dans « MYTH, a Symposium », *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, p. 428-444. Disponible sur : www.ali-aix-salon.com [Consulté le 03.07.2020]

⁶⁴¹ ROUSSEL, Nelly. *La Faute d'Ève, Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, tome 1, *op. cit.*, p. 380.

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 381.

« Dieu a préparé et même voulu [leur] rébellion. »⁶⁴⁵ Elle refuse en effet de se « résoudre à admettre ce qu'[elle] ne comprend pas »⁶⁴⁶. Elle décide donc d'aller cueillir la fleur, elle la brandit, respire son parfum, et entre dans une sorte d'extase :

ÈVE. – Oh ! L'amer, et pourtant délicieux arôme !... (*Elle le respire.*) Comme il me plaît ! (*Elle le respire plus longuement.*) Comme il me trouble !... (*Elle le respire encore.*) Comme il me grise !... (*Visionnaire.*) Il me semble qu'autour de moi quelque chose s'entrouvre, et que je monte... (*S'exaltant de plus en plus.*) Je monte... et tout se recule, tout s'élargit, tout se transfigure ! Je monte... et j'aperçois des choses merveilleuses, un peu terribles aussi et qui m'attirent... (*Dans un rire délirant.*) Ah ! Ah ! nous croyions voir, mais nous étions aveugles ! Nous croyions connaître les limites du monde, mais le monde est infini !... (*à Adam, lui tendant la fleur, sans détourner de la vision ses yeux illuminés.*) Prends-la, prends-la, ami, la fleur magique ! Respire-la, bois son haleine, et viens contempler le prodige...⁶⁴⁷

Avec humour, Roussel créé un trouble chez le lecteur en utilisant un vocabulaire propre à la jouissance sexuelle (« il me trouble », « il me grise ») pour parler du plaisir d'apprendre. Adam s'empare à son tour de la fleur mais aussitôt, un roulement de tambour retentit et un ange, armé d'une épée, apparaît pour leur reprocher d'avoir osé « transgresser les ordres et affronter la colère de Dieu ! »⁶⁴⁸ Adam s'excuse et dénonce Ève comme étant la coupable de cette faute. L'ange leur déclare qu'ils sont chassés du paradis, que désormais leur « race est maudite à jamais »⁶⁴⁹. Adam tombe à genoux, sanglote, traite Ève de « tentatrice »⁶⁵⁰ et déclare qu'elle les « a perdus »⁶⁵¹ mais Ève, « résolue et fière »⁶⁵² relève son compagnon en lui prenant la main et déclare qu'elle les a au contraire sauvés :

ÈVE. – [ses] pleurs sont lâches et [ses] reproches sont injustes. Ce qu'on appelle châtement, moi, je l'appelle délivrance... ! Regarde. Je pars sans détourner la tête, ne laissant rien ici de moi que le lourd manteau d'ennui enfin tombé de mes épaules, et le voile qui, couvrant mes yeux, leur dérobaient la vraie lumière. (*Prenant la main d'Adam, qui peu à peu s'est redressé et qu'elle entraîne.*) Viens, ami, donne-moi ta main. Entrons sans crainte et sans regret dans l'immense inconnu du monde. Viens vers les luttes qui meurtrissent, et les conquêtes qui enivrent ; viens vers l'angoisse qui torture, et vers l'amour qui console. Viens vers l'action et vers le rêve ; vers les ténèbres qui peu à peu s'éclairent, et vers les horizons qui toujours s'élargissent ; viens vers la découverte éternelle et le mystère sans cesse renaissant. Viens vers toutes les douleurs, vers tous les espoirs, vers tous les orgueils ! Viens vers la vie enfin, énorme, tumultueuse ! Viens ! Viens ! Nous n'avons pas encore vécu ; nous allons vivre...⁶⁵³

Puis, droits, fiers, les mains unies, les yeux au loin, devant l'ange immobile et implacable,

⁶⁴⁵ *Ibidem.*

⁶⁴⁶ *Ibidem.*

⁶⁴⁷ *Ibidem.*

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p.382.

⁶⁴⁹ *Ibidem.*

⁶⁵⁰ *Ibidem.*

⁶⁵¹ *Ibidem.*

⁶⁵² *Ibidem.*

⁶⁵³ *Ibid.*, p.383.

Ève, suivie d'Adam entrent dans la vie. Ève relevée par la Révolte dans *Par la Révolte* (1903) est celle qui cette fois met debout Adam, son conjoint, pour entrer dans la vie. Roussel oppose au paradis religieux, la vie même, celle qui confronte l'individu aux difficultés et aux joies et qui l'oblige à lutter. L'autrice livre une critique du conte biblique servi à ses contemporaines pour les culpabiliser et les empêcher de se révolter en proposant cette version du mythe originel dans laquelle elle fait d'Ève non pas une criminelle et une tentatrice mais une sauveuse, ayant soif de connaissance. Ève la pécheresse devient Ève l'intellectuelle qui veut exercer sa raison et son intelligence, avide de vivre et de savoir et de vivre pour savoir. Elle dote son héroïne d'une agentivité positive, en effet, elle veut, peut, est en capacité d'agir. On peut imaginer que ce nouveau conte lu devant des publics par l'autrice avec ses qualités de comédienne décrite plus haut devait faire grande impression sur son auditoire féminin comme masculin.

Par ses pièces, Nelly Roussel se saisit pourrait-on dire du mal à la racine. Dans la première pièce, elle démontre que les femmes sont soumises par l'Église et l'État et réduites à des corps, (un tas de « chairs »), par des arguments fallacieux produits par des institutions (L'Église, l'État) favorisant l'assujettissement d'un sexe à l'autre. Dans sa seconde pièce, elle met en évidence l'idée selon laquelle si les femmes sont si proches de l'Église et si peu impliquées dans les mouvements laïcs de gauche dirigés et composés d'hommes, c'est pour la raison que ceux-ci ne leur laissent pas de place, en pratiquant de manière plus ou moins volontaire des comportements d'exclusions. Enfin, dans son troisième texte dramatique, elle revient sur le mythe originel qui a érigé les femmes en corruptrice en en proposant une autre interprétation. Ève devient non plus le symbole du crime originel mais celui du savoir originel. L'écriture dramatique lui permet de proposer des fictions alternatives à des idées reçues, contenues dans les imaginaires collectifs et donc les inconscients, qui montrent que celles-ci sont précisément des inventions de l'esprit, qu'elles sont le fruit de point de vue situés, en l'occurrence celui du « patriarcat hétéro-colonial »⁶⁵⁴. En effet, réécrire des récits fondateurs permet de mettre à nu la dimension intrinsèquement construite d'un ordre politique, reposant sur des discours mais appliqués dans la société par des corps mis à son service. Cette réécriture révèle en l'occurrence que la différence sexuelle est, comme l'explique Paul B. Preciado, « une épistémologie du vivant, une cartographie anatomique, une économie politique du corps

⁶⁵⁴ PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris : Grasset, 2020, 127 p., p. 68.

et une gestion collective des énergies reproductives »⁶⁵⁵. Cette épistémologie se « cristallise », selon Preciado, dans la seconde moitié du XIX^e siècle en rapport avec « une taxonomie raciale à l'époque du développement mercantile et colonial européen »⁶⁵⁶. Cette épistémologie de la différence sexuelle est, selon l'auteur, non pas une représentation du réel mais « une machine performative qui produit et légitime un ordre politique et économique spécifique »⁶⁵⁷ qu'elle nomme le « patriarcat hétéro-colonial ». Tout ordre politique contient un réservoir de fictions légitimant son existence. Réécrire, en déplaçant ses lignes de pouvoir, un récit fondateur de la différence sexuelle (et de l'essentialisation de sa hiérarchie) puis l'incarner sur scène rend visible non seulement le discours mais également le caractère performatif de cet ordre, sa machinerie. Le spectacle dé-joue cet ordre et joue la représentation d'une nouvelle machine : il immobilise la machine performative du patriarcat hétéro-colonial en offrant simultanément une contre-performance. Dans *La Faute d'Ève*, la contre-performance ne passe pas par le spectacle d'une machine construite en miroir, le pouvoir n'est pas inversé, il est remplacé par une nouvelle représentation d'une relation interhumaine, de cette façon, il disparaît. En effet, Roussel ne fait pas d'Adam l'ennemi d'Ève, il ne devient pas le corrupteur originel, il est invité à inventer avec Ève une nouvelle histoire : l'avenir. À partir de ce cas, on peut dire que le spectacle de théâtre constitue un outil pédagogique pour dévoiler la machine performative de l'ordre politique et économique du patriarcat hétéro-colonial en proposant une nouvelle machine qui, en donnant le spectacle de son invention, neutralise la précédente. Le spectacle possède un potentiel émancipateur dans la mesure où il montre l'exemple d'un corps en invention : il offre le spectacle de l'alternative révolutionnaire.

Les pièces de Starkoff, comme celles de Roussel sont courtes, elles avaient vocation à être représentées au cours de soirées militantes en prélude ou en épilogue à des conférences qui portaient sur des sujets traités sensiblement dans les pièces de théâtre. Ces pièces permettaient à leur auditeur de s'identifier au travers des problèmes traités. Si *L'Issue* et *Pourquoi elles vont à l'Église* sont de facture plus naturaliste et moins allégorique que les autres, elles proposent également des personnages (un père, un instituteur, une mère, une fille, un époux, une épouse) en qui chacun peut se reconnaître. Elles partent de situations, à priori, anodines, quotidiennes, pour dénoncer des mécanismes inégalitaires mais en proposant toujours des issues aux conflits ou des

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁵⁶ *Ibidem.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

modèles de conduites (quitter le milieu oppressif ou se révolter). Elles incitent les femmes en particulier à refuser les oppressions qu'elles subissent. Elles appellent le public à agir. En conclusion à son chapitre sur le théâtre de Nelly Roussel, Beach⁶⁵⁸ cite la définition que donne Michel Corvin du théâtre d'agit-prop dans son *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* : « forme radicalisée du théâtre politique, faisant passer avant toute autre considération les objectifs de la lutte »⁶⁵⁹. Corvin décrit aussi dans sa définition « la clarté d'objectif, brièveté, concision des textes, langue percutante »⁶⁶⁰ mis au service du propos défendu. Ces pièces peuvent en effet s'apparenter à des pièces d'agit-prop féministes en raison également de la facilité qu'elles offrent pour les militantes-artistes (ou artistes) à les faire représenter dans n'importe quel lieu, autre que des théâtres. Elles ne requièrent pas de machinerie, de décors, la présence des interprètes suffit. Elles peuvent ainsi se jouer hors des théâtres et être jouées au plus près des publics que l'autrice souhaite voir réagir au spectacle de la représentation de sa proposition politique en actes.

Voyons désormais le théâtre de la dernière des autrices de cette première partie relative aux scènes militantes, celui de Marie Lenéru, joué sur les grandes scènes nationales de l'Odéon et du Théâtre-Français alors même que son théâtre va se déployer, au fil des ans, entre 1907 et 1917, comme un théâtre de plus en plus militant.

D. Le théâtre féministe et pacifiste (1910-1921) de Marie Lenéru (1875-1918)

Ainsi que l'écrit Suzanne Lavaud qui a consacré sa thèse de doctorat à Marie Lenéru (1875-1918), le pacifisme est à la fin du XIX^e siècle, « (...) méconnu ; (...) [et] souvent considéré comme synonyme de trahison ou de chimère (...) »⁶⁶¹. René Rémond écrit dans un article consacré au pacifisme du XX^e siècle :

Avant 1914 et parce que la guerre était autre et qu'on n'avait pas idée de ce qu'elle pouvait devenir, assez nombreux sont ceux qui tiennent un discours sur les vertus de la guerre. La guerre présenterait, pour ce qui est des individus, comme une école d'énergie, l'occasion pour l'homme de se dépasser, une invitation à s'accomplir ; on exalte alors les valeurs de discipline, d'abnégation, de sacrifice, que la guerre permettrait de développer, alors que la paix risquerait d'être au contraire, une occasion de médiocrité.⁶⁶²

⁶⁵⁸ BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 65.

⁶⁵⁹ CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris, Bordas, 1991, p. 19. Cité par BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *op. cit.*, p. 65.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁶² RÉMOND, René. « Le pacifisme en France au 20^e siècle. », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. N°1, 1984. p. 7-19., p. 8. Disponible sur : www.persee.fr [Consulté le 01.07.2020]

Il existe pourtant à la fin du XIX^e siècle non pas un mais des pacifismes. Rémi Fabre les divise en trois grandes catégories « Le pacifisme juridique et bourgeois », incarné par Paul d'Estournelles de Constant, Léon Bourgeois, Ferdinand Buisson, « Les « sans-patrie » : hervéistes, syndicalistes-révolutionnaires et anarchistes », représentés par Gustave Hervé, Sébastien Faure, et « Les pacifismes socialistes », défendus par Marcel Sembat, Albert Thomas, Jules Guesde, Édouard Vaillant, Francis de Pressensé et dont Jean Jaurès (1859-1914)⁶⁶³ a tenté de faire la synthèse⁶⁶⁴. Influencée par des pacifistes anglophones (George Lloyd, Woodrow Wilson) mais aussi Aristide Briand, Marie Lenéru (1875-1918) a été une ardente pacifiste pendant la Première Guerre mondiale. Elle a fait publier en ce sens une vingtaine d'articles dans la presse (1915-1918) mais lorsqu'elle s'engage politiquement, elle est déjà reconnue comme autrice dramatique. Elle a en effet en 1914 eu deux pièces de représentées sur la scène du Théâtre de l'Odéon (*Les Affranchis*, 1910 ; *Le Redoutable*, 1912). En outre, lorsqu'elle s'engage en faveur du pacifisme, elle ne rejoint en France aucun parti, son objectif est d'abord d'agir directement au sein de l'opinion publique. Elle écrit dans ce but une pièce de théâtre (1914-1917), *La Paix*, qui défend la paix perpétuelle et propose la synthèse de ses idées. Elle souhaite qu'elle soit représentée dès la réouverture des théâtres parisiens, fermés en raison de la guerre. Mais elle meurt deux mois avant l'Armistice⁶⁶⁵ et sa pièce n'est finalement représentée qu'après sa mort à l'Odéon en 1921. En dépit de ses handicaps puisqu'elle était sourde et en partie aveugle et de sa courte carrière publique d'autrice dramatique (1910-1918), Marie Lenéru a marqué ses contemporains⁶⁶⁶ par sa détermination et son intellectualisme. Cette femme de lettres est l'autrice d'une série d'articles de presse critiques sur le théâtre et pacifistes (publiés dans *La Vie française* ; *Comoedia* ; *L'Illustration* ; *Le Témoin* ; *L'Œuvre* ; *L'Intransigeant* ; *La Française*), de journaux intimes (*Journal de Marie Lenéru*⁶⁶⁷), d'un essai (*Essai sur Saint-Just*) ainsi que

⁶⁶³ Cf. JAURÈS, Jean. *L'armée nouvelle*, 1911, 686 p. Disponible sur Gallica. Dans ce texte, Jaurès met en garde contre une grande guerre européenne.

⁶⁶⁴ Cf. FABRE, Rémi. « Les Pacifismes avant 1914 », *La Guerre à l'horizon*, Bibliothèque nationale de France / Ministère de la Défense DMPA, 2014, article disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque nationale de France : www.expositions.bnf.fr [Consulté le 01.07.2020]

⁶⁶⁵ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*, op. cit., p. 169.

⁶⁶⁶ Parmi lesquels le metteur en scène André Antoine (1858-1943), directeur du Théâtre de l'Odéon, le critique littéraire Léon Blum (1872-1950), la critique Rachilde (1860-1953), la poétesse Anna de Noailles (1876-1933).

⁶⁶⁷ LENÉRU, Marie. *Journal de Marie Lenéru* (1886-1918). Préface de François de Curel. Paris : Éditions G. Crès et Cie, « Mémoires d'écrivains et d'artistes », 1922, 2 volumes.

de huit pièces de théâtre⁶⁶⁸, parmi lesquelles cinq⁶⁶⁹ ont été représentées dont quatre sur de grandes scènes parisiennes, trois au Théâtre de l'Odéon (*Les Affranchis*, 1910 ; *Le Redoutable*, 1912 ; *La Paix*, 1921) et une à la Comédie-Française (*La Triomphatrice*, 1918). Nous n'évoquons dans ce paragraphe que son premier succès public, *Les Affranchis*, sa pièce *La Triomphatrice* en ce que par ses thématiques, elle s'inscrit dans la lignée des Sapho étudiées au chapitre 2 et enfin *La Paix*, sa « pièce à thèse » ainsi qu'elle la qualifiait, pacifiste. Concernant ses cinq autres pièces, nous renvoyons le lecteur au chapitre que Cecilia Beach lui a consacré dans *Staging politics and gender French Women's Drama, 1880-1923* : « Theatre of Ideas : Marie Lenéru »⁶⁷⁰. Après avoir étudié son enfance et son éducation, ses idées, nous allons revenir sur sa courte carrière d'autrice dramatique puis d'autrice engagée en faveur de la paix.

Née le 2 juin 1875⁶⁷¹ à Brest, Marie Lenéru est la fille de Marie Dauriac, issue d'une famille de militaires marins⁶⁷², et d'Alfred Lenéru « lieutenant de vaisseau »⁶⁷³ décédé lors d'une mission lorsqu'elle a dix mois⁶⁷⁴. Orpheline de père et sa mère ne travaillant pas, elle grandit au sein d'un foyer modeste⁶⁷⁵. Une amie de sa famille lui apprend à lire puis elle suit un cours privé où, d'après Lavaud, « elle prend l'amour de l'étude »⁶⁷⁶. L'enfant fait preuve d'une grande imagination, invente des histoires⁶⁷⁷ et commence, à onze ans, sur suggestion de sa mère, l'écriture d'un journal qu'elle va poursuivre jusqu'à l'âge adulte⁶⁷⁸. Elle reçoit une éducation catholique, lit la Bible, Henri Lacordaire, admire Sainte-Thérèse⁶⁷⁹ et souhaite, enfant, entrer dans les ordres⁶⁸⁰. Mais, en grandissant, et

⁶⁶⁸ LENÉRU, Marie. *Les Affranchis*. Préface de Ferdinand Gregh. Paris : Hachette et Cie, 1910, 228 p. ; *Le Redoutable*. Paris : Hachette, 1912, 232 p. ; *La Paix*. Préface de Mme de Noailles. Paris : Grasset, 1922, 165 p. ; *Le Bonheur des autres*. Préface de M^{me} Jean Balde. Paris : Bloud et Gay, « Cahiers féminins », 1925, 17 p. ; *La Maison sur le roc*. Préface de Mary Duclaux. Paris : Plon, 1927, 191 p. ; *Pièces de théâtre* contenant *La Triomphatrice* ; *Les Lutteurs*. Paris : E. Figuière, 1928, 224 p. Sa huitième pièce s'intitule *Le Mahdi*, elle est inédite, cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*. Paris : Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1932, 281 p., p. 198.

⁶⁶⁹ Cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas : Marie Lenéru », *op. cit.*, p. 110-132, p. 110 : « Of her eight known plays, five were performed in mainstream theatre, and all but one we published. »

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 23.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 19.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 22-23.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷⁶ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 25.

⁶⁷⁷ L'enfant découpe des personnages dans des revues et, les saisissant comme des marionnettes, elle les fait dialoguer pendant plusieurs heures, cf. Préface de F. Dauriac à *Quelques lettres intimes de Marie Lenéru*, éditions de la Revue Bleue, 1920 cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 26.

⁶⁷⁸ Cf. *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷⁹ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 29.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

après avoir lu beaucoup d'ouvrages philosophiques, scientifiques (Platon, Cicéron, Tacite, Marc-Aurèle, Schopenhauer, Nietzsche, Montaigne, La Rochefoucault, Vauvenargues, Renan, Darwin, Spencer)⁶⁸¹, de littérature (D'Annunzio, P. B. Shelley, Shakespeare, Vigny, Leconte de Lisle, Zola, Baudelaire, les Goncourt, Tolstoï, Dostoïevski, Marie Bashkirtseff⁶⁸²) et avoir subi des épreuves de santé, elle se déclare en 1899, « pyrrhonienne »⁶⁸³, c'est-à-dire, sceptique, sans se dire cependant « libre-penseuse » (« si je suis pyrrhonienne, je ne veux pas...être cataloguée libre-penseuse »⁶⁸⁴).

Dès 1888, suite à une rougeole, elle a en effet, jeune adolescente, perdu successivement l'ouïe puis la vue⁶⁸⁵. La vue va lui revenir en partie mais elle va rester sourde et en dépit de son isolement social⁶⁸⁶ et de sa solitude, dotée d'un grand amour de l'existence⁶⁸⁷ et d'une forte volonté⁶⁸⁸, elle poursuit l'étude⁶⁸⁹ et écrit en 1898, à son oncle maternel, « Lionel Dauriac, professeur à la Faculté des Lettres de Montpellier : « Si je ne t'avais pas pour oncle, je ne comprendrais pas d'où me vient cette passion peu féminine de philosophie. » »⁶⁹⁰. Très exigeante envers elle-même, elle développe en autodidacte, grâce à ses lectures, un esprit critique de sorte à acquérir, ainsi qu'elle l'écrit dans son journal, « la seule vraie indépendance », celle de choisir ses « soumissions »⁶⁹¹. Après la mutation de son oncle à la Sorbonne, elle et sa mère s'installent à Paris « définitivement

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 52-54.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 53-57.

⁶⁸³ D'après le Petit Robert 2020, pyrrhonienne signifie en philosophie « propre à Pyrrhon, philosophe grec fondateur de l'école sceptique, et à ses doctrines. », cf. Dictionnaires Le Robert - Le Petit Robert de la langue française disponible en ligne : www.petitrobert-lerobert-com.bibelec.univ-lyon2.fr [Consulté le 02.07.2020]

⁶⁸⁴ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome 1, p. 34 (1898) citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 50.

⁶⁸⁵ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 34-36.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁸⁷ En 1899, à 24 ans, Marie Lenéru écrit : « (...) j'aime la vie, j'aime prodigieusement la vie. Tout me grise en elle, je sens croître la fièvre qu'elle me donne. Je me meus dans cette vie avec une allégresse qui déborde, il m'est impossible de réfréner la vivacité de mes mouvements, l'énergie de mes paroles, la provocation du regard, tout ce qui affirme mon triomphe d'exister. » Cf. LENÉRU, Marie. *Journal*, tome 1, p. 50 (1899) citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 44-45.

⁶⁸⁸ Son journal d'enfant atteste que dès l'âge de douze ans, elle se donnait des objectifs : « être « extrêmement forte au piano » et (...) en ouvrage manuel, (...) savoir l'anglais, le dessin », cf. LENÉRU, Marie. *Journal d'enfance* (4 juillet 1887) publié dans la Revue Mondiale, le 15 décembre 1926, citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 32. Elle apprend également seule plusieurs langues l'anglais, l'allemand, le latin et l'italien, cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 51-52)

⁶⁸⁹ Comme l'explique Suzanne Lavaud, sa mère « lui compose un alphabet de signes élémentaires, faciles, et le lui apprend par le contact répété des mains. », cf. *ibid.*, p. 36.

⁶⁹⁰ LENÉRU, Marie. *Lettres intimes*, février ou mars 1898 : *Revue bleue*, 4 septembre 1926 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 58.

⁶⁹¹ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome II, p. 168, citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 61.

en 1902 (...) »⁶⁹² dans le 17^{ème} arrondissement, elle y restera presque jusqu'à sa mort. Elle ne se mariera pas et n'aura pas d'enfants.

Peu à peu, s'affirme dans ses journaux, son désir d'écrire (« écrire étant la plus profonde manière de penser, l'est également de vivre »⁶⁹³). Elle confie également que ses pertes de sens (ouïe, vue) ont renforcé sa sensibilité à l'existence et au vivant⁶⁹⁴. À Paris, par l'entremise de son oncle, elle fréquente des personnalités du monde littéraire, en particulier des femmes de lettres parmi lesquelles Mary Darmesteter (1857-1944) qui la présente à l'éditeur Calmann-Lévy pour qu'elle lui remette son premier roman écrit en 1900-1901 mais la publication n'aboutit pas⁶⁹⁵. Elle publie finalement son premier texte le 15 octobre 1905 dans la revue du *Mercur de France*, un extrait de son essai biographique *Essai sur Saint-Just*⁶⁹⁶ envoyé à Alfred Vallette et signé « sous le pseudonyme d'Antoine Morsain »⁶⁹⁷. Peu de temps après, elle adresse à nouveau au *Mercur de France* un second article signé cette fois de son nom : *Le cas de Miss Helen Keller*⁶⁹⁸, publié le 16 août 1908. Cette seconde publication est comme la première un portrait mais il porte cette fois sur une jeune américaine « sourde-muette-aveugle »⁶⁹⁹ dont le langage a été très jeune l'écriture et qui déclarait « je ne suis pas une épave humaine »⁷⁰⁰. Cette érudite du monde sensible, dans laquelle Lenéru se reconnaît, par sa force de volonté, l'inspire. Elle est pour elle, à l'instar de Baudelaire⁷⁰¹, une exceptionnelle poétesse de l'existence. Mais ce qui la fait connaître dans le milieu littéraire est son premier prix à un concours de poésie pour *La Vivante*, qui lui a été inspiré par Helen Keller, dont le jury est, d'après Lavaud, « présidé par Catulle Mendès (...), [José-Maria de] Heredia, [Maurice] Barrès, [Paul] Adam, Gyp, Houssaye, [Fernand]

⁶⁹² LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 64.

⁶⁹³ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome 2, p. 192 (1902) citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 63-64.

⁶⁹⁴ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome 2, p. 224, 1903, citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 44 : (« moi, toucher, manier, embrasser, tout ce qu'on voudrait, je suis absolument sans dégoût. Je suis revenue sur le compte des araignées et des chenilles. Je ne puis avoir horreur de rien de ce qui est ou a été la vie...J'ai tellement subi la mort que toute sensation pour moi restera résurrection. »

⁶⁹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 65. Nous n'avons pas de trace de ce premier roman.

⁶⁹⁶ LENÉRU, Marie. *Essai sur Saint-Just*. Précédé d'une introduction de Maurice Barrès. Paris : Grasset, « Cahier vert », 1922, 185 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 29.06.2020] Il n'est publié qu'après sa mort mais de manière incomplète, Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 72-73.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁹⁸ LENÉRU, Marie. *Le cas de Miss Helen Keller*. Paris : Mercure de France, 1908, 25 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 29.06.2020]

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁰¹ Cf. *Ibid.*, p. 10.

Gregh, Rachilde. »⁷⁰² Parallèlement à ce prix, elle envoie en 1908 à Catulle Mendès sa première pièce de théâtre, *Les Affranchis*, accompagnée d'une lettre dans laquelle elle se présente à lui comme « femme » et « travailleur » :

Monsieur,

Bien que je vous soie parfaitement inconnue, je ne vous écris pas pour vous dire mon admiration. Ce n'est pas que l'envie m'en manquerait, mais je considère que ce genre d'hommage doit vous paraître superflu.

Je suis donc une femme, et même une jeune femme, et même une jeune fille, et même une jeune fille « du monde » et enfin j'ai écrit une pièce ! Dans ces conditions déplorables, Monsieur, consentiriez-vous à la lire ? Je sais que des jeunes gens vous envoient leurs manuscrits ; je vous en prie, ne vous laissez pas arrêter par un préjugé de mésestime que je redoute d'autant plus qu'à votre place, je n'en démordrais pas.

Lisez tout de même, Monsieur, je suis persuadée que vous en avez lu de pires et si vous avez cette charmante bonne grâce, veuillez me dire si je suis jouable et aussi pour quelles raisons je pourrais ne l'être pas.

Je sais que, mondainement, ma demande est impardonnable. Il m'eût été pourtant facile de me faire présenter, mais dans les circonstances déjà avancées, vous comprendrez que j'aie travaillé dans le mystère et je viens à vous simplement en travailleur.⁷⁰³

Les différentes stratégies d'énonciations qu'elle emploie dans cette lettre pour s'adresser à un homme ayant du pouvoir (un savoir, une expérience et une expertise d'écrivain et de journaliste mais aussi un réseau professionnel)⁷⁰⁴ nous renseignent quant à sa profonde conscience du regard qui pèse sur les autrices dramatiques. Elle le flatte tout en disant qu'elle ne prend pas la peine de le faire et elle utilise son sexe (« une femme ») et sa jeunesse (« une jeune femme ») pour renouveler l'excuse de recourir à son expertise et pour marquer, voire flatter, sa propre précocité et/ou attirer le goût d'un homme qu'elle sait hétérosexuel. Enfin, par humilité, mais également dans une forme de recherche d'horizontalité dans la relation et pour recentrer l'objet de sa demande sur son ouvrage et non sur sa personne, elle se qualifie au final de « travailleur ». Mendès lui répond le lendemain par un courrier enthousiaste et il transmet sa pièce à Aurélien-Marie Lugné dit « Lugné-Poe » (1860-1940), alors directeur du Théâtre de l'Œuvre⁷⁰⁵. Lavaud explique

⁷⁰² LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 76. Cf. WILD, Nicole. « Œuvre, Théâtre de l' », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914), op. cit.*, p. 299-302. Lugné-Poe a confondu ce théâtre dans l'idée d'y faire jouer un théâtre d'art et d'avant-garde, il y collabore avec de nombreux artistes (Alfred Jarry, Claude Debussy, Félix Vallotton, Henri de Toulouse-Lautrec, entre autres).

⁷⁰³ LENÉRU, Marie. « *Le noviciat littéraire de Marie Lenéru* », par Jane Catulle-Mendès, *Revue Mondiale*, 1^{er} et 15 octobre 1927 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 90-91.

⁷⁰⁴ Nombreuses sont les autrices dramatiques de notre corpus à adresser leurs premiers textes à un maître (ou une maîtresse) afin d'avoir des retours de ceux qu'elles admirent, Louise Colet fait ainsi de même avec Chateaubriand (§ 2, chapitre 4), Louise Michel et Rachilde envoient leurs premiers textes à Victor Hugo (cf. chapitre 5),

⁷⁰⁵ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 91.

qu'un projet de spectacle est esquissé par Lugné-Poe mais ne débouche pas⁷⁰⁶. En parallèle, l'épouse de Mendès, Jane Catulle Mendès, transmet le manuscrit de la pièce « au jury de la *Vie Heureuse*⁷⁰⁷, dont le prix comporte l'édition par la maison Hachette de toute œuvre inédite. »⁷⁰⁸ Sa première pièce est publiée grâce à ce prix. Lors de la remise, elle rencontre le directeur du Théâtre des Arts⁷⁰⁹, Robert d'Humières, enthousiaste à faire représenter sa pièce mais ce projet ne se concrétise pas⁷¹⁰. Finalement, c'est Rachilde (membre du jury du prix de poésie) qui porte « elle-même le manuscrit de la pièce à Antoine »⁷¹¹, alors directeur du Théâtre de l'Odéon⁷¹². Antoine fait donner une lecture de la pièce lors de matinées dédiées à ce qui est aujourd'hui appelé « l'émergence » dramatique, de jeunes auteurs inconnus⁷¹³. Les journalistes présents (Fernand Gregh, Henri de Régnier, Léon Blum)⁷¹⁴ sont très enthousiastes et Antoine décide de mettre en scène le texte. La première a lieu au Théâtre de l'Odéon le 10 décembre 1910⁷¹⁵ et est représenté à quinze reprises⁷¹⁶. Rachilde livre un compte-rendu assez précis de la représentation (*Le Journal*, 15 décembre 1910), en particulier de la réception chaleureuse du public qui rappelle sept fois les acteurs mais aussi l'autrice qui paraît sur scène pour saluer avec les comédiens⁷¹⁷. L'autrice, une jeune femme de la bourgeoisie, sort des coulisses et vient saluer sur la scène de l'Odéon. Cette visibilité de l'autrice dans la salle de spectacle (elle est sur scène, salue et est applaudie pour son travail, au même titre que les comédiens pour le leur), nous pousse à penser qu'en 1910 la profession d'autrice dramatique est admise, qu'elle n'est plus soumise au jugement moral. André Fontainas écrit pour le *Mercure de France* (1^{er} janvier 1911), que l'œuvre de Lenéru porte

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 91-92.

⁷⁰⁷ Cecilia Beach mentionne que ce prix est l'ancêtre du Prix Femina, cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas : Marie Lenéru », *op. cit.*, p. 114.

⁷⁰⁸ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 92.

⁷⁰⁹ Cf. WILD, Nicole. « Arts, Théâtre des », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 36-38. Ce théâtre des arts (1906-1914) est selon Wild « destiné à donner des soirées d'art et à attirer un public littéraire. »

⁷¹⁰ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 92-93.

⁷¹¹ LENÉRU, Marie, Lettre inédite du 25 février 1930 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 93.

⁷¹² Cf. WILD, Nicole. « Odéon, Théâtre de l' », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 294-299. Il s'agit d'un théâtre de 1650 places qui est une annexe de la Comédie-Française, André Antoine le dirige de 1906 à 1914, il se donne pour but, selon Wild, d' « adapter le répertoire classique aux publics actuels et mieux faire connaître la littérature étrangère » (p. 297).

⁷¹³ Suzanne Lavaud précise qu'aux côtés du nom de Marie Lenéru figurent ceux de « Jules Romains, Georges Duhamel, René Benjamin, Denys Amiel », cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 94.

⁷¹⁴ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 94-95.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 97-98.

« l'ambition justifiée d'en finir avec une forme théâtrale creuse et usée par les redites mêmes où elle se confond, de fonder un théâtre où les gestes et les paroles des personnages deviendraient les reflets expressifs d'idées pures et neuves. »⁷¹⁸ En effet, comme le souligne Beach dans le chapitre qu'elle lui consacre, son théâtre est porteur d'idées⁷¹⁹. Ce qui épate le public est le fait que cette œuvre, comme l'écrit le critique Edmond Haraucourt, si intellectuelle, ait:

germé sous un front féminin et jeune encore ; c'est qu'elle soit le prodrome d'une mentalité nouvelle, un avis affiché sur les murs de l'école, la dénonciation de ce qui incube. Elle atteste de ce qui est en puissance, ce qui va naître...Une ère s'ouvre, vouée au culte de la vérité abstraite et indifférente à la méprisable angoisse de l'individu...Ce qu'on nous a montré hier sur la scène de l'Odéon, c'est le demain vers quoi s'achemine la race.⁷²⁰

L'œuvre de Marie Lenéru incarne pour ce journaliste une nouvelle ère. Pour quelle raison ?

La pièce *Les Affranchis* raconte de quelle manière l'ordre d'un foyer, celui de Philippe et de Marthe Alquier et de leurs trois enfants, est bousculé par l'arrivée d'une jeune femme, Hélène, tout juste sortie du couvent, accompagnée par sa tutrice, Sabine, une abbesse qui est la sœur du maître de la maison. Sabine a organisé son immersion dans la vie civile afin de lui donner du temps pour réfléchir avant qu'elle n'entre définitivement dans les ordres. Une complicité intellectuelle grandit bientôt entre Hélène, avide de savoir et lectrice de *Par-delà le bien et le mal*⁷²¹, et de Philippe Alquier, éminent philosophe, jusqu'à ce que Marthe s'inquiète de leur intimité. Nullement surpris par ses suspicions, l'époux incite sa femme à flirter de son côté. Au dernier acte, Alquier semble s'être décidé à quitter « femme, enfants et métiers »⁷²². Il tente de convaincre Hélène qu'ils deviennent amants et se marient puis, après une scène de dispute avec Marthe, il contraint presque la jeune femme, alors âgée de vingt-cinq ans de moins que lui, en lui demandant « Ne sommes-nous pas des affranchis ? » puis il la presse avec violence contre lui et lui demande : « Et maintenant ? » Et Hélène répond : « Je ne sais plus »⁷²³. À la fin,

⁷¹⁸ FONTAINAS, André. *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1911, cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*, op. cit., p. 99.

⁷¹⁹ Cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas: Marie Lenéru » chapter 6, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, op. cit., p. 110-133.

⁷²⁰ HARAUCOURT, Edmond. *Le Journal*, 14 décembre 1912 cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*, op. cit., p. 99-100.

⁷²¹ L'essai de Friedrich Nietzsche daté de 1888 est traduit et publié en 1898 en France au *Mercure de France*.

⁷²² LENÉRU, Marie. *Les Affranchis*. Pièce en trois actes, préface de M. Fernand Gregh. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1910, p. 128.

⁷²³ *Ibid.*, p. 201-202.

l'Abbesse cingle les épaules d'Hélène pour son repentir, et la jeune femme prend la décision d'entrer dans les ordres. Philippe demande à Hélène avant qu'elle ne parte : « Sommes-nous des lâches ou des héros ? » et la jeune fille répond : « Je ne sais pas »⁷²⁴. Le personnage d'Alquier est un mufle avec son épouse qui lui a consacré sa vie et à qui il reproche de vieillir (« Allons, tu es allé très loin dans le sacrifice ! Mais à présent, tu peux bien me dire ce que tu en aurais fait de ta vie, si je ne l'avais pas prise ? »⁷²⁵) et lorsqu'il s'éprend de sa disciple Hélène, il lui demande d'apprendre moins pour la raison que désormais il l'aime. Si Alquier est un modèle de goujaterie et de misogynie, les protagonistes qui rendent alors la pièce « neuve » sont les deux personnages jeunes et féminins : Hélène, férue de philosophie, et la plus jeune fille d'Alquier, âgée de treize ans, qui apprend aussi bien le catéchisme que *Le Théodicée*⁷²⁶, prénommée Marie comme son autrice⁷²⁷. Celles-ci rendent compte de la mutation des jeunes filles des années 1910, elles incarnent une société dans laquelle il n'y a « plus d'ingénues ! »⁷²⁸. Hélène demande en outre à son maître qu'il la considère comme une collègue asexuée. Finalement prise au piège par le chef de famille, Hélène décide d'entrer dans les ordres, une alternative qui lui apparaît sans doute moins pire qu'un mariage avec un homme divorcé qui de surcroît se découvre au fil de la relation autoritaire. L'espoir de la pièce se situe au final dans le personnage de la jeune Marie qui rend hommage à la propre intelligence de l'autrice et à sa précocité (la préadolescente a lu un essai de Leibniz) mais qui est un moyen de saluer l'intelligence en général des filles et de questionner leur éducation. En se plaçant derrière le personnage de la fillette, femme en devenir, Marie Lenéru lance un signal d'espoir à sa génération et à celles à venir quant à la mixité ou à la désexuation des représentations du savoir et de la figure de l'intellectuel(le). En effet, si l'héroïne de la pièce, Hélène, ne parvient pas à faire de sa volonté de savoir une force émancipatrice qui lui assure une autonomie en tant que sujet libre dans la société, qu'elle est prise dans le piège de la famille patriarcale et broyée dans ses élans par le père, la pièce de Lenéru laisse à la lecture l'impression d'un souffle de libération. En mettant en scène les ressorts psychologiques (contraintes, chantages, culpabilisation, harcèlement) sur lesquels repose

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷²⁶ Terme créé par Leibniz dans *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, daté de 1710.

⁷²⁷ Notons que Marie Lenéru apparaît dans sa pièce sous le jour d'une adolescente, au seuil de la femme qu'elle sera et sur laquelle chacun des adultes projette ses espoirs et ses peurs, comme Olympe de Gouges se représentait dans *Le Siècle des Grands Hommes, ou Molière chez Ninon* (1788) sous le personnage d'Olympe, la jeune femme qui, passionnée de théâtre, souhaitait rejoindre une troupe de comédiens.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 105.

le mécanisme de domination patriarcale et en donnant à voir des intellectuelles en devenir, son théâtre libère en invitant le spectateur à envisager des alternatives à ce mécanisme et à inventer, par exemple l'avenir de l'adolescente enthousiasmante Marie. Fernand Gregh, dans sa préface à la pièce datée de décembre 1909, explique que la pièce traduit « l'éternel problème moral, le problème du bien et du mal, dans toute sa netteté ingénue et splendide »⁷²⁹. Il est frappant de constater que les critiques contemporains, ne mentionnent nullement cette question de la sexuation de la pensée (qui a le droit de penser ? qui a le droit d'être philosophe ?) qui nous apparaît centrale dans ce texte. La question de la sexuation de l'intellect sera également au centre de sa pièce *La Triomphatrice* écrite aux alentours de 1911 et représentée, au sortir de la guerre, en 1918, à la Comédie-Française.

Les Affranchis touchent finalement davantage le milieu théâtral et intellectuel parisien que le grand public mais en 1911 la carrière dramatique de Marie Lenéru est lancée. Cette même année, elle rédige *Le Redoutable* dans le but cette fois et, ainsi qu'elle le confie au *Comoedia* (19 janvier 1912) d'atteindre « le grand public »⁷³⁰. L'autrice s'inspire de l'environnement de son enfance à Brest. *Le Redoutable* raconte une histoire d'amour adultère entre un officier de la marine et l'épouse de son amiral. Afin d'assurer un confort matériel à son amante, l'officier divulgue, en échange d'une somme d'argent, les secrets de l'armement du navire nommé « Le Redoutable » sur lequel il exerce. Il s'apprête à être fait prisonnier pour avoir trahi lorsqu'un commissaire de la marine arrive pour rappeler qu'on ne peut punir sans preuves. L'officier sera donc épargné mais son amante, dégoûtée par le comportement coupable de son amant, se jette dans la mer. Antoine⁷³¹ met en scène à l'Odéon la pièce, la première a lieu le 21 janvier 1912⁷³² mais reçoit un accueil hostile. D'après Lavaud, cette histoire de trahison réveille « toutes les susceptibilités mal endormies de l'affaire Dreyfus ou de l'affaire l'Ullmo (...) »⁷³³. Les personnages ne sont pas compris et elle est violemment critiquée. Ainsi que l'écrit Lavaud, « devant l'incompréhension du public, l'hostilité de la presse, le mécontentement de la marine qui se croit prise à partie, Marie Lenéru ne peut supporter le malentendu et,

⁷²⁹ GREGH, Fernand. « Préface », *Les Affranchis* de Marie Lenéru, *op. cit.*, p. XIV.

⁷³⁰ LENÉRU, Marie dans le *Comoedia* du 19 janvier 1912, citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 112.

⁷³¹ Le metteur en scène Antoine très impliqué dans la réussite de la pièce s'était rendu en amont à Brest pour étudier la marine et la ville et proposer un décor qui soit le plus en phase possible avec le texte de Marie Lenéru, cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 113-114.

⁷³² Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 112.

⁷³³ *Ibid.*, p. 124.

de la même manière que Constance de Salm en 1800, elle retire sa pièce au bout de trois représentations (...) »⁷³⁴. Puis elle fait publier une lettre adressée à Antoine dans les journaux (26 janvier 1912) pour s'expliquer et justifier son choix⁷³⁵. Lavaud explique que l'autrice avait au fond le souci d'éviter la faillite financière au théâtre⁷³⁶ et qu'elle n'était par ailleurs pas satisfaite de sa mise en scène⁷³⁷. Elle devient critique dramatique pour la *Vie Française*⁷³⁸ mais n'arrête pas l'écriture dramatique et envoie en 1912 à l'auteur François de Curel (1854-1928), dont elle admire l'œuvre qui l'a inspirée, deux nouvelles pièces : *La Maison sur le roc*⁷³⁹ et *La Triomphatrice*⁷⁴⁰. Curel déclare à propos de la seconde que « le sujet est dangereux, scabreux »⁷⁴¹. Pourtant, l'autrice veut faire représenter *La Triomphatrice* et réfléchit à des interprètes pour son héroïne, elle pense à Julia Bertet (1854-1941) surnommé « La Divine », sociétaire de 1881 à 1919 à la Comédie-Française⁷⁴². Elle choisit Léon Blum (1872-1950) comme intermédiaire pour remettre sa pièce à la célèbre actrice puis cette dernière, enthousiaste, la propose au comité de lecture qui la reçoit sur corrections le 9 février 1914⁷⁴³. L'autrice retravaille sa pièce, celle-ci s'apprête à être mise en scène lorsque la Première Guerre mondiale éclate et que les théâtres ferment⁷⁴⁴.

Pendant la guerre, Marie Lenéru s'engage en faveur de la paix⁷⁴⁵ mais en raison de son infirmité, sa mobilisation ne peut passer que par l'écriture⁷⁴⁶. Elle écrit dans son journal : « Je ne veux plus écrire que contre la guerre, car on ne peut tout de même agir que dans l'opinion »⁷⁴⁷. Elle publie alors entre le 14 juillet 1915 et le 15 décembre 1918,

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 127-128.

⁷³⁷ LENÉRU, Marie dans une lettre inédite adressée à Léon Blum du 14 janvier 1912 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 125 : « Ce n'est pas moins désolant que les Affranchis, mais je suis plus philosophe. Tout est joué à contretemps et à contre-sens, et ce n'est pas la faute des pauvres artistes. Il est terrible d'avoir affaire à un homme auquel on doit tant. Je suis responsable de la pièce écrite, et voilà. »

⁷³⁸ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 128.

⁷³⁹ Cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas : Marie Lenéru », *op. cit.*, p. 110-132, p. 119-120. Selon Beach, le thème central de la pièce est le divorce.

⁷⁴⁰ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 128.

⁷⁴¹ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome II, p. 287 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 128.

⁷⁴² Cf. Le site de la Comédie-Française : www.comedie-francaise.fr [Consulté le 30.06.2020]

⁷⁴³ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 130-131.

⁷⁴⁴ Cf. YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre, op. cit.*, p. 9.

⁷⁴⁵ Lavaud précise qu'elle lit alors les écrits de nombreux penseurs et hommes engagés en faveur du pacifisme tels que Wilson, Lloyd George, Briand, Ribot, cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 154.

⁷⁴⁶ Elle ne peut par exemple pas s'engager comme infirmière sur le front.

⁷⁴⁷ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome II, p. 311, citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 150.

dix-huit articles à propos de la paix⁷⁴⁸ (parmi eux : « Intellectuels Patriotes » ; « La plus grande Paix » ; « La Société des Alliés ») dans lesquels elle se montre non pas antimilitariste mais pacifiste et patriote⁷⁴⁹. Mais elle ne veut néanmoins pas s'engager dans un parti⁷⁵⁰, elle veut travailler directement auprès de l'opinion publique car comme elle le déclare dans une lettre citée par Lavaud « en politique, et le pacifisme en est une hélas ! il ne suffit pas d'avoir raison, il faut qu'on vous donne raison. »⁷⁵¹ Dans un article daté du 10 juillet 1917, Marie Lenéru qualifie sa démarche de « service de vulgarisation »⁷⁵² et c'est dans ce sens qu'elle a l'idée, dès décembre 1914, de l'écriture d'une pièce, *La Paix*, qu'elle décrit dans son *Journal* comme son « plus grand travail »⁷⁵³. Elle termine sa pièce en 1917⁷⁵⁴ et veut qu'elle soit représentée à la Comédie-Française à la place de *La Triomphatrice* car dans ce contexte ainsi qu'elle l'écrit à Léon Blum en 1917 « tout autre sujet de pièce me laisserait froide et j'imagine qu'il en est ainsi du public. »⁷⁵⁵ Dans cette même lettre, elle déclare qu'elle souhaite que *La Paix* soit représentée « pendant le Congrès »⁷⁵⁶. Il s'agit alors certainement du Congrès de Paix qui va déboucher sur le Traité de Versailles et qui débute le 18 janvier 1919 à Paris⁷⁵⁷. Mais Lavaud écrit que « cette lecture ne devait jamais avoir lieu : *La Paix* est en effet jugée inopportune en raison des événements, et c'est *La Triomphatrice* qui paraît sur l'affiche de la Comédie-Française au début de 1918 »⁷⁵⁸. Effectivement *La Triomphatrice* est mise en répétition en janvier 1918. Qu'une pièce pacifiste soit jugée « inopportune » n'est dans ce contexte pas surprenant puisque le pacifisme ne faisait pas l'objet d'un bon accueil au sein de l'opinion publique. Il était amalgamé à l'antimilitarisme et surtout à l'antipatriotisme et parfois même synonyme de « trahison »⁷⁵⁹. Lenéru eut d'ailleurs à

⁷⁴⁸ Cf. LAVAUD, Suzanne. « Bibliographie », *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 255.

⁷⁴⁹ Lavaud écrit ainsi que « son patriotisme, qui n'est pas moins ardent que son pacifisme, admire et respecte l'héroïsme de nos soldats, en les mettant absolument hors de cause, dans la campagne qu'elle entreprend contre la guerre. », LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 150.

⁷⁵⁰ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 155.

⁷⁵¹ Lenéru, Marie. Lettre inédite adressée à M^e Alexandre (juin 1915 ou début 1916) citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 155.

⁷⁵² LENÉRU, Marie. « La plus grande Paix », *L'Œuvre* du 10 juillet 1917 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 155.

⁷⁵³ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome II, p. 312 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 158.

⁷⁵⁴ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 157.

⁷⁵⁵ LENÉRU, Marie. Lettre inédite à Léon Blum datée de 1917 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 167.

⁷⁵⁶ *Ibidem.*

⁷⁵⁷ Cf. LORIN, Amaury. « Il y a cent ans, le traité de Versailles était signé » [En ligne], *Vie publique*, 21 octobre 2019, Disponible sur : www.vie-publique.fr [Consulté le 02.07.2020]

⁷⁵⁸ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 168.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 148.

subir des attaques⁷⁶⁰ pour ses prises de position publique. M^{me} Aurel (pseudonyme d'Aurélie de Faucamberg (1869-1948)) s'en prend par exemple à elle dans l'*Homme enchaîné*, le journal de Clémenceau. Elle lui reproche, comme à Romain Rolland, de manquer à son devoir de patriote en appelant à la paix, elle la range parmi ceux qu'elle nomme « Les intellectuels sinistres »⁷⁶¹. Sinistres sont ceux qui ne sont pas entièrement tournés vers l'effort de guerre en direction de la victoire de la France. L'adjectif « sinistre » semble être opposé à la vision propagandiste, portée par le gouvernement, d'une patrie victorieuse et fertile, porteuse de vie. Marie Lenéru lui répond par voie de presse dix jours plus tard par un article publié dans *Les Annales* intitulé « Intellectuels patriotes » dans lequel elle explique qu'on peut être pacifiste et patriote et qu'elle ne souhaite pas la défaite de la France ainsi que son désarmement⁷⁶². Contrairement à Véra Starkoff, Marie Lenéru n'est pas antimilitariste. Cette dernière justifie encore ses positions auprès de l'opinion selon l'argument qu'elle est la fille, petite-fille et arrière-petite-fille d'un militaire. Que Marie Lenéru puise ainsi dans sa biographie pour justifier ses prises de positions à l'égard de la guerre et se protéger permet de mesurer la méfiance et l'agressivité de l'opinion à l'égard des pacifistes.

On ne sait pas exactement à quelle date Marie Lenéru a composé sa pièce *La Triomphatrice* mais elle l'a soumise à la lecture de François de Curel en 1912⁷⁶³. Cette pièce qu'il juge « dangereuse » relate l'histoire d'une écrivaine française reconnue, Claude Bersier, qui s'appête à recevoir le Prix Nobel de Littérature. Nous voyons évoluer l'écrivaine dans sa sphère privée, en tête à tête avec ses proches (époux, enfant, amant, « poulains » littéraires). Sa pièce n'est pourtant pas un texte d'anticipation puisqu'en 1909, Selma Lagerlöf a été la première femme à recevoir le Prix Nobel de Littérature⁷⁶⁴. *La Triomphatrice* met néanmoins en avant les inadéquations encore supposées dans les années 1910 entre création et femme, entre enfantement et engendrement⁷⁶⁵, entre

⁷⁶⁰ Dès 1915, M^{me} Aurel l'attaque d'être antipatriotique et l'associe à certains socialistes et à Romain Rolland, favorables à une paix perpétuelle, cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 153.

⁷⁶¹ AUREL. « Les intellectuels sinistres », *Homme enchaîné*, 18 décembre 1915, p. 1. Disponible en ligne sur Gallica.

⁷⁶² Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 154.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁶⁴ En 2020 et depuis 1901, cent-quatre hommes et quinze femmes ont reçu le Prix Nobel de Littérature : Selma Lagerlöf (1909) ; Grazia Deledda (1926) ; Sigrid Undset (1928) ; Pearl Buck (1938) ; Gabriela Mistral (1945) ; Nelly Sachs (1966) ; Nadine Gordimer (1991) ; Toni Morrison (1993) ; Wisława Szymborska (1996) ; Elfriede Jelinek (2004) ; Doris Lessing (2007) ; Herta Müller (2009) ; Alice Munro (2013) ; Svetlana Aleksievitch (2015) ; Olga Tokarczuk (2018).

⁷⁶⁵ Cf. FRAISSE, Geneviève. « Engendrement et avatars », *La suite de l'histoire, op. cit.*, p. 51-60.

génie féminin et bonheur, entre reconnaissance publique et épanouissement personnel lorsqu'on est une artiste ou une intellectuelle (une créatrice d'œuvres ou de pensées) et sa pièce s'inscrit, par les problématiques qu'elle soulève, dans la lignée des Sapho des autrices des siècles passés.

La Triomphatrice, écrite vers 1911, met en scène une écrivaine, Claude Bersier, dans sa vie quotidienne (sa vie professionnelle, d'épouse, de mère, d'amante, de femme publique) alors qu'elle est en lice pour recevoir le Prix Nobel de Littérature dans les années 1900-1910. Comme la Sapho de Constance de Salm (1794) et de Germaine de Staël (1811), Claude Bersier jouit d'une reconnaissance étendue, internationale. Elle dispose également comme la poétesse grecque d'une autorité intellectuelle et vit entourée de jeunes écrivains qui l'admirent et veulent apprendre d'elle (Flahaut, M^{lle} Haller). Mais alors que Sapho jouit d'un don qui lui a été donné par les dieux qu'elle doit remercier lorsqu'elle remporte un concours de poésie, Claude Bersier exerce un métier. L'écrivaine insiste à plusieurs reprises sur « l'effort »⁷⁶⁶ et la quantité de travail que lui demande l'écriture de ses romans. Parce que l'écriture est un métier, il lui permet de gagner sa vie, elle bénéficie ainsi d'une autonomie qui la désigne également comme cheffe de famille, parce qu'elle fait vivre son époux et sa fille grâce à ses romans, et pour la raison qu'elle gagne mieux sa vie que son mari. Cette autonomie et cette hiérarchie conjugale lui permettent d'exercer, d'après les propos de son époux, une forme d'autorité au sein de son foyer, il concède ainsi qu'« on ne chicane pas sa liberté à une femme qui gagne plus d'argent que vous... »⁷⁶⁷. Cet argument rejoint le propos de Constance de Salm sur les femmes et le travail lorsqu'elle expliquait en 1798 que si les femmes bénéficiaient d'un revenu décent, elles seraient davantage « respectées »⁷⁶⁸ par leurs maris qui ne se permettraient pas de les frapper par exemple. Contrairement à Sapho, l'écriture n'est pas vécue comme un don pour Claude Bersier mais un choix⁷⁶⁹ et un plaisir. Écrire lui est venue de sa nécessité de devoir subvenir aux besoins matériels de son ménage mais aussi de sa volonté de contrer l'ennui de sa vie domestique. Ce métier est un plaisir auquel elle

⁷⁶⁶ LENÉRU, Marie. *La Triomphatrice*. Paris : H. Compère, Agence générale de copies dramatiques et littéraires ; visa du cabinet du préfet du 21 décembre 1917, p. 38 : « Entre vingt-cinq et trente ans, j'ai failli mourir de l'effort. J'étais dans une solitude à crier...J'étais si lâche que j'ai tenté d'aimer mon mari. Un instinct de conservation m'a sauvée. Tenez, Michel, ce qu'il faut aimer en moi c'est d'avoir préféré le désespoir au bonheur indigne...C'est alors que j'écrivais *Jérôme*. J'avais 31 ans. »

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁶⁸ SALM, Constance (de). *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac, Œuvres complètes*, tome 4, *op. cit.*, p. 166-167.

⁷⁶⁹ LENÉRU, Marie. *La Triomphatrice*, *op. cit.*, p. 5 : (« (...) c'est l'ennui mortel des garnisons et la saine impatience de notre pauvreté »).

a prît goût puisqu'il lui a permis de se sentir plus vivante⁷⁷⁰. Marie Lenéru écrivait dans son journal que l'écriture était « la plus profonde manière de penser, [et] de vivre »⁷⁷¹. En se dotant elle-même d'un statut d'autrice en écrivant, Claude Bersier opte pour une alternative au rôle que la société patriarcale lui donne à jouer d'après ses mots, celui d'épouse cantonnée à attendre son époux dans la sphère domestique. Par l'écriture, Claude Bersier se détermine en actrice de son histoire, par ses choix, elle s'auto modèle. Cependant, à l'instar de Sapho, Claude Bersier connaît des difficultés avec les hommes de son entourage. Son époux d'abord lui reproche l'échec de leur mariage en ayant sacrifié son rôle d'épouse et de mère à l'écriture⁷⁷². Il désapprouve sa façon de « pomper l'air »⁷⁷³ autour d'elle. Mais loin de se désespérer contrairement à Sapho, elle lui fait remarquer que le jour où elle a commencé à s'épanouir par l'écriture, il ne l'a plu désirée. Ensuite, son amant, Sorrèze, un écrivain qui a d'abord été son maître littéraire craint qu'elle soit meilleure écrivaine que lui et nous nous souvenons que Phaon craignait l'éloquence de Sapho. Sorrèze a également du mal à supporter que tournent sans cesse autour d'elle « trente imbéciles intelligents qui [la] comprennent et qui [l'] admirent »⁷⁷⁴, il se montre jaloux. À la différence de la poétesse grecque qui subissait son don (ce qui lui avait été donné de l'extérieur), Claude Bersier oppose comme Sapho à son plaisir de créer une œuvre de l'esprit, son bonheur de femme dans une relation amoureuse hétérosexuelle épanouie⁷⁷⁵. Mais Sorrèze se rapproche plus de Stéchisore que de Phaon puisqu'il l'encourage à écrire (« Que dirait de moi la postérité si Claude Bersier n'était plus bonne à rien, à compter du jour où elle m'a aimé... ? »⁷⁷⁶). Sorrèze prolonge l'opposition amorcée par Bersier entre pratique artistique publiquement reconnue et l'amour dans la sphère intime, elle ne peut pas cumuler l'écriture et l'amour. Cette contradiction crée le conflit dramaturgique de la pièce. La relation de Claude Bersier et de sa fille (Denise), peut aussi rappeler celle de Sapho avec sa disciple Cléïs, en particulier

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 26 : « Oui, je devenais plus intelligente, plus active et plus équilibrée. Je perdais ma veulerie, mes bâillements et ma mauvaise humeur... Je n'aimais plus les conversations ennuyeuses... »

⁷⁷¹ LENÉRU, Marie. *Journal*, tome II, p. 192 (1902) citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 63-64.

⁷⁷² LENÉRU, Marie. *La Triomphatrice*. Paris : H. Compère, Agence générale de copies dramatiques et littéraires ; visa du cabinet du préfet du 21 décembre 1917, p. 25 : « (...) il est évident que vous n'avez pas uniquement vécu pour votre mari et pour vos enfants. »

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 32 : « Que dirait de moi la postérité si Claude Bersier n'était plus bonne à rien [à écrire], à compter du jour où elle m'a aimé... ? La postérité dirait que vous avez changé son sort pour celui d'une femme heureuse ».

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

lorsque Denise lui confie qu'elle aimait l'homme qui s'est suicidée pour sa mère. Au final, à l'instar de Sapho, au désespoir après la victoire de son concours de poésie, lorsque Sorrèze annonce à Claude Bersier qu'elle a remporté le Prix Nobel de Littérature devant deux académiciens et lui-même, elle fond en larmes d'accablement. Elle réalise que ce prix lui coûte sa vie amoureuse. Un journaliste américain entre, il voudrait que, suite à la récompense qu'elle vient de recevoir, elle donne des conférences, Sorrèze négocie pour elle les prix de sa tournée à l'international. Mais, après avoir complimenté Claude Bersier sur « l'admirable virilité de l'esprit et du caractère qu'elle porte en elle, (...) [le] grand écrivain, (...) [et le] grand homme »⁷⁷⁷ qu'elle est, Sorrèze lui fait l'aveu, avant de la quitter définitivement, qu'il ne sait pas « concilier l'amour et l'humilité du mâle »⁷⁷⁸. Marie Lenéru explicite l'idée qui se décelait seulement entre les lignes dans les *Sapho* de Constance de Salm et de Germaine de Staël, un complexe d'infériorité de Phaon par rapport à Sapho. Dans *La Triomphatrice*, en la supplantant à un conflit masculin entre l'orgueil viril et l'amour avec une femme publique reconnue pour son intellect, le personnage masculin de l'amant écrivain annule la supposée inadéquation entre génie féminin et bonheur amoureux. Alors que les *Sapho* étudiées suggéraient l'inconfort de Phaon à être en relation avec une poétesse bénéficiant d'une reconnaissance dans la sphère publique, la pièce de Lenéru explicite l'idée selon laquelle l'inadéquation supposée mise en avant par Sapho est le résultat d'un orgueil masculin, l'aveu d'une faiblesse masculine. Expliciter cette idée en réponse à la souffrance de Claude Bersier fait de *La Triomphatrice* une pièce militante car elle définit un ennemi à l'épanouissement des femmes dans la sphère publique : l'orgueil masculin. En désignant un ennemi, la pièce invite les spectatrices à déplacer le problème. Les femmes ne sont pas la cause de leurs souffrances. La responsabilité impute aux modèles que la société donne à imiter, en particulier, aux hommes. Le personnage de Sorrèze suggère que pour qu'un individu masculin prenne sa place de sujet intellectuel dans la sphère publique, son narcissisme, sa confiance en lui nécessaire se construisent relativement et en opposition, en tant que version positive, à tout ce qui caractérise l'intellect de « la femme » (on disait « écervelée »⁷⁷⁹), alors modèle négatif. *La Faute d'Ève* de Nelly Roussel proposait une réécriture du péché originel, *La Triomphatrice* de Marie Lenéru propose une raison à la

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁷⁹ Le père de famille, M. Rouet, dans *L'Issue* de Véra Starkoff qualifie sa fille d'« écervelée ». Cf. STARKOFF, Véra. *L'Issue*, *op. cit.*, p. 324.

souffrance de la créatrice, en déplaçant le problème de « Sapho » sur le personnage de « Phaon ».

La Triomphatrice poursuit en effet la réflexion amorcée par de nombreuses intellectuelles par le biais de Sapho à travers les siècles (Christine de Pisan, Madeleine de Scudéry, Julie Candaille, Constance de Salm et Germaine de Staël) de la supposée inadéquation entre le génie féminin jouissant d'une aura dans la sphère publique et le bonheur amoureux de cette même femme dans la sphère privée. De la même manière que les pièces de Constance de Salm et de Germaine de Staël traduisaient un contexte historique précis, la pièce de Marie Lenéru rend également compte de la mutation de la société française et européenne de la fin du XIX^e siècle. En effet, les femmes commencent à intégrer des universités (d'après Juliette Rennes, les étudiantes représentent 3% des étudiants en France en 1870⁷⁸⁰), elles sortent progressivement de la sphère domestique (premières bacheliers, accès au métier d'avocat, 1900, droit à disposer de leur salaire, 1907, congé maternité mais sans traitement, 1909)⁷⁸¹. Par sa pièce, Marie Lenéru dénonce donc le refus de la société d'accepter le cumul des rôles professionnel, maternel, amoureux des femmes, c'est-à-dire leurs multiples agentivités dans l'espace privé et dans l'espace social voire public dans le cas d'une écrivaine. Ce que reprochent l'époux et l'amant à Claude Bersier est de n'avoir pas fait de choix. Parce qu'elle est une écrivaine talentueuse, Sorrèze la disqualifie en tant que femme avant d'avouer qu'il a besoin d'être avec une compagne moins douée que lui pour se sentir « homme ». L'héroïne étonne par la lucidité d'analyse qu'elle a de sa situation. Elle s'est mise à écrire parce qu'elle voulait pallier à l'ennui et gagner sa vie et en écrivant elle s'est sentie vivante. Si elle oppose ensuite le bonheur de la reconnaissance professionnelle à celui de l'amour de son amant, Claude Bersier défend la coexistence de la maternité et de son accomplissement professionnel. En effet, être épanouie en tant que femme dans sa profession, lui a permis d'être une mère sensiblement disponible à son enfant : « Toute la force vive que je puisais dans mon travail a entretenu chez moi un éveil, une ardeur, une joie maternelle dont l'absence chez les autres femmes, m'a souvent fait froid »⁷⁸². Cette pièce pose des questions encore d'actualité dans les couples (les inégalités salariales, le cumul de la

⁷⁸⁰ Cf. RENNES, Juliette. « La « diplômée », nouvelle figure européenne à la fin du 19e siècle » [En ligne], *Mondes sociaux, magazine de sciences humaines et sociales*, publié le 30.09.2019. Disponible sur : www.sms.hypotheses.org [Consulté le 02.07.2020]

⁷⁸¹ Cf. RIOT-SARCEY, Michèle. « 1860-1918 : la longue marche du féminisme », *Histoire du féminisme, op. cit.*, p. 50-71.

⁷⁸² *Ibidem*.

maternité et du travail, la compétition professionnelle au sein des couples...). Ainsi, la romancière Virginie Despentes confiait dans un entretien audio en mars 2019 que lorsqu'elle était encore en couple avec des hommes, il lui paraissait « problématique d'être un écrivain public, médiatisé et d'être hétéro[sexuelle] »⁷⁸³. Elle soulevait, en particulier, la question de l'écart de salaire au sein du couple hétérosexuel. Ainsi que le formule aujourd'hui Despentes, car le problème n'a pas disparu, « si tu gagnes dix fois ce que gagne ton mec (...) il y a un présupposé que tu es entrain de lui prendre à sa virilité »⁷⁸⁴. Selon elle, cette question ne se posait pas dans une relation homosexuelle, en l'occurrence lesbienne.

La réception de *La Triomphatrice* montre en tout cas que la critique journalistique n'était pas prête à être en empathie avec ce type de personnage féminin. En effet, d'après les relevés de Lavaud, la pièce n'est jouée que huit fois à la Comédie-Française (les 21, 22, 26, 29 janvier, les 1^{er}, 16 février et le 1^{er} mars 1918)⁷⁸⁵. Comme l'écrit la chercheuse, les journalistes se montrent « sévères »⁷⁸⁶. Ainsi, pour le journaliste du *Paris-Midi* (22 janvier 1918), la « grandeur [de Claude Bersier] la condamne à être malheureuse »⁷⁸⁷, elle n'a que ce qu'elle mérite et il déclare dans sa critique « l'impossibilité matérielle de l'existence d'une femme de génie »⁷⁸⁸. On retrouve ici l'argument d'in vraisemblance reprochée par exemple à l'héroïne de Louise Colet, Charlotte Corday (cf. § 2, Chapitre 4). Pour le journaliste du *Journal*, cette femme qui « possède un cerveau d'homme (...) ne peut être ni une épouse, ni une mère, ni une amante »⁷⁸⁹. Cet argument relie le biologique et le social et coïncide avec l'idée de Julien-Joseph Virey (1775-1846) évoquée en introduction, selon laquelle plus le cerveau d'une femme est développé, moins elle est apte à être mère et/ou une bonne mère. Selon lui, une intellectuelle ne peut logiquement avoir de vie privée épanouie. Lavaud explique que les gens du milieu littéraire n'aiment pas la pièce⁷⁹⁰. Il reproche à l'autrice dramatique de présenter les

⁷⁸³ DESPENTES, Virginie. « Queen spirit », entretien avec Victoire Tuillon enregistré le 29 août 2019, émission *Les Couilles sur la table*, vers la douzième minute, podcast disponible en ligne sur : www.binge.audio [Consulté le 02.07.2020]

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

⁷⁸⁵ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*, op. cit., p. 139.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

⁷⁸⁷ P. SOUDAY, *Paris-Midi*, 22 janvier 1918 cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru*, op. cit., p. 139.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁸⁹ R. GIGNOUX, *Journal*, 20 janvier 1918 cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru*, op. cit., p. 140.

⁷⁹⁰ Marie Lenéru confie dans son *Journal* : « Passé deux hier entre Curel et Mme Duclaux ; ni l'un ni l'autre n'aime *La Triomphatrice* et, si je l'ose dire, n'y comprennent rien. Mme D...l'appelle « cette tigresse ». À quoi je remarque : « mais, madame, c'est elle qui est dévorée. », cf. Lenéru, Marie. *Journal*. Paris : Grasset, 1945, p. 344 citée par BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas : Marie Lenéru », op. cit., p. 123.

écrivains comme des êtres petits, mesquins, occupés par des prix et de présenter, en outre, l'écriture comme « un métier »⁷⁹¹. En effet, la pièce va à contre-courant du mythe de l'écriture comme talent inné, elle montre des écrivains, et plus précisément une écrivaine, au travail, jonglant entre ses devoirs personnels et professionnels qui répètent à plusieurs reprises qu'elle a beaucoup travaillé pour arriver à produire son premier roman. L'autrice décide alors de publier en avril 1918 un article dans le journal *Le Verbe* qu'elle intitule « Littérature » dans lequel elle s'indigne contre ses confrères : « Quelle clameur enfantine contre l'argent, les prix, les croix ! (...) ça ne donne pas du talent, c'est entendu. Ça ne l'enlève pas davantage. (...) D'où vient cette incroyable mauvaise honte de gens voués à une profession qu'en somme ils pouvaient bien facilement éviter ? »⁷⁹². La pièce n'est pas comprise à l'endroit des questions qu'elle pose, en particulier celle du caractère socialement et donc sexuellement construit du talent d'écrivain et d'écrivaine. Deux mois après les représentations de *La Triomphatrice* à la Comédie-Française, en mai 1918, suite à une série de bombardements, sa mère lui demande, ainsi que le relate Lavaud, de « retourner avec elle en Bretagne »⁷⁹³. Mais à Lorient, Marie Lenéru est touchée par l'épidémie de grippe espagnole et quatre mois après son départ de Paris et de lutte contre la maladie, elle décède le 23 septembre 1918⁷⁹⁴. Dans le contexte de l'épidémie et de la guerre, peu de personnes assistent à son enterrement⁷⁹⁵. Sa dernière pièce pacifiste est alors jouée post-mortem.

*La Paix*⁷⁹⁶ est représentée deux ans et demi après sa mort, le 12 février 1921 et jouée à huit reprises⁷⁹⁷ au Théâtre de l'Odéon⁷⁹⁸ grâce à la volonté de Léon Blum et d'Henry Marx qui ont remis le texte à Paul Gavault⁷⁹⁹ alors directeur du théâtre. Lavaud mentionne que sont présents pour la répétition générale « Léon Blum, Henry Marx, E. Fabre, Jane Catulle Mendès, Aurel, M^{me} Robert de Beauplan, Colette, André de Fouquières »⁸⁰⁰ ainsi que des critiques « A. Brisson, P. Souday, R. de Flers, Fréjaville, Massard, Nozière, Descaves, M. Zamacoïs, Georges Pioch (...) »⁸⁰¹ ; des personnalités qui avaient contribué

⁷⁹¹ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 141.

⁷⁹² LENÉRU, Marie dans *Le Verbe*, avril 1918, citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 143.

⁷⁹³ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 168.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 168-169.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁹⁶ LENÉRU, Marie. *La Paix* [1917], 1^{ère} édition : préface de Mme de Noailles, Paris : Grasset, 1922. Ukraine : Leopold Classic Library, 2015, 163 p.

⁷⁹⁷ Cf. LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre, op. cit.*, p. 185.

⁷⁹⁸ *Ibidem.*

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁰¹ *Ibidem.*

à faire connaître le travail de l'autrice. Mais sa réception est fraîche. Un journaliste de *L'Œuvre* qualifie par exemple la pièce de « plaidoyer ardent et gauche »⁸⁰², un autre, pour *Le Gaulois*, déclare qu'elle porte sur « une question insoluble »⁸⁰³ et rappelle que « le théâtre n'est pas une tribune »⁸⁰⁴.

La Paix, écrite entre 1914 et 1917 par l'autrice, déroule son intrigue en 1918 pendant le Congrès de Paris. Il s'agit d'une pièce de proche anticipation car la guerre vient, dans la fiction, tout juste de se terminer. Elle met en présence, dans un château, des protagonistes touchés de différentes façons par la Première Guerre mondiale. Il y a d'abord Marguerite, la propriétaire des lieux. Elle était infirmière au front, elle a perdu deux fils, ainsi que son époux morts en soldats. Il ne lui reste qu'un fils : Jean. Elle héberge Miss Mabel, elle aussi infirmière au front, une aristocrate « fille d'un premier lord de l'amirauté, sœur d'un soldat tombé en Flandre »⁸⁰⁵, qu'elle a soigné et dont elle assista à l'agonie. Miss Mabel s'est depuis la dernière nuit de son frère faite la promesse de ne « vivre plus que pour en parler [de la guerre] »⁸⁰⁶. Devenue militante pacifiste, elle vit dans l'anxiété de l'attente des débouchés du Congrès. Elle voudrait qu'il parvienne à la rédaction d'un traité qui acte une paix définitive⁸⁰⁷. Elle reçoit régulièrement des nouvelles de l'évolution des pourparlers grâce à Graham Moore, un autre pacifiste, lui, présent au Congrès. Miss Mabel milite pour la paix, de la même façon que son autrice Marie Lenéru, en écrivant des articles « dans les journaux et dans les revues »⁸⁰⁸. Elle souhaite opposer au « système de guerre permanente »⁸⁰⁹, l'idée de « paix définitive »⁸¹⁰. Son objectif est de convaincre l'opinion publique que « l'humanité peut [se] passer »⁸¹¹ de la guerre. Elle souhaite également faire en sorte qu'existe une mémoire de celle qui vient d'avoir lieu (« ne pas oublier »⁸¹²) afin « d'agrandir (...) le sens » des morts, d'honorer les personnes tombées et de « donner toute la portée à leur sacrifice »⁸¹³. Marguerite recluse dans ses deuils qualifie ses souhaits d'utopiques⁸¹⁴. Miss Mabel est

⁸⁰² SÉE, Ed. *L'Œuvre*, 13 février 1921, cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 186.

⁸⁰³ SCHNEIDER, L. *Le Gaulois*, 14 février 1921, cité par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 186.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ LENÉRU, Marie. *La Paix* [1917], 1^{ère} édition : préface de Mme de Noailles, Paris : Grasset, 1922, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁰⁷ Cf. *Ibid.*, p. 27.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹² *Ibid.*, p. 30.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 48.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

courtisée par Peltier, un soldat gradé qu'elle a soigné et qui souhaite l'épouser en lui promettant de ne pas entraver sa « liberté d'action »⁸¹⁵. Éprise également, elle lui fait remarquer que ses engagements militants risqueraient de gêner sa carrière de militaire. Arrivent Simone, la fiancée de Jean, accompagnée de son père, le poète Delisle, partisan de la guerre qui, dans ses articles et sa littérature, exalte les soldats et la guerre comme René Rémond l'appelait, « une école d'énergie »⁸¹⁶ en ce qu'elle permet de créer des héros nationaux. Delisle, propagandiste de la guerre, admire Peltier comme tel et manœuvre pour qu'il n'épouse pas la pacifiste Miss Mabel, en outre, aristocrate, c'est-à-dire socialement supérieure à lui et indépendante financièrement. Selon lui, si Peltier épousait une pacifiste, de surcroît une femme autonome, cela affaiblirait le mythe national, qu'en tant que soldat, il représente pour la patrie. Sur les traces de son père, Simone affirme que si Jean, son fiancé, n'était pas soldat, elle l'aimerait moins et lui déclare : « si tu donnais jamais ta démission, tu me semblerais indigne de tes frères...diminué de la moitié de toi-même »⁸¹⁷. Delisle et sa fille défendent une conception guerrière et dominatrice de la virilité. Le jeune Jean est en proie à un dilemme : assurer la lignée familiale et continuer à servir jusqu'à la mort dans l'armée ou s'engager comme « soldats de la paix »⁸¹⁸. Jean oppose en effet au combat du front, le combat militant pacifiste. Il décide finalement de démissionner de l'armée quand il apprend de quelle façon est mort son frère : « le crâne emporté par une mitrailleuse...vingt-neuf heures le cerveau à nu »⁸¹⁹, hurlant. Comprenant le mécanisme de propagande d'État qui favorise l'enrôlement de la jeunesse nationale pour combattre, Jean confie sa décision à Miss Mabel :

Lady Mabel, vous avez raison : le cœur ne fera rien, voyez les femmes, elles poussent à la roue. L'intelligence ne fera rien, voyez mon oncle [Delisle], il en redemande ! Mais l'homme, enfin, mais l'énergie, mais l'action virile ? Laisserons-nous vivre le chancre au flanc de la patrie parce que cette lutte-là nous plaît moins, parce qu'elle est plus neuve et plus ingrate, mal soutenue par la foule et les femmes...Parce que, hélas ! il faut bien le reconnaître, parce que nous serons plus aimés soldats de la guerre que soldats de la paix ?...Oui, ce qui me plaît en moi, ce que j'adore en vous, ô mon métier, c'est bien cet appel au cœur, à l'enthousiasme, la plus haute image de moi-même qu'on m'ait appris à rêver...⁸²⁰

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁸¹⁶ RÉMOND, René. « Le pacifisme en France au 20^e siècle. », *op. cit.*, p. 8.

⁸¹⁷ LENÉRU, Marie. *La Paix* [1917], 1^{ère} édition : préface de Mme de Noailles, Paris : Grasset, 1922, *op. cit.*, p. 91.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 141-142.

Par le biais du personnage de Jean, Marie Lenéru met en balance deux représentations de la virilité, celle attendue de lui par la société et la famille (le soldat) et celle qui exalte son être intérieur, le projet pour la paix (le militant pacifiste). Par son choix et sa jeunesse, Jean représente dans la pièce une nouvelle génération d'hommes aspirant à renouveler les codes du modèle de virilité jusque-là représenté par le soldat. Graham Moore arrive du Congrès de Paris, il voudrait lui aussi s'unir à Miss Mabel afin qu'ils mènent tous deux une vie de combat en faveur de la paix mais paradoxalement, cette dernière aime le soldat Peltier. Lors d'un tête-à-tête, Peltier parvient, par pression psychologique, à faire en sorte que Miss Mabel accepte d'annoncer, le soir même, leurs fiançailles. Après lui avoir ordonné de l'aimer au détriment de son combat pacifiste (« Il faut m'aimer plus que vos idées »⁸²¹), Peltier manipule Miss Mabel de sorte à ce qu'elle pense qu'en poursuivant son militantisme, elle perdra sa féminité. Il réussit en effet à la convaincre que si elle ne vivait plus que « dans la lutte et dans la bagarre, tremblante au seuil des Parlements »⁸²², elle ne serait alors plus « une femme ». Par ses mots, Peltier blesse son interlocutrice (« Pourquoi êtes-vous si habile à blesser ? »⁸²³) et en la blessant, il la fait céder (Je ne sais plus rien, je ne décide plus rien...Je crois tout ce qu'on me dit. Je serai votre femme si vous croyez que je le dois ! »⁸²⁴). En touchant a priori à une faille de Miss Mabel, (elle est à ses mots émue), Peltier la fait céder, elle consent à sa demande. Moore arrive pour annoncer que le Congrès se sépare ce qui signifie la mise en péril du traité de paix⁸²⁵. Le personnage de Moore se montre visionnaire lorsqu'il déclare :

Tout est à recommencer. Peut-être nous faudra-t-il aller jusqu'aux bombes atomiques prévues par Wells, dont la déflagration (ironique) décroissante, il est vrai, peut durer des mois et transformer les capitales de l'Europe en autant de foyers volcaniques, inapprochables...Nous verrions peut-être la terre rase de villes, c'est-à-dire rase du passé, rase de l'homme.⁸²⁶

Pour autant il ne se décourage pas, il souhaite désormais « essayer [de] la voie parlementaire (...) Éveiller l'opinion publique »⁸²⁷. Miss Mabel annonce à tous que Jean a donné sa démission à l'armée pour servir la cause pacifiste. Sa fiancée, Simone, qui « a fait vœu de n'épouser qu'un soldat »⁸²⁸ ne veut plus de Jean. Mabel tente de lui expliquer que les soldats de la paix ne « seront pas les moins braves, les moins aventureux, ni les

⁸²¹ *Ibid.*, p. 102.

⁸²² *Ibid.*, p. 106.

⁸²³ *Ibid.*, p. 107.

⁸²⁴ *Ibidem.*

⁸²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 146-147.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁸²⁷ *Ibidem.*

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 151.

moins guerriers... »⁸²⁹. Simone incarne la pensée nihiliste, selon elle, « il y a toujours eu des guerres, il y en aura toujours »⁸³⁰ pour la raison que « l'humanité est une triste chose »⁸³¹. Jean lui déclare qu'en tant que « femme »⁸³², elle devrait cesser de « débiter sa rengaine d'inertie »⁸³³. Simone se déclare « innocente »⁸³⁴ mais Jean lui déclare que « ce sont les innocents (...) qui éternisent le préjugé, l'état d'esprit qui rend la guerre encore possible »⁸³⁵. Puis, alors qu'il s'appête à partir, Peltier tente encore une fois de convaincre Miss Mabel d'abandonner son combat pour le suivre mais « sans le regarder » (didascalies), elle lui répond : « Partez...Allez travailler pour la France, elle en aura besoin...Allez préparer l'atroce guerre qui va venir demain. (...) Si farouche et si monstrueuse que celle-ci aura été clémente à côté »...Partez ! »⁸³⁶. Comme les autres pièces de Lenéru, *La Paix* se termine par une phrase de l'héroïne, en l'occurrence par une question, Miss Mabel demande : « Mais où sont-ils ceux qui se passionnent ? (...) Ceux qui ne veulent plus vivre que pour cela ? »⁸³⁷.

La Paix, ainsi que le confiait son autrice à Léon Blum, est une « pièce à thèse »⁸³⁸. En effet, chacun de ses personnages représente comme l'explique Lavaud, « les manifestations diverses de l'opinion publique en face du problème de la paix »⁸³⁹. Dans cette même lettre, écrite en 1917, Marie Lenéru déclarait explicitement vouloir servir, par son biais, « la cause »⁸⁴⁰. Mais cette pièce était aussi une pièce de circonstance et en la faisant représenter en 1921, c'est-à-dire après « l'armistice, (...) le Congrès de Versailles, la signature des traités et la création d'une Société des Nations »⁸⁴¹, et bien qu'elle annonce la Deuxième Guerre mondiale et la bombe atomique (d'après les théories de Wells), elle perd de sa force de réception et de polémique auprès du public.

Quelles que soient les thématiques premières abordées dans *Les Affranchis*, *La Triomphatrice* et *La Paix*, ce qui frappe le lecteur contemporain est la manière dont Marie Lenéru analyse les relations entre les sexes. Dans ces trois pièces, de jeunes héroïnes

⁸²⁹ *Ibidem*.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁸³¹ *Ibidem*.

⁸³² Cf. p. 154-155.

⁸³³ *Ibid.*, p. 155.

⁸³⁴ *Ibidem*.

⁸³⁵ *Ibidem*.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁸³⁸ LENÉRU, Marie. Lettre inédite à Léon Blum datée de 1917 citée par LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 166-167.

⁸³⁹ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 161.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru, op. cit.*, p. 184.

brillent par leur intellectualisme, leur volonté de penser et, dans le cas de *La Paix*, de s'engager dans l'action publique. Mais dans chacun des cas, leurs ambitions sont réfrénées par des hommes plus âgés qu'elles et amoureux d'elles. Ce qui se dévoile au fil des *Affranchis* est le désir de possession d'Hélène par Alquier. Dans *La Triomphatrice*, après l'avoir quittée, Sorrèze confie à Claude qu'il ne peut pas faire cohabiter en lui son orgueil et son amour pour elle. Enfin, dans *La Paix*, si Peltier admire au départ l'engagement pacifiste de Miss Mabel, il lui demande, en dernier ressort, de renoncer à ce qui la meut pour qu'ils puissent s'unir. Dans chacun des cas, ces hommes envisagent l'autre par et pour eux-mêmes, ils refusent le déplacement de l'altérité amoureuse, ils craignent d'inventer à deux, d'être transformés par leurs conjointes. Ces pièces mettent en évidence la peur de dévirilisation ressentie par ces amants qui souhaitent épouser des femmes de tête mais à condition qu'elles pensent moins, qu'elles ne leur soient pas supérieures et qu'elles n'attirent pas la lumière sur elles. Se révèle alors, en creux, « la femme » telle qu'attendue d'eux : intelligente mais discrète, jeune, belle et amoureuse, dévouée à celui qui la choisit et inexistante dans les sphères sociale et publique. Son théâtre éclaire les rapports de domination nécessaire au bon fonctionnement de la machine performative du patriarcat hétéro-colonial. Par leurs ambitions, les adolescentes et jeunes femmes commencent à détraquer la machine dans les premières parties des pièces, elles font apparaître la rouille de ses rouages. Mais ses pièces montrent aussi les stratégies de résistance mises en œuvre par les personnages masculins qui sont essentiellement psychologiques (culpabilisation, chantages affectifs, manipulations, etc.). Si la machine parvient, à la fin, à broyer les aspirations des héroïnes ou qu'elle produit leur souffrance, elle apparaît obsolète. Cette machine représente un vieux monde. Ces pièces font donc apparaître une impossibilité de coexistence des épanouissements des deux sexes, tout en annonçant une société nouvelle. En effet, ce qui reste de leur lecture, est l'impression de puissance qui se dégage de ses héroïnes.

Ces pièces écrites entre 1908 et 1917 racontent les mutations qui traversent la société française qui voit de plus en plus de jeunes femmes accéder à leur autonomie. Contrairement aux autres autrices des scènes militantes décrites (à l'exception de Gyp), et comme le décrit Beach en introduction au chapitre qu'elle lui consacre, Marie Lenéru fut d'abord reconnue comme autrice dramatique avant d'être militante pacifiste. Par les représentations de ses pièces à l'Odéon, elle s'est faite une place sur la scène artistique du centre de Paris. Son projet de faire représenter *La Paix* à la Comédie-Française en 1918 ne s'est pas concrétisé mais la reconnaissance qu'elle a acquise grâce à ses pièces

précédentes, lui a conféré une autorité intellectuelle qui lui a permis d'envisager la représentation d'une pièce plus explicitement militante sur un sujet de surcroît alors épineux, le pacifisme, dans un grand théâtre et hors de la tutelle d'un groupe militant. Contrairement à Olympe de Gouges par exemple, Marie Lenéru offre aussi le cas d'une autrice dramatique particulièrement soutenue par ses confrères et consœurs écrivains et artistes. Catulle Mendès soumet sa pièce à Lugné-Poe, tandis que Jane Catulle Mendès la fait participer à un concours, puis Rachilde va porter sa pièce à Antoine, directeur de l'Odéon, Antoine s'engage à mettre en scène deux de ses pièces, enfin Léon Blum lit en personne sa pièce *La Triomphatrice* devant le comité de lecture de la Comédie-Française⁸⁴². Comme le relève Cecilia Beach, en raison de sa surdité et de sa faible vue, Marie Lenéru ne pouvait pas « négocier »⁸⁴³ en personne avec les directeurs et metteurs en scène de théâtre, elle avait nécessairement besoin d'intermédiaires pour rendre possible puis suivre la création de ses pièces. Que des hommes jouissant d'une autorité aient négocié les mises en spectacle de ses pièces a pu participer de leur devenir spectacle et de leur succès. L'engagement de ces lettrés parisiens pour que son travail dramatique soit rendu public révèle surtout que ses pièces leur faisaient grande impression. Ce commentaire d'un journaliste à propos de *La Paix* cité par Beach nous permet de prendre la mesure de la fascination qu'elle exerçait sur ses contemporains : « Quel puissant cerveau d'homme se cachait sous le front sévère de Marie Lenéru. Sa dernière pièce... ne fait à aucun moment penser à une œuvre féminine. »⁸⁴⁴ Outre qu'elle produisait des œuvres qui, d'après lui, ne faisait pas penser à des textes de femmes, Marie Lenéru semble avoir incarné pour ses contemporains cette « nouvelle Ève » de la fin du long XIX^e siècle décrite dans les romans de Gyp, dans les pièces de Roussel et de Starkoff et dans ceux, nous allons le voir de Rachilde, la figure de la femme cérébrale qui, comme l'écrit Juliette Rennes dans son article sur la nouvelle figure de la « diplômée » à la fin du XIX^e siècle, était « redoutée par les uns, espérée par les autres »⁸⁴⁵.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 130 : « C'est Léon Blum qui lit la pièce ; il se montre parfait lecteur, au point qu'il est soupçonné d'avoir pris des leçons de diction en secret. »

⁸⁴³ Cf. BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas : Marie Lenéru », *op. cit.*, p. 112 : « Having an influential protector was even more important to Lenéru than for most authors in that, because of both her sex and her handicap, it was nearly impossible for her to negotiate directly with theatre administrator and to follow the rehearsals of her plays as closely as was necessary. »

⁸⁴⁴ DORGELES, Roland. « Au théâtre », *Lanterne*, 13 février 1921, p. 3, cité par BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas : Marie Lenéru », *op. cit.*, p. 131.

⁸⁴⁵ RENNES, Juliette. « La « diplômée », nouvelle figure européenne à la fin du 19e siècle » [En ligne], *op. cit.*

Conclusion : Des théâtres militants de femmes dans et hors des théâtres

Ces treize pièces étudiées de Louise Michel, Gyp, Véra Starkoff, Nelly Roussel et Marie Lenéru (pour *La Paix*) sont militantes pour la raison qu'elles soutiennent, suivant la définition du théâtre militant de Neveux, singulièrement, frontalement, directement, explicitement⁸⁴⁶ des idées défendues par des partis, mouvements ou associations politiques. À l'exception de *La Triomphatrice* (1914) et de *La Paix* (1921) jouées à la Comédie-Française et à l'Odéon, elles sont représentées dans le cadre de soirées militantes organisées par des groupes (anarchiste, boulangiste, féministe). La politique symbolique contenue dans leurs pièces concorde avec les idées revendiquées par ces différents groupes mais elle vise aussi à les compléter, voire à dénoncer leurs fonctionnements militants internes.

Celles de Louise Michel (*Nadine*, 1882, *Le Coq rouge*, 1888, *La Grève*, 1890) soutiennent les idées défendues par les anarchistes explicitées dans leur Manifeste⁸⁴⁷. Tout en faisant référence à la Commune, elles exaltent la Révolution sociale qui va faire advenir une société dans laquelle la liberté soit sans limites et fondamentalement égalitaire. Elles mettent en scène l'affrontement de camps, les partisans de l'Ordre capitaliste et ceux de la Révolution sociale, mais ces fronts antagonistes sont représentés par des couples d'amoureux homme/femme (Bakounine-Nadine versus Sofia-Le Tigre, par exemple). Les femmes sont de cette façon intégrées à l'Histoire, elles sont des combattantes mais pas au même titre que les hommes. Nadine et Esther, qui fait explicitement référence à Louise Michel, sont d'abord des amoureuses de la Révolution et/ou de son chef de file (par exemple Bakounine). Elles offrent leurs corps pour la Révolution, elles en sont des martyres. Louise Michel loue les idées anarchistes en proposant un idéal de société dans lequel hommes et femmes sont unis pour faire advenir un nouveau monde mais en reconduisant des comportements supposés féminins et masculins. *Tout à l'égout* (1889) de Gyp, écrite dans le contexte électoral de 1889, vise à soutenir le mouvement boulangiste en exaltant ce qui en fait son limon : l'antiparlementarisme, la dénonciation des francs-maçons et bourgeois comme étant responsables du chômage ouvrier, sa xénophobie, le laxisme de la France à l'égard des

⁸⁴⁶ Cf. NEVEUX, Olivier. « Introduction », *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, op. cit., p. 6.

⁸⁴⁷ « Le Manifeste des anarchistes », *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1. Paris, F. Roy, libraire-éditeur, 1886, 490 p., p. 400-402., p. 402 : « Ce manifeste était signé par le prince Kropotkine, Émile Gautier, Bordat, Bernard et quarante-trois autres prévenus. »

étrangers représentés par « le Juif » qui viendrait vider le pays de sa richesse. En contrepoint, le Général Boulanger est représenté comme une figure providentielle, un sauveur. Cette pièce concorde avec les différents facteurs participants de la puissance rassembleuse du mouvement boulangiste. Dans *L'Amour libre* (1902) et *Pourquoi elles vont à l'Église* (1910), Véra Starkoff et Nelly Roussel, toutes deux libres-penseuses et membres d'Universités populaires, choisissent pour cadre de leurs fictions une Université Populaire et le foyer d'un libre penseur. Elles critiquent par leur biais les comportements misogynes de militants de groupes pourtant favorables, sur le papier, à l'égalité entre humains. Elles montrent de quelle manière ils excluent les femmes de leurs réunions, n'interrogent pas leur absence et le pourquoi de celles-ci, ou n'abordent pas certains sujets. Elles mettent ainsi à nu les déficiences de leurs confrères militants et de l'organisation non paritaire de ces groupes (machisme, exclusions, répétition de dominations, etc.). Ces pièces sont alors pour elles l'occasion de proposer des solutions à ces problèmes telles que la répartition des tâches domestiques qui libèreraient du temps aux épouses pour s'engager, l'éducation des femmes et l'appréhension de questions qu'elles revendiquent comme étant non pas féminines mais politiques (bâtardise, statut des filles-mères, recherche en paternité, contraception, etc.). Starkoff éclaire par exemple la part impensée de l'union libre telle que défendue par les libertaires en abordant ses conséquences pragmatiques pour les femmes. Leurs pièces ont pour héroïnes des militantes (Blanche), des femmes qui se soulèvent contre le patriarcat hétéro-colonial en se révoltant (Ève), en se réunissant entre femmes (M^{me} Bourdieu et sa voisine), en s'en échappant, en s'éduquant et en travaillant (Lucie). La politique symbolique contenue dans leurs pièces vise à compléter les programmes des groupes militants mixtes auxquels elles appartiennent en incluant à ceux-ci leurs idées féministes. Dans *La Paix*, écrite pendant la Première Guerre mondiale, Marie Lenéru défend le pacifisme, un mouvement alors international, par le biais d'un personnage féminin, Miss Mabel. Son point de vue n'est cependant pas celui d'une mère mais d'une jeune femme célibataire militant pour la paix perpétuelle et qui doit déjouer dans la sphère privée le piège du patriarcat interprété par un militaire épris d'elle qui oppose « l'être femme » à « l'engagement dans la sphère publique ». La politique symbolique de cette pièce, non explicite contrairement aux autres pièces de cette partie, s'exprime par la révélation des résistances masculines afin de conserver intacte le fonctionnement d'un ordre, celui que Preciado nomme le « patriarcat hétéro-colonial ». Ces résistances s'expriment dans les scènes par différentes stratégies psychologiques (chantage affectif, abus, harcèlement, pressions, etc.) déployées par des

personnages masculins mis en présence de personnages féminins plus jeunes qu'eux. Le philosophe décrit l'ordre du « patriarcat hétéro-colonial » comme « une machine performative qui produit et légitime un ordre politique et économique spécifique »⁸⁴⁸. Si les héroïnes de Lenéru sont à la fin broyées, la machine qui les détruit représente un vieux monde. L'autrice met en scène le système de résistance à l'émancipation des femmes et donne à voir, ce faisant, le spectacle de l'obsolescence de cet ordre « patriarcat hétéro-colonial ».

Les différentes héroïnes des pièces de ces autrices, souvent inspirés de leurs personnes (Esther/Louise Michel ; Blanche/Véra Starkoff ; Miss Mabel/Marie Lenéru) ou directement incarnées ou lues par leur soin, dans le cas des Ève de Nelly Roussel, s'apparentent pour elles à des porte-paroles. Ces autrices dramatiques comme Olympe de Gouges, Julie Candeille, Constance de Salm, Germaine de Staël et d'autres autrices de notre corpus avant elles, se représentent théâtralement de sorte à se laisser reconnaître par le public. Cette reconnaissance par le public approfondit leur réception en renforçant la puissance énonciative de leurs pièces. Ces héroïnes autobiographiques deviennent sur scène des preuves de la nécessité des politiques que leurs autrices défendent dans la réalité. Cette stratégie est particulièrement efficace lorsque l'autrice bénéficie dans la sphère publique d'une reconnaissance de son agentivité politique. Louise Michel, par exemple, est un mythe vivant de la Commune dans le présent des représentations de ses pièces. Se laisser reconnaître sur scène dans sa fiction scénique sert la démarche persuasive de l'autrice alors preuve vivante et modèle du combat qu'elle défend.

Ces autrices dramatiques mettent aussi leurs corps au service des politiques qu'elles défendent, par leurs présences, en particulier lors de ces soirées militantes théâtrales. Louise Michel, par son statut de femme publique, sert la publicité de l'évènement théâtral. Elle attire la curiosité du public et ses conférences, avant ou après la représentation, participent à galvaniser le public, en particulier lorsqu'elle l'interpelle à propos de la censure d'État exercée sur sa pièce. La pièce de théâtre sert à réunir autour d'un partage sensible qui facilite ensuite la réception du propos politique de la conférencière. Avec *Par la Révolte* par exemple, Nelly Roussel se met elle-même en scène devant son auditoire dans le rôle d'une femme (Ève), victime de l'Église et de l'État qui, encouragée par la Révolte, convertit sa colère en militance en faveur de l'amélioration du sort de toutes. La spectatrice peut s'identifier sensiblement à l'héroïne allégorique, représentant toutes les

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 67-68.

femmes, interprétée par la conférencière et se positionner ensuite quant au propos politique tenu. Les spectacles théâtraux que proposent ces femmes correspondent à ce que Fraser nomme une « activité[s] d'agitation »⁸⁴⁹ dont les Universités Populaires, les Cercles et associations lors desquels elle sont jouée, constituent des « terrains d'essai »⁸⁵⁰ pour s'adresser à des publics plus larges que celui des femmes d'ores et déjà militantes féministes.

Ces spectacles servent la participation de leurs autrices à l'espace public ou à l'élaboration de contre-espaces publics. Parce qu'il est un évènement, qu'il contient une politique symbolique, qu'il rassemble un public, qu'il fait l'objet d'une publicité dans l'espace public, en particulier grâce à la presse, le spectacle constitue une activité d'agitation du contre-public subalterne à destination, notamment de publics plus larges. Il participe de la production dans l'espace public de contre-discours. Un spectacle de Louise Michel, par exemple, représenté dans le cadre d'une soirée anarchiste fait l'objet d'articles dans différents organes de presse plus ou moins partisans de l'anarchisme qui participent à diffuser plus largement le discours dans d'autres strates de la société.

À l'exception de ceux de Lenéru, les spectacles de ces autrices ont tous été représentés en périphérie des grands théâtres, sur des scènes de théâtres secondaires (Théâtre des Folies-Voltaires ; Théâtre de la Villette ; Théâtre du Grand-Guignol) dans le cadre de soirées militantes annoncées par des journaux militants ou hors des théâtres (Maisons du peuple, salles de concert, café). Ces lieux ou non lieux théâtraux et le cadre militant des représentations de leurs textes ont permis sous la Troisième République à ces conférencières-militantes-autrices dramatiques de faire représenter des pièces dans lesquels elles explicitent leurs idées. Il est notable qu'à l'exception d'Olympe de Gouges, « cas extrême », les autrices dramatiques de l'Empire, de la Restauration, de la Monarchie de Juillet et du Second Empire évoquées auparavant, devaient proposer à la scène pour qu'elles soient représentées des pièces au contenu politique et critique beaucoup plus implicite, masqué. Mais il existe d'autres scènes politiques, qui ne sont pas explicitement militantes. Abordons maintenant la politique contenue dans des pièces représentées dans le cadre de groupes ou de mouvements a priori apolitiques, les avant-gardes artistiques.

⁸⁴⁹ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 120.

⁸⁵⁰ *Ibidem.*

2. Sur les scènes d'avant-gardes (1888-1914)

L'Orientalisme, Le Parnasse, Le Naturalisme, Le Décadentisme, Le Wagnérisme, Le Symbolisme, Le Cérébrisme, L'Orphisme, le Futurisme, le Cubisme... Entre 1860 et 1914 les écoles littéraires, picturales, poétiques, musicales et théâtrales se multiplient. Comme l'ont montré Anna Boschetti et José-Luis Diaz, « le temps des groupements » est aussi celui de l'essor des manifestes, des scandales et des avant-gardes littéraires parisiennes auquel le théâtre contribue⁸⁵¹. Le Théâtre Libre (1887-1896) d'Antoine joue un rôle dans « la vogue du naturalisme »⁸⁵² tandis que les aventures des Théâtres d'Art (1890-1892) de Paul Fort et de l'Œuvre (1893-1896) de Lugné-Poe traduisent sur scène le symbolisme en cherchant à accomplir un théâtre, selon Mireille Losco-Léna, moins théâtral que « spectral »⁸⁵³. Le théâtre participe aussi de modes esthétiques en démocratisant des goûts au départ réservés à des élites artistiques et/ou artistiques, il en va ainsi, d'après Guy Ducrey, du « japonisme », avec le « japonisme théâtral »⁸⁵⁴ qui participe à infuser dans l'imaginaire collectif son imagerie. Avant la Première Guerre mondiale éclosent des séries de déclarations de ruptures esthétiques médiatisées : la publication dans la presse de manifestes (« Manifeste du Symbolisme » dans *Le Figaro* en 1886, le « Manifeste du Naturisme » en 1897, le « Manifeste du futurisme » en 1909 publié également dans *Le Figaro*)⁸⁵⁵. Judith Gautier (1845-1917), Rachilde (1860-1953) et Valentine de Saint-Point (1875-1953) ont participé de certain de ces groupes sans pour autant être reconnues par l'histoire comme des figures de ceux-ci. En effet, leurs recherches artistiques ont été marquées par ces écoles mais elles ont souvent pratiquées leur art à côté, ou en opposition à celles-ci. Judith Gautier, marquée par le parnasse et le wagnérisme, et Valentine de Saint-Point, nietzschéenne, influencée par le futurisme tout en s'en distinguant, sont toutes deux en recherche d'un spectacle qui soit total. Leurs expérimentations scéniques se traduisent par le biais des marionnettes dans le cas de Gautier, et par celui du théâtre et de la danse, dans le cas de Saint-Point. L'aventure

⁸⁵¹ Cf. BOSCHETTI, Anna. « Avant-gardes littéraires parisiennes et littératures étrangères », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 592-598, p. 592. Cf. DIAZ, José-Luis. « Manifestes et scandales littéraires », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 384-387.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 594.

⁸⁵³ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*. Grenoble : Ellug, Université Stendhal, 2010, 232 p.

⁸⁵⁴ DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18, 2011, *Sœur Philomène – Autour du Japonisme*, p. 125-148.

⁸⁵⁵ Diaz, José-Luis. « Manifestes et scandales littéraires », *op. cit.*, p. 384.

théâtrale des symbolistes à laquelle Rachilde participe par l'écriture de pièces, de critiques de spectacles et des programmes des soirées, montre aussi, en particulier, par sa manière de réunir des artistes de différentes disciplines (des peintres, des musiciens, des poètes, des comédiens, parfois amateurs) son exploration d'un théâtre qui convie le spectateur à une expérience sensible nouvelle. Hors et avec ces groupes, ces autrices sont en tant que critiques (Rachilde, Saint-Point, Gautier) et traductrices (Gautier) d'éminentes passeuses des arts, des découvreuses mais elles sont surtout des inventrices de styles littéraires et de formes scéniques singuliers. En travail, elles ne se revendiquent pas d'une seule école certainement afin de pouvoir mieux jouir de leurs libertés de créatrices. En effet, ces groupes avant-gardistes s'épanouissent, à de rares exceptions, entre hommes, or leurs œuvres sont marquées par la présence d'héroïnes ambitieuses, violentes ou androgynes. La femme futuriste telle qu'élaborée par Saint-Point est par exemple pensée en opposition à l'idéologie de l'artiste viril, violent, misogyne prôné par Filippo Tommaso Marinetti. Artistes et femmes singulièrement libres, elles ne se revendiquent pas féministes et tiennent même, comme George Sand en 1848, à se distinguer de ces groupes militants. En 1912, Valentine de Saint-Point déclare dans son « Manifeste de la femme futuriste » qu'il ne faut « donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes »⁸⁵⁶ et Rachilde fait publier en 1928 un essai sous le titre *Pourquoi je ne suis pas féministe*⁸⁵⁷. Mais leurs positionnements féministes et plus généralement politiques sont complexes et souvent paradoxaux. En effet, les discours qu'elles produisent et qui sont produits par les journalistes et d'autres artistes à partir de leurs œuvres et sur leurs personnes participent aussi, à la fin du XIX^e siècle, de la publicité d'une représentation positive de l'artiste femme, par conséquent de celle d'une femme publique dans l'espace public. Nous allons analyser ce phénomène en étudiant, en particulier les modèles de femmes de leurs théâtres, ou leur absence, ainsi que la manière dont elles mettent leur art et leurs corps au service d'une politique initiée par un groupe ou mouvement artistique, ou par elles-mêmes.

Nous allons examiner deux spectacles de Judith Gautier, *La Marchande de sourires* (1888), qui participe du japonisme théâtral, et *Tristane* (1899), un texte écrit pour un spectacle de marionnettes qu'elle conçoit intégralement et autour duquel elle rassemble

⁸⁵⁶ SAINT-POINT. Valentine (de). « Manifeste de la femme futuriste » [1912], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005. 77 p., p. 7-15., p. 12.

⁸⁵⁷ RACHILDE. *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Paris : Aux Éditions de France, collection « leurs raisons », dirigée par André Billy, 1928. 87 p.

un public de journalistes et d'artistes, parmi lesquels, une critique de *La Fronde*, un journal féministe. Nous allons ensuite revenir sur la participation de Rachilde à la scène symboliste par l'écriture de trois pièces mises en spectacle, *La Voix du Sang* (1890), *Madame la Mort* (1891) et *L'Araignée de cristal* (1894) afin de déceler la dimension de manifeste politique qu'ils contiennent. Nous appréhenderons enfin deux recherches artistiques de Valentine de Saint-Point. La première accomplit sur scène avec sa pièce *Le Déchu* (1909) son souhait que soit désormais écrit un « Théâtre de la Femme », vœu qu'elle explicite lors d'une conférence donnée dans le cadre d'une Université Populaire en 1912, la seconde concrétise avec *La Métachorie* (1912), conçu comme un spectacle total, précédé d'une conférence de sa facture, sa volonté que les femmes osent créer des œuvres d'art radicales, une idée défendue dans son « Manifeste de la Femme futuriste » en 1912. Par l'étude de ces cas, nous allons également montrer en quoi leurs théâtres a priori formels et apolitiques constituent aussi des scènes politiques.

Ces cas vont nous permettre de décrire leurs accointances avec ces différents groupes avant-gardistes mais également leur détachement à ceux-ci. Outre qu'elles étaient des « polygraphes »⁸⁵⁸ et qu'elles s'essayaient à différents arts (jeu dramatique, sculpture, dessin, danse, musique, mise en scène), ces trois femmes ont en effet pour point commun de s'être montrées critiques envers ces mouvements. Mais, si travailler à n'être pas étiqueté a pu faciliter dans leurs présents leur liberté créative, cela n'a pas servi leur postérité. En effet, leurs œuvres ont fait l'objet de peu de travaux critiques au cours du XX^e siècle. Élodie Gaden écrit, à propos de Maurice Rollinat, Marie Kryszynska et Valentine de Saint-Point, qu'ils sont passés dans l'histoire « d'*inclassable* à *déclassée* puis à *non classée* »⁸⁵⁹. Gaden souligne qu'une œuvre trop variée, tant au niveau de la forme que du discours, et de surcroît non apparentée à une école ou marquée par plusieurs mouvements mais détachée d'eux, est singulière du vivant de l'artiste mais s'impose moins dans l'Histoire. Les groupes ou les œuvres traçant une ligne droite feraient davantage Histoire que celles initiant plusieurs voies, et partant parfois dans des directions contraires. Cette idée de la chercheuse associée à Valentine de Saint-Point

⁸⁵⁸ Je reprends le terme employé par Caroline Haan dans son article à propos de Valentine de Saint-Point : « Approches de la réception d'une polygraphe », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, pages 269-384.

⁸⁵⁹ GADEN, Élodie. *Mutations des pratiques poétiques et artistiques de Maurice Rollinat, Marie Kryszynska et Valentine de Saint-Point : 1878-1914* travail de fin d'étude dirigé par Jean-Pierre Bobillot, Grenoble, université Stendhal Grenoble 3, 2009, p. 13, citée par HAAN, Camille. « Approches de la réception d'une polygraphe », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient.*, op. cit., p. 269-283, p. 283.

s'applique également à Judith Gautier et Rachilde, avant d'ajouter, jusqu'à peu. En effet, viennent de paraître aux printemps 2019 et 2020 deux épais volumes collectifs aux Presses Universitaires de Rennes sur Valentine de Saint-Point et Judith Gautier qui tendent à nous faire mieux connaître l'étendue de leur action et la variété de leurs œuvres.

Ces différents cas vont donc aussi nous permettre de comprendre de quelle manière ces créatrices se sont placées « dans et hors » de ces mouvements d'avant-gardes, sans doute, c'est là notre hypothèse, pour disposer d'un espace de travail, entendu comme lieu matériel, mais également médiatique en bénéficiant via ces groupes avant-gardiste d'une visibilité professionnelle sur la scène artistique.

Leurs portraits s'appuient pour l'essentiel sur les travaux de Bettina Liebowitz Knapp⁸⁶⁰, d'Yvan Daniel⁸⁶¹, le récent ouvrage collectif dirigé par Martine Lavaud et Yvan Daniel⁸⁶², en particulier les contributions de Lo Shih-Lung, d'Olivier Bara et de Raphaële Fleury⁸⁶³, les textes de Geneviève Lacambre sur le japonisme et de Guy Ducrey sur le japonisme au théâtre⁸⁶⁴ pour Judith Gautier, sur la thèse de Claude Dauphiné⁸⁶⁵, un article de Martine Reid⁸⁶⁶ et sur l'ouvrage de Mireille Losco-Léna sur le théâtre symboliste⁸⁶⁷ pour Rachilde, sur le livre d'Adrien Sina⁸⁶⁸, le récent ouvrage collectif dirigé par Paul-André Claudel et Élodie Gaden⁸⁶⁹, en particulier les contributions de Denis Saint-Amand,

⁸⁶⁰ KNAPP, Bettina. *Judith Gautier, writer, orientalist, musicologist, feminist. A literary biography*, Hamilton Books, 2004, 344 p. Nous utilisons sa biographie pour la présente partie traduite par Daniel Cohen dont le titre français est *Judith Gautier. Une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, L'Harmattan, 2008.

⁸⁶¹ DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes*, Tome I, *Romans, contes et nouvelles*. Paris : Classique Garnier, « Bibliothèque du XIXe siècle », 2011, 1025 p., p. 7-27., p. 20.

⁸⁶² DANIEL, Yvan. LAVAUD, Martine (sous la direction de). *Judith Gautier*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », mars 2020, 367 p.

⁸⁶³ LO SHIH-LUNG. « Les adaptations dramatiques de Judith Gautier et leurs sources chinoises », « De *La Chanteuse* à *La Marchande de sourires* : Judith Gautier et son adaptation du théâtre chinois », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 135-149 ; BARA, Olivier. « Judith Gautier adaptant, révisant, diffusant le théâtre de Théophile », *Judith Gautier, op. cit.*, p. 211-222 ; FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *Judith Gautier, op. cit.*, p. 223-251.

⁸⁶⁴ LACAMBRE, Geneviève. « Le japonisme », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charles et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 530-535. ; DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18, 2011, *Sœur Philomène – Autour du Japonisme*, p. 125-148.

⁸⁶⁵ DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*. Paris : Mercure de France, 1991. 416 p.

⁸⁶⁶ REID, Martine, « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF*, 2010, n° 34, p. 65-74.

⁸⁶⁷ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*. Grenoble : Ellug, Université Stendhal, 2010, 232 p.

⁸⁶⁸ SINA, Adrien. *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*. Paris : *Les presses du réel*, 2011, 512 p.

⁸⁶⁹ CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 p.

Daniel Lançon, Adrien Sina, Marie Cléren, Caroline Haan et Barbara Meazzi⁸⁷⁰ concernant Valentine de Saint-Point. Le travail repose enfin surtout sur leurs textes et les commentaires critiques parus dans la presse disponibles sur Gallica⁸⁷¹ ou en volumes⁸⁷² et parfois réédités⁸⁷³ ainsi que sur les relevés de Cecilia Beach⁸⁷⁴.

A. Les théâtres japoniste et marionnettique (1888-1899) de Judith Gautier (1845-1917)

Le travail artistique de Judith Gautier (1845-1917) s'inscrit d'abord dans le large mouvement artistique de l'orientalisme qui se traduit au XIX^e siècle dans différents arts (peinture, littérature, musique, arts de la scène) et qui peut se définir par une « curiosité passionnée pour les pays musulmans – dessinant alors un « Orient » qui conduit du « Couchant » (Maghreb) au « Levant » »⁸⁷⁵ et qui apparaît, selon Daniel-Henri Pageaux et Christine Peltre, « au lendemain de la campagne d'Égypte (1798) »⁸⁷⁶. En littérature, il se manifeste dans la poésie romantique (*Les Orientales*, 1829, Victor Hugo) puis *Le Roman de la momie* (1858) de Théophile Gautier redonne le goût aux artistes de « la peinture d'histoire »⁸⁷⁷. Le travail de l'auteur est ensuite influencé par ses rencontres humaines et ses intérêts pour la poésie, la beauté et l'orient du Parnasse. Le Parnasse est une école littéraire née du rejet du romantisme, un rejet qu'incarnent Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Leconte de Lisle, son chef de file. Ces poètes admirent l'œuvre de Théophile Gautier. Toute caractéristique du romantisme n'est cependant pas repoussée.

⁸⁷⁰ SAINT-AMAND, DENIS. « Logique d'une entrée en poésie : autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », *op. cit.*, p. 19-30. LANÇON, Daniel. « Les orient de Valentine de Saint-Point : militance politique contrariée et spiritualisme utopiste », *op. cit.*, p. 227-250. ; CLÉREN, Marie. « Au-delà de la danse : la métachorie, expression plastique de la poésie », *op. cit.*, p. 69-81. SINA, Adrien. « Valentine de Saint-Point : unité d'une « action féminine » artistique et politique », *op. cit.*, p. 197-212. ; HAAN, Caroline. « Approches de la réception d'une polygraphe », *op. cit.*, p. 269-384 ; MEAZZI, Barbara. « « Quelques romans incohérents et maniérés » : la *Trilogie de l'amour et de la mort* », *op. cit.*, p. 47-63, p. 51.

⁸⁷¹ GAUTIER, Judith. *La Marchande de sourires*. Paris : G. Charpentier et Cie, 1888, 108 p. Disponible sur Gallica. ; RACHILDE, « L'Araignée de Cristal » [En ligne], *Mercur de France*, tome V, n° 31, juin 1892, p. 147-155. Disponible sur : www.formationpatrimoinetroyes.fr [Consulté le 11.07. 2020]

⁸⁷² RACHILDE. *Contes et nouvelles, suivis du Théâtre*. Paris : Société du Mercure de France, 1900. 233 p. Ce volume contient six de ses pièces : *La Voix du Sang*, *Madame La Mort*, *Le Vendeur de Soleil*, *L'Araignée de cristal*, *Le Rôdeur* et *Volupté*. ; SAINT-POINT, Valentine. *Le Déchu*. Paris : éditions de la Nouvelle Revue, 1909, 15 p.

⁸⁷³ SAINT-POINT. Valentine (de). *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005. 77 p.

⁸⁷⁴ BEACH, Cecilia. « Gautier », *French Women Playwrights before the Twentieth Century : A Checklist*, *op. cit.*, p. 123-124. La chercheuse a comptabilisé 14 pièces ; « Rachilde », « Saint-Point », *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*, *op. cit.*, p. 356-357 et p. 382.

⁸⁷⁵ PAGEAUX, Daniel-Henri. PELTRE, Christine. « ORIENTALISME, art et littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur www.universalis-edu.com [Consulté le 08.07.2020]

⁸⁷⁶ *Ibidem*.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

D'après Pierre Flottes, Leconte de Lisle conserve du romantisme « l'énergie passionnelle, l'interprétation symbolique de la nature, le goût de la couleur et de l'exotisme, la liberté dans la fantaisie (...) »⁸⁷⁸. Selon Yvan Daniel, « dès 1852, dans la préface de ses *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle invitait à « une voie nouvelle » prenant forme dans une écriture poétique fondée sur les traductions de l'orientalisme »⁸⁷⁹. L'œuvre de Richard Wagner (1813-1893) imprègne également la sienne. À la croisée de ces mouvements et écoles (orientalisme, parnasse, wagnérisme), entre autres, elle contribue par son travail à faire connaître des cultures étrangères en France. Mais Judith Gautier a elle-même marqué son époque en tant qu'artiste et femme.

Le 10 juillet 1899, Mary Léopold-Lacour écrit dans le journal féministe *La Fronde* à propos de son « Petit Théâtre » de marionnettes : « Elle n'écoute que ses inspirations de sculptrice, de peintresse, d'ingénieur-mécanicien, de costumière érudite et coloriste au point de teindre, laver, cuire elle-même les étoffes qui doivent faire d'une mise en scène un tableau vraiment harmonieux. Elle est toujours en recherche de perfectionnements »⁸⁸⁰. Judith Gautier est décrite comme une autrice, artiste plastique, conceptrice de spectacle, en recherche et libre (« elle n'écoute que ses inspirations »). La journaliste écrit à propos de son spectacle marionnettique *Tristane*, créé le 7 juin 1899, dont Judith Gautier a écrit le texte et assuré la conception, qu'elle était pendant la représentation « encore sous la scène, la tête dans une échancrure des planches, comme subissant un supplice chinois, et elle fait manœuvrer elle-même, par ses trucs secrets, ses « artistes » [ses marionnettes]. »⁸⁸¹ Judith Gautier est aussi décrite comme une femme de théâtre au travail lors de son spectacle, dans la maîtrise de son art. Pour Raphaële Fleury, par ses spectacles décrits comme très chiadés (musique, chœur, toiles peintes, usant de différentes techniques), Judith Gautier était, comme Wagner, à « la recherche d'un art total »⁸⁸².

⁸⁷⁸ FLOTTES, Pierre. « Parnasse, mouvement littéraire », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], disponible sur : www.universalis-edu.com [Consulté le 08.07.2020]

⁸⁷⁹ DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes*, Tome I, *Romans, contes et nouvelles*. Paris : Classique Garnier, « Bibliothèque du XIXe siècle », 2011, 1025 p., p. 7-27., p. 20.

⁸⁸⁰ LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 10 juillet 1899, p. 1. Disponible sur Gallica, [Consulté le 24.09.2020].

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 236.

Lorsque Mary Léopold-Lacour écrit cet article en 1899, Judith Gautier est reconnue sur la scène littéraire et artistique parisienne en tant que femme de lettres polyglotte⁸⁸³, critique d'art et femme de théâtre. Elle est l'auteur d'une quinzaine de romans et de nouvelles⁸⁸⁴, de poèmes⁸⁸⁵, de traductions, notamment de deux recueils de poésies chinoises et japonaises⁸⁸⁶, d'essais sur l'œuvre de Wagner⁸⁸⁷ et sur la Chine et le Japon⁸⁸⁸, de contes pour enfants⁸⁸⁹ et de mémoires⁸⁹⁰. Elle contribue à différents journaux et revues⁸⁹¹ en particulier par des articles sur la musique et la peinture (*La Presse*, le *Journal Officiel* et « *L'Artiste*, le *Mercur de France*, la *Revue de Paris* ou la *Revue blanche* »⁸⁹²) et écrit des pièces et des adaptations pour le théâtre. Parmi les treize pièces⁸⁹³ composées

⁸⁸³ Cf. DANIEL, Yvan. LAVAUD, Martine. « Introduction : Pour saluer Judith Gautier 1917-2017 », *op. cit.*, p. 9-18.

⁸⁸⁴ MENDÈS (GAUTIER), Judith. *Le Dragon impérial*. Paris : A. Lemerre, 1869, 314 p. (disponible en ligne sur Gallica) ; *L'Usurpateur : épisode de l'histoire japonaise*. Paris : A. Lacroix, 1875, 2 volumes, 266, 265 p. Réédité sous le titre : *La Sœur du Soleil*, Paris : Dentu, 1887 ; *Lucienne*. Paris : C. Lévy, 1877, 342 p. (disponible en ligne sur Gallica) ; *Les Cruautés de l'Amour*. Paris : E. Dentu, 1879, 297 p. (disponible en ligne sur Gallica) ; *Les Peuples étranges*. Paris : Charpentier, 1879, 333 p. (disponible en ligne sur Gallica.) ; *Isoline*. Paris : Charavay, 1882, 125 p. (disponible en ligne sur Gallica.) ; « La Femme de Putiphar », Paris : A. Lacroix, « Les Grandes Amoureuses », 1885, 40 p. ; GAUTIER, Judith. *Iskender : histoire persane*. Paris : L. Frinzine, 1886, 288 p. (disponible en ligne sur Gallica) ; Judith. *Le Lion de la victoire : La Conquête du Paradis*. Paris : L. Frinzine, 1887, 369 p. (disponible en ligne sur Gallica). Réédité sous le titre de *La Conquête du Paradis*, Paris : A. Colin, 1890, 440 p. ; *Le Vieux de la Montagne*. Paris : A. Colin, 1893, 288 p. (disponible en ligne sur Gallica.)

⁸⁸⁵ GAUTIER, Judith. *Poésies*. Paris : E. Fasquelle, 1911, 269 p. Disponible en ligne sur Gallica.

⁸⁸⁶ WALTER (GAUTIER), Judith. *Le Livre de Jade*. Paris : A. Lemerre, 1867, 171 p. (Disponible sur Gallica) ; *Poèmes de la libellule*, traduits du japonais d'après la version littérale de M. Saionzi, illustrés par Yamamoto, préface de Tsoura-Youki, Paris : Imp. Ch. Gillot, 118 p.

⁸⁸⁷ GAUTIER, Judith. *Richard Wagner et son œuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal*. Paris : Charavay Frères, 1882, 190 p. (Disponible en ligne sur Gallica) ; *Wagner at home*, traduit par Effie Dunreith Massi, London : Mills & Boon, 1910, 257 p.

⁸⁸⁸ GAUTIER, Judith. « Tokyo », *Les Capitales du Monde*. Paris : Hachette, 1892, 592 p. ; *En Chine*, préf. de Jean Aicard. Vincennes : les Arts graphiques, 1911, 112 p. *Dupleix*. Vincennes : les Arts graphiques, 1912, 161 p. ; *Le Japon*. Préface de Jean Aicard. Vincennes : les Arts graphiques, 1912, 115 p. ; *Le Roman d'un grand chanteur* (Mario de Candia), d'après les « Souvenirs » de sa fille, Mme Cecilia Pearse et la version française de Mlle Ethel Duncan. Paris : E. Fasquelle, 1912, 275 p.

⁸⁸⁹ GAUTIER, Judith. *Mémoires d'un éléphant blanc* [1893]. Illustrations par Mucha. Paris : A. Colin, 1894, 192 p.

⁸⁹⁰ GAUTIER, Judith. *Le Collier des jours* [1903] : souvenirs de ma vie. Paris : F. Juven, 1904, 286 p. (disponible en ligne sur Gallica) ; *Le Collier des Jours* [1902]. *Le Second Rang du Collier* [1903], *souvenirs littéraires*. Paris : F. Juven, 1905, 336 p. (disponible en ligne sur Gallica) ; *Le Collier des Jours. Le troisième rang du collier*. Paris : F. Juven, 1909, 272 p.

⁸⁹¹ Cf. KNAPP LIEBOWITZ, Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)* [2004], *op. cit.*, p. 197-198.

⁸⁹² DANIEL, Yvan. LAVAUD, Martine. « Introduction : Pour saluer Judith Gautier 1917-2017 », *op. cit.*, p. 11.

⁸⁹³ *Le Ramier blanc* coécrite avec M^{me} de Poilly, Hôtel de M^{me} de Poilly, 1880 ; *La Marchandes de sourires*, Odéon, 1888 ; *La Tunique merveilleuse*, Odéon, 1899 ; *L'Avare chinois*, Odéon, 1908 ; *La Barynia*, coécrite avec Jean Gayda, tirée de l'une de ses nouvelles, Odéon 20 septembre 1894. Cf. BEACH, Cecilia. « GAUTIER », *French Women Playwrights before the Twentieth Century : A Checklist*, *op. cit.*, p. 123-124. Des adaptations de textes de son père comme *La Fausse Conversion ou Bon sang ne peut mentir* représentée à l'Odéon (24 avril 1899) et *Une larme du diable* dans son Petit Théâtre (1897 et 1910), Cf. BARA, Olivier. « Judith Gautier adaptant, révisant, diffusant le théâtre de Théophile », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 211-222, p. 214 et 217. Elle fait aussi représenter au Théâtre

seule et coécrites que nous avons comptées, huit ont été représentées sur des scènes publiques (Odéon, Théâtre des Mathurins, Théâtre Michel, Vaudeville, New-York City's Century), et cinq dans des théâtres de société. D'après Lo Shih-Lung, quatre parmi elles sont des livres réécritures du répertoire du théâtre chinois (*Le Ramier blanc*, Hôtel de M^{me} de Poilly, 1880 ; *La Marchandes de sourires*, Odéon, 1888 ; *La Tunique merveilleuse*, Odéon, 1899 ; *L'Avare chinois*, Odéon, 1908)⁸⁹⁴ et d'après Fleury, cinq sont des pièces composées pour son théâtre de marionnettes joué chez elle et parfois dans des salles louées (*La Walkyrie* et *Parsifal* de Wagner dont elle avait assuré la traduction, *Une larme au diable* d'après une œuvre de son père, *Tristane*, une œuvre originale et *L'Héroïque laboureur*)⁸⁹⁵. Au moins dix de ses pièces ont donc été représentées sur des scènes publiques parisiennes mais parmi la quinzaine de ses textes, seuls sept⁸⁹⁶ sont référencés dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France et six accessibles à la lecture⁸⁹⁷. Son plus gros succès sur une grande scène parisienne a été *La Marchande de sourires*. Pour Guy Ducrey, ce spectacle « occupe une place de transition tout à fait stratégique dans l'histoire du japonisme français »⁸⁹⁸. Le japonisme fut l'une des expressions de

du Vaudeville une pièce (*Princesse d'amour*, 1907), une au Théâtre des Mathurins (*La Geisha et le Chevalier*, 1900), deux au Théâtre Michel (*L'Embûche fleurie*, 1911 ; *Les Portes Rouges*) à Paris et une au New-York City's Century (*La Fille du Ciel*, coécrite avec Pierre Loti, 1912). Enfin, *Sonate pour Clair de lune* (1894) est représentée dans un hôtel particulier et au Théâtre de la Rose-Croix de Joséphin Péladan (1892-1893). Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gautier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)* [2004], *op. cit.*, p. 311 ; p. 222 ; 310. Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*. Grenoble : Ellug, Université Stendhal, 2010, p. 35 : « Les deux théâtres qui furent fondés dans les années 1890, le Théâtre d'Art de Paul Fort puis le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe – il faut y ajouter le Théâtre de la Rose-Croix de Joséphin Péladan (1892-1893) et les spectacles de la Légende d'Antonia d'Édouard Dujardin (1891-1893) – constituèrent un véritable creuset d'idées, d'essais, de propositions plus originales les unes que les autres, de débats et de controverses. »

⁸⁹⁴ Cf. LO SHIH-LUNG. « Les adaptations dramatiques de Judith Gautier et leurs sources chinoises », « De *La Chanteuse* à *La Marchande de sourires* : Judith Gautier et son adaptation du théâtre chinois », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 135-149, p. 149.

⁸⁹⁵ FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *op. cit.*, p. 224-226.

⁸⁹⁶ GAUTIER, Judith. *L'Avare Chinois*. Benedictus. Musique de scène pour la pièce chinoise anonyme, traduite par Judith Gautier. Paris, Théâtre de l'Odéon, 29 janvier 1908. Pour chant et orchestre. ; GAUTIER, Judith. GAYDA, Joseph. *La Barynia*. Musique de scène pour la comédie de Judith Gautier et Joseph Gayda. Paris, Théâtre de l'Odéon, 20 septembre 1894. Acte 3, scène 1 : chœur des villageois. Réduction chœur et piano et parties vocales.

⁸⁹⁷ GAUTIER, Judith. *La Marchande de Sourires*, prologue par Armand Sylvestre, musique de Benedictus. Paris : G. Charpentier, 1888, 108 p. (disponible en ligne sur Gallica). ; GAUTIER, Judith. TONNERY, Armand. *La Camargo* : ballet pantomime. Paris : A. Colin, 1893, 24 p. (disponible en ligne sur Gallica) ; GAUTIER, Judith. *La Sonate du clair de lune* : opéra en 1 acte, musique de Benedictus. Paris : A. Colin, 1894, 24 p. (disponible en ligne sur Gallica). ; GAUTIER, Judith. LOTI, Pierre. *La Fille du ciel*, drame chinois. Paris : C. Lévy, 1911, 223 p. 7^{ème} réédition de 1912 en ligne sur Gallica ; GAUTIER, Judith. *La Vierge de Prompt-Secours, scène mystique, composée à l'improvisu*. Musique de Fanelli. Paris : imp. de Buttner-Thierry, 1913, 47 p. GAUTIER, Judith. *Tristane*. *La Revue de Paris*, novembre 1910, p. 283-312. Disponible sur Gallica.

⁸⁹⁸ DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18, 2011, *Sœur Philomène – Autour du Japonisme*, *op. cit.*, p. 125-148, p. 130.

l'orientalisme. Il se manifesta dès 1860 dans différents arts essentiellement à la fin du XIX^e siècle jusqu'à devenir, après 1870, selon Geneviève Lacambre, « une véritable mode »⁸⁹⁹. La scène de théâtre va, ainsi que l'explique Ducrey, activement servir à démocratiser cet imaginaire en diffusant des « images japonisantes »⁹⁰⁰ jusque-là réservées aux artistes, esthètes et aristocrates dont les frères Goncourt s'étaient proclamés les représentants. Son spectacle *La Marchande de sourires* à l'Odéon participe d'une démocratisation du japonisme. Les nombreuses représentations dans un grand théâtre, la publication de nombreux articles de presse à son sujet, les photographies prises par Nadar des comédiens en costumes folkloriques participent à diffuser l'imagerie japonaise alors peu connue du grand public. Cette publicité par le spectacle de théâtre d'une culture étrangère participe à notre sens de ce que Jean-Claude Yon appelle en définissant la « dramaturgie », « l'élaboration d'une culture commune ». En effet, le spectacle de Judith Gautier prend part dans le déploiement d'un attrait pour la culture japonaise qui devient à la fin du XIX^e siècle, une mode.

La diversité de ses œuvres artistiques (littérature, art marionnettique, traductions, critiques...), se situant elles-mêmes au carrefour de plusieurs mouvements esthétiques ne permet pas de rattacher Judith Gautier à un groupe. Elle s'imprègne au fil de sa vie de différentes tendances et élabore une œuvre, notamment pour la scène, modelée par les tendances mais singulière. Son « Petit Théâtre » et plus généralement ses œuvres littéraires et théâtrales suscitent de nombreux discours de la part de ses contemporains non seulement de journalistes, tels que Mary Léopold-Lacour, mais également d'artistes qui, en définissant son art, produisent un discours positif sur une femme artiste intégrale ou totale. En 1910, Judith Gautier incarne, d'après Bettina Knapp Liebowitz, « le modèle de la femme libre »⁹⁰¹. Elle contribue par son art et les discours produits par ses contemporains sur celui-ci et sur elle à démocratiser, au tournant des XIX^e et XX^e siècle, la figure de la femme de théâtre. En revenant sur son parcours, nous allons étudier, à partir du cas de *La Marchandes de sourires*, de quelle manière elle a été, notamment par le biais

⁸⁹⁹ LACAMBRE, Geneviève. « Le japonisme », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charles et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 530-535, p. 532 : « L'attrait du Japon, devenu une véritable mode après la guerre de 1870 conduit à la création du néologisme de « japonisme », après l'usage de « japonaiseries » ou de l'ironique « japonaiseries » sous la plume de Champfleury en 1868 : Philippe Burty l'utilise dans le titre d'une série d'articles parus, à partir de mai 1872, dans *La Renaissance littéraire et artistique*, pour décrire l'intérêt pour l'art japonais, suivi peu après par Jules Claretie, déjà sensible à l'influence sur les artistes, sur Manet, notamment. »

⁹⁰⁰ DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *op. cit.*, p. 126.

⁹⁰¹ Cf. KNAPP LIEBOWITZ, Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, *op. cit.*, p. 368.

du spectacle, une passeuse des cultures orientales en France et, à partir de certains discours de ses contemporains sur son travail, nous allons distinguer des caractéristiques ayant contribué à ce qu'elle devienne un modèle positif de femme rendue publique par son art.

« Judith Louise Charlotte Ernestine »⁹⁰² dite Judith Gautier naît aux Batignolles (Paris) le 24 août 1845⁹⁰³. Elle est la fille de la cantatrice milanaise⁹⁰⁴ Ernesta Grisi (1816-1895), « sœur aînée de la danseuse Carlotta Grisi »⁹⁰⁵ et de Théophile Gautier. Son parrain est Maxime du Camp (1822-1894)⁹⁰⁶. Elle est d'abord placée en nourrice (1845-1848)⁹⁰⁷ puis chez son grand-père paternel, Pierre Gautier, qui lui apprend à lire (1848-1852)⁹⁰⁸ avant d'être transférée dans le couvent « Notre-Dame-de-la-Miséricorde »⁹⁰⁹ (1852-1854) où elle fait une dépression infantile⁹¹⁰. Elle intègre à l'âge de dix ans le domicile de ses parents qu'elle connaît peu. Sa mère, étant souvent en répétition au Théâtre des Italiens⁹¹¹, son père se charge de son éducation et de celle de sa sœur Estelle, née en 1848⁹¹². Gautier leur donne des dictées⁹¹³, un programme de lecture⁹¹⁴, elles disposent d'un « libre accès à la bibliothèque »⁹¹⁵, et il les initie à la morale et à l'astronomie⁹¹⁶. Au niveau artistique, elles suivent des cours « au Conservatoire en « section danse classique » »⁹¹⁷ ainsi qu'un enseignement du piano⁹¹⁸. Leur père les emmène au théâtre. Judith Gautier grandit dans une maison fréquentée par de nombreux artistes amis de son père (Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Gustave Doré, Pierre Puvis de Chavannes, Alexandre Dumas-fils, le pianiste Eraïm Miriam Delaborde, Théodore de Banville, Les frères Goncourt, etc.⁹¹⁹). Son père la pousse à écrire et elle compose son premier poème

⁹⁰² *Ibid.*, p. 10.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁰⁴ GAUTIER, Judith. *Le collier des jours : souvenirs de ma vie*. Paris : Félix Juven, 1904, 286 p., p. 3. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 06.07.2020]

⁹⁰⁵ DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 9.

⁹⁰⁶ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 214.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11-16.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 16-23.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁹¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 23-27.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 28.

⁹¹² *Ibid.*, p. 21.

⁹¹³ Cf. *Ibid.*, p. 31.

⁹¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 40.

⁹¹⁵ *Ibidem.*

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 52-55.

Le Retour des Hirondelles à l'âge de douze ans⁹²⁰. En 1856, elle aide son père dans ses recherches pour l'écriture de son *Roman de la Momie*⁹²¹. Sa passion pour l'Égypte ancienne et plus généralement pour les cultures orientales lui vient de cette expérience fondatrice. Elle se passionne pour les marionnettes⁹²² et la musique⁹²³, en particulier pour celle de Wagner⁹²⁴ et assiste au Théâtre de l'Opéra-Le Peletier⁹²⁵ à la première de *Tannhäuser* le 13 mars 1861⁹²⁶. Gautier et Baudelaire soutiennent alors par la publication d'articles élogieux la musique de Wagner⁹²⁷. En 1863, elle commence son apprentissage du chinois avec « son maître de langue, Ting Tun-Ling (1831 ?-1886) »⁹²⁸. Bettina L. Knapp évoque son « don fascinant pour les langues »⁹²⁹, elle apprend le perse⁹³⁰, le chinois⁹³¹ qu'elle ambitionne de parler et d'écrire⁹³². Entre 1864 et 1867, elle travaille « sans discontinuer »⁹³³ à la traduction de poèmes chinois, (ceux de Confucius, de Li Po (701-762), Tou Fou (712-770) ou Tchao Ming-tch'eng⁹³⁴). À cette même période paraissent, grâce aux soins de son père, ses premiers articles critiques. Le premier porte sur des « planches bibliques de Gustave Doré »⁹³⁵ dans le journal *L'Artiste* le 15 mars 1864 « sous la signature de Judith Walter »⁹³⁶. Le second, écrit à propos d'*Eurêka*, une nouvelle d'Edgar Allan Poe traduite par Baudelaire, est publié professionnellement (elle est pour sa contribution rémunérée⁹³⁷) dans *Le Moniteur universel* du 29 mars 1864⁹³⁸. Elle reçoit pour le second un billet élogieux de Baudelaire, retranscrit par Knapp et dont voici un extrait :

Enfin vous m'avez prouvé ce que j'aurais volontiers jugé impossible, c'est qu'une jeune fille peut

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁹²¹ Cf. DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 9.

⁹²² Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 32.

⁹²³ *Ibid.*, p. 56.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁹²⁵ Cf. Spectacle *Tannhäuser* opéra en trois actes et quatre tableaux Paris (France) : Théâtre de l'Opéra-Le Peletier - 13-03-1861, informations disponibles sur www.data.bnf.fr [Consulté le 08.07.2020]

⁹²⁶ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 59.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 58-60.

⁹²⁸ LO SHIH-LUNG. « De *La Chanteuse* à *La Marchande de sourires* : Judith Gautier et son adaptation du théâtre chinois », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 135-149, p. 136.

⁹²⁹ KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 69.

⁹³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 69.

⁹³¹ Cf. *Ibid.*, p. 66-67.

⁹³² Cf. *Ibid.*, p. 80.

⁹³³ *Ibid.*, p. 85.

⁹³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 100-104.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁹³⁶ *Ibidem.*

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 79-80.

⁹³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 77.

trouver dans les livres des amusements sérieux, tout à fait différents de ceux si bêtes et vulgaires qui remplissent la vie de toutes les femmes. Si je ne craignais pas encore de vous offenser en médissant de votre sexe, je vous dirais que vous m'avez contraint à douter moi-même de vilaines opinions que je me suis forgée à l'égard des femmes en général. Ne vous scandalisez pas de ces compliments, si bizarrement mêlés de malhonnêtetés : je suis arrivé à un âge où l'on ne sait plus se corriger pour la meilleure et la plus charmante personne. Croyez, mademoiselle, que je garderai toujours le souvenir du plaisir que vous m'avez donné.⁹³⁹

L'étonnement de ses contemporains devant sa précocité intellectuelle, en outre, en tant que femme, revient souvent dans les commentaires sur son œuvre. Dans ce cas précis, elle pousse Baudelaire à revoir ses préjugés à l'égard des intérêts intellectuels des femmes. Puis, après trois ans de travail paraît le « 9 mai 1867 »⁹⁴⁰ son premier recueil de traduction : *Le Livre de Jade*⁹⁴¹, dédié à « Tin-Tun-Ling, poète chinois »⁹⁴², son professeur. Cette première publication lui vaut les éloges de José-Maria de Heredia, François Coppée, Rémy de Gourmont, Victor Hugo, Anatole France⁹⁴³. Dans un portrait qu'il lui consacre, Rémy de Gourmont écrit dans le même sens que Baudelaire :

On ne voulait pas croire que cette littérature, si originale et si dédaigneusement impersonnelle, fût l'œuvre exclusive d'une femme. C'était du Gautier, mais plus pur encore, plus ironique et plus doux, et l'auteur, mariée depuis hier, n'avait pas vingt ans ! Mais Judith Gautier, qui dédaignait la gloire, dédaigna bien plus encore de relever ces insinuations ; elle continua d'écrire pour son plaisir et pour notre joie.⁹⁴⁴

On retrouve dans ce commentaire la même incrédulité concernant la dimension impersonnelle de son travail. Il s'étonne qu'elle ne parle pas d'elle. Son œuvre est par ailleurs appréhendée en comparaison de celle de son père.

Judith Gautier grandit donc dans un milieu artistique, fréquentant des personnalités bénéficiant d'une reconnaissance artistique dans la sphère publique. Elle est sensibilisée par son père d'abord à la lecture, aux cultures orientales, à la musique et au spectacle vivant (sa mère est chanteuse d'opéra, sa tante est danseuse). Son père facilite, grâce à son réseau, ses premières publications. Son premier ouvrage de traduction de poèmes chinois anciens marque son intérêt pour les cultures asiatiques et perse.

⁹³⁹ Charles Baudelaire, lettre privée citée par KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 78.

⁹⁴⁰ *Ibidem*.

⁹⁴¹ WALTER (GAUTIER), Judith. *Le Livre de Jade*. Paris : Alphonse Lemerre, 1867, 171 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 06.07.2020]

⁹⁴² *Ibidem*, page non numérotée.

⁹⁴³ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 106.

⁹⁴⁴ GOURMONT, Rémy (de). « Judith Gautier », *Biographie illustrée de portraits, et d'autographes, suivie d'opinions, de documents et d'une bibliographie*. Paris : Bibliothèque internationale d'édition, 1904, 34 p., p. 5. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 06.07.2020]

Concernant sa vie privée, Judith Gautier rencontre en 1863 l'écrivain Catulle Mendès⁹⁴⁵ (1841-1909) et l'épouse le 17 avril 1866⁹⁴⁶. Mais Mendès se montre coureur, dépensier⁹⁴⁷ et entretient en parallèle une liaison avec la compositrice Augusta Holmès (1843-1909), enceinte de lui en 1869. Judith Gautier s'en sépare en 1874⁹⁴⁸ mais leur divorce n'est prononcé « aux dépens de l'ex-époux »⁹⁴⁹ qu'en 1896. Elle connaît une liaison passionnée (1872-1874)⁹⁵⁰ avec Victor Hugo et résiste aux avances de Richard Wagner, très épris d'elle (1876-1882)⁹⁵¹. Se rapprochant, en avançant dans l'âge, de la pensée libertaire, elle sera en relation libre avec le compositeur Louis Benedictus (1850-1921) qui lui sera dévoué, d'après Knapp, « jusqu'à sa mort »⁹⁵² ainsi qu'avec la jeune Suzanne Meyer-Zundel (1883-1971)⁹⁵³ rencontrée en 1904⁹⁵⁴, « peut-être son amante »⁹⁵⁵, d'après Knapp, et présente à ses côtés à son décès (Meyer-Zundel est enterrée, en 1971, sous la même dalle mortuaire que l'écrivaine⁹⁵⁶).

À la fin des années 1860, parce qu'elle est la fille de Théophile Gautier que ce mouvement admire et parce qu'elle est mariée à Catulle Mendès, l'un de ses membres actifs, Judith Gautier est proche du Parnasse. Ce groupe littéraire apolitique qui loue l'inutilité de l'art, suivant le modèle de Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*, qui professe que « la moralité d'une œuvre d'art, c'est sa beauté »⁹⁵⁷, composé entre autres de Villiers de l'Isle-Adam, Sully Prudhomme, Mendès, Coppée, Heredia, se rassemble chez Leconte de Lisle « le samedi soir »⁹⁵⁸. Judith Gautier-Mendès fait partie de ses convives⁹⁵⁹. Flottes explique que :

le Parnasse ouvrait les voies à une vision à la fois positive et poétique de la vie :

⁹⁴⁵ Cf. DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 10 et KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 88.

⁹⁴⁶ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 95. Leurs témoins sont Gustave Flaubert et Julien Turgan pour elle et Villiers de L'Isle-Adam et Leconte de Lisle pour lui.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁴⁸ KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 169.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁹⁵⁰ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 166-170.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 172-180.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 211.

⁹⁵³ En 1869, Suzanne Meyer-Zundel a fait paraître *Quinze ans auprès de Judith Gautier* : MEYER-ZUNDEL, Suzanne. *Quinze ans auprès de Judith Gautier*. Porto, tipografia Nunes, 1969, 259 p.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁹⁵⁵ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 211.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 391.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

⁹⁵⁸ KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917), op. cit.*, p. 391.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 129.

positive parce qu'il ne recourt pas à une transcendance, poétique parce qu'il magnifie les héros et les conquêtes de l'esprit. Il y avait donc une sorte de convergence entre l'idéal parnassien et la morale laïque enseignée par la République.⁹⁶⁰

Sans qu'elle n'adhère à toutes les règles du Parnasse, son nom n'est d'ailleurs jamais cité dans les notices encyclopédiques et les articles portant sur le Parnasse, la vision de cette école sur le monde permet à Judith Gautier, selon Knapp, de gagner en liberté, notamment de prendre ses distances avec l'éducation religieuse qu'elle a reçue⁹⁶¹.

En 1867, paraît en feuilleton dans le journal *La Liberté* (27 mai 1867) son premier roman, *Le Dragon impérial*, publié en volume en 1869 signé sous pseudonyme (Walter) et dédié à Victor Hugo⁹⁶². Les frères Goncourt, Stéphane Mallarmé, Rémy de Gourmont, Victor Hugo se montrent élogieux⁹⁶³. Mallarmé dans sa correspondance le qualifie de « merveilleux »⁹⁶⁴ et Paul Souday et Albert de Pourville en font dans la presse des comptes rendus dithyrambiques⁹⁶⁵. Ce roman dont l'intrigue se déroule « dans le cadre de la Chine du 17^e siècle »⁹⁶⁶ marque le début de sa longue carrière de romancière narratrice de récits historiques et orientaux, signés cette fois sous le nom de « Gautier », avec *Les Sœurs du Soleil* (1875), *Lucienne* (1877), *Les Peuples étranges* (1879), *Isoline* (1882), *La Conquête du paradis* (1887), *Le Vieux de la Montagne* (1893), *Les Princesses d'Amour* (1900) ou *Le Paravent de Soie et d'Or* (1904). Entre ces fresques historiques orientales qui lui demandent une grande érudition et donc de longs mois de travail, elle répond à des commandes de monographies, de portraits et de reportages pour des maisons d'éditions et des journaux sur des personnalités, des villes et des événements ainsi que des livres pour enfants (*L'épouse de Putiphar* (1884), *Iseult* (1885), *Tokyo* (1892), les contes *Mémoires d'un éléphant blanc* (1893), *Fleurs d'Orient* (1893))⁹⁶⁷. Elle couvre ainsi, en 1879, pour le *Journal Officiel* l'Exposition Universelle⁹⁶⁸ et plus tard celle de 1889 au cours de laquelle elle sera marquée « par les danses sacrées indiennes »⁹⁶⁹.

Elle est également une critique musicale reconnue, en particulier une wagnérienne convaincue, qui va travailler à faire connaître l'œuvre de Richard Wagner en France.

⁹⁶⁰ FLOTTES, Pierre. « Parnasse, mouvement littéraire », *Encyclopaedia Universalis*, op. cit.

⁹⁶¹ KNAPP L., Bettina. *Judith Gautier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 130.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 156.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 127-128.

⁹⁶⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance* (compléter), p. 307 cité par KNAPP L., Bettina. *Judith Gautier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 127.

⁹⁶⁵ KNAPP L., Bettina. *Judith Gautier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 127.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 111. Pour le résumé du *Dragon impérial*, cf. *Ibid.*, p. 111-127.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 284-285.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 257.

Comme plusieurs parnassiens⁹⁷⁰, elle est fascinée par sa musique, en particulier par *Le Vaisseau fantôme* (1843) et elle assiste à la plupart des premières de ses grands opéras. Elle publie de nombreux articles critiques sur ceux-ci (*La Presse*, 8 septembre 1868, *Le Rappel*, le 7 septembre 1869, *La Liberté*, 26 mars 1870)⁹⁷¹ ainsi que des ouvrages parmi lesquels *Richard Wagner et son travail poétique de Rienzi à Parsifal*, 1882⁹⁷². Pendant la Guerre contre la Prusse et la Commune de Paris⁹⁷³ et jusqu'à la mort du compositeur en 1883, elle fréquente assidument le couple Cosima et Richard Wagner (elle est la marraine de leurs fils⁹⁷⁴). Elle a assuré la traduction du livret de *Parsifal*⁹⁷⁵ en 1877 publiée en 1893⁹⁷⁶ et « entre les 4 mars 8 avril 1880 », elle a organisé six soirées dédiées à Wagner afin de le faire mieux connaître en France au cours desquelles elle donnait des conférences⁹⁷⁷. Passeuse de cultures orientales et opératique par ses écrits, Judith Gautier a aussi participé, par le biais du théâtre, à la popularisation du japonisme.

En effet, elle compose à partir de 1880 des textes pour la scène théâtrale d'abord en collaboration et dans un cadre privé puis, en 1888, Paul Porel, qui dirige le Théâtre de l'Odéon entre 1884 et 1892⁹⁷⁸ fait représenter sa pièce *La Marchande de sourires*. Jouée pendant plusieurs semaines⁹⁷⁹, sa pièce contribue, selon Guy Ducrey, à diffuser le « japonisme » à Paris et en France⁹⁸⁰. En 1888, Jean Lorrain (1855-1906), cité par Ducrey, rend compte de *La Marchande de sourires* en ces termes :

Éprise de Japon et fervente du japonisme, plus fanatique même de kakémonos et de Saczuma que MM. Philippe de Burty et Edmond de Goncourt, ces deux ancêtres du japonisme, bien avant la nauséuse infiltration dans notre ameublement et nos mœurs des crépons, des écrans et autres japonaiseries des grands magasins du Louvre et du Bon Marché, M^{me} Judith Gautier, en cela bien fille de son père, avait chanté la Chine, Yeddo, Pékin, le fleuve jaune et la presqu'île sacrée !⁹⁸¹

⁹⁷⁰ KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 143 : « (...) Judith Gautier fut [à l'instar de Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam], en France, de cette avant-garde des aficionados [de Richard Wagner]. »

⁹⁷¹ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 140, 155, 158.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 224.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁷⁵ WAGNER, Richard. *Parsifal*, traduction de Judith Gautier. Paris : A. Colin, 1893, 85 p.

⁹⁷⁶ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 176.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁹⁷⁸ Cf. WILD, Nicole. « Odéon », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, op. cit., p. 296.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 254.

⁹⁸⁰ Cf. DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18, 2011, *Sœur Philomène – Autour du Japonisme*, p. 125-148, p. 127.

⁹⁸¹ LORRAIN, Jean. « Japonaiserie », *L'Événement*, 30 mars 1888, cité par DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », op. cit., p. 126-127.

Jean Lorrain explique que par son œuvre Judith Gautier a contribué à faire du goût élitiste du japonisme une mode. Sa participation à ce que Guy Ducrey nomme « une transition »⁹⁸² tient pourtant moins au contenu de l'œuvre qu'à son décorum. En effet, le contenu de sa pièce semble d'abord aborder l'inégalité de traitement de la culture envers les sexes, en particulier dans le cadre de l'institution du mariage. De quoi parle cette pièce ?

À Yedo, au Japon, au Moyen-Âge, un riche propriétaire, Yamato, épouse Cœur-de-Rubis, une courtisane surnommée « la marchande de sourires ». Yamato est déjà marié à Omay dont il a un fils Ivashita. Cœur-de-Rubis s'installe dans la maison et insiste pour que Yamato répudie sa première femme. Yamato cède. Omay se sent défaillir, dit adieu à son fils et meurt. Cœur-de-Rubis, devenue courtisane pour se sortir de sa misère natale, reste attachée au bien-aimé de son enfance, Simabara, qu'elle retrouve en cachette. Un soir, elle met le feu à la demeure de son époux, lui vole son argent et rejoint Simabara qui tue l'époux (croit l'avoir tué), puis les amants s'enfuient à bord d'une barque. La nourrice Tika confie Ivashita à un prince. Elle lui donne l'enfant, et en échange, il lui racontera l'histoire de son enfance à l'âge adulte. Dix-sept ans plus tard, Ivashita s'apprête à épouser Fleur-de-Roseau. Le prince lui raconte son histoire. Ivashita décide de venger la mort de ses parents. Il retrouve son père et Tika, qui lui donne les noms des meurtriers de ses parents. Il comprend que Cœur-de-Rubis est la mère de celle qu'il s'apprête à épouser. À la fin, alors que les deux familles se rencontrent en vue du mariage de leurs enfants, Fleur-de-Roseau et Ivashita, ce dernier désigne la mère de sa fiancée comme étant la criminelle de sa propre mère. Cœur-de-Rubis saisit un poignard et se tue. En mourant, elle ordonne à sa fille d'être heureuse avec le prince et d'être une épouse soumise.

Dans le prologue, Judith Gautier précise que l'intrigue de sa pièce se déroule à Yedo mais qu'elle « pourrait être de Paris »⁹⁸³. Cette précision nous amène à envisager l'inscription japoniste de ce texte comme un moyen de parler de la société parisienne. Judith Gautier s'inscrit dans l'idéal parnassien, notamment parce qu'elle loue la passion et l'exotisme, mais le détour par l'orient lui sert surtout à porter devant les spectateurs une dénonciation non frontale de la culture dans laquelle elle vit. L'intrigue de *La Marchande de sourires* fait en effet ressortir la façon dont la société produit, par son

⁹⁸² DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18, 2011, *Sœur Philomène – Autour du Japonisme*, op. cit., p. 125-148, p. 130.

⁹⁸³ GAUTIER, Judith. *La Marchande de sourires, pièce japonaise, en cinq actes et deux parties*. Paris : G. Charpentier et Cie, éditeur, 1888, p. 8.

organisation, de la violence dans les rapports entre les sexes. Comme dans de nombreuses pièces d'autrices étudiées (par exemple *La Nécessité du divorce* (1790) ou *La Plaideuse* (1874)) le dénouement est moral. L'ancienne courtisane, Cœur de Rubis, demande à sa fille d'être une épouse conforme à ce que la société attend d'elle : d'être « soumise et fidèle »⁹⁸⁴. L'autrice ne cesse pourtant d'expliquer la manière dont la culture, qu'elle soit alors japonaise ou parisienne, favorise la violence à l'égard des femmes, en particulier à l'égard des épouses et des filles des classes sociales les plus basses, et de quelle façon elle les pousse, en réaction, à adopter des comportements violents à l'égard des autres femmes et d'elle-même. Omay, la première épouse, se répète, par exemple, afin de supporter sa condition et comme un leitmotiv : « Ai-je donc oublié que les premières vertus de la femme sont la patience et la résignation ? »⁹⁸⁵. Et si Cœur-de-Rubis, l'ancienne courtisane, prévient quant à elle qu'elle ne sera pas une épouse « soumise et obéissante »⁹⁸⁶ et qu'elle fait preuve d'une ambition et d'une capacité d'agir s'exprimant de manière féroce et cruelle, l'autrice ne cesse d'expliquer, tout au long du texte, pour quelles raisons elle est devenue une vendeuse de sourires, une prostituée puis une courtisane, puis ce qui l'a ensuite poussé à se marier. Mais, en dernier ressort, Cœur-de-Rubis se tue. Sans jamais dénoncer de manière explicite la condition des jeunes filles pauvres mais en faisant parler ses personnages, Judith Gautier critique implicitement le patriarcat hétéro-colonial. Cœur-de-Rubis est devenue courtisane pour se sortir de sa misère natale à la campagne, loin de Yedo et de son centre urbain, elle a choisi de s'extraire de son condition en s'enrichissant grâce au mariage avec un notable⁹⁸⁷. Cœur-de-Rubis précise qu'elle a choisi d'épouser Yamato, ce client en particulier, pour la raison qu'il était l'un des seuls hommes qu'elle fréquentait qui ne la traitait pas comme « le jouet qu'on prend et qu'on laisse »⁹⁸⁸. Alors que d'un côté l'intrigue tend à montrer Cœur-de-Rubis comme une Lady Macbeth, habitée par une force du mal, l'autrice explique simultanément que la violence culturelle des coutumes à l'égard des femmes produit leur violence. Lorsqu'elle écrit cette pièce, Judith Gautier est séparée depuis quatorze ans mais elle est encore officiellement l'épouse de Catulle Mendès, qui vit pourtant une relation avec une autre femme débutée dès le début de son mariage. Elle devra rester mariée

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p 97.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁸⁷ *Ibid.* p. 22: « J'entre ici comme la tempête qui brise tout et ne laisse après elle que des ruines. J'irai, aveugle et sourde, droit à mon rêve. Qu'on espère ni grâce ni merci ! Les tigres sont cléments à côté d'une femme folle d'amour qui lutte pour son bien-aimé ! »

⁹⁸⁸ *Ibidem.*

encore huit ans avant de pouvoir divorcer. La polygamie contenue dans le drame classique anonyme du théâtre chinois du XIV^e siècle *La Chanteuse (Ho-lang-tan)*, qu'elle a pris la liberté d'adapter aux normes dramaturgiques japonaises⁹⁸⁹ devait sans doute raisonner avec sa propre histoire. En tout cas, l'autrice prend le soin dans un prologue écrit en son nom de prévenir les spectateurs que sa pièce pourrait tout à fait se dérouler à Paris. L'orientalisme, dans ce cas précis le japonisme, sert à masquer le discours politique, féministe, de la pièce, tout en le renforçant par son intrigue. Il lui donne en effet la possibilité d'accentuer la violence culturelle, de l'explicitier, puisqu'au Japon, au Moyen-âge, la polygamie est permise alors qu'à Paris, en 1888, si elle peut se pratiquer, elle n'est pas légale. Le *Code civil* de 1804, nous l'avons vu, ne traite en effet pas de la même manière l'infidélité féminine et masculine (cf. chapitre 2, § 2). Le japonisme permet à l'autrice de tirer les personnages au bout des idées qu'ils représentent, tour à tour depuis le point de vue de la société et depuis le sien. En contextualisant son intrigue dans une autre culture et un autre âge, Judith Gautier dénonce le patriarcat.

Cette pièce fut un succès que le photographe Nadar qualifie de « populaire »⁹⁹⁰. Elle fut représentée à l'Odéon « à cent quarante-sept »⁹⁹¹ reprises dès 1888 (jouée soixante fois l'année de sa création) ce qui signifie qu'elle toucha plus de 100 000 personnes⁹⁹². Mais comme pour les pièces de Marie Lenéru, les critiques de l'époque ne soulignèrent pas le féminisme contenu dans la pièce mais son exotisme et expliquèrent son succès par celui-ci. Louis Besson, par exemple, pour le journal *L'Événement* (23 avril 1888), souligne qu'« il faut admirer sans réserve le merveilleux goût artistique qu'a déployé M. Porel [le metteur en scène] pour nous montrer le Japon »⁹⁹³. Selon Guy Ducrey, le japonisme de cette pièce tint en effet au cadre pictural qu'il proposait à la scène. Selon lui, ce spectacle a constitué dans l'histoire du japonisme théâtral une « transition »⁹⁹⁴ pour

⁹⁸⁹ Cf. RUVIDITCH, Ivan. « L'envers du brocart : la traduction de la poésie chinoise classique : des pièges théoriques aux obstacles de la Reine Pratique », *op. cit.*, p. 201-202.

⁹⁹⁰ KNAPP L., Bettina. *Judith Gautier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, *op. cit.*, p. 254.

⁹⁹¹ DANIEL, Yvan. LAVAUD, Martine. « Introduction : Pour saluer Judith Gautier 1917-2017 », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2020, 367 p., p. 9-18, p. 10.

⁹⁹² D'après le *Dictionnaire des théâtres parisiens* de Nicole Wild, le Théâtre de l'Odéon contient en 1857 une jauge de 1650 places, cf. WILD, Nicole. « Odéon », *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*, *op. cit.*, p. 295. Si le théâtre était lors des cent représentations, plein, il put donc toucher jusqu'à 165 000 personnes.

⁹⁹³ BESSON, Louis. « Critique dramatique. *La Marchande de sourires*. Drame japonais en cinq actes, de M^{me} Judith Gautier, *L'Événement*, 23 avril 1888 cité par DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *op. cit.*, p. 129.

⁹⁹⁴ DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18, 2011, *Sœur Philomène – Autour du Japonisme*, p. 125-148, p. 127.

la raison qu'il « réussit à divulguer pour un large public des visions plastiques du Japon que les pionniers comme les Goncourt avaient réservées à une élite d'amateurs d'estampes, de textiles et de bibelots »⁹⁹⁵. Judith Gautier contribue à la démocratisation du japonisme mais seulement par le cadre spatio-temporel qu'elle donne à sa pièce. Porel, directeur de l'Odéon s'empare de ce contexte dramatique pour déployer sur scène un folklore japonais. Par ses « images japonisantes »⁹⁹⁶ jusque-là réservées aux artistes, esthètes et aristocrates, le spectacle diffuse cette imagerie et participe à faire de ce goût élitiste une mode. Abordons le cas d'un autre spectacle, *Tristane* (1899), écrit pour des marionnettes, dont elle fut cette fois l'autrice mais également la metteuse en scène et plus généralement la conceptrice, et à l'initiative du cadre de sa représentation appelé, d'après Fleury, « le Petit Théâtre »⁹⁹⁷.

En effet, dès 1870⁹⁹⁸ et jusqu'à sa mort, Judith Gautier a travaillé à l'élaboration d'un théâtre pour marionnettes. Sa passion pour l'art marionnettique lui était venue dans l'enfance auprès de sa famille, en particulier avec son père Théophile Gautier et, d'après Knapp, « les marionnettes et leur spectacle avaient occupé ses moindres loisirs. Les costumes fabriqués, les histoires écrites l'avaient maintenue dans un état de transe permanent »⁹⁹⁹. Sa famille avait un goût pour cet art et c'est Théophile Gautier qui fit pour la première fois apparaître le substantif « marionnette » en 1852 dans l'une de ses critiques¹⁰⁰⁰. À partir de 1870, elle expérimente ses premiers spectacles puis, en 1897, elle fonde, d'abord dans son appartement (30 rue de Washington, Paris 8^{ème}), son « Petit Théâtre » de marionnettes¹⁰⁰¹. Ses spectacles, pour lesquels elle se fait aider par le compositeur Benedictus et le peintre René Gérin¹⁰⁰², sont donnés devant un public choisi, un cercle d'amis composé de Parnassiens (Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia), de Symbolistes (Henri de Régnier, Pierre Louÿs, André Ferdinand Hérold, André Fontainas)¹⁰⁰³, et de « nombre de diplomates, de ministres, de rois »¹⁰⁰⁴. Ses premiers

⁹⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁹⁷ Cf. FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 225.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁹⁹⁹ KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁰⁰⁰ Cf. FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *op. cit.*, p. 223.

¹⁰⁰¹ KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, *op. cit.*, p. 307.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 308.

¹⁰⁰³ Cf. FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *op. cit.*, p. 223.

¹⁰⁰⁴ KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, *op. cit.*, p. 245.

spectacles mettent en scène des textes qui sont des adaptations d'opéra de Wagner (par exemple *Parsifal*) ou de pièces de son père. D'après Knapp, elle travaille ses mises en scène « dans le sillage de Lugné-Poe ou de Maeterlinck, (...) à la manière symboliste »¹⁰⁰⁵. Mais en 1899, son « quatrième spectacle »¹⁰⁰⁶ pour marionnettes est une œuvre entièrement de sa facture, il s'agit de *Tristane*¹⁰⁰⁷.

L'intrigue de *Tristane* se déroule en France au Moyen-Âge. Tristane, une paysanne, est occupée à son rouet lorsqu'un Chevalier, Roland de Coëtquen, l'attrape et l'embrasse. En dépit de la brutalité de l'évènement, Tristane s'éprend du Chevalier. Mahaut, une femme, surnommée « sorcière » pour la raison qu'elle soigne les malades avec des plantes, lui conseille de se méfier du Chevalier. Elle lui rappelle la légende¹⁰⁰⁸ du droit de cuissage qui autorise le seigneur à coucher avec une paysanne qui vient de se marier lors de sa nuit de noces. Mahaut prédit ce sort à Tristane. Mahaut, dont le mari a été pendu parce qu'il avait chassé un cerf et qui a perdu plusieurs membres de sa famille en raison de l'application des lois féodales, aspire à l'égalité de la société (« vers tous d'un pas égal et fait le même sort au maître qu'à l'esclave »¹⁰⁰⁹). Elle souhaite se venger du Chevalier. Elle demande à Tristane de verser un poison au Chevalier lors de son rapt. Tristane épouse un paysan, est enlevée par le Chevalier qui lui déclare son amour mais au lieu de lui verser le poison, elle le boit déclarant qu'elle a vécu la plus belle nuit de sa vie.

De la même manière que dans *La Marchande de sourires*, Judith Gautier éloigne le contexte de son synopsis de sa contemporanéité d'autrice. Aborder la légende du droit de cuissage, popularisée notamment par Jules Michelet dans *La Sorcière* en 1862¹⁰¹⁰ est une façon d'évoquer les abus sexuels exercés sur les femmes subalternes, par exemple d'un maître de maison sur sa domestique. Mais la fable de l'autrice est très paradoxale d'un point de vue féministe puisque son héroïne formule son ambition, sa volonté de retrouver le Chevalier décrit pourtant comme brutal dans la scène d'exposition, seul moyen, d'après elle, de s'émanciper de son milieu. Tristane ment à Mahaut, qui fait pourtant preuve de

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰⁰⁶ FLEURY, Raphaèle. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud, *op. cit.*, p. 225.

¹⁰⁰⁷ GAUTIER, Judith. *Tristane*. *La Revue de Paris*, novembre 1910, p. 283-312. Disponible sur Gallica.

¹⁰⁰⁸ Le droit de cuissage, comme l'explique Antoine Bourguilleau est une légende historique inventée et diffusée au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, qui servait à asseoir le régime en plaçant la barbarie du côté de l'Ancien Régime. L'auteur souligne cependant que le « fait de cuissage » lui existe toujours. Cf. BOURGUILLEAU, Antoine. « Le droit de cuissage n'a jamais existé », Slate, 14 décembre 2017, disponible sur www.slate.fr [Consulté le 25.09.2020]

¹⁰⁰⁹ GAUTIER, Judith. *Tristane*, *op. cit.*, p. 288.

¹⁰¹⁰ Cf. BOURGUILLEAU, Antoine. « Le droit de cuissage n'a jamais existé », *op. cit.*

sororité à son égard, en lui disant qu'elle va empoisonner le Chevalier et utilise, au final, le poison pour se suicider car elle ne veut pas retourner auprès de son mari paysan. L'autrice dénonce l'iniquité des lois féodales tout en mettant en scène une héroïne se jetant volontairement dans les bras d'un représentant de cet ordre. Cœur-de-Rubis et Tristane sont des héroïnes qui apparaissent comme maîtresses de leur avenir, elles sont en capacité d'agir et formulent leurs ambitions mais elles s'émancipent de leurs milieux sociaux par le biais d'hommes qui leurs sont socialement supérieurs, en se mariant ou grâce à l'amour. Judith Gautier soulève ainsi des questions liées aux pratiques culturelles des relations entre les sexes mais sans expliciter vraiment son point de vue et en l'annulant en dernier ressort par les fins très morales de ses textes.

Ces thématiques ne sont pas abordées dans les critiques laissées par ses spectateurs. En effet, ce qui est remarquable dans le cas du Petit Théâtre de Judith Gautier est la manière dont, en dépit du fait qu'il soit réservé à une élite, son théâtre de société fait l'objet d'abondants commentaires dans la presse par des artistes et des journalistes. Le discours produit à partir de ses spectacles ne concerne nullement le contenu du texte mais la technicité de son spectacle, son art ainsi que sa personne en tant qu'artiste.

Selon Gérard d'Houville, cité par Fleury, ses marionnettes sont de « petites sculptures d'une exquise beauté »¹⁰¹¹. D'après Robert de Montesquiou, les différents tableaux de ses spectacles s'apparentent à « une estampe japonaise »¹⁰¹². Aurélien Lugné-Poe en rend également compte dans deux articles publiés dans *La Presse*¹⁰¹³. À propos de *Parsifal* (critique du 3 juin 1898), Mary Léopold-Lacour vante les changements de décors incessants qui lui provoquent un « éblouissement »¹⁰¹⁴ ainsi qu'un « enchantement »¹⁰¹⁵. La journaliste suggère que l'« on devrait représenter [ainsi] les délicieusement poignants petits drames de Maeterlinck »¹⁰¹⁶. Knapp explique que les spectacles de Gautier étaient mis en scène à la manière des symbolistes mais la journaliste, contemporaine de l'autrice, suggère que les petits drames symbolistes pour marionnettes de Maeterlinck devraient être montés de cette façon pour être compris. La journaliste

¹⁰¹¹ HOUVILLE, Gérard (d') citée par FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *op. cit.*, p. 248.

¹⁰¹² MONTESQUIOU, Robert (de). *Majeurs et mineurs*, Paris, Sansot, 1917, p. 206-220 cité par FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *op. cit.*, p. 250.

¹⁰¹³ Cf. *La Presse*, 5 mai 1897 et 24 mai 1897, articles cités par FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *op. cit.*, p. 224.

¹⁰¹⁴ LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 6 juin 1898, p. 1. Disponible sur Gallica, consulté le 24.09.2020.

¹⁰¹⁵ *Ibidem.*

¹⁰¹⁶ *Ibidem.*

semble trouver, dans le format du Petit Théâtre, une résolution à la mise en scène des pièces marionnettiques de Maeterlinck. Léopold-Lacour vante aussi la technicité du spectacle, en particulier dans *Tristane* (critique du 10 juillet 1899) :

elle [Judith Gautier] est arrivée à cette *Tristane* que nous vîmes, il y a un mois, filer la laine et tourner du pied son rouet ! Elle se laisse aider pour la menuiserie du théâtre et pour la peinture des décors....Pendant les représentations elle est sous la scène, la tête dans une échancrure des planches, comme subissant un supplice chinois, et elle fait manœuvrer elle-même, par ses trucs secrets, ses « artistes ».¹⁰¹⁷

Judith Gautier expérimente avec son Petit Théâtre différents moyens de créer l'illusion et son art donne l'occasion aux commentateurs de décrire son corps de créatrice en action lors du spectacle. Pour *Tristane*, par exemple, elle est décrite manœuvrant en direct ses marionnettes. Est enfin commenté son talent d'artiste totale. Pour Pierre Louÿs (« Marionnettes »¹⁰¹⁸, *La Revue Blanche*, juin 1894), Judith Gautier est « sculpteur et peintre »¹⁰¹⁹. Dans le journal féministe *La Fronde* les substantifs sont mis au féminin, elle est « artiste comme peintre décorateur (...) costumière et metteuse en scène »¹⁰²⁰ (6 juin 1898), « artiste démiurge »¹⁰²¹ (12 juin 1899) et enfin « sculpteuse, (...) peintresse, (...) ingénieur-mécanicien, (...) costumière érudite et coloriste (...) [et] toujours en recherche de perfectionnements »¹⁰²² (10 juillet 1899). Judith Gautier ne s'est jamais revendiquée féministe mais son théâtre de société, et d'une certaine façon, de son groupe, créé par ses soins autour de ses spectacles, est soutenu par une revue féministe. Les artistes cités ainsi que *La Fronde*, qui rend compte à quatre reprises de ses spectacles¹⁰²³, en définissant ainsi son art dans la presse, participent à répandre au sein de l'espace public un discours positif, élogieux, sur une femme artiste « totale ».

¹⁰¹⁷ LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 10 juillet 1899, p. 1. Disponible sur Gallica, consulté le 24.09.2020.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 308.

¹⁰¹⁹ LOUÏS, Pierre. « Deux Nouvelles Troupes de marionnettes », *La Revue Blanche*, juin 1894, p. 573-574 cité en note 13 par BURKE-CHAGNON, Véronique. « Judith Gautier, artist and the french art world », *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Act* sous la direction de Wendelin Guentner, Newark, University of Delaware press, 2013, p. 238-256, p. 255 : « Telle fut la vie des marionnettes de M^{me} Judith Gautier. Elles furent modelées par des mains habiles dans une terre fine et grise. M^{me} Gautier qui est poète, est aussi sculpteur et peintre. Quand les petits Tanagras furent créés de friable argile, elle-même leur donna la vie et farda leurs costumes dans une gamme verte et bleue. »

¹⁰²⁰ LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 6 juin 1898, p. 1.

¹⁰²¹ LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 12 juin 1899, p. 2.

¹⁰²² LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 10 juillet 1899, p. 1.

¹⁰²³ LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 6 juin 1898, p. 1. Disponible sur Gallica, consulté le 24.09.2020. ; LÉOPOLD-LACOUR, Mary. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 12 juin 1899, p. 2. Disponible sur Gallica, consulté le 24.09.2020. ; LÉOPOLD-LACOUR, MARY. « Gamme de Jours », *La Fronde*, 10 juillet 1899, p. 1. Disponible sur Gallica, consulté le 24.09.2020. ; *La Fronde*, 7 juin 1899, p. 1. Disponible sur Gallica, consulté le 24.09.2020.

Historiquement, son Petit Théâtre s’inscrit dans la lignée, d’après Raphaële Fleury, de ceux de Maurice Sand à Nohant, d’Henry Signoret et Maurice Bouchor à la Galerie (1888-1894)¹⁰²⁴ et sans doute également dans l’esprit de celui de Juliette Adam dont Judith Gautier fréquentait les soirées (cf. chapitre 4). Selon la chercheuse, à la fin du XIX^e siècle, Judith Gautier « réalise avec son Petit Théâtre l’une des aspirations de son père, prolongée par les Symbolistes et théorisée par Edward Gordon Craig à la même époque sous le motif de la Surmarionnette »¹⁰²⁵. Réside ainsi dans son approche du théâtre comme praticienne, selon elle, « cette double convocation des cultures asiatiques et des arts populaires qui a tant influencé les réformes théâtrales à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle »¹⁰²⁶.

Réfugiée pendant la Première Guerre Mondiale dans sa maison en Bretagne (Saint-Enogat) avec ses compagnons Suzanne Meyer-Zundel et Louis Benedictus, Judith Gautier continua à fabriquer des marionnettes¹⁰²⁷ jusqu’à sa mort le 26 décembre 1917, à l’âge de 72 ans¹⁰²⁸. Sur sa tombe est gravé en vietnamien : « La lumière du ciel arrive »¹⁰²⁹. Cette passionnée des cultures orientales qui avait acquis, selon le sinologue Ivan Ruvditch, « une certaine idée de la Chine relativement vaste et précise pour l’époque »¹⁰³⁰, entreprit sous différentes formes un travail de vulgarisation de celles-ci. Les espaces-temps éloignés que Judith Gautier choisit pour cadre de ses fictions, qu’ils soient perses, chinois ou japonais, lui ont offert une liberté d’imagination, la possibilité d’une radicalité poétique qui ont aussi, selon Yvan Daniel, participé à produire « des clichés exotiques »¹⁰³¹. Son œuvre a aidé à la banalisation, au sein de l’opinion, de certaines idées univoques sur l’Orient. D’après Daniel, elle est « en ce sens, (...) un exemple important de cet « Orient créé par l’Occident » dans le domaine littéraire français (...) »¹⁰³². Son orientalisme a également conféré à l’autrice une liberté politique, en particulier féministe. Cette facette féministe de son théâtre n’est cependant que fugace

¹⁰²⁴ FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l’œuvre d’art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *op. cit.*, p. 239 et 240.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 244.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 226-227.

¹⁰²⁷ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, *op. cit.*, p. 382.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 389.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 390.

¹⁰³⁰ RUVIDITCH, Ivan. « L’envers du brocart : la traduction de la poésie chinoise classique : des pièges théoriques aux obstacles de la Reine Pratique », thèse soutenue sous la direction de François Martin à l’Université Paris-Diderot, en 2008, p. 201-202.

¹⁰³¹ DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰³² *Ibidem.*

et toujours éteinte en dernier ressort. Contrairement aux héroïnes de Starkoff ou de Roussel qui s'émancipent grâce à l'éducation, aux Universités Populaires, en devenant militantes et en travaillant, les héroïnes de Judith Gautier veulent s'affranchir de leurs milieux sociaux par le biais d'union avec des hommes de plus haute naissance qu'elles. Ce qui reste néanmoins de la lecture, dans le cas des deux pièces étudiées, est leur ambition et leur détermination à s'émanciper de leurs milieux d'origine. Pourtant, ce n'est pas le contenu de son œuvre qui semble avoir fait de Judith Gautier un modèle de femme libre mais la manière qu'elle eut de vivre sa vie d'artiste, en ne se mettant aucune limite, en les essayant tous (littérature, sculpture, théâtre, costumière, poésie, etc.), ainsi que sa vie-même de femme divorcée en relation libre. L'union libre était, nous l'avons vu, à la mode dans les milieux libertaires et privilégiés et Judith Gautier, par sa naissance dans un milieu artistique facilitant très jeune sa reconnaissance sur la scène artistique parisienne, par ses choix professionnels et personnels, vécut entourée de personnalités excentriques de milieux privilégiés et souvent de figures de l'avant-gardisme (Lugné-Poe, Jean Lorrain, Robert de Montesquiou, Jean Richepin, Ernest Fanelli, Lucien Daudet, Jean Cocteau Albert Flamant¹⁰³³). Son œuvre fut en outre récompensée par l'Académie-Française, elle fut membre de l'Académie du Goncourt en 1910 (au détriment de Paul Claudel)¹⁰³⁴, nommée en 1911 Chevalier de la légion d'honneur¹⁰³⁵, et donc intégrée aux institutions sociales de l'espace public. Son intégration aux institutions culturelles et son audace artistique ont suscité des commentaires sur sa personne dans l'espace public et celui-ci a participé de l'élaboration d'un discours positif sur la femme rendue publique par son art. Sans qu'elle ne se soit réclamée d'un féminisme, Judith Gautier a, par sa vie-même, contribué à démocratiser une représentation positive de l'artiste femme.

La littérature de Rachilde comme celle de Judith Gautier s'inscrit au carrefour de plusieurs recherches esthétiques de la fin du XIX^e siècle. Son théâtre en particulier tente de mettre en spectacle ce que Villiers de L'Isle-Adam appelait dans *L'Ève future* (1886) « l'outre-monde »¹⁰³⁶. Il convoque un lointain mais, à la différence du théâtre de Judith Gautier, non par le biais d'un contexte spatio-temporel. Le théâtre de Rachilde tend à

¹⁰³³ Cf. KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, op. cit., p. 365.

¹⁰³⁴ Cf. DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes*, Tome I, op. cit., p. 12.

¹⁰³⁵ *Ibidem*.

¹⁰³⁶ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 14. Cf. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, dans *Œuvres complètes*, éditions établie par A. W. Raitt et P.-G. Castex, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I, p. 1010.

révéler sur scène l'intérieur de l'être, sa psyché, en particulier sa part refoulée, inconsciente.

B. Le théâtre symboliste (1890-1894) de Rachilde (1860-1953)

Le symbolisme littéraire se déploie dans la seconde moitié du XIX^e siècle grâce à différentes générations de poètes et plusieurs manifestations explicites comme le « Manifeste du symbolisme » (1886) de Jean Moréas, publié dans *Le Figaro*¹⁰³⁷ ou l'article « Symbolistes et décadents » de Brunetière, paru en 1888 dans *La Revue des Mondes*¹⁰³⁸. Ses poètes rejettent l'art mimétique propre au naturalisme ainsi que le déterminisme historique. Le poème dans lequel l'artiste s'exprime est autonome et laisse entrer le lecteur dans l'œuvre. Brunetière écrit : « Symbolistes et Décadents, leur objet est de rivaliser désormais avec la musique, et par des moyens imités des siens, il s'agit de susciter des émotions musicales »¹⁰³⁹. La sensation est au centre. En s'appuyant sur sa lecture des *Fleurs du mal*, Paul Bourget définit la « « théorie de la décadence » (...) en 1881 (...) [comme] « Un style (...) où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. » »¹⁰⁴⁰. D'après Pierre Citti, cet agencement textuel « fonde une incompatibilité entre littérature et discours. »¹⁰⁴¹. Les poètes s'appuient sur des symboles, des mythes ouverts aux interprétations, des figures ou des silhouettes qui forment des surfaces de projections pour inviter le lecteur à ressentir mais aussi à traverser l'œuvre en inventant son propre rêve. Il s'agit d'un courant littéraire où l'agencement du mot fait poème en révélant au lecteur des espaces contenus en lui, il est a priori apolitique. Une scène théâtrale symboliste (1890-1896) s'inscrit dans ce mouvement. Ce théâtre « de la dissidence et de la provocation »¹⁰⁴², ainsi que le définit Mireille Losco-Léna, surgit en

¹⁰³⁷ Cf. DIAZ, José-Luis. « Manifestes et scandales littéraires », *La Vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 384-397, p. 384.

¹⁰³⁸ Cf. CITTI, Pierre. « SYMBOLISME - Littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible sur : www.universalis-edu.com [Consulté le 13.07.2020]

¹⁰³⁹ BRUNETIÈRE. « Symbolistes et décadents » [En ligne], *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} novembre 1888, Disponible sur : www.wikiportes.com [Consulté le 13.07.2020]

¹⁰⁴⁰ Paul Bourget cité par Pierre Citti dans « SYMBOLISME - Littérature », *Encyclopædia Universalis*, *op. cit.*

¹⁰⁴¹ CITTI, Pierre. « SYMBOLISME - Littérature », *Encyclopædia Universalis*, *op. cit.*

¹⁰⁴² LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, *op. cit.*, p. 11. Mireille Losco-Léna s'appuie sur les travaux pionniers de Jacques Robichez et la thèse d'Anne Pellois.

réaction au théâtre bourgeois commercial mimétique et de « carton-pâte »¹⁰⁴³ du XIX^e siècle, de « simulacre »¹⁰⁴⁴. Losco-Lena qualifie ce théâtre avant-gardiste de « spectral » pour la raison qu'il cherche à représenter non pas en imitant mais en faisant partager aux spectateurs une expérience qui passe par la réunion autour de visions, ce qui suppose une forme de disparition de la théâtralité telle qu'elle s'exprime alors. Matériellement, cette scène symboliste se déploie pauvrement essentiellement au sein de deux aventures théâtrales. La première est celle du Théâtre d'Art (1890-1893) dirigée par le poète Paul Fort (1872-1960), poète avant d'être homme de théâtre mais dont, selon Losco-Lena, « l'une des originalités »¹⁰⁴⁵ est de réunir « une pluralité de talents artistiques (...) »¹⁰⁴⁶. Elle cite les peintres Nabis (Maurice Denis, Paul Sérusier, Édouard Vuillard, Paul Ranson)¹⁰⁴⁷, les comédiens Lugné-Poe, Georgette Camée, Suzanne Gay¹⁰⁴⁸. La seconde est celle du Théâtre de l'Œuvre (1893-1896) menée par l'acteur Aurélien Lugné-Poe¹⁰⁴⁹ (1869-1940). Ce théâtre qui demeure, d'après Losco-Lena, une expression artistique « mineure »¹⁰⁵⁰ dans le mouvement littéraire plus large du symbolisme, et qui n'a duré que six années, a pourtant mis à l'honneur des textes de poètes et d'auteurs dramatiques dont les textes sont encore aujourd'hui lus, étudiés, joués (Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, Hugo, Rimbaud, Villiers de L'Isle-Adam, Maeterlinck, Ibsen, Strindberg ou Jarry)¹⁰⁵¹. Parmi les auteurs de l'intégralité des textes des spectacles de la scène symboliste¹⁰⁵², figurent ceux de deux autrices : Judith Cladel (1873-1958)¹⁰⁵³ et Rachilde (1860-1953).

Ce théâtre se donne pour but de dévoiler ce que Losco-Lena nomme, reprenant l'expression de Villiers de L'Isle-Adam, « l'outre-monde »¹⁰⁵⁴. Cet espace-temps intermédiaire désigne un entredeux invisible entre la vie et la mort, entre le rêve et le réel, présent en chaque individu et que nous pourrions associer au concept freudien du début

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁴⁵ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 45.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem.*, p. 45.

¹⁰⁴⁷ Cf. *Ibidem.*

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 206-209.

¹⁰⁴⁹ Cf. *Ibid.*, LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit. p. 35.

¹⁰⁵⁰ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*. Grenoble : Ellug, Université Stendhal, 2010, 232 p., p. 202.

¹⁰⁵¹ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. « Corpus des spectacles », *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 205-220. Il faut ajouter moins connus aujourd'hui : les parnassiens Catulle Mendès, Théodore de Banville et Édouard Dujardin.

¹⁰⁵² *Ibidem.*

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 217. Judith Cladel écrit *Le Volant*, représenté en 1895.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

du XX^e siècle d'« inconscient », mais préexistant dans la philosophie¹⁰⁵⁵. L'inconscient désigne, de manière descriptive, « ce qui échappe entièrement à la conscience, même quand le sujet cherche à le percevoir et à y appliquer son attention »¹⁰⁵⁶. Au sens psychanalytique, « topique », pour Freud, « dans le cadre de sa première théorie de l'appareil psychique »¹⁰⁵⁷, l'inconscient « est constitué de contenus refoulés qui se sont vu refuser l'accès au système préconscient-conscient par l'action du refoulement »¹⁰⁵⁸. Ses « contenus » sont notamment des pulsions qui cherchent à faire retour et des désirs de l'enfance fixé dans l'inconscient.

Rachilde (1860-1953) était une femme de lettres, essentiellement romancière, une critique littéraire et elle fut également, bien que non officiellement, la codirectrice de l'important journal-maison d'édition du *Mercure de France*. Elle était l'épouse de son directeur, Alfred Vallette (1858-1935), mais elle fut surtout, en tant que critique littéraire, l'une de ses plus importantes contributrices. Elle publie, en parallèle, entre 1880 et 1947 une soixantaine de volumes de romans, contes et nouvelles¹⁰⁵⁹, parmi lesquels *Monsieur Vénus, roman matérialiste* (1884), *La Marquise de Sade* (1887), *La Tour d'amour* (1899), *Le Théâtre des bêtes* (1926), *Notre-Dame des rats* (1931)), des essais (*Alfred Jarry ou le Surmâle des lettres* (1928) ; *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928) ; *Portraits d'hommes* (1930))¹⁰⁶⁰, des préfaces¹⁰⁶¹ ainsi qu'un essai autobiographique (*Quand j'étais jeune* (1947))¹⁰⁶². Elle collabore au sein de différents journaux par de nombreux articles critiques. D'après les relevés de Beach, Rachilde est l'autrice de vingt-six pièces de théâtre, en partie rassemblées en volumes¹⁰⁶³. Sept parmi elles ont été représentées sur

¹⁰⁵⁵ Cf. FILLOUX, Jean-Claude. *L'inconscient*. Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2019, n°285, 128 p.

¹⁰⁵⁶ « Inconscient », Dictionnaires Le Robert - Le Petit Robert de la langue française 2020 en ligne.

¹⁰⁵⁷ LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand. « Inconscient », *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache. [1967] Paris : Presses Universitaires de France, 7e édition : 2e trimestre 1981, p. 197.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁹ Cf. DAUPHINÉ, Claude. « Bibliographie des œuvres de Rachilde », *Rachilde*. Paris : Mercure de France, 1991, p. 397-400.

¹⁰⁶⁰ RACHILDE. *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, orné d'un portrait par Cazals. Paris : B. Grasset, 1928, 227 p. ; *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Paris : Aux Éditions de France, collection « leurs raisons », dirigée par André Billy, 1928. 87 p. ; *Portraits d'hommes* : Alfred Vallette, Maurice Barrès, Willy, Jules Renard, Jean Lorrain, Albert Samain, Paul Verlaine, Jean de Tinan, Laurent Tailhade, Jean Moréas, Léon Bloy, Louis Dumur, Remy de Gourmont, Paul Léautaud, Léon Delafosse, avec un portrait de l'auteur par Nel Aroun. Paris : Mercure de France, 6^{ème} édition, 1930, 229 p.

¹⁰⁶¹ Cf. DAUPHINÉ, Claude. « Bibliographie des œuvres de Rachilde », *Rachilde, op. cit.*, p. 400-401.

¹⁰⁶² RACHILDE. *Quand j'étais jeune*. Paris : Mercure de France, 1947, 170 p.

¹⁰⁶³ Cf. RACHILDE. *Théâtre*. Avec un dessin inédit de Paul Gauguin et une préface de l'auteur. Paris : A. Savine, 1891, 295 p. Volume contenant : *Madame la Mort*, *Le Vendeur de soleil*, *La Voix du sang*. ; *Le Démon de l'absurde*. Préface de Marcel Schwob, portrait de l'auteur par François Guiguet. Paris : Mercure de France, 1894, 178 p. Volume contenant : *Parodie impie*, *Scie*, *Le Rôdeur*, *Volupté*, *L'Araignée de cristal* ;

des scènes parisiennes publiques : *La Voix du Sang* (1890) et *Madame La Mort* (1891) par le Théâtre d'Art, *Volupté* à la Comédie Parisienne « le 12 septembre 1893 ou le 4 avril 1896 »¹⁰⁶⁴, *L'Araignée de cristal* (1894) par le Théâtre de l'Œuvre, *Le Vendeur de Soleil* (juin 1894) au Théâtre de la Rive Gauche puis au Théâtre Michel (1912), *Le Rôdeur* au Théâtre Fémina (23 mars 1928) ainsi que *Terreur* au Théâtre du Grand-Guignol (30 septembre 1933)¹⁰⁶⁵. Sa pièce *La Poupée transparente* est représentée en privée à la Renaissance le 9 décembre 1919¹⁰⁶⁶. Certains de ses romans et nouvelles font également l'objet d'adaptations pour la scène par des tiers¹⁰⁶⁷. Mais son expérience théâtrale la plus audacieuse est sa participation à l'avant-garde symboliste.

Son implication est due à sa rencontre avec Paul Fort mais également à son intérêt pour sa recherche d'un théâtre d'art, non commercial, visant à rassembler autour de « l'outre-monde » par la voie poétique. En effet, Rachilde travaille dans sa littérature une esthétique où, comme l'écrit Claude Dauphiné, « triomphent le sens du décor, le culte de la folie et de la névrose, le goût de l'analyse psychologique appliquée de préférence à de singuliers états d'âme »¹⁰⁶⁸. Elle est fortement influencée par les recherches menées par le neurologue Jean-Martin Charcot¹⁰⁶⁹ sur l'hypnose et l'hystérie dans les années 1880. En 1890, dès sa création, elle contribue au Théâtre d'Art. Elle rédige en effet « Le Théâtre. De la fondation d'un théâtre d'art », le programme du premier spectacle du Théâtre d'Art¹⁰⁷⁰. Elle contribue également aux recherches de ce théâtre, puis à celui de Lugné-Poe, en rendant compte dans la revue de son époux, *Le Mercure de France*, de ses spectacles¹⁰⁷¹, ainsi que par l'écriture des textes de trois spectacles : *La Voix du Sang* (1890), *Madame La Mort* (1891) et *L'Araignée de Cristal* (1894). Rachilde a donc été impliquée dans ce groupe théâtral en tant que rédactrice, critique et autrice dramatique.

Nous allons aborder cette troisième facette de sa participation. Après avoir étudié son parcours professionnel, nous allons voir, en étudiant la politique symbolique contenue

Contes et nouvelles, suivis du Théâtre. Paris : Société du Mercure de France, 1900. 233 p. Ce volume contient six de ses pièces : *La Voix du Sang*, *Madame La Mort*, *Le Vendeur de Soleil*, *L'Araignée de cristal*, *Le Rôdeur* et *Volupté*. *La poupée transparente* est publiée dans *Le monde nouveau* (Paris), 1919, p. 34-40. *La Femme peinte* publiée dans *Le Mercure de France* du 1^{er} août 1921, p. 642-652.

¹⁰⁶⁴ BEACH, Cecilia. « Rachilde », *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*, op. cit., p. 357.

¹⁰⁶⁵ Cf. BEACH, Cecilia. « Rachilde », op. cit., p. 356-358.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁸ DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*. Paris : Mercure de France, 1991, p. 11.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁰ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 166.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 53.

dans ses trois pièces, de quelle manière elle a contribué par son théâtre à la diffusion du discours de ce groupe dans l'espace public.

Née le 12 février 1860 au domaine du Cros dans le Périgord¹⁰⁷², Marie Marguerite Eymery est la fille d'un officier militaire, Joseph Eymery, et de Gabrielle Feytaud, issue d'une famille bourgeoise¹⁰⁷³. Elle est élevée les premières années de sa vie par sa nourrice¹⁰⁷⁴. En 1870, son père, revenu de la guerre contre la Prusse, sourd, le visage ravagé par la petite vérole, prend une « retraite anticipée »¹⁰⁷⁵. Dans *Quand j'étais jeune*, son autobiographie parue en 1847, son père apparaît, selon Martine Reid, comme « taciturne, porté sur la boisson et parfois violent »¹⁰⁷⁶. Sa mère, qui ne s'occupe guère d'elle¹⁰⁷⁷, tombe, d'après Reid, « dans la dépression puis dans la folie, au point de terminer ses jours à Charenton »¹⁰⁷⁸. Marguerite Eymery reçoit les leçons d'une institutrice¹⁰⁷⁹, une éducation à la fois sévère¹⁰⁸⁰ et libre¹⁰⁸¹ (elle pratique l'équitation, joue avec les paysans de la région) mais livrée à elle-même, elle se cultive surtout en autodidacte, disposant, comme la plupart des autrices dramatiques étudiées, d'un libre accès « à la bibliothèque de son grand-père, où trois mille livres sont à sa disposition sans qu'aucune censure ne s'exerce (...) »¹⁰⁸². Dauphiné mentionne, en particulier, ses lectures de l'œuvre de Voltaire, du Marquis de Sade, de Flaubert et d'Hugo¹⁰⁸³. Elle commence à écrire « en cachette »¹⁰⁸⁴ à l'adolescence. En 1875, son père la fiance à un officier mais suite à sa tentative de suicide dans un étang, il renonce au projet¹⁰⁸⁵. Entre 1876 et 1877, ses premiers textes, surtout des contes fantastiques, sont publiés dans *L'Écho de la Dordogne*, sous l'anonymat, et sans que sa famille ne soit au courant¹⁰⁸⁶. Elle envoie l'un de ses textes à Victor Hugo qu'elle admire afin d'avoir ses retours et celui-ci lui répond : « Remerciements et applaudissements. Courage, Mademoiselle. »¹⁰⁸⁷. Forte de ses premières publications et de ces encouragements, elle s'installe en 1878 à Paris où elle

¹⁰⁷² Cf. DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*. Paris : Mercure de France, 1991. 416 p., p. 23.

¹⁰⁷³ DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁷⁴ Cf. *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁷⁶ REID, Martine, « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF*, 2010, n° 34, p. 65-74., p. 65.

¹⁰⁷⁷ Cf. DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁷⁸ REID, Martine, « Le roman de Rachilde », *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁷⁹ Cf. DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁸⁰ Cf. REID, Martine, « Le roman de Rachilde », *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁸¹ Cf. DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁸² DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁸³ Cf. *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 31.

confie avoir le projet de devenir « une curiosité plus encore qu'une femme de lettre »¹⁰⁸⁸. Afin de subvenir à ses besoins, elle est rédactrice pour *L'École des Femmes*, un journal dirigé par sa cousine, Marie de Saverny, auquel elle donne un feuilleton intitulé *La Dame des Bois*¹⁰⁸⁹. Elle rédige aussi des articles pour *La Chronique parisienne*¹⁰⁹⁰. Elle signe son premier roman *Monsieur de la Nouveauté* du nom de Rachilde et sa cousine la présente à Arsène Houssaye pour qu'il la recommande à un éditeur ainsi qu'à Sarah Bernhardt pour qu'elle lui rédige une préface¹⁰⁹¹. Son roman est finalement publié chez Dentu en 1880 et préfacé par Houssaye. D'après Dauphiné, l'idée de ce pseudonyme lui serait venu lors d'une séance de spiritisme au cours de laquelle elle serait entrée en communication avec un aristocrate « suédois du XVI^e siècle »¹⁰⁹² prénommé Rachilde. Dans ce temps où l'ésotérisme est une pratique à la mode, elle prétend, d'après Reid, écrire sous la dictée de cet homme et décide donc d'opter pour ce nom¹⁰⁹³. Elle commence à fréquenter le milieu littéraire parisien. Après un démêlé avec le directeur du journal *L'Estafette* pour lequel elle travaille mais dont elle ne supporte plus les avances, elle démissionne et il fait courir le bruit qu'elle est sujette à des « persécutions imaginaires »¹⁰⁹⁴. Elle réalise alors, selon Dauphiné, qu'« être femme et jolie »¹⁰⁹⁵ ne rend pas la carrière facile et prend « conscience très tôt des injustices, des rapports de force existants »¹⁰⁹⁶ entre les sexes. Vers 1880-1885, alors qu'elle fréquente la bohème décadente favorable à une poésie moderne dont elle est, d'après Dauphiné, « l'une des créatrices et des muses »¹⁰⁹⁷, voire « le fondateur de cette école »¹⁰⁹⁸ aux côtés de Paul Verlaine, Jean Lorrain, Laurent Tailhade entre autres, elle demande une autorisation à la préfecture de police pour pouvoir porter un pantalon¹⁰⁹⁹ et se fait imprimer des cartes de visite sur lesquelles est écrit : « Rachilde, homme de lettres »¹¹⁰⁰. Afin de se rendre la vie plus aisée dans les espaces publics (rues, bals, cafés), elle opte, comme George Sand, pour un double travestissement nominal et vestimentaire. Ces années de bohème ne sont

¹⁰⁸⁸ RACHILDE dans une lettre à son ami F.-A. Cazals, Bibliothèque Nationale de France, citée par DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁸⁹ Cf. DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁹¹ *Ibidem.*

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁹³ Cf. REID, Martine, « Le roman de Rachilde », *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁹⁴ DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

cependant pas des années de débauche mais au contraire des années laborieuses littérairement et fondatrices dans le travail de sa prose¹¹⁰¹. En effet, Rachilde témoigne par des lettres qu'elle ne se met pas dans des états spécifiques en prenant des drogues ou en s'alcoolisant car la folie doit apparaître dans l'œuvre grâce au seul travail d'écriture. Pour Dauphiné, cela atteste notamment de « sa lucidité et [de] sa distance critique à l'égard des modes et des écoles »¹¹⁰² en particulier dans ce cas, en refusant « le principe, cher aux décadents, liant névrose et création artistique »¹¹⁰³. D'après ses lettres privées, elle considère la bohème essentiellement comme une « pose »¹¹⁰⁴ puisque comme elle l'écrira plus tard : « le métier de femmes de lettres (...) ressemble un peu à celui des actrices toujours obligées à la représentation »¹¹⁰⁵. Rachilde fait preuve d'esprit critique par rapport au comportement, en particulier autodestructeurs (alcool, drogues), des écrivains décadents qui lui semblent être davantage des poses qu'un service rendu à l'écriture. Elle a également conscience que l'image renvoyée par l'écrivain participe de la renommée de son œuvre, de sa publicité. En tant que femme, il s'agit d'adopter le comportement de ce que l'on attend d'elle. Rachilde compare ce jeu social à celui du jeu théâtral. L'autrice témoigne du jeu de rôle auquel est contrainte l'écrivaine, forcée à participer à celle ce que Judith Butler nomme « la comédie hétérosexuelle »¹¹⁰⁶. Cette mascarade s'avère un passage obligé dans tout rapport entre un homme de pouvoir et une femme subordonnée à lui, voulant accéder à un espace de pouvoir dans une société patriarcale hétéro-coloniale (cf. Chapitre 3). Sa conscience des relations de pouvoir entre les sexes se manifeste dans sa littérature.

En 1884, elle fait paraître *Monsieur Vénus* qu'elle sous-titre « roman matérialiste ». Il raconte l'existence de Raoule de Vénérande qui rejette les codes de la société, en particulier concernant la position d'assujettissement des femmes aux hommes. Son héroïne souhaite ne dépendre de personne et entretient d'ailleurs l'homme avec qui elle est en liaison. Elle finit par le rendre fou en s'inventant des passions avec d'autres. Le livre qualifié de « pornographe » fait scandale et « le parquet de Bruxelles, ville où le livre a[vait] été publié par Brancart, ordonn[a] la saisie de l'ouvrage »¹¹⁰⁷. Elle reçoit les

¹¹⁰¹ Cf. *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹¹⁰⁵ RACHILDE. *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Paris, éditions de France, 1928, 84 p., p. 69.

¹¹⁰⁶ BUTLER, Judith. « Lacan, Rivière et les stratégies de mascarade », *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface Éric Fassin, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, « poche », 2005, p. 131.

¹¹⁰⁷ DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 55.

soutiens de Verlaine, de Maurice Barrès qui la surnomme « Madame Baudelaire »¹¹⁰⁸ mais de nombreux salons lui ferment leurs portes¹¹⁰⁹. Barrès écrit la préface à sa seconde édition et s'étonne, de la même manière que Baudelaire et Remy de Gourmont se montraient troublés par les premiers textes de Judith Gautier, que « de cette enfant de saine éducation, so[ie]nt sorties ces créatures équivoques »¹¹¹⁰. Les associations « invention littéraire/femme », « audace littéraire/femme » leur semblent, comme le résume Barrès, un « problème »¹¹¹¹ mais il ajoute « passionnant »¹¹¹². Ce roman lui vaut aussi des insultes¹¹¹³. À l'issue de cette parution, elle commence à recevoir dans son salon « 5 rue des Écoles »¹¹¹⁴ (Paris 5^{ème}) « Léo Trézniak, Jean Moréas, Laurent Tailhade, Victor et Paul Margueritte (...) parmi les plus assidus, avec Jules Renard, Verlaine (...) »¹¹¹⁵ et elle publie dès lors en moyenne un roman par an jusqu'en 1943 (*Nono*, en 1885 ; *La Virginité de Diane*, 1886 ; *La Marquise de Sade*, 1887, etc.).

Alors qu'elle est une romancière célèbre à Paris et qu'elle est courtisée par différentes personnalités du monde des lettres (Barrès, Tailhade)¹¹¹⁶, elle épouse en 1889 Alfred Valette (1858-1935) et en 1890 naît leur fille unique Gabrielle¹¹¹⁷. L'année de sa naissance, son mari fonde le *Mercur de France*, dont le premier numéro paraît 1^{er} janvier 1890¹¹¹⁸ avec, d'après le témoignage de Gourmont cité par Dauphiné « « un groupe de jeunes gens sans relations, sans notoriété, sans argent » mais fous de littérature, qui, « ayant découvert les capacités administratives d'Alfred Vallette, avaient décidé de se mettre sous sa direction » »¹¹¹⁹. La seule écrivaine et l'unique femme alors reconnue sur la scène littéraire parisienne, parmi « Laurent Tailhade, Albert Samain, Jules Renard (actionnaire principal), Saint-Pol-Roux, Charles Morice, Louis Dumur, Ernest Renaud, Pierre Quillard, Édouard Dubus, Albert Aurier et Rémy de Gourmont (...) »¹¹²⁰, est Rachilde. À partir de la création de ce journal qui va s'organiser en maison d'édition, elle va collaborer avec son époux, en cumulant à sa carrière de romancière (à raison d'un

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 56.

¹¹¹⁰ BARRÈS, Maurice. « Préface », *Monsieur Vénus* de Rachilde, 2^{ème} édition cité par DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 57.

¹¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹¹² *Ibidem.*

¹¹¹³ Cf. DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 60-61.

¹¹¹⁴ DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 61.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹¹¹⁶ Cf. DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde, op. cit.*, p. 78-79.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹¹⁹ *Ibidem.*

¹¹²⁰ *Ibidem.*

roman par an), celle de codirectrice de la maison d'édition et s'impose le rythme de lecture de quarante ouvrages par mois jusqu'en 1914 afin d'en donner « un compte rendu critique dans la revue »¹¹²¹. Elle va ainsi devenir, dans les années 1900, une critique littéraire très reconnue aux côtés de Léon Blum et de Jean Ernest Charles¹¹²². Dauphiné précise qu'elle reçoit pour ce travail « la somme symbolique de cinquante francs par mois »¹¹²³ ce qui signifie qu'elle n'est pas considérée, professionnellement, comme n'importe quel contributeur ainsi que l'était par exemple Delphine de Girardin lorsqu'elle débuta les *Courriers de Paris* pour *La Presse* en 1839, mais qu'elle est considérée comme l'épouse de Vallette. Cela signifie aussi qu'elle s'accommode de cette situation puisqu'elle reste mariée sa vie durant. Elle tient également un salon, cette fois associé au *Mercur de France* dans lequel elle reçoit de nombreux écrivains parmi lesquels Rémy de Gourmont, Henri de Régnier, Pierre Louÿs, Alfred Jarry, Paul Fort¹¹²⁴, Valentine de Saint-Point, des personnalités qui pour certaines vont contribuer à la scène théâtrale symboliste.

1890 n'est pas seulement l'année de naissance de son enfant unique, celle de la création du *Mercur de France* pour laquelle elle va travailler sa vie durant, il s'agit aussi de celle de la première représentation de l'une de ses pièces de théâtre *La Voix du Sang*. Son texte, dédié à Paul Fort, fondateur du Théâtre d'Art, est mis en scène par ce dernier et représenté les 18 et 19 novembre 1890 en Salle Duprez¹¹²⁵.

L'intrigue de *La Voix du Sang* se déroule au quatrième étage d'un immeuble parisien donnant sur une rue paisible. Elle met en scène, le mari et la femme d'un couple bourgeois (interprétés par Lugné-Poe et Berthe Bady lors du spectacle¹¹²⁶), ainsi que leur servante. Alors qu'ils sont en train de boire leur tilleul, le couple entend au dehors des appels à l'aide mais il ne veut pas se pencher par la fenêtre de peur d'attraper une « fluxion de poitrine ». Il ne réagit pas. La femme dit simplement qu'elle enverra le lendemain la bonne « aux racontars »¹¹²⁷. Puis, brusquement, la porte s'ouvre et la bonne, le visage plein d'épouvante, apparaît. Le concierge sort de l'embrasure soutenant le corps d'un jeune homme au plastron serti d'une large tâche rouge. Les parents reconnaissent leurs

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 104-105..

¹¹²² *Ibid.*, p. 276.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 104.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 110-115.

¹¹²⁵ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 206.

¹¹²⁶ DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*, op. cit., p. 90.

¹¹²⁷ RACHILDE. *La Voix du Sang*, dans *Contes et nouvelles, suivis du Théâtre*. Paris : Société du Mercur de France, 1900, p. 325.

fil et la bonne s'écrie : « Ah ! Madame ! Quel malheur !...Le pauvre garçon !...Il sortait tous les soirs, et moi je n'osais pas vous le dire !... »¹¹²⁸. Et le rideau de la salle tombe.

Les protagonistes (la femme, le mari, la bonne, le concierge) sont davantage des figures que des personnages ce qui laisse aux spectateurs la possibilité de reconnaître en eux ceux qu'ils connaissent dans leur réel. Ils rendent le spectateur actif, libre d'inventer en eux leurs personnages. Contrairement à ses protagonistes, Rachilde décrit de façon très précise, détaillée, de manière naturaliste, le cadre de son intrigue, le salon du couple. De cette manière, les figures qu'elle met en scène sont clairement identifiables comme appartenant à la bourgeoisie de la Troisième République. Pour cette seconde raison, sa pièce est critique envers ce groupe sociologique qu'elle décrit ironiquement comme étant soucieux de son seul confort (son éventuelle fluxion de poitrine) et détourné du bruit de la rue (les appels à l'aide). Ce bruit de la rue peut symboliser la misère sociale qui, dans ce cas, ne veut pas être vue, ou la révolte tant crainte par le gouvernement de la Troisième République ayant assis son pouvoir sur la tache de sang laissée par les Communards dont elle a écrasé les corps et la colère. Ce couple peut également figurer les consommateurs-amateurs du théâtre bourgeois, commercial et mimétique du XIX^e siècle, de « divertissement », (qui signifie littéralement, se détourner de), dont le groupe du Théâtre d'Art veut se distinguer et auquel il veut par son art s'opposer. *La Voix du Sang* peut alors se lire comme un manifeste du Théâtre d'Art non pas éditorial mais théâtral rendant visible son « drapeau »¹¹²⁹, celui d'un théâtre, contrairement au théâtre commercial, en « dissidence »¹¹³⁰ et, par son ironie, en « provocation »¹¹³¹. La pièce fait office de manifeste. Elle rassemble autour d'un nouveau crédo implicite mais symbolisé un groupe qui constitue un nouveau public. Cette pièce n'explicite pas de manière frontale un discours, elle symbolise un ordre qu'elle ridiculise, en poussant au bout ses logiques de pensées, en le rendant grotesque. La misanthropie, l'individualisme et la conformité de ces époux qui les conduisent à demeurer aveugle aux cris de souffrance de leur propre enfant symbolise dans la pièce de Rachilde l'ennemi du Théâtre d'Art. Par cette pièce qui fut, d'après Dauphiné, celle de l'autrice « qui obtint le plus de succès »¹¹³², Rachilde

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 307.

¹¹²⁹ DIAZ, José-Luis. « Manifestes et scandales littéraires », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre, *op. cit.*, p. 384-385.

¹¹³⁰ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, *op. cit.*, p. 11. Mireille Losco-Lena s'appuie sur les travaux pionniers de Jacques Robichez et la thèse d'Anne Pellois.

¹¹³¹ *Ibidem*.

¹¹³² DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*. Paris : Mercure de France, 1991. 416 p., p. 90.

participe de la recherche mais également de la formation, dans l'espace public, du discours définissant la singularité du théâtre symboliste, matérialisé, dans ce cas, par un spectacle de Paul Fort dans le cadre du Théâtre d'Art. Le discours politique de cette pièce non formulé mais symbolisé, contre-discours du théâtre commercial et du gouvernement de la Troisième république, défend l'invention, la volonté de voir l'humain et, à travers lui, d'autres mondes. Sa seconde pièce, *Madame La Mort*, également fortement teintée d'ironie, explore davantage les thématiques propres au symbolisme, en tentant de représenter ce que Villiers de L'Isle-Adam nomme « l'outre-monde »¹¹³³.

Sa seconde pièce représentée les 19 et 20 mars 1891 au Théâtre Moderne¹¹³⁴ toujours par le Théâtre d'Art dirigé par Paul Fort, dédicacée cette fois à son époux Alfred Vallette, *Madame La Mort*¹¹³⁵, sous-titrée « drame cérébral » convie cette fois les spectateurs à ce que Losco-Léna nomme, en reprenant les mots de Villiers de L'Isle-Adam, « l'outre-monde »¹¹³⁶. Georgette Camée, comédienne « égérie »¹¹³⁷ du Théâtre d'Art y joue le rôle de La Mort.

L'intrigue de la pièce se déroule « de nos jours » (en 1890). Elle met en scène Paul Dartigny, un jeune aristocrate décrit comme pâle, de physionomie fine et de tenue féminine, consommateur de femmes et de drogues. Son ami Jacques le définit comme « un homme qui rêve »¹¹³⁸. Paul apparaît, en effet, dans un état qui se situe entre l'éveil et le rêve. Paul Dartigny organise son suicide qu'il évoque comme une « suprême jouissance d'un rendez-vous avec la Mort... »¹¹³⁹. Il met de l'ordre dans ses affaires, remercie sa maîtresse Lucie, et dit adieu à Jacques. Il s'allume ensuite un cigare empoisonné et, à la fin du premier acte, tout en fumant, il se décrit partant dans l'au-delà, respirant désormais le parfum de roses fanées. Le second acte se déroule dans un jardin, le pays du « dernier rêve »¹¹⁴⁰ dans lequel sont présentes Lucie et Madame La Mort,

¹¹³³ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 14.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹¹³⁵ Franz Kafka en rend compte par bribes dans son journal, cf. KAFKA, Franz. *Journal de Kafka*, texte intégral 1910-1923, traduit et présenté par Marthe Robert, Paris : Grasset, 1954, p. 247-248 : « 22 mai [1912]. Merveilleuse soirée avec Max. Quand je m'aime, je l'aime encore plus fort. « Lucerna ». – *Madame la Mort* de Rachilde. [...] 23 mai. Hier, derrière nous, un homme s'ennuyait tellement qu'il est tombé de son fauteuil. – Comparaison de Rachilde : ceux dont le soleil fait la joie et qui demandent aux autres de se réjouir sont comme des gens ivres qui, rentrant d'une noce la nuit, forcent les passants rencontrés en chemin à boire à la santé d'une mariée qu'ils ne connaissent pas. [...] L'effet de dos, au début de *Madame La Mort*, répond à ce principe que le dos d'un amateur, placé dans les mêmes conditions, est aussi beau à voir que le dos d'un bon comédien. Les gens sont d'une probité ! »

¹¹³⁶ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 14.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹¹³⁸ RACHILDE. *Madame La Mort*, dans *Contes et nouvelles, suivis du Théâtre*. op. cit, p. 236.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 250.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 261.

décrite comme une « vieille princesse errante »¹¹⁴¹. S'entame une joute verbale entre les deux personnages féminins, elles disputent le corps du jeune homme en vie pour Lucie et mort pour Madame La Mort. Cette dernière l'emporte. Paul la remercie et lui demande d'ôter son voile mais l'air passe au travers d'elle et elle refuse, il lui demande encore si, dans leur couche, il pourra presser son corps contre le siens, elle lui rétorque qu'il dormira. Il lui demande qui elle est : elle ne sait pas. Le lit nuptial est prêt, elle lui demande de s'endormir, pour toujours. Le dernier acte se déroule dans l'appartement de Paul Dartigny dans lequel git son cadavre. Son domestique le découvre, puis Jacques, Lucie, et enfin un médecin. Le médecin constate le décès, il qualifie son suicide de « mort propre (...) [de] suicide distingué... »¹¹⁴².

Par ce anti-héros et son projet, Rachilde se moque d'artistes qu'elle côtoie, des décadents (pâle, fin, féminin, consommateur de femmes et de drogues), qui jouent avec la mort en usant de toutes sortes de drogues, d'autodestruction, dans un but esthétique pour servir leur art. Mais elle semble également s'amuser de la scène théâtrale symboliste elle-même qui, par son travail, cherche à appréhender, rendre visible l'entredeux invisible entre la vie et la mort et le rêve et le réel. L'autrice prend pour servir sa satire l'expression de « petite mort » au pied de la lettre. Elle décrit un personnage en recherche d'un ultime voyage avec la mort qu'elle symbolise par une femme « fatale ». Madame La Mort, désirée par Paul Dartigny, supplante la maîtresse et la vie du héros. Rachilde appréciait Gyp, elle a rendu compte de ses romans dans un grand nombre d'articles, en particulier sa faculté à avoir « dans l'œil, un terrible rayon qui pénètre tout pour en extirper un squelette, ou faire jaillir une balle perdue »¹¹⁴³. Elle admirait son regard satirique capable de déshabiller un individu ou une situation pour en rendre visible sa part la moins avantageuse. Rachilde, de la même manière que Gyp, en particulier dans la satire qu'elle fait un an plus tôt du décadent, parlant en circonvolutions, dans *Tout à l'égout* (1889), une pièce qu'elle avait certainement lue, s'attaque de manière humoristique à ses confrères poètes de l'avant-garde. Elle se moque de leur manie d'adopter pour servir leur art des comportements autodestructeurs. Mais la pièce s'inscrit également dans la recherche du théâtre symboliste pour la raison qu'elle propose une expérience cérébrale collective : assister à ce qui se passe dans la sphère mentale d'un individu lorsqu'il meurt.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 265.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 287.

¹¹⁴³ DAUPHINÉ, Claude. « Bibliographie des œuvres de Rachilde », *Rachilde, op. cit.*, p. 181. (*Mercure de France*, 16 janvier 1912).

Elle peut en effet être lue de façon plus métaphysique et moins satirique. Madame La Mort, femme désirable et fatale, donne à voir la dimension paradoxale du désir et propose une symbolisation de l'idée alors anachronique en 1890, de « pulsion de mort ». Introduite par Sigmund Freud en 1920 dans *Jenseits des Lustprinzips*, (*Au-delà du principe de plaisir*), la pulsion de mort désigne, d'après Laplanche et Pontalis : « (...) une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et qui tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique »¹¹⁴⁴. Le héros s'autodétruit par des drogues, a une vie sexuelle de consommateur, et en dernier ressort se tue, l'ultime pulsion est dirigée contre lui. Rachilde explore l'espace-temps intermédiaire de « l'outre-monde »¹¹⁴⁵, entre la vie et la mort, le rêve et le réel, présent en particulier dans l'inconscient, cette zone de l'individu invisible mais qui parfois s'échappe de lui. Elle poursuit avec ce personnage sa galerie littéraire de névrosés. Mireille Losco-Lena mentionne un retour de Willy sur ce spectacle auquel il reproche sa trop grande théâtralité :

Passe pour M^{lle} Camée – acteuse encombrante – le corps enveloppé dans un long voile qui la cache toute entière. Mais pourquoi l'autre femme (la Courtisane, la Vie), son exubérance de mots et d'attitudes, ce brutal décolletage, cette accumulation de contingences odieusement précises ? à tort, peut-être, je souhaiterais que la mélodie de deux voix, sans inflexion, monotone, venues d'on ne sait où, pût murmurer, autour du patient, autour de l'halluciné, qui, *perindè ac cadaver*, nous épargnerait ses contorsions, ses yeux blancs, tout ce bagage de jeune premier (souples, mains tordues, bouche crispée) ; son immobilité poignante, je crois, toucherait...¹¹⁴⁶

Alors que, d'après la chercheuse, ce spectacle symboliste était « déjà très en rupture des codes scéniques de l'époque »¹¹⁴⁷, Willy trouve le code du jeu encore trop bourgeois. Il voudrait que les acteurs soient immobiles, que leur présence soit davantage hiératique, que leurs paroles soient une sorte de musique. Ce témoignage permet d'appréhender mieux la recherche scénique de ces gens de théâtre en quête de déconstruction des manières de jouer, de représenter et des sujets dits bourgeois. Ils cherchent à inventer un théâtre moins pompeux. Ce drame cérébral, de facture assez naturaliste, s'inscrit par les thématiques qu'il aborde dans la recherche symboliste. Sa troisième pièce de théâtre,

¹¹⁴⁴ LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand. « Pulsion de mort », *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache. [1967] Paris : Presses Universitaires de France, 7^e édition : 2^e trimestre 1981, [en ligne] http://psycho.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc245.html [Consulté le : 30/07/2016]

¹¹⁴⁵ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 14.

¹¹⁴⁶ WILLY. *Soirées perdues*, Tresse et Stock, 1894, p. 68. Cité par LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 22.

¹¹⁴⁷ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 21.

L'Araignée de cristal (1894), celle qui fut la plus représentée correspond à une manifestation plus radicale de cette recherche.

*L'Araignée de cristal*¹¹⁴⁸, une courte pièce (6 pages), fut en effet représentée le 13 février 1894 aux Bouffes-du-Nord¹¹⁴⁹, le 13 mars 1894, à Bruxelles, au Théâtre du Parc¹¹⁵⁰, le 26 septembre 1894 à Anvers, le 4 octobre 1894 à Christiana¹¹⁵¹, le 12 février 1895 à La Haye¹¹⁵². Elle était cette fois mise en scène dans le cadre du groupe du Théâtre de l'Œuvre dirigé par Aurélien Lugné-Poe qui jouait également le rôle de L'Épouvanté¹¹⁵³.

La nuit, sur une terrasse l'été, éclairée par la lune, une mère s'inquiète pour son fils de vingt ans qui maigrit. Le garçon lui raconte une histoire de son enfance. Il avait dix ans, il avait été puni et enfermé dans la salle des outils de jardinage. Il y avait là un miroir dans lequel se réfléchissait un vilebrequin. Son imagination lui fit penser qu'il s'agissait d'une araignée. Dans son cauchemar, l'araignée s'avançait vers lui, grimpait sur son corps, lui dévorait les yeux et lui suçait la cervelle. Pris de panique, il se débattit et brisa le miroir. Sa haine des glaces lui vient de ce jour. Alors que sa mère lui demande d'allumer les lumières, le fils s'engouffre avec force dans un miroir de l'appartement qui se brise. Lors du choc, le garçon est égorgé par l'un des morceaux de verre.

Comme dans *La Voix du Sang*, Rachilde met en scène dans sa pièce des figures : « l'épouvanté » (le fils) et la mère. L'épouvanté symbolise un individu pris dans sa cérébralité comme dans un piège. Il narre une peur archaïque de son enfance qui le ronge, le réduit dans son présent d'adulte ; dans la fiction, il maigrit. La peur de cette araignée de son imagination, qu'il nomme en raison des brisures du miroir associées à ce souvenir « l'araignée de cristal », l'empêche de vivre et nourrit chez lui ce qu'il appelle sa « haine contre les glaces ». Rachilde trouve dans cette dernière pièce une économie de style, une simplicité, rendant bien compte du projet esthétique du symbolisme visant à révéler ce qui est au-delà du visible, entre le rêve et l'éveillé. Son usage des symboles sert son économie poétique, en particulier celui du miroir. Le miroir renvoie au mythe de Narcisse dont le nom est explicitement évoqué. Psyché est aussi un synonyme de miroir. La psyché désigne alors simultanément un grand miroir face auquel on peut se regarder en pied mais

¹¹⁴⁸ RACHILDE, « L'Araignée de Cristal » [En ligne], *Mercur de France*, tome V, n° 31, juin 1892, p. 147-155. Disponible sur : www.formationpatrimoinetroyes.fr [Consulté le 11.07. 2020]

¹¹⁴⁹ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 212.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 213.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 187.

également, notamment en psychologie, l'« ensemble des aspects conscients et inconscients du comportement individuel, par opposition à ce qui est purement organique »¹¹⁵⁴. Le jeune homme fonce dans un miroir et meurt. Les interprétations peuvent être multiples et contradictoires. Mais la peur archaïque de l'araignée semble avoir brisé en lui son narcissisme, cette part psychique primordiale à l'individu dans son épanouissement pour devenir un adulte. Ce jeune homme qui inquiète sa mère parce qu'il « rétrécit » en quelque sorte, semble ne plus être habité que par sa peur, ce qui le constitue pour grandir et aimer (il est question de sa vie amoureuse) semble avoir disparu. Il est paralysé dans son enfance et « avec rage », il se suicide en fonçant dans un miroir qui l'égorge. *L'Araignée de cristal* révèle que l'être humain est un individu social pris dans l'Histoire mais également mis à l'épreuve par son histoire psychique qui le détermine aussi dans son devenir. La pièce suggère que les émancipations de l'individu sont à penser, en simultané, depuis son milieu social et depuis sa psyché. Révéler cette idée sur scène peut également s'envisager comme un manifeste théâtral. Le spectacle rend publique l'idée qu'il fait apparaître (il est public), il est d'emblée un événement (il est collectif), il tend à faire réfléchir à partir de ce qui est acté (il a une valeur réflexive) mais il a aussi un but (il est pragmatique) car, sans expliciter son discours, il affirme l'importance de la part invisible de l'humain dans sa manière d'être au et dans le monde. Ce spectacle peut alors aussi s'apparenter à un drapeau du symbolisme théâtral mais tandis que *La Voix du Sang*, en 1890, revendiquait sa part dissidente au théâtre bourgeois, *L'Araignée de cristal* manifeste, en 1894, ce que le théâtre commercial ne montre pas : l'inconscient de la psyché constitutive de l'humain au même titre que l'Histoire. Manifeste politique et esthétique, ce spectacle est politique. Il participe d'un contre-discours dans l'espace public dans la manière de montrer l'individu comme un être constitué de profondeurs latentes, non manifestes dans la société et non prises en compte par l'ordre social bourgeois.

Rachilde s'est très jeune imposée dans le milieu littéraire de l'avant-garde tout en adoptant un esprit critique à l'égard des comportements des écrivains. Elle prit également tôt conscience des rapports de domination entre les sexes, en particulier dans le milieu littéraire, obligeant les écrivaines à adopter une « mascarade » qui serve « la comédie hétérosexuelle » (Butler). Rachilde ne s'est pourtant jamais déclarée féministe mais elle ne s'est, de manière générale, jamais revendiquée d'un quelconque groupe afin de

¹¹⁵⁴ Cf. « Psyché », Centre national de recherches textuelles et lexicales en ligne, 2020.

pouvoir, en liberté, tous les critiquer en tant qu'écrivaine. Elle a cependant soutenu, par de nombreux articles, les œuvres d'écrivaines, en particulier celles de Gyp et de Colette, ainsi que celle de l'autrice dramatique Marie Lenéru. Contrairement à toutes les pièces des autrices de ce chapitre, le théâtre de Rachilde ne met pas en scène d'héroïnes et il ne défend pas de modèles de femmes. Ses personnages principaux sont des personnages ou figures de jeunes hommes (*Madame La Mort* et *L'Araignée de cristal*) ou un couple (*La Voix du Sang*). Les personnages féminins de ses trois pièces, des mères (la femme, la mère), une amante (Lucie) et la mort (*Madame La Mort*), sont plutôt, à l'exception de la Mort, pour sa part spectrale, insignifiants. Ses romans contiennent souvent des héroïnes de femmes fatales ou cruelles qui, par leurs comportements, suivent cependant leurs désirs (Raoul de Vénérande par exemple). Rachilde participe entre 1890 et 1894 à la recherche du théâtre symboliste mais son association se concrétise de manière ponctuelle (par des critiques de spectacles dans *Le Mercure de France*, l'écriture d'un programme et trois pièces). Sa collaboration se manifeste cependant par des textes qui, sans l'explicitement, servent la politique défendue par la scène symboliste. Sa première contribution dramatique critique ceux qui consomment des spectacles commerciaux, les bourgeois conformistes de la Troisième République, et affirme, sans l'explicitement, que la scène symboliste s'oppose à eux et à leur théâtre mimétique. Son théâtre symboliste se radicalise au fil des pièces et la dernière, *L'Araignée de cristal*, revendique la scène comme un espace de mise à nue de la psyché, consciente et inconsciente de l'individu, elle donne à voir le retour du refoulé à l'œuvre. Tel un miroir, son dernier texte contient une puissance réflexive et réaffirme la mission que s'est donnée la scène symboliste de proposer un théâtre d'« à côté »¹¹⁵⁵ qui dévoile au public « l'outre-monde »¹¹⁵⁶ absent du théâtre bourgeois, un entredeux entre rêve et réalité dans lequel s'inscrit l'inconscient humain. Le théâtre de Rachilde participe à diffuser dans l'espace public la politique de la scène symboliste. Après avoir été très connue et célébrée, ou détestée, à Paris dans les années 1900, et avoir publié un grand nombre de romans, soutenu et lancé de nombreux artistes en tant que critique littéraire presque jusqu'à sa mort (Alfred Jarry notamment), Rachilde décède dans un quasi anonymat en 1853¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁵ LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 11.

¹¹⁵⁶ Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 14. Cf. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, dans *Œuvres complètes*, éditions établie par A. W. Raitt et P.-G. Castex, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I, p. 1010.

¹¹⁵⁷ Certains de ses romans ont été récemment republiés comme *La Tour d'amour* ou *L'animale*. Cf. RACHILDE, *La Tour d'amour* [1899]. Paris, Gallimard, « bleue Mercure de France », 1994, 192 p. RACHILDE, *L'animale* [1893]. Paris, Gallimard, « bleue Mercure de France », 2017, 272 p.

Rachilde a mis en scène dans ses romans des femmes désirantes telles que Raoule de Vénérande ou la Marquise de Sade, mais Valentine de Saint-Point (1875-1953) va plus loin. Dès le début de son œuvre en 1905, elle affirme, sans recourir à des personnages de fiction, son désir de poétesse à vivre librement et revendique son droit au plaisir et à l'ambition artistique. Elle va déployer, entre 1905 et 1924, son art dans plusieurs disciplines (poésie, théâtre, danse, romans) dans l'idée de proposer notamment à la scène, comme Judith Gautier, un spectacle total.

C. Le « Théâtre de la Femme » futuriste (1909-1914) de Valentine de Saint-Point (1875-1953)

Marquée, comme Judith Gautier, par l'œuvre musicale de Richard Wagner et philosophique de Friedrich Nietzsche, Valentine de Saint-Point (1875-1953) expérimente avant la Première guerre mondiale un spectacle total dans lequel ressorte la force vitale sexuelle et guerrière de l'individu qu'il soit homme ou femme.

Valentine de Saint-Point a été poétesse, artiste, romancière, théoricienne, chorégraphe et danseuse, critique d'art à Paris (1904-1914) et New-York (1917) puis militante anticolonialiste au Caire, en Égypte (1924-1930) où elle est décédée en 1953.

Ses recherches scéniques marquées par ses rencontres successives avec différents artistes et critiques, le sculpteur Auguste Rodin (1840-1917), le cérebriote Ricciotto Canudo (1877-1923), les orphistes Sonia (1885-1979) et Robert (1885-1941) Delaunay, le futuriste Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), se déploient sur la scène théâtrale parisienne entre 1909 et 1913 au cours de deux spectacles. Est d'abord représentée sa pièce *Le Déchu* en 1909 au Théâtre des Arts par le Cercle dramatique « Les Essayeurs », nouvelle troupe avant-gardiste qui s'inscrit dans la lignée de celle de L'Œuvre de Lugné-Poe. Ce spectacle amorce un projet théâtral plus vaste pensé en trois volets intitulés *Le Théâtre de la Femme* et théorisé lors d'une conférence éponyme. Elle ne va pas au bout de ce projet en raison, d'après Caroline Haan¹¹⁵⁸, des retours ambivalents de la critique. Elle se concentre ensuite à expérimenter en tant que conceptrice, danseuse, chorégraphe et poète un spectacle que Marie Cléren synthétise sous l'expression de « poème dansé »¹¹⁵⁹ et que Valentine de Saint-Point nomme *La Métachorie*. Elle la performe en

¹¹⁵⁸ Cf. HAAN, Caroline. « Approches de la réception d'une polygraphe », *op. cit.*, p. 278.

¹¹⁵⁹ CLÉREN, Marie. « Au-delà de la danse : la métachorie, expression plastique de la poésie », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, *op. cit.*, p. 69-81., p. 70.

1913 au Théâtre des Champs-Élysées. Après la Première Guerre, elle l'exécutera également en 1917 à New-York au Metropolitan Opera House. Cette artiste consciente de s'inscrire dans l'histoire des arts propose des ruptures dans les représentations scéniques des femmes ou de la danse qu'elle souhaitait voir accéder à la modernité.

Cette artiste expérimentatrice a été soutenue par les groupes d'avant-gardes (orphistes, futuristes, fauvistes, impressionnistes, etc.) lors, par exemple, de sa candidature en 1914 à la tête du Théâtre de l'Odéon mais dénigrée et tournée en ridicule par la presse à large audience pour sa trop grande originalité voire son hermétisme. Par son portrait et en revenant, sur ses deux spectacles publics¹¹⁶⁰, nous allons étudier de quelle manière elle a pu faire évoluer le regard du public sur les femmes et sur la danse en faisant émerger ce que nous appelons un « Théâtre de la femme futuriste ». Cette figure de « la femme futuriste » qu'elle propose tend à démocratiser l'idée d'une réappropriation pour les femmes de « la liberté de leurs corps »¹¹⁶¹ et de leurs puissances de création ainsi qu'indirectement, celle de l'admission dans l'institution d'artistes femmes totales (actrice, autrice, conceptrice, théoricienne, etc.), d'expérimentatrice de la scène.

Née à Lyon le 17 février 1875, Anna Jeanne Valentine Marianne Vercell Desglans de Cessiat Pelletier est la « fille unique de Charles Joseph Vercell (...) et d'Alice Desglans de Cessiat »¹¹⁶². On sait peu de choses sur son éducation. Dans le cadre d'une enquête sur la littérature féminine, elle dresse son autoportrait et écrit qu'elle eut à domicile des « institutrices et professeurs [de] musique, dessin, anglais, etc. »¹¹⁶³. Elle ajoute : « mais a fait sa véritable culture après ses études »¹¹⁶⁴. Il semble en effet qu'elle ait évolué intellectuellement et artistiquement en autodidacte, au fil des rencontres et de ses lectures. Après le décès de son père en 1888, elle s'installe avec sa mère et sa grand-mère

¹¹⁶⁰ En effet, je ne vais pas aborder sa pièce *L'Âme impériale ou l'Agonie de Messaline* qui aurait été écrite selon l'argument de la pièce en 1907 était en tout cas terminée en 1914 mais n'a été publiée qu'en 1929 et n'a jamais été représentée. Elle retrace les dernières heures de Messaline qui apparaît intégralement nue et incarne à la fois le modèle d'une femme désirante et hédoniste qui « aime trop l'amour, la lutte et le soleil » et celui de la décadence de l'empire de Rome sur le point de s'effondrer. Sa pièce pousse le lecteur à envisager le désir sexuel féminin comme une force, à appréhender en soi, loin de tout moralisme et de toute culpabilité. Cf. SAINT-POINT, Valentine (de). *L'Âme Impériale ou l'Agonie de Messaline*, tragédie en trois moments avec musique de scène, précédée du *Discours sur la tragédie et le vers tragique*, frontispice et trois décors, Paris : Eugène Figuière, 1929, 149 p.

¹¹⁶¹ ANTICI, Ilena. « Valentine de Saint-Point et la femme « avant tout, au-delà de tout, maternelle », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 179-192, p. 192.

¹¹⁶² CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 p., p. 341.

¹¹⁶³ SAINT-POINT, Valentine (de). *Lettre à Élie Moroy*, 1924 retranscrite dans *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 345.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*.

maternelle à Mâcon¹¹⁶⁵. En 1892, elle épouse Florian Perrenot, son professeur de lettres¹¹⁶⁶. Entre 1893 et 1899, elle déménage de nombreuses fois suivant les mutations de son époux (Mans, Corse, Niort...)¹¹⁶⁷. En 1894, elle rencontre Charles Dumont, un professeur de philosophie, futur homme politique (sénateur, ministre...), qui devient son amant¹¹⁶⁸. En 1899, son époux décède et l'année suivante, elle épouse Dumont à Paris, devenu en 1898, député du Jura¹¹⁶⁹. En 1900, elle vit donc à Paris et, à partir de 1902, elle commence à fréquenter le milieu littéraire¹¹⁷⁰. Elle est « modèle et (...) muse »¹¹⁷¹ du sculpteur Auguste Rodin. En 1903, elle rencontre Ricciotto Canudo « critique littéraire et critique d'art italien (...) écrivain prolifique et commentateur attentif de l'actualité artistique (...) [et] jusqu'à la Première Guerre mondiale un des points de référence de l'avant-garde »¹¹⁷². Il est responsable de la rubrique de la littérature italienne dans la revue du *Mercure de France* (dirigée par Alfred Vallette et Rachilde). En 1904, elle divorce de Charles Dumont et s'installe en concubinage avec Ricciotto Canudo¹¹⁷³, ses relations dans le milieu artistique s'accroissent et sa vie d'artiste débute.

En 1905, elle fait paraître dans *La Nouvelle Revue* (fondée par Juliette Adam, cf. chapitre 4) « Lamartine inconnu », un premier article dans lequel elle affirme publiquement être une descendante d'Alfonse de Lamartine¹¹⁷⁴. Comme Gyp, elle revendique publiquement sa lignée aristocratique. Elle se définit dans cet article en tant qu'aristocrate et comme héritière de Lamartine, poète, révolutionnaire de 1848 mais elle s'identifie également à l'homme politique qu'il fut. La même année, elle publie chez Vanier-Messein un premier recueil de soixante poèmes : *Poèmes de la mer et du soleil*¹¹⁷⁵. Cette publication la place dans le catalogue de l'éditeur parmi Verlaine, Mallarmé, Corbière, Marie Krysinska¹¹⁷⁶. Cependant, ainsi que le précise Camille Haan, la plupart de ses œuvres publiées dans cette maison d'édition ainsi que chez Eugène Figuière sont

¹¹⁶⁵ Cf. CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 341.

¹¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹¹⁷¹ MAURI, Giulia. « De l'art total à l'intermédialité : Valentine de Saint-Point entre métachorie et cérèbrisme », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 83.

¹¹⁷² CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 341.

¹¹⁷³ *Ibidem.*

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 342.

¹¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹¹⁷⁶ Cf. SAINT-AMAND, Denis. « Logiques d'une entrée en poésie : autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient.*, op. cit., p. 19-29.

« publiées « à compte d’auteur » ce qui limite (...) les risques économiques pour l’éditeur »¹¹⁷⁷. Ses premiers poèmes l’inscrivent aussi littérairement, ainsi que le montre Denis Saint-Amand, dans la lignée des poètes romantiques (Hugo, Gautier), des parnassiens (Sully Prudhomme, Villiers de l’Isle-Adam, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire et Rimbaud), d’Alphonse de Lamartine encore¹¹⁷⁸, mais affirment aussi son vitalisme¹¹⁷⁹ qui passe par l’emploi d’un « lexique érotique »¹¹⁸⁰ et une grande « sensualité »¹¹⁸¹. Ses poèmes, en particulier celui intitulé « À la Vie », peuvent se lire comme un manifeste hédoniste « à la jouissance sans entrave »¹¹⁸² : « Oui, je voudrais tout voir, tout goûter, tout sentir ; / Souffrir jusqu’au dégoût, jouir jusqu’à l’extase ; / Sangloter, haleter, hurler, m’anéantir ; / Boire à ta coupe d’or, la pourpre qui m’embrase »¹¹⁸³. Ce poème, dans lequel elle s’adresse à la vie, revendique son orgueil (« Je suis digne toi et digne de tes dons »). Il exprime son ambition sensorielle (« Je veux vibrer à tout »). Cette vibration passe par les cinq sens, sont évoqués la caresse du vent et du soleil, le goût des fruits et de l’ivresse, la vue et le cri de révolte, mais également par son souhait d’une vie intense, sont exprimés la souffrance, la jouissance, le deuil et l’amour. Par des allitérations en « yx », elle fait apparaître sans la nommer, une figure mythologique qui lui est chère, celle du phœnix (elle nommera ainsi, à la fin de sa vie, le journal qu’elle fondera en Égypte). La convocation de cet oiseau renaissant de ses cendres après s’être consumé sur le brasier manifeste sa croyance dans le pouvoir de résurrection, et de manière moins christique, d’invention et de réinvention de l’individu au cours de son existence. Son poème se termine enfin par un cri appelant au plaisir (« Les seins dressés vers toi, je te crierai : Encore !). Ce recueil revendique son orgueil et son droit à la jouissance, sentiment rarement exprimé dans les poèmes de femmes du XIX^e siècle, il affirme son refus du sentimentalisme, sa confiance dans le pouvoir de création de l’individu, en l’occurrence

¹¹⁷⁷ HAAN, Camille. « Approches de la réception d’une polygraphe », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l’avant-garde à l’appel de l’Orient.*, op. cit., p. 269-283, p. 280.

¹¹⁷⁸ Cf. SAINT-AMAND, Denis. « Logiques d’une entrée en poésie : autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », op. cit., p. 25.

¹¹⁷⁹ Selon le Petit Robert 2020, le vitalisme est une « doctrine d’après laquelle il existe en tout individu un « principe vital » distinct de l’âme pensante comme de la matière. », cf. Dictionnaires *Le Robert 2020, Le Petit Robert de la langue française*. Disponible sur www.petitrobert-lerobert-com.biblec.univ-lyon2.fr [Consulté le 17.07.2020]

¹¹⁸⁰ SAINT-AMAND, Denis. « Logiques d’une entrée en poésie : autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », op. cit., p. 27.

¹¹⁸¹ *Ibidem*.

¹¹⁸² Cf. SAINT-AMAND, Denis. « Logiques d’une entrée en poésie : autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », op. cit., p. 26.

¹¹⁸³ SAINT-POINT, Valentine (de). « À la vie », *Poèmes de la mer et du soleil*, Paris, Vanier-Messein, 1905, 183 p., extrait cité par SAINT-AMAND, Denis. « Logiques d’une entrée en poésie : autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », op. cit., p. 25.

femme. L'énergie par le souffle qui se dégage de ce texte en fait un texte de combat, il ne s'adresse cependant pas aux autres femmes, comme l'*Épître aux femmes* (1797), mais à sa vie. Son poème apparaît comme une promesse qu'elle se fait. Par ses textes signés du pseudonyme de Valentine de Saint-Point, composé de son troisième prénom et du nom du château de Saint-Point de Lamartine situé dans la commune du même nom, la poétesse affirme, au début des années 1900, son droit au plaisir, sa liberté de ton et une singulière audace. Entre 1906 et 1911, elle publie une *Trilogie de l'amour et de la mort*¹¹⁸⁴ composée de trois courts romans : *Un amour* (1906), *Un inceste* (1907) et *Une mort* (1911)¹¹⁸⁵. Elle défend dans ceux-ci une relation cérébrale (intellectuelle) homme-femme égalitaire. Dans *Un amour*, ses deux protagonistes échangent à propos de leurs lectures, en particulier de Nietzsche¹¹⁸⁶, de la complexité de la maternité, présentée aussi comme un esclavage pour les femmes du peuple¹¹⁸⁷, des héros nietzschéens qui, en renonçant à leur grandeur, tombent dans la médiocrité¹¹⁸⁸. Elle publie également cette même année une étude sur Rodin dans *La Nouvelle Revue*¹¹⁸⁹. En 1908, elle publie un second recueil de poésie, *Poèmes d'orgueil*¹¹⁹⁰ et en 1909, deux ouvrages sur et pour la scène de théâtre, un discours intitulé « Théâtre de la femme » et une pièce de théâtre, *Le Déchu*. Ces deux ouvrages marquent le début de ses théories et expérimentations pour la scène. La première de sa pièce semble attendue. Ainsi, peut-on lire sous la plume de Gaston de Pawlowski dans le *Comoedia* du 27 mai 1909 :

Dans le nombre assez sérieux des « théâtres de jeunes » dont l'éclosion a suivi le succès du Théâtre de l'œuvre, il en est quelques-uns pleins de courage et de goût très sûr qui méritent bien le titre convoité de « théâtre d'avant-garde ». Le groupement artistique et littéraire des *Essayeurs* est de ceux-là. (...) La pièce que M^{me} Valentine de Saint-Point a confiée à ses jeunes confrères, marquera sans doute dans les manifestations les plus hardies et les plus profondes de la jeune littérature. Nous avons pu rejoindre l'étrange et ardente poétesse, dont la personnalité littéraire, d'une originalité si absolue qu'elle en fut, aux débuts, déroutante, s'est imposée aux lettrés et au public depuis la publication des *Poèmes de la mer et du soleil*, des *Poèmes d'orgueil* et de son émouvant et noble poème en prose d'amour et de mort.¹¹⁹¹

¹¹⁸⁴ SAINT-POINT, Valentine (de). *Trilogie de l'amour et de la mort : Un amour*, Paris, Vanier-Messein, 1906, 223 p. ; *Un inceste*, Paris, Vanier-Messein, 1907, 230 p. ; *Une mort*, Paris, Vanier-Messein, 1911, 258 p.

¹¹⁸⁵ CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 342.

¹¹⁸⁶ Cf. MEAZZI, Barbara. « « Quelques romans incohérents et maniérés » : la *Trilogie de l'amour et de la mort* », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 47-63, p. 51.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁸⁹ CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 342.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹¹⁹¹ PAWLOWSKI, Gaston. « Le Théâtre de la femme aux Essayeurs », *Le Comoedia*, 27 mai 1909, p. 4. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.07.2020]

D'après Pawlowski, le groupe qui met en scène sa pièce s'inscrit dans l'avant-garde théâtrale parisienne dans la lignée de la scène symboliste de l'Œuvre de Lugné-Poe. Valentine de Saint-Point apparaît en outre déjà comme étant reconnue pour son originalité sur la scène artistique parisienne.

*Le Déchu*¹¹⁹² est une courte pièce de quinze pages dont l'intrigue se déroule dans une demeure la nuit. Elle relate l'histoire de Marthe, âgée de vingt-neuf ans, qui voit sa vie et le souvenir de l'homme aimé s'éloigner depuis que ce dernier, prénommé Serge, est devenu paraplégique mais aussi, selon ses mots, un « vieillard sans idée, sans projets, sans souvenirs, cette chair molle, opaque, sans muscles, sans cerveau, sans âme, et que ne dirige plus une volonté »¹¹⁹³. Elle se tient chaque jour et chaque nuit, entre lui qui l'appelle sans cesse « Marthe ! Marthe ! », et Claire, embauchée comme garde malade pour l'aider à servir son époux. Cette jeune fille qui « courrai[t] dans l'écume des vagues »¹¹⁹⁴, qui s'étendait « sous le soleil »¹¹⁹⁵ lui rappelle sa propre jeunesse. Marthe sent le souvenir de son bonheur avec son mari lui échapper. Serge, avant d'être « ce déchu qui ne vit plus que pour manger »¹¹⁹⁶, avait pourtant été « triomphalement »¹¹⁹⁷ son « égal »¹¹⁹⁸ :

MARTHE. – C'est nous qui avons joint nos jeunesses, nos beautés, nos ardeurs, qui avons superbement porté notre triomphe et notre joie. (...) Nous allions légers, orgueilleux...fiers de nos désirs révolus, de nos volontés accomplies...Souviens-toi, Serge ! Et nos étreintes...si folles ou si graves et qui nous semblaient nouvelles dès que nos forces exultaient. (...) Rappelle-toi le crépuscule où nous fûmes si surhumainement heureux, si las et si enivrés d'étreintes et de rêves que nous voulions mourir...(Amoureusement) Serge...mais nos rêves étaient encore plus immenses que nos désirs...¹¹⁹⁹

Ce texte évoque une harmonie cérébrale et sexuelle au sein d'un couple marié. L'autrice dramatique fait apparaître au fil des souvenirs de son héroïne les images d'un couple enlacé, étreint, accouplé mais surtout complice dans leurs rêves d'avenir. Il s'agit de la seule pièce dans laquelle le couple marié est évoqué comme une osmose, une source d'épanouissement intellectuel et corporel. Mais ce compagnon de plaisirs et de rêves, Serge est, par sa maladie, déchu. Il lui répète « Va-t'en » mais Marthe demeure, retenue par le souvenir de leur accomplissement qu'elle sent pourtant s'éloigner. Un jeune

¹¹⁹² SAINT-POINT. Valentine (de). *Le Déchu*. Paris : éditions de la Nouvelle Revue, 1909, 15 p.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

homme entre et l'incite à le suivre. Il espère qu'elle s'attache à lui, il dit lui avoir offert sa jeunesse. Marthe le traite de « passant ». Il insiste :

LE JEUNE HOMME. – Vous êtes jeune, belle et ardente. La vie vous appelle. Lorsque vous rêvez devant votre fenêtre, devant l'univers, devant l'inconnu, ne l'entendez-vous pas ? (...) Et dans la nuit, lorsque vous ne dormez pas et que vos yeux grands ouverts scrutent les ténèbres ? (...) Alors ne me dites pas que je suis un passant. La vie est devant nous ; ma jeunesse vous la conquerra, suivez-moi, suivez-moi. Nous...¹²⁰⁰

Puis après avoir confié son mari à Mathilde, la mère de Claire, l'héroïne murmure pour elle-même « vivre » et « sans retourner la tête, la figure radieuse, Marthe se sauve dans la nuit »¹²⁰¹. Cette pièce de théâtre raconte l'échappée d'une femme de son mariage devenue une prison. Dès le début, Marthe demandait : « Pourquoi suis-je ta servante, plus que l'autre, celle dont on rétribue du moins les services. Pourquoi devant tes exigences suis-je plus humble, plus soumise qu'une salariée qui suffirait à te servir ? »¹²⁰². Comme dans *L'Amour libre* de Véra Starkoff, Valentine de Saint-Point évoque de manière implicite la gratuité du travail domestique des femmes. Mais sa pièce évoque surtout le tragique d'un couple dans lequel l'un des deux est tombé malade. Le handicap du partenaire annule l'égalité dans le couple qu'ils formaient. Serge est privé de ses sens, Marthe est veuve du compagnon qu'il était et démise de son statut d'égale, réduite à une servante. En amour lorsque l'un chute, il emporte avec lui la relation dans le passé dit en substance la pièce. La liberté de la fillette Claire décrite palpitante dans les vagues de l'océan et se gorgeant de soleil sur les rochers, emprunte du vitalisme tel qu'il s'exprimait dans ses *Poèmes de la mer et du soleil* (1904) et s'oppose à la nuit et à la prison du couple marié anéanti par la déchéance de l'époux. Finalement, Marthe choisit de vivre et s'échappe.

La pièce est représentée le 27 mai 1909 au Théâtre des Arts par le Cercle dramatique « Les Essayeurs ». Elle est mise en scène par Jehan Adès qui interprète aussi sur scène le rôle de Serge, Marthe est jouée par Cecilia Veltini tandis que Charles Dullin (1885-1949) interprète le rôle du jeune homme. Le critique Henri de Régnier écrit dans le *Journal des débats politiques et littéraires* à propos du spectacle :

M^{me} Valentine de Saint-Point est déjà connue des lettres comme poétesse et comme romancière. Ainsi que ses vers, ses romans sont lyriques. Il y a dans les uns et les autres les mêmes qualités de fougue, d'abondance passionnée et d'éloquence. Je dirai même parfois de grandiloquence. Cette authoress, au nom lamartinien, a le goût des contrastes violents des oppositions fortes. La langue qu'elle écrit est hardie et les

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 5.

images en sont vivement colorées. Aussi y-a-t-il de la hardiesse et de la couleur verbale dans son *Déchu*. Il y a également une idée qui n'est ni sans subtilité, ni sans profondeur, ni sans tragique. À ce point de vue son œuvre est intéressante (...). De cette situation qui comme je l'ai dit n'est point sans tragique, est résulté du fait de M^{me} Valentine de Saint-Point un court drame elliptique, violent et, je dois l'avouer, quelque peu obscure, dont le défaut principal, qui en est son obscurité, lui vient de son sujet même. J'ajouterai que ce sujet dont l'intérêt est tout intellectuel, ne me semble pas se prêter très à la forme dramatique. L'art du théâtre, quoi qu'on fasse, à des limites vite atteintes, et ce que l'on y représente le mieux et le plus naturellement, ce sont des actions. (...) *Le Déchu* de M^{me} Saint-Point est plutôt un poème scénique qu'une pièce de théâtre, au sens propre du mot et ainsi que nous l'entendons aujourd'hui. Quoiqu'il en soit, le personnage de Marthe a été interprété avec un réel talent par M^{me} Cecilia Veltini. Je dirai aussi, pour mémoire, que M. Jehan Adès s'y montre un fort convenable paralytique (...).¹²⁰³

Régnier souligne à la fois la « fougue », l'« éloquence », les « contrastes violents », la « hardiesse », autant de substantifs qui manifestent son admiration, l'« œuvre est intéressante » mais le sujet, pourtant simple, est selon lui « obscure ». La pièce est finalement trop intellectuelle et manque d'action. Il éprouve donc une résistance pour le sujet qui n'est autre que la décision pour une femme mariée de quitter le domicile conjugal dans lequel l'amour vécu en égaux a déserté. Cependant, un autre journaliste de *L'Aurore*, daté du 10 août 1909, souligne que la pièce eut du « succès » et qu'elle donna lieu à d'autres représentations : « *Le Déchu*, l'acte de M^{me} Valentine de Saint-Point, qui fut représenté avec succès au Théâtre des Arts, en mai dernier, est repris cette semaine par le Casino de Martigny, précédé d'une conférence de l'auteur sur la Femme et le Théâtre »¹²⁰⁴. Cette conférence donnée sur la Femme et le Théâtre titrée, telle qu'elle nous est parvenue, « Le Théâtre de la Femme »¹²⁰⁵ atteste du projet plus global dans lequel s'inscrit sa pièce. En effet, *Le Déchu* était initialement le premier volet d'une trilogie dramatique qui devait s'intituler « Le Théâtre de la femme (I. *Le Déchu*, II, *L'Instinct*, III, *La Race*) »¹²⁰⁶. Malheureusement, les seconds et troisièmes volets ne furent pas écrits. Cependant, grâce à sa conférence « Le Théâtre de la femme », on peut imaginer les idées dont il aurait été porteur.

« Le Théâtre de la Femme » est une conférence que Valentine de Saint-Point a donnée à l'Université Populaire « la Coopération des idées »¹²⁰⁷, rue du Faubourg-Saint-

¹²⁰³ RÉGNIER, Henri (de). *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 juin 1909, p. 1. Disponible en ligne sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.07.2020]

¹²⁰⁴ *L'Aurore*, 10 août 1909. Numéro disponible en ligne sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.07.2020]

¹²⁰⁵ SAINT-POINT. Valentine (de). « Le Théâtre de la Femme » [1913], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005. 77 p., p. 29-43.

¹²⁰⁶ CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 342.

¹²⁰⁷ Cf. SAINT-POINT. Valentine (de). « Le Théâtre de la Femme » [1913], p. 43.

Antoine à Paris le 2 décembre 1912. Cette université populaire créée en 1899¹²⁰⁸ se donnait pour but, comme celles initiées par Nelly Roussel et Véra Starkoff, selon l'article 1 de son statut, de « développer l'enseignement supérieur du peuple et l'éducation éthique-sociale mutuelle en France »¹²⁰⁹. Son intervention dans un lieu dédié au peuple signifie qu'elle ne voulait pas réserver ses idées à une élite aristocrate et artistique. Elle le fait ensuite publier dans la revue *Les Tendances Nouvelles*¹²¹⁰ en février 1913. Elle voulait que ses idées sur le théâtre et les femmes circulent dans l'espace public.

Dans ce texte d'une quinzaine de pages, Valentine de Saint-Point déplore, comme Virginie Ancelot (chapitre 3), Maria Deraismes (chapitre 4) et Marya Chéliga (chapitre 5) avant elle, que les personnages féminins soient toujours écrits de manière relative à celui qu'elle nomme le « mâle »¹²¹¹, « victime-proie de l'homme ou d'une convention »¹²¹² :

S'arrêtant aux aspects nets et simples, tour à tour dominé ou dominateur, l'homme a classé les femmes en deux catégories : celle qu'il sert et celle qui le sert, celle qu'il aime et celle qui l'aime ; la maîtresse et la servante. Et il appelle volontiers la première la « femme fatale » parce qu'il est parfois disposé à la suivre sur n'importe quelle route jusqu'au désastre, et il est trop vrai que trop souvent la femme ne mesure sa puissance sur l'homme qu'aux déchéances qu'elle lui fait accepter. (...) En résumé, dans la vie, l'homme ne s'intéresse à la femme qu'à travers l'attitude qu'elle a vis-à-vis de lui et, exclusivement, que pour le rôle qu'elle joue dans son existence. Il ne songe pas qu'elle puisse avoir d'autre souci, d'autre volonté, que ceux d'être la femme de quelqu'un, de se donner. Il sait pourtant, aussi, qu'elle peut ou doit être mère, mais il n'admet guère que l'enfant lui soit préféré.¹²¹³

Saint-Point dénonce, de la même manière que ses consœurs, l'hégémonie dans la dramaturgie occidentale de ce que nous appellerions aujourd'hui le « male gaze », le regard masculin (cf. chapitre 4). Il s'agit en effet pour elle d'un problème de regard : « 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 un être isolé et complet, *jamais en tant qu'individu* »¹²¹⁴. « La femme », représentée comme un être complet, était espérée par Deraismes lorsqu'elle demandait aux auteurs dramatiques de tourner autour de leurs

¹²⁰⁸ Cf. « Société des universités populaires, la coopération des idées – PARIS », Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), Institut rattaché à l'École nationale des chartes, donnée en ligne, disponible sur : www.cths.fr [Consulté le 27.09.2020]

¹²⁰⁹ *Ibidem*.

¹²¹⁰ SAINT-POINT. Valentine (de). « Le Théâtre de la Femme », *Les Tendances Nouvelles*, n°58, février 1913, p. 1413-1416. Cf. SAINT-POINT. Valentine (de). « Le Théâtre de la Femme » [1913], p. 43.

¹²¹¹ SAINT-POINT. Valentine (de). « Le Théâtre de la Femme » [1913], *op. cit.*, p. 31.

¹²¹² *Ibidem*.

¹²¹³ *Ibidem*.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

modèles avant de les peindre pour la scène. Saint-Point appelle pour cette raison un théâtre de la femme : « Et voilà pourquoi, malgré tant de silhouettes féminines évoquées sur la scène, le Théâtre de la Femme est encore à écrire »¹²¹⁵. *Le Déchu* s'inscrit donc dans ce programme. Ce Théâtre de la Femme doit faire agir sur scène des personnages de « femme intégrale »¹²¹⁶ de « femme complexe »¹²¹⁷, c'est-à-dire qui soit : « instinctive, intuitive, insinuante, rusée, volontaire – d'une volonté féminine, plus patiente que brutale –, sensible – d'une sensibilité à la fois plus éveillée et plus saine que celle de l'homme, courageuse – d'un courage lent et durable –, et avant tout, et au-delà de tout, *maternelle* »¹²¹⁸. La maternité lui semble en effet très mal perçue par les auteurs alors qu'elle devrait apparaître sur scène comme une force :

Cette maternité d'où dérivent toutes les autres qualités essentiellement féminines et exigées par la race fait de toute femme, de la femme du monde en apparence la plus frivole, comme de l'ouvrière laborieuse, de la savante grave et de l'artiste rêveuse, un être étrangement complexe et mystérieux, incompréhensible pour l'homme le plus subtil.¹²¹⁹

Si cette donnée peut placer Saint-Point du côté du pur essentialisme, elle ne va pourtant cesser de défendre dans ses prochains manifestes (« Manifeste de la femme futuriste », 1912, « Manifeste futuriste de la luxure », 1913) les individus hommes ou femmes comme des êtres complets précisément en ce que dépositaires de féminité et de masculinité. Là, elle défend la maternité comme une force mais son héroïne Marthe a pour caractéristique d'avoir vingt-neuf ans, ainsi que le précise l'autrice, et de n'être pas mère. Marthe refuse cependant de déchoir avec son époux et de n'être qu'une servante, elle oppose à la soumission la vie même qu'elle définit, d'après les dialogues avec son amant, par une sexualité libre (le jeune homme par un système d'inversion des rapports de domination dit s'être offert à elle) et par une liberté d'aller et venir (sortir de la maison, rejoindre la vie dans ce qu'elle a de sensoriel, sont évoqués les vagues, le soleil, le sable). Elle affirme dans cette conférence que : « 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. J'ai rêvé ce Théâtre. Je tente de le réaliser »¹²²⁰. Sa trilogie qui aurait pu faire surgir, à l'instar de cette *déserteuse* du *Déchu*, des figures féminines, selon ces différents critères, dissidentes aux visions hégémoniques, ne

¹²¹⁵ *Ibidem*.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹²¹⁷ *Ibidem*.

¹²¹⁸ *Ibidem*.

¹²¹⁹ *Ibidem*.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 42-43.

verra pas le jour. Caroline Haan forme l'hypothèse que les mauvaises critiques émises à propos du *Déchu* l'ait poussée à abandonner son projet¹²²¹. Et alors qu'elle décrivait le théâtre comme « le résumé de tous les arts »¹²²², Valentine de Saint-Point se concentre désormais sur la danse et la chorégraphie, elle ne délaisse donc pas sa réflexion sur l'art scénique, elle réfléchit à une nouvelle forme de danse : *La Métachorie*.

Ainsi qu'elle l'explique dans sa conférence intitulée *La Métachorie*, Valentine de Saint-Point a tenté par cette danse sur laquelle elle a longtemps travaillé « la fusion de tous les arts : en unissant la musique, la poésie, la danse et la géométrie, car la géométrie est la synthèse de l'art architectural et de ses dérivés, la peinture et la sculpture »¹²²³. Elle cherche par-là également à « élever la danse au rang d'art moderne »¹²²⁴ et pose, comme d'autres artistes expérimentatrices de la fin du XIX^e siècle (Loïe Fuller (1869-1928), Gertrude Hoffmann (1871-1966), Anna Pavlova (1881-1931), Isadora Duncan (1877-1927))¹²²⁵, cette dernière qu'elle cite comme ayant été « la première »¹²²⁶ à avoir tenté la reconstitution de danses grecques, les bases de la danse contemporaine. « Métachorie » signifie « au-delà du chœur »¹²²⁷. Ainsi que l'explique Adrien Sina, pour comprendre la réflexion de Saint-Point nietzschéenne, il faut revenir à *La Naissance de la tragédie* et à la définition que le philosophe donne du chœur. Comme Isadora Duncan, Saint-Point réfléchit en effet, selon lui, au « statut du chœur, ancêtre primordiale de la danse »¹²²⁸. En quête d'un spectacle total, elle cherche à faire confiance à la puissance évocatoire du corps. Essayons de reconstituer l'une de ses performances par rapport aux dessins, au programme, à son article « Mes débuts chorégraphiques », sa conférence « La Métachorie » et enfin aux commentaires de ses contemporains et de chercheurs¹²²⁹.

Comme Louise Michel et Nelly Roussel, son spectacle d'une heure trente¹²³⁰ est précédé d'une conférence de sa facture intitulée « La Métachorie ». Elle est non pas lue

¹²²¹ Cf. HAAN, Caroline. « Approches de la réception d'une polygraphe », *op. cit.*, p. 278.

¹²²² SAINT-POINT. Valentine (de). « Le Théâtre de la Femme » [1913], *op. cit.*, p. 31.

¹²²³ SAINT-POINT. Valentine (de). « La Métachorie » [1914], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005. 77 p., p. 51-63, p. 54.

¹²²⁴ SAINT-POINT. Valentine (de). « Mes débuts chorégraphiques » [1913], *Manifeste de la femme futuriste*, *op. cit.*, p. 45.

¹²²⁵ Cf. SINA, Adrien. *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*. Paris : Les presses du réel, 2011, 512 p., p. 473-480.

¹²²⁶ SAINT-POINT. Valentine (de). « La Métachorie » [1914], *op. cit.*, p. 61.

¹²²⁷ SAINT-POINT. Valentine (de). « Mes débuts chorégraphiques » [1913], *Manifeste de la femme futuriste*, *op. cit.*, p. 52.

¹²²⁸ SINA, Adrien. *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*. Paris : Les presses du réel, 2011, 512 p., p. 54.

¹²²⁹ Cf. CLÉREN, Marie. « Au-delà de la danse : la métachorie, expression plastique de la poésie », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, *op. cit.*, p. 69-81.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 70.

par elle mais par un comédien. Cette conférence amorcée par une définition du substantif « danse » a pour fonction d'expliquer le sens de « La Métachorie » (« au-delà du chœur »¹²³¹) ainsi sa démarche (« (...) le thème fourni par l'idée poétique, (...) je le synthétise dans une figure géométrique [corporelle] suscitée par mon esprit. (...). Je tente (...) la fusion de tous les arts : en unissant la musique, la poésie, la danse et la géométrie (...) »¹²³²), ainsi que son ambition (« (...) j'espère faire franchir à la danse une étape sur le chemin de l'évolution (...) »)¹²³³. Cette conférence publiée un mois plus tard, en janvier 1914, dans le premier numéro de la revue avant-gardiste *Le Montjoie !* formule la réflexion de l'autrice. La conférence puis la publication du texte s'adressent à un public auquel elle livre non pas sa vision de la société comme dans un manifeste politique mais celle d'un art, la danse. Son texte a pour vocation d'expliquer le programme de sa recherche artistique. Elle le termine par cette adresse au public « Puissé-je vous convaincre ! »¹²³⁴. À la suite de la lecture de « La Métachorie » un autre comédien dissimulé derrière le rideau scande, de manière monocorde, des poèmes de l'interprète par exemple son poème héroïque et théâtral *La Guerre*¹²³⁵ donnant voix, de manière théâtrale, à plusieurs protagonistes dialoguant (le poète, les soldats, les voix des vieillards, etc.)¹²³⁶. Valentine de Saint-Point apparaît seule sur scène « devant des projections géométriques colorées »¹²³⁷. En parallèle de chacun de ses poèmes scandés qui correspondent à des pièces chorégraphiques, retentit un morceau inédit d'Érik Satie, Maurice Ravel, Claude Debussy joués par un orchestre présent dans la salle¹²³⁸. L'interprète-danseuse, la « Métachoreute »¹²³⁹, telle qu'elle se nomme, interprète alors « l'esprit »¹²⁴⁰ du poème entendu. Elle ne mime jamais, la ligne de son corps, selon des gestes qui appellent des formes géométriques, doit renvoyer le spectateur/auditeur à des réseaux de sens. La Métachoreute doit alors, par un enchaînement de mouvements, déployer les sens du poème. Pour que les traits de son visage ne viennent pas perturber la réception de la pureté des lignes de son corps, elle apparaît le visage voilé. Contrairement

¹²³¹ SAINT-POINT. Valentine (de). « La Métachorie » [1914], *op. cit.*, p. 52.

¹²³² *Ibid.*, p. 54.

¹²³³ *Ibid.*, p. 52.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹²³⁵ Cf. SAINT-POINT. Valentine (de). *La Guerre*. Paris : Eugène Figuière, MCMXII, 45 p.

¹²³⁶ Cf. CLÉREN, Marie. « Au-delà de la danse : la métachorie, expression plastique de la poésie », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, *op. cit.*, p. 70.

¹²³⁷ *Ibidem.*

¹²³⁸ SAINT-POINT. Valentine (de). « Mes débuts chorégraphiques » [1913], *op. cit.*, p. 49.

¹²³⁹ SAINT-POINT. Valentine (de). « La Métachorie » [1914], *op. cit.*, p. 56.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

à Julie Candaille dans son « one-woman show »¹²⁴¹ *Catherine, ou la Belle Fermière*, Valentine de Saint-Point n'utilise pas sa beauté pour servir le succès de son spectacle, elle souhaite que le spectateur se concentre sur ce que l'ensemble qu'elle donne à percevoir provoque en lui. La Métachorie étant conçue comme un rite, la conceptrice du spectacle fait ainsi diffuser des parfums et des encens pour installer dans la salle une ambiance qu'elle souhaitait « spirituelle »¹²⁴². Comme pour la scène symboliste, il s'agit de convier le spectateur à une expérience plutôt qu'à un spectacle de théâtre. Sa métachorie fut exécutée par ses soins à deux reprises. D'abord à Paris au Théâtre des Champs-Élysées dirigé par Léon Poirier le 20 décembre 1913, puis à New-York, au Metropolitan Opera House le 3 avril 1917. De ses deux performances, il ne reste qu'un programme, le manifeste qu'elle a écrit ainsi que des dessins et gravures de Vivian Postel du Mas et des photographies rehaussées visibles dans *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*¹²⁴³ d'Adrien Sina. Quelle en fut sa réception ?

D'après Marie Cléren qui a consacré un article¹²⁴⁴ à sa performance parisienne, la réception fut dithyrambique du côté des artistes de l'avant-garde, ceux qu'elle nomme « les collaborateurs de Montjoie ! »¹²⁴⁵, une revue sous-titrée *Organe de l'Impérialisme artistique français* créée par Ricciotto Canudo en février 1913¹²⁴⁶, c'est-à-dire pour les artistes qui ont fait la modernité (Satie, Apollinaire, Matisse, Fernand Léger, etc.)¹²⁴⁷. Mais elle fut mauvaise du côté de la critique généraliste. Cléren cite plusieurs exemples d'échotiers désobligeants (Georges Casella pour le *Comoedia*)¹²⁴⁸ qui ne comprennent pas sa démarche. Il lui est reproché, ainsi qu'elle le formule, « de confondre danse et

¹²⁴¹ Cf. ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin*, op. cit., p. 48.

¹²⁴² SAINT-POINT. Valentine (de). « La Métachorie » [1914], op. cit., p. 62 : « Aux couleurs et aux parfums, je demande l'harmonie exacte et subtile de l'atmosphère spirituelle et du décor. »

¹²⁴³ Cf. SINA, Adrien. *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*. Paris : Les presses du réel, 2011, 512 p., p. 48-65.

¹²⁴⁴ CLÉREN, Marie. « Au-delà de la danse : la métachorie, expression plastique de la poésie », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 69-81.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁴⁶ Cf. BALLARDIN, Barbara. « Inspirations italiennes dans les écrits de Valentine de Saint-Point », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 116.

¹²⁴⁷ Voici certains des noms des contributeurs de *Montjoie !* pour l'année 2013 : Guillaume Apollinaire, Gabriele D'Annunzio, Émile Verhaeren, Auguste Rodin, Hector Berlioz, Fernand Léger, Stefan Zweig, Romain Rolland, Marie Laurencin, Delaunay, Cézanne, Henri Matisse, Manet, Erik Satie. Cf. « Table des matières pour l'année 1913 », *Montjoie ! : organe de l'impérialisme artistique français* : gazette bimensuelle illustrée, dir. Ricciotto Canudo, Paris, 18 mars 1913, page non numérotée, disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 18.07. 2020]

¹²⁴⁸ Cf. CLÉREN, Marie. « Au-delà de la danse : la métachorie, expression plastique de la poésie », *Ibid.*, p. 71.

gymnastique suédoise »¹²⁴⁹ ainsi que l'abstraction de ses mouvements. Son travail est tourné en dérision. Si elle n'est pas comprise du grand public, ses réflexions en particulier publiées l'année précédente dans son *Manifeste de la femme futuriste*¹²⁵⁰ (1912) et qu'elle diffuse grâce à ses nombreuses conférences, ont largement été partagées en particulier auprès de l'avant-garde internationale (le texte a en effet été traduit « en italien, allemand, russe, roumain, japonais »¹²⁵¹). Ce manifeste sous-titré « réponse à F.T. Marinetti », le chef de file du mouvement futuriste¹²⁵² lancé en Italie a été écrit en réponse, en particulier, au point neuf du *Manifeste futuriste* (1909) qui déclarait : « 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 »¹²⁵³. Dans ce texte célèbre, elle affirme d'abord l'égalité totale des hommes et des femmes :

Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes. Elle n'est composée que de féminité et de masculinité. Tout surhomme, tout héros, si épique soit-il, tout génie, si puissant soit-il, n'est l'expression prodigieuse d'une race et d'une époque que parce qu'il est composé à la fois d'éléments féminins et d'éléments masculins, de féminité et de masculinité : c'est-à-dire qu'il est un être complet. Un individu, exclusivement viril, n'est qu'une brute ; un individu, exclusivement féminin, n'est qu'une femelle.¹²⁵⁴

Elle défend un modèle de femme virile et qui assume sa luxure car « la luxure est une force »¹²⁵⁵ (« Les femmes, ce sont les Érynnies, les Amazones ; les Sémiramis, les Jeanne d'Arc, les Jeanne Hachette ; les Judith et les Charlotte Corday ; les Cléopâtre et les Messaline¹²⁵⁶ ; les guerrières qui combattent plus féroceMENT que les mâles (...). »¹²⁵⁷). Alors que Véra Starkoff et Nelly Roussel défendaient un féminisme militant, par le biais de pièces montrant des modèles de femmes engagées (Blanche) ou entrant dans la lutte

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁵⁰ SAINT-POINT. Valentine (de). « Manifeste de la femme futuriste » [1912], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005. 77 p., p. 7-15.

¹²⁵¹ Cf. CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 342.

¹²⁵² Le futurisme est défini par le Petit Robert comme un « Mouvement esthétique, fondé par le poète italien Marinetti, exaltant le mouvement et tout ce qui dans le présent (vie ardente, vitesse, machinisme, révolte, goût du risque, etc.) préfigurerait le monde futur. », cf. cf. Dictionnaires *Le Robert 2020, Le Petit Robert de la langue française*. Disponible sur www.petitrobert-lerobert-com.bibelec.univ-lyon2.fr [Consulté le 17.07.2020]

¹²⁵³ MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifeste du futurisme [1909], disponible en ligne en pdf sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2009-n103-inter1112181/59333ac.pdf> [Consulté le 18.07.2020]

¹²⁵⁴ SAINT-POINT. Valentine (de). « Manifeste de la femme futuriste » [1912], op. cit., p. 8. Les phrases « Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes. Elle n'est composée que de féminité et de masculinité. » sont en gras dans l'édition du texte citée.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁵⁶ En 1914, elle a écrit sa pièce *L'Âme impériale ou l'Agonie de Messaline* qui ne sera publiée qu'en 1929 et ne sera jamais jouée.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

pour l'égalité (Ève), Valentine de Saint-Point défend des modèles de femmes guerrières, assassines et vengeresses, disposant également d'un pouvoir politique (Cléopâtre, Judith). Ces femmes guerrières qu'elle défend se rapprochent des combattantes espérées par Louise Michel mais Valentine de Saint-Point ne défend pas leur dimension sacrificielle (comme Nadine ou Marpha) mais l'idée qu'elles sont des êtres complets. Être un être complet signifie contenir en soi tout ce qui relève « du jugement et de l'évaluation »¹²⁵⁸, c'est-à-dire du discours portant sur ce qui est attribué à des qualités féminines et masculines. Monique Wittig formule autrement cette idée dans « Homo sum » dans lequel elle réfléchit à « la situation des femmes dans l'histoire »¹²⁵⁹ d'un point de vue dialectique en revenant « à Aristote et Platon pour saisir comment les catégories d'opposition qui nous ont formés sont nés »¹²⁶⁰. Ce que n'écrit pas en ces termes Valentine de Saint-Point mais que sa conférence manifeste est l'idée ainsi formulée par Wittig qu'« on se fait tous une idée abstraite de ce qu'être humain veut dire (...) »¹²⁶¹ mais qu'« humain » est « toujours de l'ordre du potentiel, du possible (...) »¹²⁶². L'être complet de Saint-Point est l'humain décrit par Wittig, un individu qui, avant ses attributs sexués, est plein d'un potentiel et se tient prêt à faire l'avenir. Pourtant, les femmes que Valentine de Saint-Point cite ont pour point commun leur action violente, leur passage à l'acte, leur agentivité meurtrière, destructrice. L'autrice va chercher depuis l'extrême de ce qui est attribué comme une valeur noble, guerrière, chez l'individu masculin pour inviter les femmes à se situer du côté du triomphe héroïque. Elle leur invoque alors d'une certaine façon d'oser la démesure que s'autorisent « les mâles » : « Femmes, redevenez sublimement injustes, comme toutes les forces de la nature ! » ; « Femmes, trop longtemps dévoyées dans les morales et les préjugés, retournez à votre sublime instinct, à la violence, à la cruauté »¹²⁶³. « Retournez », il y aurait pour les femmes à éprouver un retour vers leur constitution primaire d'humaine habitée de violences et que la culture aurait éloigné d'elles. La violence des femmes, nous l'avons vu, a été dans l'histoire de la première ère démocratique utilisée pour servir un discours d'État visant à exclure les femmes de la République (« les furies de guillotines », cf. introduction générale, mais aussi Charlotte Corday, chapitre 4). La violence des femmes a été passée sous silence, peu pensée dans

¹²⁵⁸ WITTIG, Monique. « Homo sum », *La Pensée straight*. Paris : éditions Amsterdam, 2007, p. 71-79., p. 74.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁶⁰ *Ibidem*.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁶² *Ibidem*.

¹²⁶³ SAINT-POINT. Valentine (de). « Manifeste de la femme futuriste » [1912], *op. cit.*, p. 14.

sa dimension émancipatrice, révolutionnaire. Louise Michel appelle les femmes à ce qu'elles soient des combattantes de la Sociale mais dans sa mise en pratique fictionnelle, dans son théâtre, elle décrit des femmes non pas au combat mais se sacrifiant pour la cause. Ces adresses de Valentine de Saint-Point aux femmes rappellent celles de Constance de Salm en 1797 qui les enjoignait dans l'*Épître aux femmes* à oser créer (chapitre 2). Là, Valentine de Saint-Point les invite à exprimer ce qu'elle nomme leur virilité, la violence qu'elles ont en elles, à ne pas créer « en femme » mais en individu libre. Pourtant, Valentine de Saint-Point s'oppose aux féministes. Elle associe en effet le substantif « droits » à celui de « devoir » ainsi que l'égalité à l'ordre :

Il ne faut donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes. Les lui accorder n'amènerait aucun des désordres souhaités par les Futuristes, mais, au contraire, un excès d'ordre. Donner des devoirs à la femme, c'est lui faire perdre toute sa puissance féconde.¹²⁶⁴

Valentine de Saint-Point n'est pas une démocrate favorable à la démocratie telle qu'elle apparaît dans l'ordre qu'elle connaît. Louise Michel ne militait pas pour le droit de vote des femmes car elle pensait qu'un gouvernement ne pouvait pas représenter le peuple. Valentine de Saint-Point et Louise Michel ne sont pas des féministes réformistes, elles ne cherchent pas l'intégration des femmes, leur absorption dans la République telle qu'elles la connaissent, elles cherchent à faire advenir un nouvel ordre, grâce à la Révolution sociale internationale, par le biais des groupes anarchistes dans le cas de Michel, et par le biais de l'invention artistique radicale, dans le cas de Saint-Point. Pourtant, créer une œuvre d'art totale radicale et être femme signifie être encore dans la société et donc appartenir à son histoire. Par sa théorie qu'elle met en pratique en l'incarnant, Valentine de Saint-Point propose dans la société une révolution des représentations de l'artiste femme, ayant réinvesti sa place d'humain, d'individu complet. Valentine de Saint-Point s'adresse alors à la force créatrice de chacune des femmes, elle les enjoint à exprimer leur puissance singulière. Elle ne se place donc pas explicitement et directement en féministe mais en tant qu'artiste appelant ses consœurs à oser créer des chefs-d'œuvre. La révolution politique adviendra de l'œuvre totale et radicale et de celle qui l'a faite. Elle appelle à des formes de révolutions, par l'œuvre, qui seraient individuelles. Dans « Manifeste de la femme futuriste », il faut comprendre tel qu'est placé le terme futuriste dans ce titre. Valentine de Saint-Point ne se revendique pas futuriste, elle répond à un

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 12. Les phrases « Il ne faut donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes. Les lui accorder n'amènerait aucun des désordres souhaités par les Futuristes, mais, au contraire, un excès d'ordre. » sont en gras dans l'édition du texte citée.

futuriste, en proposant une femme futuriste aussi puissante dans son insolence, dans sa démesure, dans sa force de création que son interlocuteur détracteur masculin. À l'instar de Constance de Salm, répondre à un homme devient un prétexte à s'adresser à toutes les femmes. Elle invite les femmes à être « des brutes »¹²⁶⁵. En effet, si elle a fréquenté de nombreux groupes aux noms se terminant par « iste », les orphistes, Sonia et Robert Delaunay, le cérébriste Canudo, son compagnon, et le futuriste Marinetti qui l'inclut dans l'organigramme de la propagande idéologique de son mouvement entre 1912 et 1914 au titre choisi par elle-même de « Responsable de l'Action féminine »¹²⁶⁶, Valentine de Saint-Point tient publiquement à se distinguer du mouvement en 1914 :

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, il y a deux ans, à M. Marinetti, la publication de quelques-unes de mes opinions personnelles que j'ai affirmées et défendues dans deux conférences. [*Manifeste de la femme futuriste*, 1912 et *Manifeste futuriste de la luxure*¹²⁶⁷, 1913].¹²⁶⁸

Comme Judith Gautier et Rachilde, si Valentine de Saint-Point fréquente des groupes de l'avant-garde, qu'elle peut être présentée par son chef de file comme une égérie, une mascotte, un pendant féminin du groupe, elle tient au final ses distances. Saint-Point utilise la presse pour annoncer publiquement sa dissociation des futuristes. Avant que la guerre n'éclate, on peut en déduire qu'elle souhaitait poursuivre ses recherches scéniques puisqu'elle candidate à la direction du Théâtre de l'Odéon en 1914. Comme le mentionne Haan, elle est soutenue par les avant-gardes artistiques, « des groupes cérébristes et cubistes »¹²⁶⁹ mais elle est tournée en ridicule dans la presse, la chercheuse cite les propos de ce journaliste :

Nous pensions que la limite du burlesque avait été atteinte, quand nous considérions la liste des candidatures à la succession de M. Antoine. (...) Il y a quelques mois, M^{me} de Saint-Point prononçait en public un éloge forcené de la luxure. Elle parlait avec une vigueur toute masculine. C'est pourquoi on peut s'exprimer avec quelque liberté sur M^{me} de Saint-Point ; la galanterie lui déplaît. (...) M^{me} de Saint-Point, qui a des idées sur la danse et sur tout, qui a des idées que c'en est effrayant, M^{me} de Saint-Point ne manquerait pas de les réaliser aux frais de la princesse. Ses essais en des genres divers n'ayant point été toujours couronnés de succès, elle espère que son art

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁶⁶ Cf. LORENZO MILAN, Serge. « Le « frisson panique » de Valentine de Saint-Point et l'idéologie futuriste », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 123-134, p. 129.

¹²⁶⁷ SAINT-POINT. Valentine (de). « Manifeste futuriste de la luxure » [1913], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005. 77 p., p. 17-23.

¹²⁶⁸ SAINT-POINT. Valentine (de). « Lettre ouvert », *Journal des débats*, 7 janvier 1914, p. 3, citée par BALLARDIN, Barbara. « Inspirations italiennes dans les écrits de Valentine de Saint-Point », op. cit., p. 120.

¹²⁶⁹ HAAN, Camille. « Approches de la réception d'une polygraphe », op. cit., p. 274.

trouverait, dans le vieil Odéon, un asile. Je sais tant d'asiles qui conviendraient mieux à M^{me} de Saint-Point et à son art.¹²⁷⁰

Elle est non seulement tournée en dérision mais pathologisée comme « folle ». Le journaliste craint qu'elle ne crée alors « aux frais de la princesse ». Il soutient qu'il serait aberrant que l'État soutienne financièrement ses recherches. Évidemment, elle n'est pas nommée à la tête du théâtre mais sa candidature montre qu'elle voulait poursuivre sa recherche théâtrale à Paris en 1914. La guerre ferme les théâtres et met un terme à l'avancée de ses expérimentations scéniques. Elle s'engage comme infirmière sur le front pour la Croix-Rouge (1914-1915)¹²⁷¹. En 1917, elle voyage aux États-Unis, un séjour conçu comme « une tournée promotionnelle de la Métachorie »¹²⁷², représentée au Metropolitan Opera House de New-York. Plusieurs journaux rendent compte de son séjour, elle donne notamment un long entretien à la journaliste, romancière et autrice dramatique Djuna Barnes (1892-1982)¹²⁷³. Cette même année, elle voyage au Maroc et « c'est à Tanger qu'elle se serait convertit à l'Islam »¹²⁷⁴. En 1923, elle a l'idée de « fonder une communauté intellectuelle permettant de réunir Orient et Occident, le « Collège des élites » »¹²⁷⁵. Après la publication d'un ultime roman en 1924 (*Le secret des inquiétudes. Bois et dessins*), elle s'installe avec deux amis en Égypte, au Caire. Là, elle entame un important travail de militance en faveur de l'autonomie des peuples arabes contre l'impérialisme en particulier français et se donne pour mission d'informer depuis l'Égypte des exactions notamment commises par la France en Syrie. D'après Frédérique Poissonnier, cet engagement « s'inscrit à la fois dans une évolution de sa réflexion intellectuelle, engagée pendant la Première Guerre mondiale, et dans le sillage de la pensée d'Alphonse de Lamartine, dont elle suit les traces près d'un siècle plus tard »¹²⁷⁶. Lamartine, son ancêtre, avait en effet voyagé en Orient dans les années 1830. Entre 1925

¹²⁷⁰ Extrait d'un article anonyme intitulé « Les propos du lanternier », paru dans *La Lanterne*, le 16 avril 1914, en ligne sur Gallica, cité par HAAN, Camille. « Approches de la réception d'une polygraphe », *op. cit.*, p. 274-275.

¹²⁷¹ Cf. CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). « Notice biographique », *op. cit.*, p. 343.

¹²⁷² *Ibidem*.

¹²⁷³ *Ibidem*. Et cf. BARNES, Djuna. « Recruiting for Metachorie. M^{me} Valentine de Saint-Point talks of her Church of Music » (avec un dessin de Djuna Barnes). New-York: *The Morning Telegraph Sunday*, 15 avril 1917.

¹²⁷⁴ *Ibidem*.

¹²⁷⁵ *Ibidem*.

¹²⁷⁶ POISSONNIER, Frédérique. « Valentine de Saint-Point en Égypte : un engagement politique face à la diplomatie française », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, *op. cit.*, p. 213-225., p. 217. Cf. SINA, Adrien. « Valentine de Saint-Point : unité d'une « action féminine » artistique et politique », *op. cit.*, p. 206.

et 1929, elle donne, selon Poissonnier¹²⁷⁷, des articles dans des journaux dont *La Liberté*, des conférences et crée une revue, *Le Phoenix, revue de la Renaissance orientale* (1925-1927), dans laquelle elle se revendique contre le colonialisme et anti-impérialiste¹²⁷⁸. Elle reçoit de nombreuses pressions du Quai d'Orsay malgré ses appuis hauts placés (Philippe Berthelot notamment) et en 1929 « toute militance lui est désormais interdite »¹²⁷⁹. Dans une lettre datée de 1933 citée par Sina, elle écrit : « Femme, je ne peux que mourir étouffée par mon action « rentrée » »¹²⁸⁰. Entre 1929 et 1953, elle se consacre d'après Daniel Lançon « à une vie mystique, très modeste, jusqu'à sa mort en 1953 »¹²⁸¹. Elle meurt la même année que Rachilde, dans un relatif anonymat.

Valentine de Saint-Point, par ses choix et son art, a suivi au cours de son existence un programme rendu public dès 1905 lorsqu'elle se revendiqua de l'héritage d'Alphonse de Lamartine, comme poète et homme politique, et qu'elle consacra son droit au plaisir à tout vivre, tout oser et, tel un phœnix, à sans cesse renaître.

En nous concentrant plus spécifiquement sur ses expérimentations scéniques, nous avons vu que Valentine de Saint-Point amorce d'abord ses recherches par une réflexion portant sur l'hégémonie du regard masculin dans la dramaturgie occidentale (« Le Théâtre de la Femme »). En réponse à ce constat, elle entame une trilogie dramatique dont elle ne compose que la première pièce, *Le Déchu* (1909). La pièce décrit le souvenir d'un couple hétérosexuel, marié, épanoui sexuellement et intellectuellement marchant côte à côte, à égalité, vers des idéaux communs. Ce couple utopique est rompu par la chute du compagnon devenu paraplégique, rendu à l'état d'une dépendance totale. Cette chute entraîne sa compagne réduite à être sa servante. Vivant l'éloignement du souvenir du couple qu'ils furent lui et elle, l'épouse, peu à peu se révolte contre sa situation d'asservissement et souhaite à nouveau vivre. Cette vie passe par un droit au plaisir des sens (sexuel, la baignade, le fait de se faire bronzer, d'être mobile). Elle abandonne finalement le foyer marital et cette désertion, résultat de la brisure tragique d'un couple, est un mouvement d'émancipation. La pièce représentée par un groupe de l'avant-garde

¹²⁷⁷ Cf. *Ibid.*, p. 216.

¹²⁷⁸ *Ibidem*. Et cf. SINA, Adrien. « Valentine de Saint-Point : unité d'une « action féminine » artistique et politique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 197-211, p. 208.

¹²⁷⁹ LANÇON, Daniel. « Les orientes de Valentine de Saint-Point : militance politique contrariée et spiritualisme utopiste », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, op. cit., p. 227-250, p. 242.

¹²⁸⁰ Valentine de Saint-Point citée par SINA, Adrien. « Valentine de Saint-Point : unité d'une « action féminine » artistique et politique », op. cit., p. 211.

¹²⁸¹ LANÇON, Daniel. « Les orientes de Valentine de Saint-Point : militance politique contrariée et spiritualisme utopiste », op. cit., p. 263.

théâtrale est acclamée par les journaux les plus progressistes (*L'Aurore*) et qualifiée « d'obscur » par Henri de Régnier (*Journal des débats politiques et littéraires*). Cette manière de ne pas vouloir comprendre atteste des résistances face à d'autres types de fiction et de personnages : un époux dévirlisé à l'extrême (multi-handicapé, réduit à l'état de légume) et une épouse exigeante qui craint de voir disparaître le couple égalitaire et puissants par leur désir qu'ils avaient contribué à former et qui décide finalement de sauver sa vie. Elle poursuit ses réflexions scéniques par *La Métachorie*, une recherche sur le corps en tant que force évocatrice non spécifiquement sexuée qui soutienne la puissance des poèmes à égalité avec la musique. Elle cherche un équilibre entre les différents concepteurs scéniques (son, jeu, texte). Elle s'entoure de compositeurs (Satie, Debussy, Ravel entre autres) et de comédiens (George Saillard, Édouard Max) connus ce qui atteste qu'en 1913, elle s'est constituée un réseau de travail qui lui permet de concrétiser ses théories par une recherche de plateau et la rendre publique. Dans son spectacle qu'elle précède d'une conférence dans laquelle elle explique sa démarche et son ambition, elle se met elle-même en scène. Elle expérimente par son corps ses idées. Ce corps n'est pas envisagé en premier lieu de manière sexuée, il est convoqué dans sa puissance évocatoire. Valentine de Saint-Point prend soin en effet de se voiler le visage afin que le spectateur se concentre sur les lignes géométriques suggérées par son corps en lien avec le poème alors proféré et la musique. Elle défend sur scène un corps poétique. Elle met alors en pratique, en l'incarnant, la politique contenue dans son « Manifeste de la Femme futuriste » lorsqu'elle appelait les femmes à oser créer, publiquement, des œuvres totales et radicales et à s'imposer « en brute » par rapport à ce que la société attend habituellement d'elles, comme étant leurs autrices. La révolution féministe qu'elle propose sans l'explicitier en ces termes doit advenir par l'exemple. L'artiste femme doit créer un chef-d'œuvre et, ce faisant, elle participe d'une révolution des représentations dans la société. L'Ève future est alors incarnée par Valentine de Saint-Point en se désignant comme étant une artiste, et une artiste qui s'inscrive dans l'histoire (elle souhaite conduire la danse vers la modernité), et en créant des œuvres audacieuses rendues publiques. Sa danse est soutenue par l'organe de presse des avant-gardes (1913-1914) *Le Montjoie !* mais, de manière générale, les critiques restent imperméables à sa proposition et se montrent agressifs à son égard. La Première guerre mondiale met un terme à ses explorations puisqu'après *La Métachorie*, elle ne créera plus de nouvelles pièces.

Valentine de Saint-Point a participé à mettre en débat la question de la représentation des femmes et de la danse moderne, défendant à son image, le modèle d'une femme dans l'action, d'une certaine force physique, vivant librement sa sexualité, s'affirmant comme puissance créatrice et d'invention. Elle a contribué, avant la Première Guerre mondiale, entre 1909 et 1914, à faire émerger ce que nous pourrions nommer « Le Théâtre de la Femme futuriste » et synchroniquement celui du modèle d'une artiste femme totale de la scène puisqu'elle était autrice théoricienne, metteuse en scène, conceptrice, interprète. Ses tentatives amorcent, à notre sens, les statuts d'expérimentatrice, conceptrice de la scène et de performeuse.

Conclusion : Des théâtres de femmes dans et en marge des avant-gardes

Judith Gautier, Rachilde et Valentine de Saint-Point ont participé de théâtres de l'avant-garde des années 1880-1914 que nous avons défini comme une « modalité » du théâtre politique qui se caractérisait par une posture contre un répertoire de divertissement (qui détourne le public de l'idée), qui cherche à se tenir « à côté »¹²⁸², en dialogue avec le progrès, en se situant à la pointe de l'inconnu théâtral, dans une recherche. Leurs pièces ont dans certains cas été représentées dans le cadre de groupes avant-gardistes (japonisme, symbolisme, etc.) préexistant à leurs recherches, ou d'espaces qu'elles ont initié individuellement, dans le but parfois de faire école, constituant elles-mêmes leur public (« Petit Théâtre » ; La Métachorie). Elles se sont placées tour à tour « dans et hors » et parfois contre ces mouvements d'avant-gardes.

Les six spectacles abordés, à l'exception de *La Marchande de sourires*, ont été joués non pas dans le cadre de la programmation d'un théâtre mais dans celui de soirées ou de matinées initiées par des groupes et artistes de théâtre (Le « Petit Théâtre », Le Théâtre d'Art, Le Théâtre de l'Œuvre, Les « Essayeurs », et Valentine de Saint-Point) dans différents types de salles (Salle Duprez, Théâtre Moderne, Bouffes du Nord, Théâtre des Arts, Théâtre des Champs-Élysées, ou chez l'artiste elle-même dans le cas de Judith Gautier). Ces groupes et Valentine de Saint-Point sont des troupes et artistes avant-gardistes, en recherche d'un nouveau théâtre et de nouvelles formes. Leurs pièces ont pour point commun de représenter des personnages féminins non définissables par leur

¹²⁸² Cf. LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, op. cit., p. 11.

moralité, leur gentillesse, leur douceur mais par leurs ambitions, leurs perversions, leurs mystères, leurs violences, leurs désirs notamment sexuels.

Les cadres spatio-temporels éloignés, le plus souvent orientaux, choisis par Judith Gautier pour ses fictions lui permettent notamment d'aborder la teneur culturelle de la violence entre les sexes. Dans *La Marchande de sourires* (1888) et *Tristane* (1899), l'autrice confronte aux résistances de leurs sociétés des héroïnes issues du peuple affirmant vouloir s'émanciper de leurs milieux et se donnant tous les moyens pour y parvenir. Les fins sont cependant morales, annulent leurs politiques (l'autrice suicide ses héroïnes). Dans *Madame La Mort* (1891), Rachilde travaille comme dans *Monsieur Vénus* sur l'archétype de la femme fatale. Dans *Le Déchu* (1909), Valentine de Saint-Point met en scène un personnage de femme préférant désertier le domicile conjugal que d'avoir une vie sans sensations. Ses personnages féminins (Marthe et Messaline dans *L'Agonie de Messaline*) sont écrits de sorte à revendiquer sur scène leur plaisir sexuel. Le personnage de Messaline est décrit dans les didascalies comme étant présente entièrement nu. Valentine de Saint-Point défend aussi dans *La Métachorie* (1913), mais cette fois en l'incarnant sur scène, un corps de femme non pas sexuellement désirable mais poétique, qui soit pour le spectateur « un organisme vivant » qu'il puisse envisager à égalité et en dialogue avec la musique et le poème. Dans ses Manifestes (« Le Théâtre de la Femme » (1909), « Manifeste de la femme futuriste » (1912)), elle défend en opposition aux personnages féminins écrits comme des êtres relatifs aux personnages masculins de la plupart des fictions théâtrales, des modèles de femmes complètes, traversées de parts masculines et de parts féminines, mais surtout des femmes exprimant leurs violences et leurs désirs. Le genre est pour elle de toute évidence socialement construit. Cette conscience la libère du poids des traditions et, dans la veine des revendications des futuristes, en particulier concernant la vitesse et la volonté de faire fi du passé, elle revendique une femme futuriste qui soit virile, désirante, brutale et la maternité comme l'une de ses forces. Le futurisme est alors pour elle d'abord une possibilité d'affirmer son audace puis d'affiner sa vision et de se distinguer ensuite de ce groupe. Contrairement au futurisme pour Saint-Point, la scène symboliste, le Théâtre d'Art de Paul Fort tout d'abord puis le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, n'incite pas Rachilde à expérimenter au théâtre la représentation de femmes nouvelles. Elle met son art d'écrivaine au service de la politique défendue par cette scène. Avec *La Voix du Sang* (1890), elle désigne un ennemi, un couple bourgeois, symbolisant le consommateur du théâtre commercial de la Troisième République auquel la scène symboliste s'oppose. *Madame la Mort* (1891) et

L'Araignée de cristal (1894) servent quant à eux l'esthétique défendue par la scène symboliste, celle de donner à voir, selon Losco-Lena, « l'outre-monde », un espace intermédiaire entre le rêve et le réel, entre la vie et la mort.

Avec *L'Araignée de cristal* en particulier, Rachilde propose le spectacle du retour du refoulé d'un jeune homme. La scène devient le lieu du verbe et de l'action de la psyché, en particulier de l'inconscient. Ses textes sont porteurs du discours contenu dans le projet de la scène symboliste et les spectacles participent à le diffuser dans l'espace public. Judith Gautier est dans l'institution, son théâtre est créé plusieurs fois à l'Odéon et avec *La Marchande de sourires* (1888), elle participe par son spectacle du phénomène de la démocratisation du japonisme qui va devenir une mode. Elle est, avec Marie Lenéru, la seule de ces autrices à avoir eu ses pièces représentées sur une grande scène parisienne. Mais Judith Gautier crée aussi son propre théâtre, le « Petit Théâtre », dans lequel elle conceptualise entièrement des spectacles marionnettiques dans l'optique wagnérienne de concevoir un art total. Ses mises en scène sont aussi imprégnées de l'influence symboliste. Judith Gautier choisit son public et celui-ci produit un discours sur son art et sur sa personne dans l'espace public par le biais des journaux. Elle est notamment décrite par le journal féministe *La Fronde* comme sculptrice, costumière, metteuse en scène ou artiste-démiurge. Elle est désignée en tant que conceptrice de spectacles. Sans qu'elle ne se revendique féministe, elle incarne, par sa vie-même, un modèle d'artiste femme libre. Rachilde bénéficie assez tôt dans sa carrière d'une reconnaissance en tant qu'écrivaine. Son roman matérialiste *Monsieur Vénus* (1884) proposant, en particulier, une inversion des rapports de force dans un couple fait scandale et est censuré, cette censure participe de sa publicité en tant qu'écrivaine sulfureuse auprès d'une élite artistique mais elle lui ferme aussi les portes de certaines institutions de l'espace public (des salons notamment). Valentine de Saint-Point est rattachée à l'aventure des futuristes puis à celle éditoriale du *Montjoie !* mais ses collaborations sont très brèves (1912-1914). Après la guerre, elle s'éloigne du milieu artistique parisien.

Contrairement à Judith Gautier et Rachilde, Valentine de Saint-Point explicite à la fois un discours critique et un projet, en particulier par sa conférence « Le Théâtre de la Femme », relatif aux représentations des femmes sur scène. Elle prolonge des réflexions amorcées par Virginie Ancelot et Maria Deraismes sur le regard masculin contenu dans la plupart des œuvres proposées à la scène qui empêche la création de personnages féminins puissants. Elle déclare que le « Théâtre de la Femme » reste à écrire. Avec *Le Déchu* (1909), elle met en scène une femme vivant dans le souvenir de son mariage

présenté comme un modèle d'accomplissement conjugal (égaux, sexuellement et intellectuellement épanouis). Au final, l'héroïne quitte le domicile conjugal pour vivre une vie mettant à l'épreuve sa sensualité. Dans son deuxième spectacle, *La Métachorie* (1913), Valentine de Saint-Point devient le centre de la pièce en tant qu'interprète et plus précisément en tant que corps signifiant poétique avant d'être sexué. Précédé d'un discours expliquant sa démarche et servant à convaincre le public de celle-ci, Valentine de Saint-Point monte sur scène pour servir sa recherche visant à donner au corps une puissance évocatrice égale à celle du poème et de la musique. Elle souhaite par sa démarche faire entrer la danse dans la modernité. Quelle est cette modernité ?

Valentine de Saint-Point, comme Judith Gautier et Rachilde, ne se revendique pas d'un féminisme mais elle souhaite que les femmes osent créer des œuvres ambitieuses, radicales et qu'elles s'imposent par leur art et par son biais en tant qu'artiste dans la cité. Elle propose une politique consistant à initier une révolution des représentations. Cette révolution n'est pas le fait d'un collectif, elle doit s'accomplir par des démarches individuelles de femmes qui, en tant qu'artistes créent des chefs-d'œuvre, des inventions de l'esprit qui visent à saisir avec justesse le réel et renouvellent alors ses représentations. Elle invite les artistes femmes à entrer en « brute »¹²⁸³ dans l'Histoire des « vainqueurs » : « Mais, dans la période de féminité dans laquelle nous vivons, seule l'exagération contraire est salutaire : c'est la brute qu'il faut proposer pour modèle »¹²⁸⁴. Elle souhaite profiter de l'émancipation féministe qu'elle ressent pour provoquer un effet en proposant une représentation de femmes antagoniste à celles contenues dans les discours féministes. Cet effet de surprise dans la société aurait un effet d'appel d'air. Il permettrait de dégager de nouveaux espaces d'inventions, de représentations des femmes. Dans son « Manifeste de la Femme futuriste », la critique porte moins en effet sur l'ordre tel qu'il existe, et bien qu'elle le rejette, que sur l'idée que les femmes doivent occuper l'espace public en artistes. Elle met son corps et son art au service de la politique qu'elle défend. En se proposant comme modèle, son projet consiste à modifier l'espace public en l'occupant en tant qu'artiste femme. Il s'agit de participer à sa transformation en prenant sa place, de force, en imposant son œuvre.

Judith Gautier est très vite intégrée dans sa carrière artistique aux institutions sociale du centre de Paris, de l'espace public bourgeois qui la reconnaissent en tant qu'artiste (prix de l'Académie-Française, Chevalier de la légion d'honneur, membre de

¹²⁸³ SAINT-POINT, Valentine. « Manifeste de la femme futuriste », *op. cit.*, p. 9.

¹²⁸⁴ *Ibidem.*

l'Académie Goncourt). Rachilde publie durant toute sa vie des romans et des articles mais meurt au milieu du XX^e siècle dans l'anonymat. Valentine de Saint-Point arrête après la Première Guerre mondiale la création pour la scène théâtrale et s'engage sur d'autres fronts. Elle meurt la même année que Rachilde dans un semblable anonymat. Cette manière qu'elles eurent de se tenir dans et hors des institutions, hors et dans les groupes, ou d'expérimenter plusieurs arts (Gautier, Saint-Point) a desservi leur postérité.

Associées et/ou se dissociant de groupes artistiques a priori apolitiques, ces trois femmes participent par leurs spectacles et leurs personnes à la diffusion de discours non explicitement féministes qui se matérialisent par des représentations. Elles participent de la propagation dans la société de représentations de femmes, en particulier d'artistes femmes, porteuses d'un certain féminisme. Ces autrices dramatiques prennent part indirectement de cette façon à l'élaboration de l'espace public.

Ces nouvelles femmes de scène émergent dans des théâtres des marges qui bénéficient souvent de l'appui d'intellectuels, d'artistes des avant-gardes et de critiques qui écrivent dans les journaux participant de la publicité de ces modèles mais qui parfois aussi les condamnent ou les passent sous silence. Leurs théâtres sont représentés dans des salles de spectacles mais ils sont parfois considérés comme des théâtres des avant-gardes aux marges des scènes d'avant-gardes, ils bénéficient de la poupe du courant et leur marginalité leur permet d'affirmer alors, en liberté, leurs propres voix.

Conclusion : Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, des théâtres de femmes agitateurs de parité

L'étude des huit autrices dramatiques (Louise Michel, Gyp, Véra Starkoff, Nelly Roussel, Judith Gautier, Rachilde et Valentine de Saint-Point) abordées dans ce chapitre nous a permis d'aborder différentes variables (singulier, explicite, implicite, en réaction, en recherche, frontal, « à côté »¹²⁸⁵...) du théâtre politique, selon deux modalités conjointes, le théâtre militant et le théâtre avant-gardiste. Leurs théâtres ont été représentés dans différents cadres, des associations de femmes non mixtes, des groupes politiques animés par des ouvriers (anarchiste, boulangiste), des groupes de théâtres constitués d'artisans hommes et femmes, plutôt jeunes, issus de milieux sociaux non homogène et se positionnant en rejet du théâtre bourgeois (les symbolistes). Ces

¹²⁸⁵ FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », *op. cit.*, p. 120.

différentes organisations, nées parfois en réaction aux exclusions ou à des esthétiques et formées et/ou composées par des groupes sociaux subalternes (femmes, ouvriers) ont constitué des contre-publics concurrents à l'espace public bourgeois, nommés par Fraser des contre-publics subalternes. Les différents membres de ces groupes sociaux s'organisent entre eux de sorte à produire des discours qui les définissent (leurs identités sociales) et à livrer leur propre lecture du monde (leur programme). Ces espaces-publics concurrents non bourgeois et non tous masculins (contre-publics) sont dotés d'une puissance contestataire mais également promotionnelle. Ils proposent leurs politiques. Ils ont en effet des visées publicistes, le contre-discours qu'ils produisent se répand dans des cercles toujours plus larges, et ce faisant, il participe de leur intégration à l'espace public (ils visent à long terme à l'anéantissement du séparatisme). Ces groupes, d'une part, se rassemblent, se réunissent, et ainsi se renforcent et, d'autre part, ils forment, pour reprendre les mots de Fraser, « des bases et des terrains d'essai pour des activités d'agitation dirigées vers des publics plus larges »¹²⁸⁶. Le spectacle de théâtre se situe à la jonction de cette dialectique émancipatrice. En effet, le spectacle réunit ses membres, galvanise leurs identités sociales, exalte leurs idées (leur programme), renforce leur union et dans un même temps, il sert la publicité du groupe, à l'extérieur de celui-ci. Les spectacles sont en effet toujours ouverts à tous. Les journalistes de revues partisans mais également de journaux plus généralistes, venus voir le spectacle, en rendent compte dans la presse. Les curieux, attirés par les affiches, le tractage, les annonces dans le journal, le bouche-à-oreille, ou l'autrice dramatique-femme notoire, se déplacent. Le spectacle de théâtre constitue une activité d'agitation servant à ouvrir la politique défendue par le groupe à des publics toujours plus larges. Mais ces groupes, en particulier mixte, formant des contre-publics ne sont pas forcément vertueux, ils sont aussi marqués par la domination et la subordination. Le spectacle peut alors devenir pour l'un de ses membres subalternes, un moyen d'exprimer un défaut de fonctionnement. Véra Starkoff et Nelly Roussel soulignent dans deux de leurs spectacles les comportements misogynes d'acteurs des Universités Populaires et de groupes de la libre-pensée. Elles mettent en scène par le biais du théâtre la manière dont ces militants pourtant défenseurs d'un discours égalitariste, reconduisent des situations d'exclusions des femmes. Le spectacle a aussi un potentiel critique concernant l'application politique du programme dont s'est doté le contre-public, et d'inclusion. En effet, le spectacle de théâtre n'est jamais seulement une

¹²⁸⁶ *Ibidem*.

expression de la contestation, il est un terrain d'essai politique qui produit une représentation. Un spectacle contient à des degrés variables un programme qu'il exprime par la représentation de propositions politiques. Qu'il soit représenté dans un groupe reconduisant des exclusions, des hiérarchies identitaires, ou dans un groupe, par exemple féministe et vertueux, le spectacle contient une autonomie de discours. Il n'est toujours que la représentation d'une politique individuelle, celui de l'autrice, et c'est précisément pour cette raison qu'il alimente une dialectique avec le public en présence et à long terme avec celui également absent. Le spectacle en tant qu'évènement de rassemblement et d'activité d'agitation contient un potentiel propositionnel qu'il représente et qui lui confère une valeur intrinsèquement politique. De cette façon, le spectacle joué dans le cadre d'un groupe ne défendant pas explicitement de politique peut s'affirmer comme une proposition politique. De la même manière, un spectacle d'une femme éduquée et en recherche, représenté hors d'un groupe, peut produire un spectacle éminemment politique et féministe. Il en va de même pour l'auteur (masculin). Ces spectacles offrent à ces autrices et aux groupes subalternes que leur personne représente une compensation de participation vis-à-vis des privilèges dont disposent les groupes sociaux dominants. Ce privilège énonciatif qui passe par l'œuvre d'art (un spectacle) permet aux autrices, dans le cas de notre travail, de participer à l'élaboration de l'espace public ou, selon les cas, d'un contre-espace public.

Les réflexions de Marya Chéliga, fondatrice du Théâtre Féministe (1897-1898), nous permettent de préciser ce qui caractérise le spectacle en tant qu'objet servant une dialectique, en proposant une politique. Le spectacle théâtral est à la fois un espace de représentation de soi, un espace discursif politique et un espace de production de représentations parfois nouvelles. La représentation de soi s'entend par le fait que le spectacle contient son auteur selon des variables plus ou moins figuratives (personnage incarnant l'autrice et reconnaissable par le public), ou discours tenu dans la vie de l'autrice repris par des personnages, ou ensemble de référentiels qui permet au public de créer des liens entre la fiction et le réseau politique de son démiurge, la politique qu'il incarne dans le réel. Le spectacle comprend ensuite un discours rattaché à une politique historique, il est toujours contextuel. Enfin, il s'élabore comme un laboratoire en actes de la politique ou de la recherche esthétique explorée qu'il représente. Il propose des représentations, dans certains cas, nouvelles. Le potentiel émancipateur du spectacle surgit de la rencontre de ces trois dimensions du spectacle.

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, il nous apparaît que ces théâtres de groupements, bénéficiant d'une certaine indépendance vis-à-vis des institutions sociales de l'espace public bourgeois, permettent à ces autrices dramatiques une plus grande audace discursive et formelle. Le temps des groupements s'apparente à la multiplication et surtout à la diversification des spectacles de femmes. Le Théâtre Féministe de Marya Chéliga et ces démarches en faveur de la présence des autrices dramatiques dans les théâtres manifestent, en particulier, un temps de conscientisation professionnelle sexuée. L'écriture dramatique perçue comme activité virile au XIX^e siècle, qualifié par Éliane Viennot comme étant « l'âge d'or de l'ordre masculin »¹²⁸⁷, en particulier entre 1804 et 1860, devient sous la Troisième République (1804-1860), un métier potentiellement féminin. La figure de l'autrice dramatique en tant qu'« exception » s'étirole. Un métier permet de penser l'existence du travailleur et de poursuivre des réflexions amorcées sous la Révolution française et en particulier concrétisées par les lois Le Chapelier et Lakanal votées en 1791 et 1793, accordant notamment des droits aux auteurs. Le métier permet de réfléchir à la personne qui l'exerce, à son milieu social et racial, à son sexe et à son union en corporation pour l'acquisition de nouveaux droits mais aussi de penser la marginalisation de certains de ses travailleurs.

Aujourd'hui, le gouvernement français, par le biais de l'Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication, produit chaque année un rapport de données chiffrées relatives au nombre d'hommes et de femmes dans les métiers artistiques. Le dernier rapport de mars 2020 révèle par exemple que 31 % des textes joués pour la saison 2019-2020 dans les théâtres nationaux ont été écrits par des autrices dramatiques¹²⁸⁸. Ainsi, par leur diversité et leur multiplication au sein de différentes strates de la société parisienne, ces différents théâtres de femmes de la fin du long XIX^e siècle agitent la possibilité d'une parité dans le domaine de la création théâtrale française. Cette possibilité donne à voir les résistances à ce que Fraisse nomme « l'ordre de la symbolique sexuelle »¹²⁸⁹. La violence des propos que suscite la candidature de Valentine de Saint-Point à la direction du théâtre de l'Odéon en 1914 le montre magistralement. Il est intolérable pour les journalistes cités qu'une artiste conceptuelle

¹²⁸⁷ Cf. VIENNOT, Éliane. *L'âge d'or de l'ordre masculin. La France, les femmes et le pouvoir 1804-1860*. Paris : CNRS éditions, 2020, 381 p.

¹²⁸⁸ Rapport de l'Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication de mars 2020, p. 35. Disponible en ligne sur www.culture.gouv.fr

¹²⁸⁹ FRAISSE, Geneviève. *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*. Paris : Seuil, « la couleur des idées », 2019, 136 p., p. 135.

veuille diriger le deuxième théâtre de France. Ils la discréditent en la qualifiant de folle, c'est-à-dire qu'ils la discréditent en tant que femme et en tant qu'artiste. Quelle va être la suite de l'Histoire ?

À la fin de son ouvrage sur les théâtres militants de femmes (Michel, Starkoff, Roussel, Pelletier, Lenéru) au tournant des XIX^e et XX^e siècles, Cecilia Beach leur propose des descendances. Elle cite comme s'inscrivant dans leurs lignées les théâtres politiques de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956)¹²⁹⁰ ou en France, les groupes d'agit prop dont le plus connu, d'après Beach¹²⁹¹, fut le Groupe Octobre pour lequel écrivit Jacques Prévert (1900-1977) et auquel « participèrent au départ un certain nombre de femmes activement impliquées à différents niveaux des créations »¹²⁹² (en effet, « parmi les dix membres originaux, six étaient des femmes : Suzanne Montel, Virginia Gregory, Ida Lods (Jamet), Arlette Loubès (Besset), Gisèle Prévert, Jeanne Chauffour (Fuchsmann) »¹²⁹³). Le Théâtre National Populaire créé en 1920 par Firmin Gémier s'inscrit aussi selon Beach dans cette lignée mais « son objectif n'était pas seulement de créer un théâtre politique pour le public prolétaire mais de créer un théâtre national de « communion » qui rassemble toutes les classes sociales de la société comme le théâtre antique grec »¹²⁹⁴. En outre, elle constate que « le TNP ne fut pas un exemple dans la diffusion de pièces de femmes »¹²⁹⁵ citant l'exemple unique de « *L'Amante anglaise* (1968) de Marguerite Duras »¹²⁹⁶. Finalement, à quelques exceptions près (elle cite l'autrice Marcelle Maurette (1909-1972)), il faut, selon Beach, attendre 1968 pour que, citant Monique Surel-Tupin dans son article « La prise de parole des femmes au théâtre » :

Les femmes montent sur un plateau pour parler d'elles, de leurs vies, de leur travail quotidien, pour sortir de l'enfermement et du silence dans lequel elles ont été si longtemps murées. Elles veulent communiquer entr'elles, faire entendre aux hommes un discours nouveau, lever les tabous, tenter d'exprimer tout un non-dit si longtemps refoulé.¹²⁹⁷

¹²⁹⁰ Cf. BEACH, Cecilia. « Conclusion and Epilogue », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, op. cit.*, p. 138-139.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 139 : « The most successful of this troupes was le Groupe Octobre. »

¹²⁹² *Ibidem* : « A number of women participated in this group from the start, and they were actively involved in nearly every aspect of production. »

¹²⁹³ *Ibidem* : « Of the ten original members, six were women : Suzanne Montel, Virginia Gregory, Ida Lods (Jamet), Arlette Loubès (Besset), Gisèle Prévert, Jeanne Chauffour (Fuchsmann). »

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 140 : « Gémier's goal was not to create political theatre for a working-class audience or proletarian theatre, but rather a nationally subsidized theatre of « communion » that would bring together all classes of the society, like the theatre of the ancient Greeks. »

¹²⁹⁵ *Ibidem*.

¹²⁹⁶ *Ibidem*.

¹²⁹⁷ SUREL-TUPIN, Monique. « La prise de parole des femmes au théâtre », *Théâtre Recherche – Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, tome II. Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, p. 56-78, p. 59, citée par BEACH, Cecilia. *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, op. cit.*, p. 142.

En effet, c'est dans les années 1970 qu'émerge à nouveau un théâtre de révolte de femmes auquel Lorraine Wiss consacre actuellement une thèse intitulée *Scènes féministes : histoire des dramaturgies des luttes des femmes dans les années 1970 en France*¹²⁹⁸. Comme l'écrit Beach citant Surel-Tupin : « À l'instar des pièces de Michel, Roussel, Starkoff, Lenéru et Pelletier, le théâtre d'autrices dramatiques post-1968 est « un théâtre d'intervention, au sens profond du terme, puisqu'il incite chacun de nous à ne plus subir, mais à oser imaginer autrement sa vie »¹²⁹⁹ »¹³⁰⁰.

Du côté des avant-gardistes (Gautier, Rachilde, Saint-Point), je citerai comme s'inscrivant dans leur lignée le théâtre de la polygraphe américaine Djuna Barnes (1892-1982) qui avait rencontré Valentine de Saint-Point en 1917. Son œuvre, souvent comparée de son vivant à celle de James Joyce¹³⁰¹ dont elle était amie, aborde les thématiques de la sexualité féminine, en particulier lesbienne (*The Book of Repulsive Women, 1915*)¹³⁰², du rapport des femmes à leurs corps mais aussi du regard posé sur elles¹³⁰³. Ses héroïnes ironiques et conscientes de leur supériorité, inspirées de sa personne, rejettent une existence banale. Sa poésie et son théâtre ont été republiés chez Ypsilon et l'Arche éditeur¹³⁰⁴. Djuna Barnes fréquentait à Paris, où elle vécut dix ans (1919-1931), les salons de Natalie Clifford Barney (1876-1972) et Gertrude Stein (1874-1946), des « femmes de la rive gauche »¹³⁰⁵ telle que Shari Benstock nomme celles qui écrivaines, éditrices, libraires et salonnières américaines et anglaises installées à Paris sur la rive gauche de la Seine, le plus souvent fortunées, contribuèrent, entre 1900 et 1940, à l'essor de la modernité artistique. Nous pensons également au théâtre de l'absurde et du verbe de Nathalie Sarraute (1900-1999). L'artiste plasticienne et écrivaine Claude Cahun (1894-1914) qui a réfléchi à la représentation du genre écrivant des textes sur des femmes

¹²⁹⁸ WISS, Lorraine. *Scènes féministes : histoire des dramaturgies des luttes des femmes dans les années 1970 en France*, thèse en préparation à l'Université Lyon II sous la direction d'Olivier Neveux.

¹²⁹⁹ SUREL-TUPIN, Monique. « La prise de parole des femmes au théâtre », *op. cit.*, p. 77.

¹³⁰⁰ BEACH, Cecilia. « Conclusion and Epilogue », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *op. cit.*, p. 143: « Like the plays of Michel, Roussel, Starkoff, Lenéru, and Pelletier, the theater of post-1968 women playwrights is « un théâtre d'intervention, au sens profond du terme, puisqu'il incite chacun de nous à ne plus subir, mais à oser imaginer autrement sa vie » (Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 77) ».

¹³⁰¹ Cf. BENSTOCK, Shari. *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940* [1986]. Traduit de l'américain par Jacqueline Carnaud, Anne-Marie Casu, Marie-Françoise Desmeuzes, Jacqueline Lahana, Martine Laroche, Claire Mairoux, Sabine Porte et les éditions des femmes. Paris : éditions des femmes, 1987, 501 p., p. 233.

¹³⁰² Cf. BENSTOCK, Shari. *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940*, *op. cit.*, p. 237.

¹³⁰³ Cf. *Ibid.*, p. 256-257.

¹³⁰⁴ BARNES, Djuna. *Pièces en dix minutes*. Pièces traduites par Nadine Alcan. Paris : l'Arche, 1993, 144 p. (Je n'ai pas de dates de publication première car ces pièces étaient publiées dans différents journaux) ; *Antiphon* [1958]. Pièces traduites par Maya Gibault et Natacha Michel. Paris : l'Arche, 1987, 160 p.

¹³⁰⁵ Cf. BENSTOCK, Shari. *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940* [1986], *op. cit.*

légendaires (*Ève la trop crédule, La Sadique Judith, Sapho l'incomprise, Salomé la sceptique*, etc., 1925) et explorant la figure de l'Androgyne, l'« héroïne entre les héroïnes »¹³⁰⁶, et qui, proche d'André Breton et des Surréalistes, adhéra à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (1932-1934), s'inscrit également, par sa recherche à la fois plastique et littéraire, dans la lignée des autrices dramatiques étudiées. Citons également les artistes de la danse Anne Pavlova (1881-1931), Isadora Duncan (1877-1927), installée à Paris en 1909¹³⁰⁷, mentionnée par Valentine de Saint-Point dans *La Métachoreute*, Martha Graham (1894-1991), professeure de Merce Cunningham (1919-2009), considéré aujourd'hui comme l'un des représentants de la danse contemporaine mondiale.

Monique Wittig (1935-2003) enfin, nous semble incarner une jonction entre avant-garde artistique et engagement politique féministe collectif. En effet, son roman *L'Opoponax*, publié en 1964 aux éditions de Minuit, maison de l'avant-garde littéraire du nouveau roman, récompensé du Prix Médicis, considéré dans un article publié par Marguerite Duras dans le journal *France Observateur* comme « le premier livre moderne qui ait été fait sur l'enfance »¹³⁰⁸ la consacre comme une écrivaine de l'avant-garde littéraire. Elle poursuit son travail littéraire par une recherche sur les représentations de femmes avec *Les Guérillères* (1969). Dans ce long poème, elle appelle en les prénommant, comme on égraine un chapelet, des femmes inconnues et des héroïnes mythiques (Galatée, Léda, Phèdre). Elle les décrit dans leurs quotidiens, vivant entre elles, dans des communautés de femmes. Par le langage, elle fait apparaître, par différents prismes, une cité des femmes aux portes continuellement ouvertes à d'autres cités de femmes. En parallèle, ses engagements féministes se manifestent, notamment après mai 1968, en mai 1970, lorsqu'elle co-rédige le manifeste « Pour un mouvement de libération de la femme » publié dans la revue *L'Idiot international*¹³⁰⁹, co-initiant un groupe de femmes : le Mouvement de libération des femmes (MLF). Trois mois plus tard, elle co-performe avec ses consœurs militantes du MLF une action hautement symbolique dans l'espace public : le dépôt d'une gerbe de fleurs en hommage à la femme du Soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe. L'idée est d'attirer la publicité médiatique sur la politique

¹³⁰⁶ CAHUN, Claude. « L'Androgyne, héroïne entre les héroïnes », *Héroïnes* [1925]. Paris : Mille et Une Nuits, 2006, p. 81-106.

¹³⁰⁷ Cf. BENSTOCK, Shari. *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940, op. cit.*, p. 12.

¹³⁰⁸ Cf. DURAS, Marguerite. « Un œuvre éclatante », *France Observateur*, 5 novembre 1964, publié dans WITTIG, Monique. *L'Opoponax* [1964]. Paris : éditions de Minuit, 1983, 287 p., p. 283.

¹³⁰⁹ Cf. PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours, op. cit.*, p. 327-330.

défendue par le groupe. Elle poursuit son travail littéraire en se concentrant sur le langage et publie en 1973 *Le Corps lesbien* dans lequel une polyphonie de voix (par l'usage de slashes qui démembrant les phrases de leurs possessifs et du sujet « je ») fait apparaître un corps anatomique de femme, homosexuelle, en invention érotique. Son travail théâtral vient plus tard dans son œuvre et sa vie. En 1985, est jouée notamment à Paris (Théâtre du Rond-Point) sa pièce co-créée aux États-Unis avec Sand Zeig, *Le Voyage sans fin*, une réécriture féministe du mythique roman de Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (1605-1615). Sur scène, deux femmes : Don Quichotte et Sancho Panza. Leurs dialogues font apparaître des paysages et des rêves sans limites. Don Quichotte est une femme qui a lu beaucoup de « fables de guerrières, (...) de voleuses de grands chemins. »¹³¹⁰ Comme la réécriture du mythe *La Faute d'Ève* (1913) de Nelly Roussel, cette pièce ré-invente le mythe en proposant, à la place du chevalier et de son destrier, des voyageuses à la puissance déraisonnable et imaginative infinie qui, par le pouvoir de leur verbe, en poétesses, font apparaître des mondes. Ce *Voyage sans fin*, œuvre scénique, collective, d'une metteuse en scène, une autrice dramatique et des comédiennes, fait du mythe un symbole du pouvoir d'invention des femmes co-créant, en dialectique, et sur scène en duo.

¹³¹⁰ Cf. FAISANDIER, Anne. « Le Voyage sans fin », vidéo de 1985 sur le spectacle de Monique Wittig montée aux États-Unis par l'auteur et Sande Zeig. Un extrait est disponible en ligne sur <https://base.centre-simone-de-beauvoir.com/DIAZ-510-109-0-0.html> [Consulté le 05.10.2020]

Conclusion

« Nul ne doit être inquiété pour ses opinions même fondamentales, la femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la tribune [...]. »

Olympe de Gouges, Article X de la *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, Paris, 1791.

Cette série de portraits d'autrices dramatiques parisiennes du long XIX^e siècle nous a amenée à plusieurs conclusions.

À l'orée du siècle, Olympe de Gouges, personnalité qui inaugure la lignée que nous avons rétrospectivement constituée, autoproclamée citoyenne (dans un sens plein), rend publique par ses fictions, ses affiches, ou ses brochures, ses idées et opinion. Ces différents médiums d'expression la dotent d'une agentivité politique. Mais le spectacle de théâtre possède en sus des autres médiums le pouvoir de diffuser des idées à une large population composée de lettrés et d'illettrés, d'indigner l'opinion publique et de mobiliser des forces qui potentiellement se déplacent au sein de l'arène discursive officielle, décisionnaire du sort de l'ensemble de la collectivité humaine.

En effet, la double forme-affaire suscitée par le projet, puis par la représentation de sa pièce anti-esclavagiste (1789) montre qu'un spectacle de théâtre peut participer sous la Révolution française de la mobilisation de l'opinion et du débat public. Les conflits vécus par l'autrice avec un théâtre (La Comédie-Française) et un groupuscule (les colons) provoquent, en particulier grâce aux journaux, des mises en discussion publiques portant sur les injustices dénoncées par la pièce (l'esclavage) et celles vécues par l'autrice (le traitement des auteurs). Le débat se déplace au sein de l'Assemblée nationale, est poursuivi par les représentants de la nation qui adoptent alors des lois. Ces changements législatifs confèrent de nouveaux droits à ceux qui avaient été injustement traités : les auteurs et les esclaves. Ces lois sont le résultat d'un ensemble circonstanciel dans lequel s'inscrit la forme affaire née d'une pièce de théâtre et de sa représentation. Le cas de cette pièce nous démontre la porosité des sphères discursives officielles/non officielles et privées/publiques. Il révèle également la force de mobilisation de la représentation théâtrale. Le spectacle rend publique une politique symbolique dont la pièce de théâtre est la dépositaire. La politique symbolique d'une pièce désigne le résultat des déductions

CONCLUSION

interprétatives obtenu à partir des manifestations de sens explicites, implicites, fortuits du texte mises en dialogue avec le contexte exogène (historique) et endogène (biographique) de son autrice. Ce résultat révèle un ensemble de rapports de l'individu avec la collectivité humaine organisée selon des relations de pouvoirs, qui nous permet d'inscrire l'œuvre et son autrice dans un réseau de pensées philosophiques et de mouvements politiques. La puissance mobilisatrice de la pièce de théâtre s'épanouit sur scène en rendant sensible, par la corporalité, la politique symbolique littéraire de l'œuvre. La représentation théâtrale rend intelligible la politique symbolique du texte grâce à la présence et aux actions des comédiens face aux spectateurs. Cette capacité de mobilisation confère à l'autrice dramatique un pouvoir politique, celui de participer à l'élaboration de l'espace public, ou d'un contre-espace public. Le contre-espace public est alimenté par des discours critiques et/ou antagonistes à ceux défendus et exprimés par ou dans les institutions sociales participant de l'espace public bourgeois et masculin qui, incorpore, après la Révolution française, l'État, par l'intégration notamment de certains de ses protagonistes au sein du parlement souverain. Les analyses des contre-discours permettent d'observer les formations humaines, les groupes les initiant et participant de la formation d'arènes politiques discursives parallèles à l'espace public bourgeois. Mais ces contre-discours sont également formulés et rendus publics par des individualités créatrices qui se manifestent publiquement, notamment, selon l'objet de notre étude, dans des pièces de théâtre. Le pouvoir de transformation d'une indignation individuelle en mobilisation collective grâce à la sensibilisation de l'opinion publique a lieu particulièrement lorsque la pièce est incarnée et rencontre un public. Ce pouvoir est en outre opérant lorsque l'autrice dramatique dote le théâtre d'une puissance politique. Pour Olympe de Gouges, le théâtre est une « école du monde »¹. Il enseigne un savoir humaniste à celui ou celle qui conçoit le spectacle ainsi qu'au public qui le reçoit. Il se concrétise par un travail collectif et l'aide de réseaux de sociabilités. Il rend public un contenu (une leçon, un modèle, une indignation, une issue, un appel, une révolte) et il implique publiquement la voix de l'autrice sur le sujet traité par le spectacle. Cette école théâtrale participe pour Olympe de Gouges d'une remise en ordre symbolique du monde. Outre *L'Esclavage des Noirs*, ses pièces sont républicaines, anticléricales et patriotes. Inscrites dans l'action révolutionnaire en cours, leur politique se caractérise par une alternance de dénonciations d'ennemis et de promotions de modèles représentant l'ordre

¹ GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou le projet d'une caisse patriotique, novembre 1788 », *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790, op. cit.*, p. 132.

CONCLUSION

du monde qu'elle défend. Elle comprend deux niveaux de signification. Le premier, lisible dans les titres des pièces, sert à gagner l'adhésion de la majorité parmi laquelle le directeur de théâtre. Il contient la possibilité de sa représentation. Le second diffuse un contre-discours fournissant l'interprétation des identités, des intérêts et des besoins d'un groupe humain traité de manière inéquitable par un groupe dominant disposant d'un pouvoir dans la société fictive proposée par l'autrice. Il manifeste un ensemble d'idées de l'autrice. Qu'ils soient issus du peuple, de l'aristocratie, jeune ou d'expérience, les personnages féminins foisonnent et dominent singulièrement par différents procédés son œuvre dramatique. Ils servent à dénoncer les abus (des pères, des maris, de l'Église, de l'État) et à promouvoir les qualités des femmes. La politique symbolique de son théâtre est éminemment féministe. Olympe de Gouges a en effet pris tôt conscience du caractère sexué de la République telle qu'elle était en train de s'élaborer. La République est faite par et pour certains individus masculins. *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) est un manifeste politique de cette conscience. La mise en ordre symbolique du monde par le théâtre passe par une réparation de ce défaut d'égalité et par une proposition, notamment par le biais de ses héroïnes et des relations qu'elles entretiennent avec autrui, d'un monde sexué égalitaire. La scène théâtrale publique parisienne s'apparente donc à un espace alternatif à la tribune de l'Assemblée nationale ou du barreau du tribunal, deux lieux qui, en tant que femme, lui sont interdits. Le théâtre est pour elle un outil pratique de luttes politiques. L'usage de cette politique symbolique renforcée par sa mise en spectacle sur une scène publique parisienne pour influencer voire mobiliser l'opinion dans le but, à long terme, de faire reconnaître des droits à des publics subalternes, est une stratégie employée, tout au long du XIX^e siècle, par de nombreuses femmes politiques.

L'œuvre d'Olympe de Gouges a cependant émergé dans un temps de rupture historique, de changement de paradigme politique, qui a correspondu à un temps d'extrême chaos rendant possible l'invention révolutionnaire, faisant cohabiter, en simultané, un élan illimité de voies nouvelles et une première institutionnalisation de la vie démocratique française, de première fixation. La radicalité politique et le nombre de propositions transformatrices du théâtre d'Olympe de Gouges est indissociable de ce contexte historique. Aussi, par son contenu féministe, par le déploiement de stratégies qu'il suppose pour être rendu public et les conséquences de ces stratégies et de celles de ses représentations dans la société, le théâtre révolutionnaire d'Olympe de Gouges est relativement aux autres théâtres de femmes du XIX^e siècle de notre échantillonnage, un

CONCLUSION

cas extrême. Le cas d'Olympe de Gouges nous a permis d'élaborer une grille pour observer ces autres autrices dramatiques. Cette grille d'analyse permet d'appréhender leurs autres théâtres en tant que :

1. contenu plus ou moins explicitement politique et plus spécifiquement féministe
2. initiateur d'un déploiement de stratégies afin que ce contenu soit rendu public en étant représenté sur une scène publique parisienne et
3. comme vecteur d'effets de ces stratégies et des représentations théâtrales, suivies ou non d'effets dans la société civile, relatifs, en particulier, à la reconnaissance des droits de groupes humains assujettis.

Les cas des Sapho de Julie Candeille, Constance de Salm et Germaine de Staël, des autrices dramatiques conscientes, comme Olympe de Gouges, des écarts de traitement réservés à leur sexe par les institutions républicaines, confirment et précisent notre hypothèse. La scène de théâtre est un lieu de représentation artistique mais aussi de prise de parole pour les femmes qui leur permet de faire entendre et revendiquer devant le plus grand nombre et sans intermédiaires masculins :

1. leurs identités (de femmes, d'artiste, de femme célibataire, etc.)
2. leurs intérêts (à pouvoir travailler, à bénéficier d'un salaire et donc jouir d'une autonomie, d'être reconnues pour leurs talents, etc.) et
3. leurs besoins (être aimées et désirées sans avoir à se sacrifier, être respectées par leurs époux, être mariées sans abandonner l'expression artistique, etc.).

Suivant ce potentiel et l'exclusion civique particulière de certains groupes humains de la cité, le théâtre constitue en démocratie exclusive et en dramocratie, un espace de représentation officiel et de représentativité officieux des publics politiquement subordonnés. « Subordonné » désigne pour notre propos tout individu occupant une position subalterne au citoyen pleinement citoyen. Avant 1848, les publics politiquement subordonnés sont constitués de tous les hommes non citoyens ainsi que de toutes les femmes et, après le vote du suffrage universel masculin, de toutes les femmes ainsi que des individus âgés de moins de vingt-et-un ans. Précisons encore notre propos. Par son pouvoir de politique symbolique, par la diffusion d'un discours ou d'un contre-discours

CONCLUSION

à ceux défendus au sein des assemblées souveraines, le spectacle de théâtre alimente le débat public et participe de la formation de l'espace public. Être autrice dramatique et avoir ses pièces représentées sur une scène publique parisienne confère à une femme un pouvoir politique, non pas au sein d'une assemblée souveraine, un public fort, c'est-à-dire décisionnel, mais au sein de l'opinion publique dont on sait qu'elle peut, à long terme, et comme c'est encore aujourd'hui le cas, constituer un moyen de pression sur ce même public fort. La pression de l'opinion publique peut accélérer la proposition d'un projet de loi visant à combler un vide juridique et conférer des droits.

Les cas de Sophie de Bawr, Sophie Gay, Delphine de Girardin et Virginie Ancelot nous ont permis de nous concentrer principalement sur la dimension autobiographique du théâtre de ces femmes ainsi que sur les stratégies déployées pour rendre effective la représentation de leurs pièces de théâtre.

Grâce à leurs pièces, ces autrices dramatiques peuvent se présenter en personne, mettre ainsi en défaut des rumeurs ou des portraits caricaturaux qui leur portent atteinte dans la presse par exemple, mais aussi alimenter leur propre légende. La scène de théâtre leur offre la liberté de livrer à leurs contemporains leurs visions de leurs personnes, leurs autoportraits et la symbolique dont ils sont porteurs. Par le biais de ces autoportraits polyphoniques théâtraux, elles produisent aussi des contre-discours qui sont cette fois non pas seulement relatifs à la collectivité mais des démentis aux discours formés sur leur compte dans l'espace public. Ces contre-discours se matérialisent par des contre-représentations. Ces contre-représentations nourrissent le débat public, en particulier de femmes disposant d'une autorité par leur intelligence, et participent de l'élaboration de l'espace public. Dans certains cas, (ceux de Julie Candaille (chapitre 2) et de Nelly Roussel (chapitre 5)), l'autrice dramatique joue en personne un rôle qu'elle s'est écrit. Le spectacle propose alors non pas une contre-représentation mais une contre-performance en particulier à ce que l'on peut appeler avec Preciado la « machine performative »² du « patriarcat hétéro-colonial »³. La contre-performance ne se définit pas par un spectacle écrit en miroir de cette machine, les relations de pouvoir performées ne sont pas inversées ou seulement renversées. Le spectacle propose de nouvelles relations interhumaines qui annulent la machine performative du patriarcat hétéro-colonial. La machine décrite par Preciado fonctionne aussi grâce à des fictions rendant intelligibles l'évidence de son

² Cf. PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, *op. cit.*, p. 67-68.

³ *Ibidem*.

CONCLUSION

fonctionnement et donc de son pouvoir au plus grand nombre. Les fictions qui n'assoient pas l'ordre patriarcal hétéro-colonial le neutralisent et le font disparaître. Elles le recouvrent d'autres propositions. La fiction théâtrale et théâtralisée rend corporelle la possibilité d'une nouvelle machine et de nouveaux corps : des corps révolutionnaires inventant un nouvel ordre du monde. Les pièces de théâtre donnant à incarner des fictions alternatives, qui proposent un écart, un pas de côté, une sortie de la machine ou son arrêt, offrent le spectacle de l'alternative révolutionnaire. Le spectacle d'une fiction alternative à celles produites par l'ordre patriarcal hétéro-colonial donne à voir en actes l'invention d'une autre machine, c'est-à-dire à l'organisation d'autres rapports interhumains.

Les essais autobiographiques des quatre autrices dramatiques du chapitre 3 nous ont également permis d'observer les stratégies de sociabilités déployées pour rendre effective la traduction sur scène de leurs pièces en spectacles. Leurs salons constituent des institutions sociales incontournables de cette mise en pratique. Ces institutions sociales participent de l'existence de l'espace public bourgeois masculin. Ces lieux dans lesquelles elles règnent leur permettent de faire venir chez elles des personnalités disposant d'une agentivité dans la sphère publique et pouvant servir leurs intérêts d'autrices dramatiques. Cette institution sociale de l'espace public bourgeois leur permet en effet de rencontrer, développer et entretenir des relations amicales et/ou professionnelles avec des comédiennes, des directeurs de théâtre, des écrivains et avec d'autres autrices dramatiques. Étudier cette stratégie d'accès aux scènes met au jour la puissance d'un réseau professionnel de femmes pour l'essentiel artistes/écrivaines-salonnnières dans la première moitié du long XIX^e siècle et de femmes artistes/écrivaines-directrices de revues/militantes dans la seconde partie du siècle (après 1848).

Leurs essais biographiques attestent également de leur souci permanent de paraître « femme » dans la vie et par leurs œuvres. Accentuer sa différence sexuée en jouant socialement une « femme » dans leur vie et leur œuvre (choix d'un style et de certains genres littéraires) permet, selon leurs commentaires, de tranquilliser leurs confrères hommes quant à leurs propres ambitions politiques, de maintenir l'illusion du séparatisme des sphères de pouvoirs. En fonction de leur statut civil et professionnel (femme mariée, célibataire, comédienne, femme de lettres, etc.) et des périodes de leurs vies et des lieux qu'elles traversent, elles optent pour différentes performances du genre féminin, tel qu'entendu et attendu par le pouvoir. Elles sont égérie du groupe (et donc représentante d'un groupe masculin), muse (inspiratrice d'un groupe masculin), ou épouse (femme d'un homme disposant d'un pouvoir dans l'espace public). Ces partitions comportementales et

CONCLUSION

sociales se déclinent selon un nuancier allant de la sexualisation et réification de leur personne à un rôle de gardienne de mœurs pudibonde, intouchable. Pour avoir sa pièce représentée sur une scène publique parisienne lorsqu'on est une femme, en particulier sous le règne des privilèges et de la censure, il faut donc être intégrée à une institution sociale de l'espace public bourgeois, souvent en initiant ou en animant l'une d'elles (salons, journaux, matinées, académies), c'est-à-dire adopter le comportement d'un homme en participant de l'élaboration de l'espace public mais l'investir en « femme » et notamment, concernant le théâtre, en pratiquant cet art sous des formes d'expression considérées comme mineures (comédies légères, proverbes, courtes pièces, spectacles de marionnettes, pièces dédiées à des théâtres de société aristocratiques, etc.) et n'entrant pas en lice avec celles de leurs confrères.

Les cas de George Sand, Louise Colet, Céleste de Chabrillan, Maria Deraismes et Juliette Adam nous permettent d'observer une corrélation entre l'agentivité politique de l'autrice dramatique et l'idée qu'elle se fait de la République et, inversement, de la façon dont son républicanisme participe de son agentivité. En effet, écrire dans des journaux à faible coût, créer des revues pour le peuple, utiliser la presse comme une tribune, rassembler des forces politiques et/ou militantes, écrire des chants patriotiques et des pièces de théâtre en faveur de la République, publier des pamphlets critiques envers la politique du gouvernement, donner des conférences en faveur d'idées égalitaires, mettre son argent et/ou son salon à disposition de partis républicains sont autant de mises en pratique de cette idée d'un gouvernement conférant à l'individu une souveraineté et une responsabilité devant autrui. Leurs activités de journalistes sont ainsi des prolongements de la mise en pratique de leur républicanisme. Leurs théâtres écrits autour de la Révolution de 1848 nous ont permis de définir un « théâtre républicain inclusif des femmes ». Un théâtre républicain, tout d'abord, prend en compte le régime politique dans lequel il s'élabore et tend à inventer sa forme théâtrale idéale. Dépositaire de la croyance selon laquelle le régime républicain possède un pouvoir intrinsèque de perfectibilité, il envisage le changement politique par la réforme, au moyen des institutions en place. Il se veut anticlérical, fraternel, pédagogique, patriote, unificateur, moralisateur et il soutient, dans une certaine mesure, l'ordre républicain tel qu'établi. Pourtant, la politique symbolique contenue dans les théâtres républicains de ces autrices dramatiques accorde une place aux femmes en tant qu'égaux des hommes, voire supérieures à eux, et revendique, par divers procédés référentiels à leur personne notamment, leur point de vue d'autrice. Cette volonté d'inclusion et ce regard sexué se manifestent par la longueur des

CONCLUSION

répliques des personnages féminins et par la manière dont l'action de ces personnages soutient ou constitue la dramaturgie, c'est-à-dire l'ossature du texte. Leur théâtre met alors en avant une contradiction dans la politique symbolique de leurs pièces, entre républicanisme, un système politique institué à son origine uniquement par et pour des hommes, et féminisme, un mouvement émancipateur de la domination du patriarcat, appelant à l'inclusion civile et/ou sociale et/ou civique des femmes par l'obtention de droits. Cette contradiction se matérialise par des censures et des échecs à rendre public leurs pièces sur les scènes parisiennes. Ces différents échecs de représentations permettent de souligner la dimension institutionnelle des théâtres parisiens en dramocratie, leur proximité avec le gouvernement et de le reconnaître comme un art assujéti à des systèmes de sociabilités (réseaux, jeux de cour, etc.) ainsi qu'à la censure, des paramètres davantage politiques que politiques qui déterminent le devenir spectacles des pièces de théâtre. Des œuvres à caractère trop explicitement féministe ne sont pas admises par l'institution théâtrale républicaine.

Ces cas mettent également en avant une lignée d'autrices dramatiques qui ont pensé l'hégémonie du regard masculin dans le théâtre occidental (Virginie Ancelot, Maria Deraismes, Marya Chéliga, Valentine de Saint-Point). Cette pensée critique qui se traduit aujourd'hui sous le concept cinématographique de *male gaze* s'inscrit dans leur foi dans la fiction théâtralisée. Ces autrices dramatiques pensent que la fiction théâtrale participe, en démocratie, d'un imaginaire collectif, qu'elle sert une politique et dispose d'un impact auprès des publics, d'un pouvoir sur les esprits. Ces femmes proposent aux auteurs de regarder le réel en face et surtout de tourner autour des modèles qu'ils tendent à transposer pour la scène théâtrale. Ce contrat dramatique passé entre le réel et l'auteur dramatique doit servir un renouvellement des représentations théâtrales, comprenant celles des femmes. Le cas de Maria Deraismes révèle également le phénomène des conférencières sous la Troisième République. Cette lignée débute dans ce corpus avec Constance de Salm et se termine avec Valentine de Saint-Point. Il manifeste la volonté de ces femmes de prendre la parole à voix haute, corporellement, devant le plus grand nombre, sans l'intermédiaire de personnages et sans intermédiaires masculins. Ce phénomène de femmes parlant à voix haute devant des publics contribue à troubler le séparatisme, en particulier entre sphère privée et sphère publique, de l'ordre républicain.

Les cas des théâtres militants et avant-gardistes de Louise Michel, Gyp, Véra Starkoff, Nelly Roussel et Marie Lenéru, Judith Gautier, Rachilde et Valentine de Saint-Point conçus dans et hors des théâtres militants, dans et en marge des avant-gardes,

CONCLUSION

permettent d'appréhender, à la fin du XIX^e siècle, sous la Troisième République, les théâtres de groupements. Nous avons envisagé les théâtres militants et avant-gardistes comme étant conjoints et pouvant être étudiés suivant des variables communes (singulier, explicite, implicite, en réaction, en recherche, frontal, à côté). Ils font apparaître l'idée selon laquelle lorsque des spectacles s'élaborent indépendamment des institutions sociales de l'espace public bourgeois, via des groupes militants et avant-gardistes, ils gagnent en audace, en radicalité, en liberté formelle et discursive. En effet, si la politique symbolique contenue dans les pièces est tenue à une concordance avec le programme politique des groupes accueillant les spectacles, la scène de théâtre forme un lieu de singularisation propice à alimenter des contre-espaces publics, en particulier féministes, parfois antagonistes à la politique portée par le groupe. Ces groupes forment pourtant, dans certains cas étudiés, par leurs discours, leurs réunions, leurs vocabulaires communs des espaces publics concurrents non bourgeois et non masculins. Ces groupes se réunissent, et ainsi se renforcent, mais ils se dotent simultanément de moyens permettant de faire circuler leurs discours au sein de publics plus larges. Le spectacle de théâtre se situe à la jonction de cette dialectique entre resserrement des forces et expansion du discours à l'extérieur. Le spectacle, par sa dimension événementielle, réunit et galvanise ce qui fait l'appartenance du groupe tout en étant ouvert à tous (journalistes, curieux, opposants, etc.). Le spectacle de théâtre sert donc l'activité d'agitation de ces contre-publics. Pourtant, le spectacle de théâtre ne peut être appréhendé comme une simple manifestation du discours d'un contre-public. Le spectacle théâtral, comme toute œuvre d'art, est toujours la représentation d'une politique individuelle, celle de l'autrice dans ce cas. Cette individualité dans un groupe collectif crée alors une double dialectique avec ses membres, en interne, et avec le public, extérieur à ses membres. Le spectacle en tant qu'évènement de rassemblement et d'activité d'agitation contient un potentiel propositionnel qu'il représente et qui lui confère une valeur artistique mais également intrinsèquement politique. Évènement public, il s'offre aux commentaires des militants aussi bien que des critiques d'art ou des publics amateurs. Leurs discours portent alors sur le spectacle mais souvent aussi sur son autrice. La radicalité formelle et politique contenue dans leurs spectacles participe à la formation de discours enthousiastes sur les artistes femmes contribuant à influencer l'opinion publique quant à la normalisation de la présence d'artistes femmes dans la cité et donc à celle de femmes publiques. L'autrice dramatique n'est plus une exception à la fin de la Troisième République, elle incarne une artisanne de l'écriture dramatique, une travailleuse, une professionnelle.

CONCLUSION

Ces spectacles offrent donc aux femmes, et aux groupes subalternes que leur autrice représente dans le réel, une compensation de participation vis-à-vis des privilèges dont disposent les groupes sociaux dominants. Ce privilège énonciatif qui passe par l'œuvre d'art (un spectacle) permet aux autrices, dans le cas de notre travail, de participer à l'élaboration de l'espace public ou, selon les cas, d'un contre-espace public. Ces différents cas présentent le théâtre comme une composante importante de l'exercice d'une citoyenneté féminine alternative mais opérante sous la première ère démocratique (1789-1914).

L'analyse de la conception du théâtre de ces différentes femmes permet de préciser le rôle spécifique de la pièce de théâtre. La pièce se situe à la croisée de la rhétorique, de la conversation et de la poésie. En imitant par la parole dialoguée les relations interhumaines, elle porte un contenu destiné à être dit à voix haute et, selon divers degrés de didactisme, de frontalité, d'explicitation, de symboles, de détails ou motifs, son contenu est immédiatement rendu intelligible, ou du moins perceptible et sensible à tous. Sa force politique se déploie lors de la représentation mais elle contient le programme de sa réception. Lorsqu'elle est représentée, elle forme un pont entre l'écrit et le public, en particulier pour les spectateurs ne sachant pas lire, elle contribue de ce fait à l'élaboration d'une culture commune. La pièce de théâtre et sa représentation permet donc à des femmes dénuées d'une citoyenneté politique de se rendre visible et de tenir un discours publiquement sur une scène par le biais de la fiction en faisant appel à la raison et à la sensibilité du spectateur. Leurs pièces de théâtre leur permettent de se définir et de définir leurs projets pour elles-mêmes publiquement en tant que femme, sans intermédiaire masculin. Ces autrices dramatiques se présentent et se représentent la plupart du temps en tant qu'exception et en tant que modèle à imiter et la scène de théâtre, en dramaturgie, sert leur volonté de démocratiser le système de valeurs qu'elles incarnent. Elles utilisent donc le pouvoir des récits fictionnels pour participer de l'opinion publique. De différentes façons et selon différents féminismes, elles nourrissent la culture de fictions féministes sur lesquels vont s'appuyer les combats contestataires féministes.

Le théâtre est donc au XIX^e siècle un moyen pour des femmes qui ont des ambitions politiques d'être vues, éclairées, entendues et écoutées par un public dans un théâtre (entendu comme lieu public), et participe ainsi de l'élaboration d'un espace public plus égalitaire en alimentant par leur opinion en faveur de la présence des femmes le débat public. La représentation de leurs pièces sur une scène publique parisienne révèle le mouvement de dialectique entre, d'une part l'intégration de l'autrice dramatique à la

CONCLUSION

sphère publique et, d'autre part, l'espace qui lui est accordé grâce cette intégration et qui lui permet de rendre publiques ses inventions alimentant des contre-discours à ce même espace public. Même en s'adossant à des espaces publics concurrents, en créant des spectacles dans le cadre de groupes contestataires producteurs de discours critiques à l'espace public, l'autrice dramatique en quête de justice sociale est prise et appartient à la société, elle ne peut s'extraire de réseaux politiques préexistants. Si elle désire en outre transformer sa pièce de théâtre en un partage sensible, elle n'a d'autres choix que d'être incorporée socialement aux institutions culturelles telles qu'existantes. Il lui reste donc la possibilité de participer de l'élaboration de discours critiques inspirant des changements sociaux vers plus d'égalité.

Bibliographie

Principaux textes étudiés des autrices

Les textes sont classés par ordre alphabétique des noms des autrices. Pour l'intégralité des titres de pièces de ces autrices dramatiques, je renvoie le lecteur aux index de Cecilia Beach (voir référence ci-dessous) ainsi qu'au contenu de la thèse.

- ADAM, Juliette (La Messine). *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage* [En ligne]. Paris : Librairie d'Alphonse Taride, 1858, 196 p. Disponible sur Gallica.
- ADAM, Juliette. *Mon petit théâtre : Le Temps Nouveau, Mourir, Coupable, Fleurs piquées, Galatée. Œuvres complètes de M^{me} Adam*, tome XXI [En ligne]. Paris : G. Havard fils, 1896, 210 p., p. 1-103 ; p. 105-124 ; p. 125-142 ; p. 143-167 ; p. 169-210. Disponible sur Gallica.
- ADAM, Juliette. *Le Roman de mon enfance et de ma jeunesse* [En ligne]. Paris : A. Lemerre, 1902, 370 p. Disponible sur Gallica.
- ADAM, Juliette. *Mes Premières armes littéraires et politiques* [En ligne]. Paris : A. Lemerre, 1904, 463 p. Disponible sur Gallica.
- ADAM, Juliette. *Mes Sentiments et nos idées avant 1870* [En ligne]. Paris : A. Lemerre, 1905, 480 p. Disponible sur Gallica.
- ANCELOT, (Virginie Ancelot). *Un Divorce* [En ligne]. Paris : Barba, 1831, 52 p.
- ANCELOT, Virginie. *Théâtre de M^{me} Ancelot*. Paris : C. Gosselin, 1841, 425 p. Disponible sur Gallica.
- ANCELOT, Virginie. « Introduction », *Théâtre de M^{me} Ancelot* [En ligne]. Paris : C. Gosselin, 1841, p. 1-12.
- ANCELOT, Virginie. *Marie, ou Trois époque, Théâtre de M^{me} Ancelot* [En ligne]. Paris : C. Gosselin, 1841, p. 13-94.
- ANCELOT, Virginie. *Le Château de ma nièce, Théâtre de M^{me} Ancelot* [En ligne]. Paris : C. Gosselin, 1841, p. 387-423.
- ANCELOT, Virginie. *Théâtre complet*, tome 1, 2, 3 [En ligne]. Paris, Beck, 1848, 328 p., 342 p., 392 p. Disponible sur Gallica.
- ANCELOT, Virginie. *L'Hôtel de Rambouillet* [1842]. *Théâtre complet de Madame Ancelot*, tome 2 [En ligne]. Paris : Beck, 1848, p. 71-151. Disponible sur Gallica.
- ANCELOT, Virginie. *Madame Roland* [En ligne]. Paris : Beck, 1843, 42 p. Disponible sur Gallica.
- ANCELOT, Virginie. *Follette* [En ligne]. Paris : Beck, 1844, 16 p.
- ANCELOT, Virginie. *Les salons de Paris, foyers éteints* [En ligne]. Paris, Jules Tardieu, 1857, 245 p. Disponible sur Gallica.
- ANCELOT, Virginie. *Un salon de Paris : 1824 à 1864* [En ligne]. Paris, Dentu, 1866, 391 p. Disponible sur Gallica.
- BAWR, Sophie (de). *Argent et Adresse ou le Petit mensonge*. Paris : Barba, 1802, 37 p. Disponible sur Gallica.
- BAWR, Sophie (de). *Le Rival obligeant*. Paris : Barba, 1804, 32 p. PDF téléchargeable sur www.books.google.fr
- BAWR, Sophie (de). *Les Chevaliers du Lion*. Paris : Fages, 1807, 44 p. PDF téléchargeable sur www.books.google.fr
- BAWR, Sophie (de). *L'Argent du voyage, ou l'Oncle inconnu*. Paris : A. Garnier : Martinet, 1809, 32 p. PDF téléchargeable sur www.books.google.fr
- BAWR, Sophie (de). *La Suite d'un bal masqué* [En ligne]. Paris, 1813, 40 p. Disponible sur la bibliothèque numérisée de Lyon : www.numelyo.bm-lyon.fr [Consulté le 24.09.2019]

BIBLIOGRAPHIE

- BAWR, Sophie (de). *Histoire de la musique*. Paris : Audot, 1823, 279 p. Disponible en ligne sur www.numelyo.bm.fr [Consulté le 20.11.2019]
- BAWR, Sophie (de). *Charlotte Brown*. Paris, Librairie parisienne, 1835, 72 p.
- BAWR, Sophie (de). *Mes Souvenirs* [En ligne]. Paris, Passard, 1853, 327 p., p. 255. Disponible sur Gallica.
- CANDEILLE, Julie. *Catherine, ou La belle fermière* [En ligne]. Paris : Maradan, 1793, 108 p. Disponible sur Gallica.
- CANDEILLE, Julie. *Le commissionnaire* [En ligne]. Paris : Maradan, an III [1794-1795], 50 p. Disponible sur Gallica.
- CANDEILLE, Julie. *Lydie, ou les Mariages manqués* [1809, en ligne]. Paris : C.-J. Trouvé, 1825, 351 p. Disponible sur Gallica.
- CANDEILLE, Julie. *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris et quelques fragments de littérature légère* [En ligne]. Paris, Delaunay, Librairie au Palais Royal, 1818, 302 p. Disponible sur Gallica.
- CANDEILLE, Julie. « Dialogue entre un mari et sa femme », *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris et quelques fragments de littérature légère* [En ligne]. Paris, Delaunay, Librairie au Palais Royal, 1818, p. 107-115.
- CANDEILLE, Julie. « De Girodet, et de ses ouvrages sur l'Anacréon et l'Énéide », *Annales de la littérature*, VI^e année, 23, 1826, p. 298-305.
- CANDEILLE, Julie. *Essai sur les félicités humaines, ou Dictionnaire du bonheur*. Paris : Pollet, 2 volumes, 1828, 633 p.
- CHABRILLAN (MOGADOR), Céleste. *Adieux au monde. Mémoires de Céleste Mogador* [En ligne]. Paris : Locard-Davi et de Vresse, 1854, 2 volumes, 4 tomes. 2^{ème} édition [En ligne]. Paris : Librairie nouvelle, 1858. 4 volumes, 318 p. ; 318 p. ; 318 p. ; 313 p. Disponible sur Gallica.
- CHABRILLAN, Céleste. *Bonheur au vaincu*. Paris : imp. de Cosson, 1862, 36 p. Consultées à la bibliothèque de l' Arsenal (GD-31273) le 23.04.2018.
- CHABRILLAN, Céleste. *En Australie*. Paris : imp. de Cosson, 1862, 36 p. Consultée à la bibliothèque de l' Arsenal (GD-32615) le 23.04.2018.
- CHABRILLAN, Céleste. *Nédel*. Paris : Le Bailly, 1863, 48 p. Disponible sur Gallica.
- CHABRILLAN, Céleste. *Militairement !* Paris : librairie des Deux-Mondes, 1864, 36 p.
- CHABRILLAN, Céleste. *L'Amour de l'art*. [En ligne] Paris : Alcan-Lévy, 1865, 30 p. Disponible sur Gallica.
- CHABRILLAN, Céleste. *L'Américaine*. Paris : Estienne, 1870, 99 p. Consultée à la Bibliothèque de l' Arsenal le 20.07.2018.
- CHABRILLAN, Céleste. *M'am Nicol*. Paris : Barbré, 1880, 104 p.
- CHABRILLAN, Céleste. *Marie-Margotte*. Paris : Barbré éditeur, 1893.
- HENRIOT, M. *L'Amour de la Patrie* [En ligne]. Paris, Dentu, 1869, 27 p. Disponible sur Gallica.
- CHABRILLAN, Céleste. *La Plaideuse* [1874]. Paris : Barbré, 1889, 12 p. Consultée à la Bibliothèque de l' Arsenal.
- CHABRILLAN, Céleste. *Un Deuil au bout du monde, suite des Mémoires de Céleste Mogador*. Paris : Librairie nouvelle, 1877, 254 p.
- COLET, Louise. *Fleurs du Midi* [En ligne]. Paris : Dumont, 1836, 304 p. Disponible sur Gallica.
- COLET, Louise. *L'Abencérage*. Sceaux : E. Dépée, 1837, 11 p. Disponible à l' Arsenal.
- COLET, Louise. *La Jeunesse de Goethe*. Paris : Marchant, 1839, 16 p. Disponible à l' Arsenal (GD-42512)
- COLET, Louise. *L'Institutrice, Romans populaires illustrés*, édition illustrée de 19 vignettes par Bertall [En ligne]. Paris, Barba, p. 35-48. Disponible sur Gallica.
- COLET, Louise. « Souvenirs de Servanes », *Penserosa*, poésies nouvelles [En ligne]. Paris : H.-L. Delloye, 1840, 382 p., p. 63-68. Disponible sur Gallica.

BIBLIOGRAPHIE

- COLET, Louise. *Charlotte Corday : tableaux dramatiques et Les Dernières heures Madame Roland, Charlotte Corday et Madame Roland* [En ligne]. Paris : Berquet et Pétiou éditeurs, 1842, 329 p., p. 29-107 ; p. 197-329.
- COLET, Louise. « Préface », *Charlotte Corday et Madame Roland* [En ligne]. Paris : Berquet et Pétiou, 1842, 329 p., p. I-VII. Disponible sur Gallica.
- COLET, Louise. *Une famille en 1793*, *La Presse* du 10 septembre 1850 avec une préface d'Émile de Girardin, paru à partir de 1850, du 10 septembre 1850 et jours suivants. Bibliothèque de l'Arsenal. [Consultation sur place]
- COLET, Louise. *Ce qu'on rêve en aimant : poésies nouvelles ; suivies de L'Acropole d'Athènes* [En ligne]. Paris : Librairie nouvelle, 1854, 144 p. Disponible sur Gallica.
- COLET, Louise. *Le poème de la femme* [En ligne] : 1^{er} récit. *La paysanne*. Paris : Perrotin, 1853, 32 p. ; *Le Poème de la femme*, 2^{ème} récit. *La servante*. Paris : Perrotin, 1854, p. 35-99.
- COLET, Louise. *La Vérité sur l'Anarchie des Esprits en France* [En ligne]. Milan : Legros Felice éditeur, 1873, 182 p. Disponible sur Gallica.
- COLET, Louise. *Les Pays lumineux : voyage en Orient* [En ligne]. Paris : E. Dentu, 1879, 327 p. Disponible sur Gallica.
- COLET, Louise. *Mementos*. Édités, présentés, annotés par Joëlle Gardes. Paris : éditions Kimé, 2018, 280 p.
- DERAISMES, Maria. *À bon chat bon rat*. Paris : Amyot, 1861, 47 p. Consultée à la Bibliothèque de l'Arsenal (cote GD-30714).
- DERAISMES, Maria. *Le Père coupable*. Paris : Amyot, 1862, 139 p. Consultée à la Bibliothèque de l'Arsenal (cote GD-30714).
- DERAISMES, Maria. *Retour à ma femme*. Paris : Amyot, 1862, 54 p.
- DERAISMES, Maria. *Le Théâtre chez soi*. Paris : Michel Lévy frères, 1864, 355 p. Consulté à la Bibliothèque Richelieu (cote : 8-RF-40745).
- DERAISMES, Maria. « Préface », *Le Théâtre chez soi*. Paris : Michel Lévy frères, 1864, 355 p., pages non numérotées.
- DERAISMES, Maria. *Thérèse et son époque*, à propos des courtisanes. Paris : Librairie nouvelle, 1865, 8 p.
- DERAISMES, Maria. *Aux Femmes riches* [En ligne]. Paris, chez tous les libraires, 1865, 12 p. Disponible sur Gallica.
- DERAISMES, Maria. *Œuvres complètes de Maria Deraismes*, avec une notice de Jean Bernard sur Maria Deraismes [En ligne]. Paris : F. Alcan, 1895, 2 volumes, 350 p. ; 377 p. Disponible sur Gallica.
- DERAISMES, Maria. « La Femme dans le théâtre » [1866]. *Ève dans l'humanité* [1891], *Œuvres complètes de Maria Deraismes* [En ligne], tome 2. Paris : F. Alcan, 1895, p. 95-132.
- DERAISMES, Maria. « Préface de la première édition de 1891 », *Ève dans l'humanité* [1891], *Œuvres complètes de Maria Deraismes*, tome 2. Paris : F. Alcan, 1895, p. I-V.
- DERAISMES, Maria. « Avant-propos » [1867], *Nos principes et nos mœurs* [1868], *Œuvres complètes*, Paris, Alcan éditeur, 1896, p. 1-10. Disponible sur Gallica.
- DERAISMES, Maria. « La Morale » [1867], *Nos principes et nos mœurs*, [1868], *Œuvres complètes*, Paris, Alcan éditeur, 1896, p. 33-53.
- DERAISMES, Maria. *Le Théâtre de M. Sardou* [1875, en ligne] Paris : E. Dentu, 1875, 55 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.fr [Consulté le 08.11.2019]
- DERAISMES, Maria. « La République est favorable aux réformes sociales », chapitre XIII, *France et Progrès* [1873], *Œuvres complètes de Maria Deraismes* [En ligne], volume 1. Paris : F. Alcan, 1895, p. 226-238. Disponible sur Gallica.
- GAUTIER, Judith. *Le Livre de Jade*. Paris : A. Lemerre, 1867, 171 p. Disponible sur Gallica.
- GAUTIER, Judith. *La Marchande de sourires* [En ligne]. Paris : G. Charpentier et Cie, 1888, 108 p. Disponible sur Gallica.

BIBLIOGRAPHIE

- GAUTIER, Judith. *Tristane. La Revue de Paris* [En ligne]. Novembre 1910, p. 283-312. Disponible sur Gallica.
- GAUTIER, Judith. LOTI, Pierre. *La Fille du Ciel* [En ligne]. Paris : Calmann-Lévy, 1912, 7^e édition, 223 p. Disponible sur Gallica.
- GAY, Sophie. *Léonie de Montbreuse* [1812], [En ligne]. Paris : M. Lévy frères, 1864, 296 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.fr [Consulté le 31. 10. 2019]
- GAY, Sophie. *Le Marquis de Pomenars* [1819]. Paris, Barba, 1820, 47 p. Disponible sur : <https://cdm21047.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/19663> [Consulté le 24.09.2019]
- GAY, Sophie. *Une aventure du Chevalier de Grammont*. Paris : A. Tardieu, 1822, 73 p.
- GAY, Sophie. *Marie, ou la pauvre fille* [En ligne]. Paris, Barba, 1824, 73 p., p. 8. Disponible sur la bibliothèque numérisée de Lyon : <https://numelyo.bm-lyon.fr> [Consulté le 24.09.2019]
- GAY, Sophie. *Le Chevalier de Canolle*. Paris : H. Lemoine, 1836.
- GAY, Sophie. *Salons célèbres* [En ligne]. Paris, Dumont, 1837, 368 p. Disponible sur Gallica.
- GAY, Sophie. *Souvenirs d'une vieille femme* [En ligne]. Paris, Michel-Lévy Frères, 1864, 279 p. Disponible sur Gallica.
- GIRARDIN, Delphine (de). *Napoline : poème* [En ligne]. Paris : C. Gosselin, 1834. 1 vol. 332 p. Disponible sur Gallica.
- GIRARDIN, Delphine (de). « Lettre de Napoline », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin* [En ligne]. Tome 1, Paris, Plon, 1860, p. 192-193. Disponible sur Gallica.
- GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes* [1839]. Paris, Dumont, 2^{ème} édition, 1839, 186 p. Disponible sur Gallica.
- GIRARDIN, Delphine (de). *Lettres parisiennes du vicomte de Launay* [1836-1848]. Texte présenté et annoté par Anne-Martin Fugier, 2 volumes, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1986, 847 p. et 596 p.
- GIRARDIN, Delphine (de). « Préface », *La Canne de M. Balzac, Œuvres complètes de madame Émile de Girardin, née Delphine Gay*, tome 2 [en ligne], Paris, Plon, 1860, p. 130. Disponible sur Gallica.
- GIRARDIN, Delphine (de). *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin* [En ligne]. Préface de Théophile Gautier. [En ligne] 6 volumes, Paris, Plon, 1860-1861, 443 p. (poèmes) ; 496 p. (poèmes) ; 415 p. (roman) ; 492 p. (lettres) ; 503 p. (lettres) ; 502 p. (théâtre). Disponible sur Gallica.
- GIRARDIN, Delphine (de). « Préface de *L'École des Journalistes* » [1839] ; *L'École des Journalistes* [1839] ; *Judith* [1843] ; *Cléopâtre* [1847] ; *C'est la faute du mari* [1851] ; *Lady Tartuffe* [1853] ; *La Joie fait peur* [1854] ; *Le Chapeau d'un horloger* [1854] ; *Une femme qui déteste son mari* [1856], *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin*, volume 6, Paris, Plon, 1860-1861, p. 3-8 ; p. 9-88 ; p. 89-132 ; p. 134-210 ; p. 211-217 ; p. 217-254 ; p. 255-372 ; p. 373-424 ; p. 425-464 ; p. 465-502.
- GOUGES, Olympe (de). « Préface pour *L'Homme généreux* » [1786], *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 191-194.
- GOUGES, Olympe (de). « Préface pour *Le Mariage inattendu de Chérubin*, pièce publiée en 1786 », *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 188-190.
- GOUGES, Olympe (de). *Zamore et Mirza, ou l'Heureux naufrage* [En ligne]. Paris, Cailleau, 1788, 99 p. Disponible sur Gallica.
- GOUGES, Olympe (de). « Réflexions sur les hommes nègres » [1788], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épîtres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 297 p., p. 115-118.

BIBLIOGRAPHIE

- GOUGES, Olympe (de). *Bienfaisance ou la bonne mère, conte mêlé d'anecdotes* [mai 1788], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1788-1790*. Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 83-100.
- GOUGES, Olympe (de). « Lettre au peuple ou projet d'une Caisse patriotique » [novembre 1788], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 125-134.
- GOUGES, Olympe (de). *Songe de l'auteur* [décembre 1788], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p.151-156.
- GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Le Philosophe corrigé, ou Le cocu supposé* [1788], *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 195-204.
- GOUGES, Olympe (de). *Le Siècle des Grands Hommes, ou Molière chez Ninon* [conçue en 1788], *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 143-191.
- GOUGES, Olympe (de). *L'Esclavage des Noirs* [1789], *Œuvres complètes*, tome I, introduction littéraire de Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 21-41.
- GOUGES, Olympe (de). « Projet utile et salutaire » [Avril 1789], *Œuvres complètes, tome III, Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 157-164.
- GOUGES, Olympe. « Lettres parues dans *La Chronique de Paris* », [décembre 1789], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 221-224.
- GOUGES, Olympe (de). *Le bonheur primitif de l'homme, ou Les rêveries patriotiques* [En ligne]. Paris, Bailly, 1789, 128 p. Disponible sur Gallica.
- GOUGES, Olympe (de). « Réponse au champion américain ou Colon très aisé à connaître » [18 janvier 1790], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 225-230.
- GOUGES, Olympe (de). « Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie française pour se faire jouer » [février 1790], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 231-256.
- GOUGES, Olympe (de). « Les Comédiens démasqués ou Madame de Gouges ruinée par la Comédie-Française pour se faire jouer » [En ligne]. Paris, Imprimerie de la Comédie-Française, 1790, 60 p. Disponible sur Gallica.
- GOUGES, Olympe (de). « Lettre aux littérateurs français » [février 1790], *Œuvres complètes*, tome III, *pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 257-264.
- GOUGES, Olympe (de). « Départ de Monsieur Necker et de Madame de Gouges ou les adieux de Madame de Gouges aux Français et à Monsieur Necker » [24 avril 1790], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 265-282.
- GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent* [1790], *Œuvres complètes*, tome I, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 205-223.
- GOUGES, Olympe (de). *La Nécessité du divorce* [1791], *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 225-243.
- GOUGES, Olympe (de). *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 245-257.
- GOUGES, Olympe (de). « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne » [septembre 1791], *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, 265 p., p. 49-58.

BIBLIOGRAPHIE

- GOUGES, Olympe (de). « Forme du Contrat social de l'homme et de la femme » [1791], *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [1791], Paris, Mille et une nuits, 2003, n°416, 63 p., p. 25-32.
- GOUGES, Olympe (de). « Le Bon sens français ou l'apologie des vrais nobles dédié aux Jacobins », brochure adressée le 15 avril 1792 à la Législative, *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 63-88.
- GOUGES, Olympe (de). *Correspondance de la Cour à la Convention nationale et au peuple, sur une dénonciation faite contre son civisme, aux Jacobins, par le Sieur Bourdon* [14 novembre 1792], *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 145-156.
- GOUGES, Olympe (de). *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers* [1793], *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 293-327.
- GOUGES, Olympe (de). « Action héroïque d'une française ou La France sauvée par les femmes » [10 septembre 1789], *Œuvres complètes*, tome III, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1786-1790*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 209.
- GOUGES, Olympe (de). *Le Couvent, ou les Vœux forcés* [1790-1792], *Théâtre politique*, préface de Gisela Thiele Knobloch, Paris : côté-femmes, 1991, p. 33-88.
- GOUGES, Olympe (de). « Préface », *Le Couvent, ou les vœux forcés* [En ligne], Paris, Duchesne, 1792, p. i-xi. Disponible sur Gallica.
- GOUGES, Olympe (de). *Mirabeau aux Champs-Élysées* [créée en 1791], *Théâtre politique*, préface de Gisela Thiele Knobloch, Paris : côté-femmes, 1991, p. 89-129.
- GOUGES, Olympe (de). *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 245-257.
- GOUGES, Olympe (de). « Préface » et « Encore un préface », *Mirabeau aux Champs-Élysées* [1791], *Théâtre politique*, préface de Gisela Thiele Knobloch. Paris : côté-femmes éditions, 1991, p. 91-96 ; 97-102.
- GOUGES, Olympe (de). *Les Trois Urnes*, 17 juillet 1793, premières épreuves sous le titre *Le Combat à mort des trois gouvernements, ou le salut de la patrie par un voyageur aérien, Testament politique d'une patriote persécutée*, *Œuvres complètes*, Tome II, *Philosophie. Dialogues et apologues*. Montauban : Cocagne éditions, 364 p., p. 166-168.
- GOUGES, Olympe (de). « Complots dévoilés des sociétaires du prétendu Théâtre de la République », *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers*, Paris, Regnaud, 1793, p. 1-8.
- GOUGES, Olympe (de). *L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers* [créée en 1792], *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 293-327.
- GOUGES, Olympe (de). « Correspondance de la cour à la Convention nationale et au peuple, sur une dénonciation faite contre son civisme, aux Jacobins, par le Sieur Bourdon » [14 novembre 1792], *Œuvres complètes*, tome IV, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, *Pamphlets, épitres, libellés, positions et propositions, 1791-1793*, Montauban : Cocagne éditions, 2017, p. 145-156.
- GOUGES, Olympe (de). « À Dumouriez, général des armées de la République française » [En ligne], *L'entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou Les vivandiers*, Paris, Regnaud, 1793, p. 3-11. Disponible sur Gallica.
- GYP. *Mademoiselle Ève* [1885], *Tout à l'égout* [1889]. Paris: Calmann-Lévy éditeur, 4^{ème} édition, 1889, 257 p.
- LENÉRU, Marie. *Le Cas de Miss Helen Keller*. Paris : Mercure de France, 1908, 25 p. Disponible sur Gallica.
- LENÉRU, Marie. *Les Affranchis*. Préface de Ferdinand Gregh. Paris : Hachette et Cie, 1910, 228 p.
- LENÉRU, Marie. *Le Redoutable*. Paris : Hachette, 1912, 232 p.

BIBLIOGRAPHIE

- LENÉRU, Marie. *La Paix*. Préface de M^{me} de Noailles. Paris : Grasset, 1922, 165 p.
- LENÉRU, Marie. *La Triomphatrice*. Paris : H. Compère, 1917 Agence générale de copies dramatiques et littéraires ; visa du cabinet du préfet du 21 décembre 1917. Consultée à la bibliothèque de la Comédie-Française.
- MICHEL, Louise. *Nadine* [1882] ; *Le Coq Rouge* [1888] ; *La Grève* [1890], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguier Archimbaud, tome II. Paris, Éditions Séguier Archimbaud, 2001, p.19-84 ; p. 85-136 ; p. 148-195.
- MICHEL, Louise. *Mémoires de Louise Michel écrits par elle-même*. Tome 1. Paris, F. Roy, libraire-éditeur, 1886, 490 p. Disponible sur Gallica.
- MICHEL, Louise. *La Commune, histoire et souvenirs* [1898]. Paris : La Découverte, « poche », 2014. 373 p.
- MICHEL, Louise. *Histoire de ma vie. Seconde et troisième parties, Londres 1904*, texte établi et présenté par Xavière Gauthier, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, 177 p.
- RACHILDE. *Monsieur Vénus* [1884]. Edited and introduced by Melanie Hawthorne and Liz Constable. New-York : The Modern Language Association of America, 2004, 212 p.
- RACHILDE. *L'Araignée de Cristal* [En ligne]. *Mercure de France*, tome V, n° 31, juin 1892, pages 147-155. Disponible sur : www.formationpatrimoinetroyes.fr [Consulté le 11.07. 2020]
- RACHILDE. *La Voix du Sang* [1891], *Madame La Mort* [1891], *Contes et nouvelles, suivis du Théâtre*. Paris : Société du Mercure de France, 1900. 233 pages.
- RACHILDE. *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Paris : Aux Éditions de France, collection « leurs raisons », dirigée par André Billy, 1928. 87 p.
- ROUSSEL, Nelly. *Par la Révolte* [1903] ; *Pourquoi elles vont à l'église* [1911], *La Faute d'Ève* [1913], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguier Archimbaud, tome 1, p. 351-358 ; p. 364-372 ; p. 278-383.
- SAND, George. *Cosima ou la haine de l'amour* [1840]. *George Sand : Théâtre*. Paris : INDIGO & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », dirigée par Milagros Palma, tome 1, 1996, p. 18-129.
- SAND, George. *Le Roi attend* [1848]. *Théâtre*. Paris : INDIGO & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », dirigée par Milagros Palma, tome 1, 1996, p. 131-149.
- SAND, George. « Préface », *François le Champi* [1849]. *Théâtre*, tome 1. Paris : INDIGO & Côté-femmes Éditions, « Des femmes dans l'Histoire », dirigée par Milagros Palma, 1996, p. 153-225.
- SAND, George. *Claudie* [1851]. *George Sand: Théâtre*. Paris : Michel Lévy, « bibliothèque contemporaine », 1866. Bibliothèque Municipale de Lyon [Consultation sur place].
- SAND, George. *Politique et polémiques (1843-1850)*, présentation de Michelle Perrot [1997]. Paris : Belin, 2004, 578 p.
- SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie*. Paris : Michel Lévy Frères, 1863 [2^{ème} édition], 347 p. Disponible sur Gallica.
- SAND, George. *Mademoiselle La Quintinie* [pièce de théâtre]. Manage, Lansman éditeur, « passé croisé », n°9, 2004, 95 p.
- SAINT-POINT, Valentine. *Le Déchu*. Paris : éditions de la Nouvelle Revue, 1909, 15 p.
- SAINT-POINT, Valentine. « Manifeste de la femme futuriste » [1912], « Le Manifeste de la Luxure » [1913]. « Amour et Luxure » [1913], *Le Théâtre de la femme* » [1913], « Mes débuts chorégraphiques » [1913]. « La Métachorie » [1914], *Manifeste de la femme futuriste*. Paris : Mille et une nuits, n° 482, 2005. 77 p.

BIBLIOGRAPHIE

- SAINT-POINT, Valentine (de). *L'Âme Impériale ou l'Agonie de Messaline*, précédée du *Discours sur la tragédie et le vers tragique*. Paris : Eugène Figuière, 1929, 149 p.
- SALM, Constance (de), M^{lle} THÉIS. « Le Bouton de Rose » [En ligne] *Almanach des Grâces : étrennes chantantes ; dédié au beau sexe*, Paris, chez Cailleau et fils, 1788, p. 8. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance (de). *Sapho* [1794]. *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm*, [En ligne] tome 2, Paris, Firmin Didot Frères, 1842, p. 1-104. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance de. *Éloge historique de M. J. Sedaine, lu par l'auteur à la 54^e séance publique du Lycée des arts, le 30 messidor an V*, [En ligne], Paris, 1797, 24 p. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance (de). *Épître aux femmes* [1797], *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm* [En ligne], tome 1. Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 308 p., p. 5-20. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance. *Rapport sur les fleurs artificielles de la citoyenne Roux-Montagnac* [1798], *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm*, tome 4, Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 354 p., p. 157-168.
- SALM, Constance (de). *Boutade sur les femmes auteurs* [1798], *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm*, [En ligne] tome 2, Paris, Firmin Didot Frères, 1842, p. 245-248.
- SALM, Constance. *Rapport sur un ouvrage du C^{EN}. Théremin, intitulé : De la condition des femmes dans une république* [En ligne], 1800, 16 p. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance. *Rapport sur un ouvrage intitulé : De la condition des femmes dans une république* [1800], *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm* [En ligne], tome 4. Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 354 p., p. 131-154. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance (de). *Épître adressée à l'Empereur Napoléon* [1810], *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm* [En ligne], tome 1. Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 308 p., p. 225-230.
- SALM, Constance (de). *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* [1824]. Paris : Éditions Phébus, 2007. 176 p.
- SALM, Constance (de). *Mes Soixante ans, ou mes Souvenirs politiques et littéraires* [1833], *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm*. 4 volumes. [En ligne] Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 312 p. ; 331 p. ; 334 p. ; 354 p. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance (de). *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm* [En ligne]. 4 volumes. Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 312 p. ; 331 p. ; 334 p. ; 354 p. Disponible sur Gallica.
- SALM, Constance (de). « Avant-propos », *Œuvres complètes de madame la princesse Constance de Salm* [En ligne], tome 1. Paris, Firmin Didot Frères, 1842, p. I-XXIV.
- STAËL, Germaine (de). « Du style de Rousseau, et de ses premiers discours sur les sciences, l'inégalité des conditions, et le danger des spectacles », lettre 1, *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël* [En ligne]. Tome 1. Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, 106 p., p. 11-23.
- STAËL, Germaine (de). *Lettres sur les écrits et le caractère de J.J. Rousseau* [1788], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël* [En ligne]. Tome 1. Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. 1-104.
- STAËL, Germaine (de). « Couplets à M. l'Abbé Barthélémy, faits à un souper par M^{me} la baronne de Staël », [février 1789] dans *La Sapho des Lumières*, anthologie établie et présentée par Huguette Krief, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, « Société Française d'Étude du XVIII^e siècle », 2006, 145 p., p. 107.
- STAËL, Germaine (de). *Sophie ou les sentiments secrets* [1790], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 17, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, 438 p., p. 203-266.
- STAËL, Germaine (de). *Jane Gray* [1790], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 17, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. 123-202.
- STAËL, Germaine (de). *Réflexions sur le procès de la reine* [1793], *Œuvres complètes de la baronne Madame de Staël*, tome 2. Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. 1-33.

BIBLIOGRAPHIE

- STAËL, Germaine (de). *Réflexions sur la paix adressée à M. Pitt et aux Français* [1794], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 2, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. 35-93.
- STAËL, Germaine (de). *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* [1796], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 2, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1820, p. 4-288.
- STAËL, Germaine (de). « Des femmes qui cultivent les lettres », chapitre IV, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], tome 2, édition critique par Paul Van Tieghem, Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, p. 331-342.
- STAËL, Germaine (de). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], édition critique de Paul Van Tieghem, tome I. Genève : Droz, Paris : Minard, 1959, 210 p.
- STAËL, Germaine (de). « Des Ouvrages d'imagination », *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], édition critique de Paul Van Tieghem, tome II, Genève, Droz, Paris, Minard, 1959, p. 343-367.
- STAËL, Germaine (de). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], *Histoire des femmes en Occident* sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, *Le XIX^e siècle*, tome IV, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, [1991]. Paris : Plon, « tempus », 2002, 765 p.
- STAËL, Germaine (de). *Corinne, ou l'Italie* [1807], Paris, Gallimard, « Folio » n°1632, 1983, 640 p.
- STAËL, Germaine (de). « De l'art dramatique », *De l'Allemagne* [1810], *Œuvres complètes*, série I, texte établi, présenté et annoté par Axel Blaeschke. Paris, Honoré Champion, 2017, 848 p., p. 319-328, p. 319-320.
- STAËL, Germaine (de). *Le Capitaine Kernadec, ou sept années en un jour* [1810], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame La baronne de Staël*, tome 16, précédés d'un « Avertissement de l'éditeur » Auguste de Staël. [En ligne] Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, 358 p., p. 121-177. Disponible sur Gallica.
- STAËL, Germaine (de). *Signora Fantastici* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame La baronne de Staël*, tome 16, précédés d'un « Avertissement de l'éditeur » Auguste de Staël. [En ligne] Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. 179-214.
- STAËL, Germaine (de). *Le Mannequin* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 16, précédés d'un « Avertissement de l'éditeur » Auguste de Staël. [En ligne] Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. 215-274.
- STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], *Essais dramatiques, Œuvres complètes de madame La baronne de Staël*, tome 16, précédés d'un « Avertissement de l'éditeur » Auguste de Staël. [En ligne] Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. 275-359.
- STAËL, Germaine (de). *Sapho* [1811], dans KRIEF, Huguette. *La Sapho des Lumières (Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël)*. Saint-Etienne : Les Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 108-145.
- STAËL-HOLSTEIN, Germaine de. *Réflexions sur le suicide*. [En ligne] Berlin, Édition originale, 1813, 64 p. Disponible sur Gallica.
- STAËL, Germaine. *De l'esprit des traductions* [1816], *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 17 [En ligne]. Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. 375-386.
- STARKOFF, Véra. *L'Amour libre* [1902] ; *L'Issue* [1903], *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguiet Archimbaud, 2001, tome I, p. 298-312 ; p. 317-340.
- STARKOFF, Véra. *Le Petit Verre* [En ligne]. Paris : P.V. Stock, 1904, 31 p. Disponible sur Gallica.

Bibliographie par autrice dramatique

— OLYMPE DE GOUGES (1748-1793)

- BEACH, Cecilia. « GOUGES », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 31-34.
- BLANC, Olivier. *Olympe de Gouges (1748-1793). Des droits de la femme à la guillotine*, Paris : éditions Tallandier, 2014, 257 p.
- BOLTANSKI, Luc, « 1. L'affaire comme forme sociale », *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*. Paris, Éditions Métailié, « Hors collection », 1990, p. 253-265. Disponible sur : www.cairn.info [Consulté le 31.03.2020]
- BOLTANSKI, Luc. CLAVERIE, Élisabeth. « Du monde social en tant que scène d'un procès », 4ème partie : *L'indignation, objet des sciences sociales* dans *Affaires, scandales et grandes causes, de Socrate à Pinochet*, sous la direction de Luc Boltanski, Élisabeth Claverie, Nicolas Offenstadt, Stéphane Van Damme, Paris, Stock, « les essais », 2007, p. 395-452.
- BORRILLO, Daniel. « Le pacte civil de solidarité : Une reconnaissance timide des unions de même sexe. » [En ligne] *Pratique Juridique Actuelle*, Dike Verlag AG, 2001, p. 299-306. Disponible sur : www.hal.archives-ouvertes.fr [Consulté le 07.04.2020]
- BOUDON, Jacques-Olivier. « Les origines de la Révolution », *Citoyenneté, République et Démocratie en France 1789-1899*, Paris, Armand Colin, « U » Histoire, 2014, p. 9-38.
- CASTAN, Félix-Marcel. Préambules à ses pièces, *La Nécessité du Divorce* et « Avant-propos à *Mirabeau aux Champs-Élysées* », *Œuvres complètes*, tome 1, introduction littéraire par Félix-Marcel Castan. Montauban : éditions Cocagne, 1993, 361 p., p. 225-244 et p. 246-257.
- CLARKSON, Thomas. *Le cri des africains contre les européens, leurs oppresseurs, ou Coup d'œil sur le commerce homicide appelé traite des noirs*, traduit de l'anglais par Benjamin Laroche. Paris, L.T. Cellot, 1822, p. 55. Disponible sur Gallica.
- CLAVERIE, Elisabeth. « Procès, affaire, cause. Voltaire et l'innovation critique ». *Parler en public*, sous la direction de Dominique Cardon, Jean-Philippe Heurtin et Cyril Lemieux, *Politix*, vol. 7, n°26, 1994, Deuxième trimestre, p. 76-85.
- CLAVERIE, Elisabeth. « La naissance d'une forme politique : l'affaire du Chevalier de la Barre », *Critique et Affaires de Blasphème à l'Époque des Lumières*, ouvrage collectif dirigé par Philippe Roussin, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 185-260
- CONDORCET, Nicolas (de). *Sur l'admission des femmes au droit de cité* [1790], Oxford, Les Archives de la Révolution française, pas de date. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 29.03.2020]
- DORIGNY, Marcel, GAINOT, Bernard. « La Révolution française et l'esclavage », *Atlas des esclavages, de l'Antiquité à nos jours* [2007]. Paris : Autrement, « Atlas/Mémoires », 4ème édition, 2017, p. 64.
- DUPONT DE NEMOURS, Pierre-Samuel. « Ziméo, ou de l'esclavage des Nègres », dans *Éphémérides du citoyen, ou Chronique de l'esprit national*. Tome 6, Partie 2, Paris, Delalain éditeur, 1771, 246 p., p. 178-246. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 04.06.2019]
- GRENOUILLEAU, Olivier, *La révolution abolitionniste*. Paris : Gallimard, « bibliothèque des Histoires », 2017, 512 p.
- GRENOUILLEAU, Olivier. *La traite des Noirs* [1997]. Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 3ème édition, 2018, 128 p.
- MIRABEAU, Honoré-Gabriel Riqueti, vicomte de. *Discours non prononcé sur la traite des noirs de M. le vicomte de Mirabeau, en annexe de la séance du 8 mars 1790* [En ligne], Archives Parlementaires de 1787 à 1860, Première série (1787-1799) sous la direction de Jérôme Mavidal et Émile Laurent. Tome XII - Du 2 mars au 14 avril 1790. Paris : Librairie Administrative P. Dupont, 1881. p. 75-79. Disponible sur : www.persee.fr [Consulté le 27.06.2019]
- MUSNIK, Roger, « À propos de l'œuvre L'An 2440 » [en ligne]. Disponible sur : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 04.06.2019]
- MOUFFLE D'ANGERVILLE, Joseph, « 18 janvier 1786 », *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours. Tome 3, ou Journal d'un*

BIBLIOGRAPHIE

- observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle; les relations des assemblées littéraires; les notices des livres nouveaux*, Londres, chez John Adamson, 1780-1789, p. 47. Disponible sur Gallica.
- PILLET, Fabien, « Nécrologie », *Année théâtrale* [en ligne]. Paris, chez Courcier et chez les marchands de nouveautés, 1803, p. 277-283. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [consulté le 15.08.2019]
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. « Charlotte-Jeanne Béraud de La Haie », *Dictionnaire de la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime* [En ligne]. Disponible sur www.siefar.org [Consulté le 26.03.2020]
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. « Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin » [En ligne], *Dictionnaire de la Société internationale pour l'étude des femmes de l'Ancien Régime*, disponible sur www.siefar.org [Consulté le 26.03.2020]
- RODERICK G. Phillips. « Le divorce en France à la fin du XVIII^e siècle. » [En ligne], *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 34^e année, n°2, 1979, p. 385-398. Disponible : www.persee.fr [Consulté le 07.04.2020]
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. « De l'esclavage », chapitre IV, Livre I, *Du contrat social* [1762]. Paris : Flammarion, coll. « GF », 2012, p. 46-50.
- TAILLEFER, Michel. « Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, académicien de province » [En ligne], *Études sur la sociabilité à Toulouse et dans le Midi toulousain de l'Ancien Régime à la Révolution*. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2014, p. 489-501. Disponible sur www.books.openedition.org [Consulté le 26.03.2020]
- THIELE KNOBLOCH, Gisela. « Introduction », *Olympe de Gouges, Théâtre politique*, Paris : côté-femmes éditions, 1991, p. 7-32.
- JULIE CANDEILLE (1767-1834)
- ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Women Writing Opera: creativity and controversy in the Age of the French Revolution*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2001. 358 p.
- ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. « The Legacy of a One-woman Show: A Performance History of Julie Candeille's *Catherine, ou La belle fermière* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. n°33, 2004-2005, p. 11-34.
- ADELSON, Robert. LETZTER, Jacqueline. *Écrire l'opéra au féminin, compositrices et librettistes sous la Révolution française*, traduit de l'anglais par Hjørdis Thébault, préfacé par Jérôme Dorival, publié à Lyon aux éditions Symétrie, collection « Symétrie Recherche, série Histoire du concert », 2017, 313 p.
- BACHAUMONT, Louis Petit de. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours* [en ligne]. Tome 30. Londres, chez John Adamson. M.DCC.LXXX-M.DCC.LXXXIX, 1780-1789, p. 33-34. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019]
- BEACH, Cecilia. « Candeille, Julie », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 17-18.
- BELNAP JENSEN, Heather. « Quand la muse parle : Julie Candeille sur l'art de Girodet », *Plumes et Pinceaux Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)* [En ligne], sous la direction de Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont. Dijon, Presses du réel/INHA, 2012, p. 1-14. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 09.08.2019]
- BLANC, Olivier. « Amélie Julie Candeille, la séductrice », *Portraits de femmes, artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*. Paris : Éditions Didier Carpentier, 2006, p. 316-324.
- CHORON, Alexandre, FAYOLLE, François. « Candeille, Émilie », *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants* [en ligne]. Paris, 1810-1811, p. 115-116. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08.2019.]
- DUMAS, Alexandre. *La Comtesse de Charny* [En ligne]. Paris, administration de « la Petite République française », 1852, 767 p., p. 583. Disponible sur Gallica : www.gallica.fr [Consulté le 18.08.2019]

BIBLIOGRAPHIE

- GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest (comtesse de). *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours* [en ligne]. (10 volumes) Paris, 1825, tome 7, p. 94-96. Disponible sur www.gallica.bnf.fr [consulté le 15.09.2019]
- GINGUENÉ, Pierre-Louis *La Revue philosophique, littéraire et politique*. [En ligne] Paris, 1^{er} avril 1807, p. 500. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 30.08. 2019]
- La Décade philosophique, littéraire et politique par une société de républicains* [En ligne] Paris, 1^{er} octobre 1794, p. 479. Disponible sur Gallica : Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.08.2019]
- Journal des débats politiques et littéraires*, [en ligne] Paris, 13.06.1816, p. 2. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 18.08.2019]
- LETZTER, Jacqueline. « Making a Spectacle of Oneself ». *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press, volume n°11, 1999, p. 215-232.
- PIGEAUD, Jackie. « Sappho. La dixième Muse. », *Poèmes, SAPPHO*, traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud. Paris, éditions Payot, Rivages poche, « petite bibliothèque » n°478, 2004, 232 p., p. 9-77.
- RIVAROL, Antoine (de). *Le Petit almanach de nos grandes femmes, accompagné de quelques prédictions pour l'année 1789* [En ligne]. Londres, 1789, 118 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [consulté le 15.08.2019]
- ROUSSEL, *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts* [En ligne], Paris, Fuchs, 1792, p. 199. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 15.08. 2019]
- Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses avec une notice des ouvrages ou autres motifs qui les ont rendus recommandables pour servir à l'Almanach-Dauphin* [En ligne] Paris : Cailleau, 1785, 78 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr
- « Théâtre », [En ligne] *Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Imprimerie du Magasin encyclopédique, 1792, p. 174. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.08.2019]
- CONSTANCE DE SALM (1767-1845)
- ACHILLE COMTE, Aglaé (de). *Éloge de Madame la Princesse de Salm* [en ligne]. Nantes, Imprimerie de Mellinet, 1857, p. 9. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 21.08.2019]
- BARBIER, Louis. *Notice biographique sur madame la princesse Constance de Salm-Dick* [en ligne]. Paris, E. Duverger, 1847, p. 4. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 21.08.2019]
- BEACH, Cecilia. « SALM », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 49.
- BELLENGER, Sylvain (dir.). *Girodet 1767-1824*. Paris : Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2005, 495 p., p. 115-116.
- DORIVAL, Jérôme. « Constance de Salm et la musique », *Constance de Salm – Varia et Documents*, dans *Les Cahiers Roucher-André Chénier, études sur la poésie du XVIIIe siècle*, n° 29, 2010, p. 135-159.
- ÉCOUCHARD-LEBRUN, Ponce-Denis. « Aux belles qui veulent devenir poètes », Ode III, *Œuvres de Ponce-Denis Écouchard Le Brun*. Tome 1. Mises en ordre et publiées par Pierre-Louis Ginguéné et précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages rédigée par l'éditeur. Paris : Warée, Gabriel, 1811, 422 p., p. 368-369. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 27.08.2019]
- FLEURIOT, Jean-Marie-Jérôme, « Pipelet » [En ligne] *Paris littéraire*. Première partie, Hambourg, chez R. O. Meslant (se vend à Paris, 1798, p. 48. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 20.08.2019]
- GIRARDIN. « Pipelet, M^{me} Constance Théis », « Pipelet, fils » [En ligne] *Révolution française. Table alphabétique du "Moniteur", de 1787 jusqu'à l'an 8, de la République (1799). T. second. Noms d'hommes*. Paris, chez Girardin, 1802, p. 344. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 19.08.2019]

BIBLIOGRAPHIE

- GINGUENÉ, Pierre-Louis. *La Décade philosophique, littéraire et politique par une société de républicains* [en ligne]. Paris, 28 juin 1798, p. 435. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 23.08.2019]
- LUCET, Jean-Claude. « Sapho », *Bulletin de littérature, des sciences et des arts*, Paris, Imprimerie d'Aug. Jamain, 1794, p. 203. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 20.08.2019]
- MOREL, Héloïse. « Constance-Marie de Théïs », disponible sur www.siefar.org [Consulté le 26.08.2019]
- PASCAL, Jean-Noël. « Les Muses à l'assaut du Pinde » [en ligne]. *Revue Orages. Littérature et culture*, 1760-1830, n°9, Mars 2010, p. 342-360. Disponible dans Google en PDF sur : www.google.fr [Consulté le 21.08.2019]
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. « La Sapho de Constance de Salm : les raisons d'un succès », *Constance de Salm, Varia et Documents, Les Cahiers Roucher-André Chénier, études sur la poésie du XVIIIe siècle*, n° 29, 2010, p. 115-134.
- PLANTÉ, Christine. « Constance de Salm », *Femme poètes du XIXe siècle*, une anthologie. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 51- 65.
- SCHOPP, Claude. « La vie d'une femme sensible : Constance, princesse de Salm », postface à *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* de Constance de Salm. Paris : Éditions Phébus, 2007, 176 p.
- SETH, Catriona. « L'Épître aux femmes : textes et contextes », *Constance de Salm, Varia et Documents, Cahiers Roucher-André Chénier, Études sur la poésie du XVIIIe siècle*, n°29, 2010, p. 41-63.
- VIEL, Claude. « Fourcroy et les Lycées » [En ligne]. *Revue d'histoire de la pharmacie*, 98^e année, N° 369, 2011, p. 16-21. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 12.08.2019]
- VILLENAVE (PÈRE). « Œuvres complètes de Mme la Princesse de Salm » [En ligne] *Revue littéraire, La France littéraire*, Paris, 1843, p. 192. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.08.2019]
- WALDOR, Mélanie. « La Princesse Constance de Salm Dick », *La France théâtrale*, 27 avril 1845. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 25.08.2019]
- GERMAINE DE STAËL (1766-1817)
- AMEND-SÖCHTING, Anne. « Lire une tragédie : Jane Gray de Madame de Staël », *Madame de Staël et le Groupe de Coppet, Cahiers Staëliens*, n°50, Paris, éditions Honoré Champion, 1999, p. 7-29.
- BALAYÉ, Simone. *Madame de Staël. Lumière et Liberté* [1979]. Paris, éditions Klincksieck, 1979, 271 p.
- BALAYÉ, Simone. « Staël, Germaine de (1766-1817) » [En ligne], disponible sur *Encyclopædia Universalis* : www.universalis-edu.com [consulté le 28.08.2019]
- BALAYÉ, Simone. « Préface », *Corinne* de Mme de Staël, Paris, Gallimard, « folio » n°1632, 1983, 640 p.
- BEACH, Cecilia. « STAËL », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 51-52.
- BURNAND, Léonard. GENAND, Stéphanie. JAKUBEC, Doris. SIDJANSKI, Dusan. Germaine de Staël, retour d'exil. Genève : éditions Zoe, « Poche », 2015, n°66, 133 p.
- DEBROSSE, Anne. « Corinne » [en ligne], notice disponible sur Siefar : www.siefar.org [Consulté le 01.09.2019]
- FOERSTER, Maxime. « Suicide et enthousiasme chez Germaine de Staël » [en ligne], *Romantisme*, n°173, 2016, p. 125-137, p. 129. Disponible sur Cairn : www.cairn.info [Consulté le 22.08.2019]
- GARRY-BOUSSEL, Claire. « Les personnages masculins dans les comédies de M^{me} de Staël », dans ROUGEMONT, Martine (de). *Madame de Staël et le théâtre, Madame de Staël et le groupe de Coppet, Cahiers staëliens* n°50, Paris, éditions Honoré Champion, 1999, p. 67-85.
- GAUTIER, Paul. *Madame de Staël et Napoléon*. [En ligne] Paris, Plon, 1903, 413 p. Disponible sur www.archive.org [Consulté le 29.08.2019]

BIBLIOGRAPHIE

- HOFMANN, Etienne. ROSSET, François. *Le Groupe de Coppet. Une constellation d'intellectuels européens*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Le savoir suisse », 2005, 141 p.
- NECKER DE SAUSSURE, Albertine. *Notice sur le caractère et les écrits de M^{me} de Staël, Œuvres complètes de madame la baronne de Staël*, tome 1, Paris, Treuttel et Würtz, 1820, p. I-CCLXXII.
- ROUGEMONT, Martine (de). « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *Le Groupe de Coppet : actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, 10-13 juillet 1974 publiés par la Société des Études staéliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, Genève, Slatkine. Paris, Champion, 1977, p. 263-283.
- ROUGEMONT, Martine. « Présentation », « Madame de Staël et le Théâtre » sous la direction de Martine de Rougemont, *Madame de Staël et le Groupe de Coppet, Cahiers staéliens n°50*, Paris, éditions Honoré Champion, 1999, p. 3-5.
- STAËL, Auguste (de). « Avertissement de l'éditeur », *Essais dramatiques, Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël*, tome 16, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, p. VII-IX.
- WINOCK, Michel. Madame de Staël [2010], Paris, Librairie Arthème Fayard, « Pluriel », 2017, 664 p.
- SOPHIE DE BAWR (1773-1860)
- BEACH, Cecilia. « BAWR », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 70-72.
- GAGNE, Élise. *Mme de Bawr, étude biographique sur sa vie et ses ouvrages*. Paris : Didier, 1861, 66 p. [Consulté à la Bibliothèque de l'Arsenal]
- JANIN, Jules. « M^{me} de Bawr » [en ligne], *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, le 14 janvier 1861, p. 1-2. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16. 10. 2019]
- JOHNSTON, Joyce. « Sophie de Bawr : Successful Resistance, Resisting Success », *Women Dramatists, Humor, and the French Stage : 1802 to 1855*. New-York : Palgrave, 2014, p. 25-60.
- LENIENT, Charles. *La Comédie en France au XIXe siècle* [En ligne]. Paris, Hachette, 1898, 366 p., p. 213-214., p. 213. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 30. 11. 2019]
- SOPHIE GAY (1776-1852)
- BEACH, Cecilia. « GAY », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 125-126.
- JOHNSTON, Joyce. « The Shifting Stages of Sophie Gay's Theatre Career », *Women Dramatists, Humor, and the French Stage: 1802 to 1855*. New-York : Palgrave, 2014, p. 63-98.
- LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. « Sophie Gail (née Edmée-Sophie Garre, 1775-1819) et Sophie Gay (née Sophie Nichault de Lavalette, 1776-1852) », *Écrire l'opéra au féminin. Compositrices et librettistes sous la Révolution française*, traduit de l'anglais par Hjördis Thébaud, préfacé par Jérôme Dorival, Lyon, éditions Symétrie, « Symétrie Recherche, série Histoire du concert », 2017, p. 56-58.
- SAINTE-BEUVE. « Madame Sophie Gay » [En ligne], Paris, *Le Constitutionnel*, lundi 26 avril 1852, non paginé. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 31.10.2019]
- DELPHINE DE GIRARDIN (1804-1855)
- BEACH, Cecilia. « GIRARDIN », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 127-129.
- CALDERONE, Amélie. « Petits arrangements entre époux. De la scène théâtrale à la scène médiatique : l'exemple de la publication de *L'École des journalistes* dans *La Presse* (1839) ». Dans BARA, Olivier. THÉRENTY, Marie-Ève (dir.) *Presse et scène au XIXe siècle, Médias 19* [En ligne], 2012. Disponible sur : www.media19.org [Consulté le 26.08.2020]

BIBLIOGRAPHIE

- CALDERONE, Amélie. « GIRARDIN, Delphine (de). *L'École des Journalistes*, introduction et édition annotée, en ligne sur media19.org », 2014. Mis en ligne en 2017 sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/> [Consulté le 02.09.2020]
- GAUTIER, Théophile. « Introduction », *Œuvres complètes de madame Émile de Girardin* [En ligne], tome 1, Paris, Plon, 1860, p. I-XX.
- JOHNSTON, Joyce. « Virginie Ancelot's Comedy for Women », *Women Dramatists, Humor, and the French Stage: 1802 to 1855*. New-York : Palgrave, 2014, p. 99-136.
- LASSERRE, Madeleine. *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*. Paris : Perrin, 2003, 342 p.
- MARTIN-FUGIER, Anne. « Préface », *Lettres parisiennes du vicomte de Launay par Madame de Girardin*, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1986, tome 1, p. II-VIII.
- MORGAN, Cheryl A. « Les chiffons de la M(éd)use : Delphine Gay de Girardin, journaliste. », *Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes?* [En ligne], *Romantisme*, 1994, n°85, p. 57-66. Disponible sur [Persee](http://Persee.fr).
- SCHAPIRA, Marie-Claude. « DELPHINE GAY (1804-1855) », *Femme Poètes du XIXe siècle*, une anthologie. Sous la direction de Christine Planté. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 135-136.
- SÉCHÉ, Léon. *Delphine Gay, Mme de Girardin, dans ses rapports avec Lamartine, Victor Hugo, Balzac, Rachel, Jules Sandeau, Dumas, Eugène Sue et Georges Sand (documents inédits)* [En ligne]. Paris, Mercure de France, 1910, 338 p. Disponible sur [Gallica](http://Gallica.fr).
- VIRGINIE ANCELOT (1792-1875)
- BEACH, Cecilia. « ANCELOT », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 59-63.
- CHARLIER, Gustave. « La fin de l'hôtel de Rambouillet ». [En ligne] *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 18, fasc. 2-3, 1939. pp. 409-426, p. 419-420. Disponible sur [Perse](http://www.persee.fr) : www.persee.fr [Consulté le 06.11.2019]
- JOHNSTON, Joyce. « Delphine Gay de Girardin: The Muse Takes Center Stage », *Women Dramatists, Humor, and the French Stage: 1802 to 1855*. New-York : Palgrave, 2014, p. 137-188.
- Le Pays : journal des volontés de la France*. [En ligne] Paris 1875-03-24, p. 3. Disponible sur [Gallica](http://Gallica.fr) : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.11.2019]
- VANDEN ABEELE (Marchal), Sophie. *Virginie Ancelot, femme de lettres au XIXe siècle*, Thèse de doctorat en Littérature française sous la direction de Madeleine Ambrière, Paris 4, 1998, 502 p.
- MARCHAL, Sophie, « Une correspondance inédite de Balzac autour d'une amitié de salon : Virginie Ancelot » [En ligne], *L'Année balzacienne*, 2001, n° 2, p. 269-282. Disponible sur www.cairn.info
- WALSH, Édouard. « Chronique de la semaine », *La Mode : revue des modes, galerie de mœurs, album des salons* du 5 juillet 1843, p. 52-56. Disponible sur [Gallica](http://Gallica.fr) : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.11.2019]
- NIBOYET, Eugénie. *La Voix des femmes : journal socialiste et politique : organe des intérêts de toutes*, [En ligne] Paris, le 20 mars 1848, première page. Disponible sur [Gallica](http://Gallica.fr) : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 11.11.2019]
- GEORGE SAND (1804-1876)
- ARROUS, Michel. « *George Sand journaliste*, sous la direction de Marie-Ève Thérenty », *Studi Francesi* [en ligne], n°168, p. 590-592, disponible sur www.journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr [consulté le 10. 09. 2019]
- BARA, Olivier. PLANTÉ, Christine (dir.) *George Sand critique. Une autorité paradoxale*. Saint-Étienne : Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 258 p.
- BARA, Olivier. *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Theatrum mundi », 2010. 378 p.

BIBLIOGRAPHIE

- BEACH, Cecilia. « SAND », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 188-193.
- FAHMY, Dorrya. *George Sand, auteur dramatique*. Paris, Droz, 1935, 506 p.
- FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, « folio Histoire », n°90, 1998, p. 381-420.
- HUGO, Victor. « Obsèques de George Sand », *Œuvres complètes*, Paris, J. Hetzel et A. Quentin, 1884, volume 45, p. 388 cité par Martine Reid dans *George Sand* [2013]. Gallimard, folio biographies n°98, 2018, p. 10.
- KRAKOVITCH, Odile. « George Sand et la censure, ou la « bonne dame » du théâtre » et « Les démêlés de George Sand avec la censure théâtrale », *Le Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n°131, 2004, p. 1-32 et 65-97.
- NESCI, Catherine. « Flâneuse, grisette et bohème, George Sand, artiste moderne », quatrième partie, *Le Flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble, Université Stendhal, « bibliothèque stendhalienne et romantique », 2007, p. 241-275.
- NIBOYET, Eugénie. *La Voix des femmes : journal socialiste et politique : organe des intérêts de toutes*, [En ligne] Paris, le 20 mars 1848, première page. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 11.11.2019]
- PLANTÉ, Christine. « Sand et le roman épistolaire : variations sur l'historicité d'une forme » [en ligne], *Littérature*, n°134, *George Sand : « Le génie narratif »*, 2004, p. 77-93. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 12.09.2019].
- PLANTÉ, Christine. *George Sand fils de Jean-Jacques*. Textes établis, présentés et annotés par Christine Planté. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2012, 258 p.
- PLANTÉ, Christine. « L'année 1863. Sand critique à un tournant du Second Empire », *George Sand critique. Une autorité paradoxale*, sous la direction d'Olivier Bara et Christine Planté. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 119-131.
- REID, Martine. *George Sand* [2013]. Gallimard, « folio biographies », n°98, 2018, 375 p.
- TOCQUEVILLE, Alexis (de). *Souvenirs* [1848-1849], rédigés en 1850. Paris : Gallimard, 1^{ère} édition 1964, « folio histoire », 2011, 528 p.

— LOUISE COLET (1810-1876)

- ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa. « Introduction », *Lettres inédites de Louise Colet à Honoré Clair (1839-1871)*, réunies, présentées et annotées par Annalisa Aruta Stampacchia. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers d'études sur les correspondances du XIX^e siècle, cahier n°9, 1999, 359 p., p. 5-85.
- BEACH, Cecilia. « Colet », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 94-95.
- CZYBA, Luce. « Louise Colet (1810-1876) », *Femmes poètes du XIX^e. Une anthologie*. Sous la direction de Christine Planté [1998]. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 167-168.
- CLÉBERT, Jean-Paul. *Louise Colet : la Muse* [En ligne]. Paris, Presses de la Renaissance, 1986, 365 p. Disponible sur Gallica.
- GARDES, Joëlle. « Présentation » et « Chronologie », *Mementos de Louise Colet* édités, présentés, annotés par Joëlle Gardes. Paris, éditions Kimé, 2018, 280 p., p. 7-11 et p. 261-268.
- LECARME, Jacques. « Louise Colet rabaissée par Flaubert et par les flaubertistes », *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, sous la direction d'Hélène Maurel-Indart. Paris, Classiques Garnier, « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », n°24, « XIX^e siècle », n°7, 2019, 283 p., p. 85-97.
- MAZEAU, Guillaume. *Charlotte Corday et la Révolution française en 30 questions*. La Crèche : Geste éditions, 2006, 60 p.
- PLESSIX GRAY, Francine (du). *Mon cher volcan, ou la vie passionnée de Louise Colet* [1994]. Traduit de l'américain par Dennis Collins. Paris : JC. Lattès, 1995, 387 p.
- WALDOR, Mélanie. « La Princesse Constance de Salm Dick » [En ligne], *La France théâtrale*, 27 avril 1845, *La France théâtrale*, 27 avril 1845. Disponible sur Gallica.

BIBLIOGRAPHIE

— CÉLESTE DE CHABRILLAN (1824-1909)

- BEACH, Cecilia. « CHABRILLAN », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 88-92.
- CLARETIE, Jules. « Une Revenante », *Profils de théâtre* [En ligne]. Paris, Gaultier-Magnier, 1902, p. 208-219. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]
- CLARETIE, Jules. « Une Revenante », *Le Journal, quotidien littéraire, artistique et politique* [En ligne]. Paris, le 27 septembre 1899, p. 1. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]
- COCHINAT, Victor. *La Causerie : journal des cafés et des spectacles* [En ligne]. Paris, 3 mai 1863, p. 8. Disponible sur www.gallica.bnf.fr [Consulté le 07.12.2019]
- DUMANOIR. CLAIRVILLE. *Les Pommes de terre malades* [En ligne], revue de l'année 1845, en 3 actes, représentée pour la première fois le 20 décembre 1845 au Théâtre du Palais-Royal. Paris, Beck, 1846, 22 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 05.12.2019]
- JOLY, Adolphe. « Théâtre des Champs-Élysées », *L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres* [En ligne]. Novembre 1863. Disponible sur www.gallica.bnf.fr [Consulté le 07.12.2019]
- La Mode* [En ligne]. Paris, 25 juin 1854, p. 445. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]
- La Vie Parisienne* [En ligne], 4 juin 1864, Paris, p. 326. Disponible sur Gallica.
- La Comédie* [En ligne], le 29 mai 1864, Paris, p. 8. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]
- LECLERCQ, Pierre-Robert. *Céleste Mogador. Une reine de Paris. Biographie*. Paris, La Table Ronde, 1996, 374 p.
- MONTORGUEIL, Georges. « Céleste Mogador », *Le Grand écho du Nord de la France*, 21 septembre 1899, p. 1. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]
- PÈNE, Henri de. *Paris effronté*. [En ligne] Paris : E. Dentu, 1863, p. 153. Disponible sur www.gallica.bnf.fr [Consulté le 07.12.2019]
- P.D. « Théâtre » [En ligne], *Le Corsaire : journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes, Paris*, le 2 août 1849. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]
- « Théâtre des Variétés » [En ligne], *Le Corsaire : journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes, Paris*, le 1^{er} mars 1852. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]
- VILLEMESANT, H. (de). « Chronique parisienne » [En ligne], *Le Figaro*, 21 mai 1854, p. 1. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 10.12.2019]

— MARIA DERAISMES (1828-1894)

- AUCLERT, Hubertine. *Le Vote des femmes* [En ligne]. Paris, Giard, 1908, 220 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les bas-bleus* [En ligne]. *Les Œuvres et les hommes* [1878], tome 5, Genève, Slatkine, 1968, 346 p. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.12.2019]
- BEACH, Cecilia. « DERAISMES », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 104-105.
- BERNARD, Jean. « Notice », *Œuvres complètes de Maria Deraismes, tome 1* [En ligne]. Paris : F. Alcan, 1895, p. III-LV.
- KRAKOVITCH, Odile. « DERAISMES Maria » [En ligne], *Le Maitron, dictionnaire biographique et social*, Université Paris 1, mise en ligne le 18 février 2009, dernière modification le 11 avril 2019. Disponible sur : <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr> [Consulté le 10.11.2019]
- KRAKOVITCH, Odile. « Préface », *Ce que veulent les femmes. Articles et discours de 1869 à 1894 de Maria Deraismes*. Paris : Syros la Découverte, « Mémoire de femmes », 1980, 143 p., p. 1-35.

BIBLIOGRAPHIE

— JULIETTE ADAM (1836-1936)

- AGOSTINI, Aldo (d'). « L'agency de Juliette Adam (1836-1936), des lieux, des rôles et des combats pour agir en politique » [En ligne], *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?*, *Rives méditerranéennes*, n°41, 2012, p. 101-115. Disponible sur : www.journal.openedition.org [consulté le 05.01.2020]
- BEACH, Cecilia. « ADAM », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 22, 1994, p. 55-56.
- HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne. *Juliette Adam : 1836-1936, l'instigatrice*. Paris : L'Harmattan, 2002. 312 p.
- MORCOS, Saad. « Juliette Adam », thèse de doctorat en lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Paris. Le Caire : éditions Dar Al-Maaref, 1961, 694 p.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. *De la justice dans la Révolution et dans l'Église : nouveaux principes de philosophie pratique adressés à son éminence monseigneur Mathieu, cardinal-archevêque de Besançon* [En ligne]. Paris : Garnier Frères, 1858, 612 p. Disponible en ligne sur www.numelyo.bm-lyon.fr/ [Consulté le 15.01.2020]

— LOUISE MICHEL (1830-1905)

- BEACH, Cecilia. « MICHEL », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 22, 1994, p. 161.
- BEACH, Cecilia. « Staging the Revolution : Louise Michel », chapter 2, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*. New-York: Palgrave Macmillan, 2005, 186 p, p. 26-48
- FRAISSE, Geneviève. « Des héroïnes symboliques ? George Sand et Louise Michel », *Les femmes et leur histoire*. Paris : Gallimard, « folio Histoire », n°90, 1998, 614 p., p. 381- 420.
- DONET-VINCENT, Danielle. « Louise Michel, de la déportation à l'aventure », *Criminocorpus* [En ligne], *Les bagnes coloniaux*, 2011. Disponible sur www.journals.openedition.org/criminocorpus/1089 [Consulté le 19.09.2020]
- GAUTHIER, Xavière. « Présentation » et « Points de repère biographique », *Histoire de ma vie, seconde et troisièmes parties, Londres 1904* de Louise Michel, texte établie et présenté par Xavière Gautier. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 7-34 et p. 35-39.
- GAUTHIER, Xavière. « Louise Michel (1830-1905) », *Femmes poètes du XIX^e. Une anthologie*. Sous la direction de Christine Planté [1998]. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 233-234.
- IVERNEL, Philippe. « Romantisme révolutionnaire et Réalisme paroxystique. Théâtre de Louise Michel. », *Romantisme*, 2006, n°132. *Rejet et renaissance du romantisme à la fin du XIX^e siècle*, p. 21-35. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 26.05.2016]
- SUREL-TUPIN, Monique. « Louise Michel, l'auteur connue d'un théâtre inconnu », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, tome 2, Paris : Éditions Séguier Archimbaud, tome II. Paris, Éditions Séguier Archimbaud, 2001, p. 12-17 ; p. 87-91 ; p. 141-145.

— GYP (1849-1932)

- BEACH, Cecilia. « GYP », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 22, 1994, p. 136-137.
- MARIN, Armel. « Boulangisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible sur www.universalis-edu.com [Consulté le 16 juin 2020]
- SILVERMAN, Willa Z. *Gyp, la dernière des Mirabeau* [Oxford University Press, 1995], traduit de l'anglais par Françoise Werner, préface de Michel Winock. Paris : Perrin, 1998. 307 pages.
- HAILLY, Gaston (d'). « Chronique du 15 avril 1889 » [En ligne], *Revue des livres nouveaux* anciennement, *Lettres aux châteaux. 1889-01-01*, p. 98-100. Disponible sur Gallica.

BIBLIOGRAPHIE

— MARYA CHÉLIGA (1854-1927)

- BEACH, Cecilia. « CHÉLIGA », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 93.
- KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *Pénélope, Les femmes et la création*, n°3, automne 1980, p. 29-36.
- MAGNONE, Lena. « Marya Chéliga, une pionnière polonaise du mouvement féministe en France », *Wiek po Marii Skłodowskiej-Curie: emancypacja kobiet w Polsce i we Francji*, éditions M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, Varsovie 2012, p. 59-77.

— VÉRA STARKOFF (1867-1923)

- AUFFRET, Séverine. VAYROU, Georges. « Une militante à (re)découvrir : Véra Starkoff (1867-1923) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], n°143, 2019, p. 103-117. Disponible en ligne sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 21.06.2020]
- BEACH, Cecilia. « STARKOFF », *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT), Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 24, 1996, p. 403-404.
- BEACH, Cecilia. « Theatre of a Tolstoïenne: Véra Starkoff », chapitre 4, *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923, Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*. New-York: Palgrave Macmillan, 2005, 186 p, p. 26-48.
- DUBOIS, Jacques. *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*. Paris, Larousse, « Thèmes et Textes », 1973, 224 p.
- ENCKELL, Mariane. « Starkoff, Véra » [En ligne], *Le Maitron, Dictionnaire mouvement ouvrier, mouvement social*. Disponible sur www.maitron.univ-paris1.fr [Consulté le 23.06.2020]
- FLORANCE, Jack. « Carnet d'un flâneur », *Carnet mondain : hebdomadaire : organe de la société parisienne*, Paris, 26 novembre 1904, p. 4, Disponible sur Gallica.
- LALOUETTE, Jacqueline. « Alcoolisme et classe ouvrière en France aux alentours de 1900 », *Cahiers d'histoire* [En ligne], n°42, 1997, mis en ligne en 2020. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 23.09.2020]

— NELLY ROUSSEL (1878-1922)

- ALBISTUR, Maïté. ARMOGATHE, Daniel. « Un féminisme intégral : Nelly Roussel », *Histoire du féminisme français, du moyen âge nos jours*. Paris : éditions des femmes, 1977, 508 p., pages 385-390.
- BEACH, Cecilia. « ROUSSEL », *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT), Greenwood Press, coll. «Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 24, 1996, p. 374.
- BEACH, Cecilia. « Feminism and the Freethinkers Movement: Nelly Roussel », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*, New-York : Palgrave, pages 49-66.
- FAU, Véronique. « Roussel, Nelly » [En ligne], *Le Maitron, Dictionnaire mouvement ouvrier, mouvement social*. Disponible sur www.maitron.univ-paris1.fr [Consulté le 23.06.2020]
- SUREL-TUPIN, Monique. « Paroles de femmes », *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguiet Archimbaud, tome I, p. 288 ; 293-295 ; 315-316 ; 343-344 ; 349-350 ; 361-362 ; 375.

— MARIE LENÉRU (1875-1918)

- AUREL. « Les intellectuels sinistres » [En ligne], *Homme enchaîné*, 18 décembre 1915, p. 1. Disponible en ligne sur Gallica.
- BEACH, Cecilia. « LENÉRU », *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT), Greenwood Press, coll. «Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 24, 1996, p. 258-259.

BIBLIOGRAPHIE

BEACH, Cecilia. « Theatre of Ideas: Marie Lenéru », *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*. New-York : Palgrave, p. 110-133.

LAVAUD, Suzanne. *Marie Lenéru. Sa vie, son journal, son théâtre*. Paris : Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1932, 281 p.

— JUDITH GAUTIER (1845-1917)

BARA, Olivier. « Judith Gautier adaptant, révisant, diffusant le théâtre de Théophile », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », mars 2020, 367 p., p. 211-222.

BEACH, Cecilia. « GAUTIER », *French Women Playwrights before the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, p. 123-124.

DANIEL, Yvan. LAVAUD, Martine (sous la direction de). *Judith Gautier*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », mars 2020, 367 p.

DANIEL, Yvan. « Introduction générale », *Judith Gautier, Œuvres complètes*, Tome I, *Romans, contes et nouvelles*. Paris : Classique Garnier, « Bibliothèque du XIXe siècle », 2011, 1025 pages, p. 7-27.

DANIEL, Yvan. « Les « affaires de Chine » sur la scène dans *La Fille du ciel* de Judith Gauthier et Pierre Loti », *Presse et scène au XIXe siècle* [En ligne] sous la direction d'Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, *Médias 19*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2997> [Consulté le 24.09.2020]

FLEURY, Raphaële. « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les « marionnettes » de Judith Gautier », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », mars 2020, 367 p., p. 223-251.

KNAPP L., Bettina. *Judith Gauthier, une intellectuelle française libertaire (1845-1917)* [2004]. Traduit de l'anglais et postfacé par Daniel Cohen. Paris : L'Harmattan, « espaces littéraires », 2007. 413 p.

GOURMONT, Rémy (de). « Judith Gautier », *Biographie illustrée de portraits, et d'autographes, suivie d'opinions, de documents et d'une bibliographie* [En ligne]. Paris : Bibliothèque internationale d'édition, 1904, 34 p., p. 5. Disponible sur Gallica.

LO SHIH-LUNG. « De *La Chanteuse* à *La Marchande de sourires* : Judith Gautier et son adaptation du théâtre chinois », *Judith Gautier*, sous la direction d'Yvan Daniel et Martine Lavaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », mars 2020, 367 pages, pages 135-149.

RUVIDITCH, Ivan. « L'envers du brocart : la traduction de la poésie chinoise classique : des pièges théoriques aux obstacles de la pratique », thèse soutenue sous la direction de François Martin à l'Université Paris-Diderot, en 2008, p. 201-202.

— RACHILDE (1860-1953)

BEACH, Cecilia. « RACHILDE », *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT), Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 24, 1996, p. 356-357.

DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*. Paris : Mercure de France, 1991. 416 p.

KAFKA, Franz. *Journal de Kafka*, texte intégral 1910-1923, traduit et présenté par Marthe Robert, Paris : Grasset, 1954, p. 247-248

REID, Martine, « Le roman de Rachilde » [En ligne], *Revue de la BNF*, 2010, n° 34, p. 65-74. Disponible sur www.cairn.info [Consulté le 20.07.2020]

— VALENTINE DE SAINT-POINT (1875-1953)

BEACH, Cecilia. « SAINT-POINT », *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT), Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 24, 1996, p. 382.

L'Aurore, 10 août 1909. Numéro disponible en ligne sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.07.2020]

BIBLIOGRAPHIE

- CLAUDEL, Paul-André. GADEN, Élodie (sous la direction de). *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages.
- CLÉREN, Marie. « Au-delà de la danse : la métachorie, expression plastique de la poésie », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, pages 69-81.
- HAAN, Caroline. « Approches de la réception d'une polygraphe », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, pages 269-384
- LANÇON, Daniel. « Les orientes de Valentine de Saint-Point : militance politique contrariée et spiritualisme utopiste », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, pages 227-250.
- MEAZZI, Barbara. « « Quelques romans incohérents et maniérés » : la *Trilogie de l'amour et de la mort* », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, pages p. 47-63.
- PAWLOWSKI, Gaston. « Le Théâtre de la femme aux Essayeurs » [En ligne], *Le Comoedia*, 27 mai 1909, p. 4. Disponible sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 17.07.2020]
- POISSONNIER, Frédérique. « Valentine de Saint-Point en Égypte : un engagement politique face à la diplomatie française », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, p. 213-225.
- RÉGNIER, Henri (de). *Journal des débats politiques et littéraires* [En ligne], 7 juin 1909, p. 1. Disponible en ligne sur Gallica : www.gallica.bnf.fr [Consulté le 16.07.2020]
- SAINT-AMAND, DENIS. « Logique d'une entrée en poésie : autour des *Poèmes de la mer et du soleil* », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, pages 19-30.
- SINA, Adrien. « Valentine de Saint-Point : unité d'une « action féminine » artistique et politique », *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, sous la direction de Paul-André Claudel et Élodie Gaden. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, 377 pages, pages 197-212.
- SINA, Adrien. *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*. Paris : Les presses du réel, 2011, 512 pages.

Contextes historiques (1789-1914)

- APRILE, Sylvie. « La République au salon : vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885). » [En ligne], *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 38 n°3, Juillet-septembre 1991, p. 473-487. Disponible sur Persée : www.persee.fr [Consulté le 11.11.2019]
- BARA, Olivier. THÉRENTY, Marie-Ève (dir.). « Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges ». *Presse et scène au XIX^e siècle*. Dans *Médias 19* [En ligne], 2012, disponible sur www.media19.org [Consulté le 26.08.2020]
- BAUBÉROT, Jean. « Antiprotestantisme et antisémitisme à la fin du XIX^e siècle. », *Revue d'histoire du protestantisme*, vol. 2, n° 4, 2017, p. 505-522. Disponible sur : www.jstor.org [Consulté le 20.09.2020]
- BAUER, Alain, MOLLIÉ, Pierre, *Le Grand Orient de France*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2012, 129 p.
- BECKER, Jean-Jacques. CANDAR, Gilles (sous la dir. de). *Histoire des gauches en France. L'héritage du XIX^e siècle*. Volume 1. Paris : La Découverte, « L'espace de l'Histoire », 2004, 584 p.
- BLANC, Olivier. « Cercles politiques et « salons » du début de la Révolution (1789-1793) » [En ligne], *Annales historiques de la Révolution française*, n°344, avril-juin 2006, p. 1-26., p. 3. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 01.05.2019]

BIBLIOGRAPHIE

- BOSCHETTI, Anna. « Art pour l'art et art social », *La Vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre. Paris : Seuil, 2016, p. 525-529.
- BOUDON, Jacques-Olivier. *Citoyenneté, République et Démocratie en France 1789-1899*. Paris : Armand Colin, « U » Histoire, 2014, 316 p.
- BOUILLON, Jacques. « Les démocrates-socialistes aux élections de 1849. » [En ligne], *Revue française de science politique*, 6^e année, n^o1, 1956. p. 70-95. Disponible sur Persée.
- CANH-GRUYER, France. « Cénacles romantiques », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : www.universalis-edu.com [Consulté le 08. 10. 2019]
- CARON, Jean-Claude. « La gauche pendant la II^e République », *Histoire des gauches en France* sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar. Volume 1. *L'héritage du XIX^e siècle. Paris : La Découverte, « L'espace de l'histoire », 2004, p. 69-84.*
- CHARLE, Christophe. JEANPIERRE, Laurent (sous la direction de). *La Vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*. Paris : Seuil, 2016, 653 p.
- CHARLE, Christophe. « Frontières contestées », introduction, *La Vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre. Paris : Seuil, 2016, p. 349-351.
- CORBIN, Alain. « L'homme de gauche au XIX^e siècle », conclusion, *Histoire des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, volume 1. *L'héritage du XIX^e siècle*. Paris : La Découverte, « L'espace de l'histoire », 2004, p. 545-554.
- DUCLERT, Vincent. « L'affaire Dreyfus et le débat intellectuel », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre. Paris : Seuil, 2016, p. 413-418.
- FUMAROLI, Marc. « La conversation », *Singularités, Traditions*, tome2, *Les Francs*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard NRF, « Les Lieux de Mémoire », 1992, p. 679-743.
- GRIBAUDI, Maurizio. RIOT-SARCEY, Michèle. *1848, la révolution oubliée*. Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche », 2009, 288 p.
- LACAMBRE, Geneviève. « Le japonisme », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charles et Laurent Jeanpierre. Paris : Seuil, 2016, p. 530-535.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Les salons de la III^e République : Art, littérature, politique*. Paris, Perrin, 2003, 378 p.
- MERLE, Pierre. « La Révolution et la scolarisation des filles », *La démocratisation de l'enseignement* [2002]. Paris, La Découverte, « repères », 2009, p. 45-47.
- NEFONTAINE, Luc. « FRANC-MAÇONNERIE » [En ligne], *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/franc-maconnerie/> [Consulté le 17.12.2019]
- ROUGERIE, Jacques. *La Commune et les Communards*. Paris : Gallimard, « Folio histoire », n^o271, 2018, 432 p.
- SABOURIN, Lise. « Poètes et poésie à l'Académie française au XIX^e siècle (1803-1914) » [En ligne], *Francofonia* n^o67, *Poésie et institutions au XIX^e siècle*, Automne 2014, p. 139-156, p. 146. Disponible sur : www.jstor.org [Consulté le 13.05.2020]
- SCANA, Ada Myriam. « Romantisme et fantastique dans la presse littéraire française. Du *Conservateur littéraire* à *L'Artiste* » [en ligne], Séminaire d'Histoire des Idées, *La Révolution romantique*, Université de Bologne, 2004, p. 5. Disponible en PDF sur : www.rilune.org [Consulté 08.10.2019]
- THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007, 416 p.
- VAILLANT, Alain. « Entre esthétisme et réalisme. Le nœud gordien du romantisme français. », *La Vie intellectuelle en France, I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre. Paris : Seuil, 2016, p. 221-242.
- VAILLANT, Alain. « La querelle du réalisme », *La vie intellectuelle en France*. Tome 1. *Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charle et Laurent Jeanpierre. Paris : Seuil, 2016, p. 267-270.

Histoires et philosophies des femmes et du féminisme

- ARNAUD-DUC, Nicole. *Les contradictions du droit*, chapitre 4, *Le XIX^e siècle*, tome IV, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot [1991]. *Histoire des femmes en Occident*, *Histoire des femmes en Occident* sous la direction de George Duby et Michelle Perrot. Paris : Plon, « tempus », 2002, 765 p., p. 101-139.
- BARD, Christine. *Les féministes de la première vague*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Archives du féminisme », 2015, 229 pages.
- BARD, Christine. *Les insoumises : la révolution féministe*, une anthologie présentée par Christine Bard. Paris : Coédition Garnier et les Archives du Monde, « Les rebelles », 2013, 192 p.
- BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe*. [1949]. Volume 1 et 2. Paris : Éditions Gallimard, « folio essais », n°37-38, 2003, 408 p. ; 654 p.
- BENSTOCK, Shari. *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940* [1986]. Traduit de l'américain par Jacqueline Carnaud, Anne-Marie Casu, Marie-Françoise Desmeuzes, Jacqueline Lahana, Martine Laroche, Claire Mairoux, Sabine Porte et les éditions des femmes. Paris : éditions des femmes, 1987, 501 p.
- BUTLER, Judith. « Lacan, Rivière et les stratégies de mascarade », *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface Éric Fassin, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, « poche », 2005, 281 p., p. 126-147.
- CATINAT, Anne-Laure. « Les premières avocates du barreau de Paris » [En ligne] *Mil neuf cent*, n°16, *Figures d'intellectuelles*, 1998. p. 43-56. Disponible sur : www.persee.fr [Consulté le 03.08.2019.]
- CORBIN, ALAIN. « Présentation », *La prostitution à Paris au XIX^e siècle* [1836] d'Alexandre Parent-Duchâtel. Paris : Seuil, « L'Univers historique », 1981, p. 9-55.
- DAUPHIN, Cécile. FARGE, Arlette (sous la dir. de). *De la violence et des femmes* [1997]. Paris : Albin Michel, « Agora/Pocket » n°201, 1999, 221 p.
- DEL LUNGO, Andrea. LOUICHON, Brigitte (sous la dir. de). *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*. Paris : Classique Garnier, Masculin/féminin dans l'Europe moderne, n°1, 448 p.
- DORLIN, Elsa. *Sexe, genre et sexualités* [2008]. Paris : Presses Universitaires de France, « Philosophies » n°194, 2014, 153 p.
- FARGE, Arlette. « Corps et politique : individu et société », *Politique française, culture et société*, Vol. 24, n° 1, printemps 2006, p. 1-7.
- FERRARESE, Estelle. « Introduction », *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution* [2005] de Nancy Fraser. Traduit de l'anglais par Estelle Ferrarese. Édition établie et introduite par Estelle Ferrarese. Paris : La Découverte, « Poche », 2011, 179 p., p. 5-12.
- FRAISSE, Geneviève. PERROT, Michelle (sous la dir. de). *Histoire des femmes en Occident* sous la direction de George Duby et Michelle Perrot, *Le XIX^e siècle*, tome IV [1991]. Paris : Plon, « tempus », 2002, 765 p.
- FRAISSE, Geneviève. *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989]. Paris : Gallimard, « folio histoire », n°68, 1995, 378 p.
- FRAISSE, Geneviève. « La Démocratie exclusive : un paradigme français » [En ligne], *Pouvoirs*, revue française d'études constitutionnelles et politiques, n°82, *Femmes en politique*, 1997, p.5-16. Disponible sur www.revue-pouvoirs.fr [Consulté le 19.05.2018]
- FRAISSE, Geneviève. *Les femmes et leur histoire*. Paris : Gallimard, « folio Histoire », n°90, 1998, 614 p.
- FRAISSE, Geneviève. *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*. Paris : Seuil, « La couleur des idées », 2019, 135 p.
- FRAISSE, Geneviève. « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005, 1, Vol. 24, p. 14-23. Disponible sur : www.cairn.info [Consulté le 23.04.2019]
- FRAISSE, Geneviève. « Les femmes libres de 1848 », *Les révoltes logiques*, cahier du Centre de Recherches sur les Idéologies de la Révolte n°1, collectif de rédaction : Jean Borreil, Geneviève Fraisse, Jacques Rancière, Pierre Saint-Germain, Michel Souletie, Patrick Vauday, Patrice

BIBLIOGRAPHIE

- Vermeren. Paris : Éditions Solin, 1975. Pages 23-50. [En ligne] Disponible sur : www.horlieu-editions.com [Consulté le 26/07/2014].
- FRAISSE, Geneviève. « Entre déni et désir, qu'est-ce que la grossesse ? » [En ligne], *Libération*, « Libération de philo », 14 juillet 2015. Disponible sur : <http://liberationdephilo.blogs.liberation.fr/2015/07/14/la-grossesse/> [Consulté le 12.05.2016]
- FRASER, Nancy. « Repenser l'espace public : une contribution à la critique de la démocratie réellement existante », publié originellement sous le titre « Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy », dans C. Calhoun (dir.), *Habermas and the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge (Mass. / London), 1992, publié en Hermès 31, L'opinion publique. Perspectives anglo-saxonnes, CNRS Éditions, Paris, 2001 dans une traduction de Muriel Valenta. Republié dans une traduction révisée par Y. Sintomer à partir de la première traduction française pour l'ouvrage dirigé par Emmanuel Renault et Yves Sintomer : *Où en est la théorie critique ?* Paris : La Découverte, « Recherches », 2003, 288 p., p. 103-134.
- GODINEAU, Dominique. « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine », *De la violence et des femmes*, [1997], sous la direction de Cécile Dauphin et Arlette Farge. Paris : Éditions Pocket, « Agora », 1999, p. 35-53.
- GUILHAUMOU, Jacques. « Autour du concept d'agentivité » [En ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 25-34, p. 27. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 12.01.2020]
- HAICAULT, Monique. « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?* [En ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 11-24. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 12.01.2020]
- HAMIDI-KIM, Bérénice. « Male gaze vs female gaze, théâtre public vs séries télévisées ? Portrait comparé du sexisme et du féminisme au sein de deux types de productions culturelles ». Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, *Horizons/Théâtre*, n°10-11, 2017, p. 320-337.
- JARVIS, Katie. « Politics in the Marketplace : The Popular Activism and Cultural Representation of the Dames des Halles during the French Revolution » [En ligne], *La Révolution française*, 8, 2015, disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 14.04.2019]
- KÄPPEL, Anne-Marie. *Scènes féministes*, chapitre 18, *Le XIX^e siècle*, tome IV, *Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. *Histoire des femmes en Occident* [1991], sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot. Paris : Plon, « tempus », 2002, p. 575-613.
- KRIEF, Huguette. « Présentation », *La Sapho des Lumières* (Mlle de Scudéry, Fontenelle, Gacon, Voltaire, Rousseau, Pesselier, Moutonnet de Clairefort, Barthélémy, Lantier, Mme de Staël). Saint-Etienne : Les Publications de l'Université de Saint-Etienne, « Société Française d'Étude du XVIII^e Siècle », 2006, 145 p., p. 7-26.
- LARNAC, Jean. *Histoire de la littérature féminine en France*. Paris : Kra, 1929, 296 p.
- LEBRUN, Annie. *Lâchez-tout et autres textes*. Paris : Ramsay-J.J. Pauvert, 1990, 273 p.
- LOUICHON, Brigitte. *Romancières sentimentales : 1789-1825*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 2009, 343 p.
- MACKENZIE, Caroline. « Agency : un mot, un engagement », *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?* [En ligne], *Rives méditerranéennes*, 2012/1, n° 41, p. 35-37. Disponible sur www.cairn.info [Consulté le 12.01.2020]
- MATHIEU, Nicole-Claude. *L'anatomie politique, catégorisations et idéologie du sexe* [1991]. Paris : éditions iXe, 2013, 266 p.
- MULVAY, Laura. « Visual Pleasure and narrative cinema », *Screen*, revue de l'Université de Glasgow publiée par Oxford University Press, 1975, volume 16, n°3, p. 6-18.
- NESCI, Catherine. *Le Flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble : Université Stendhal, 2007, 430 p.

BIBLIOGRAPHIE

- PATEMAN, Carole. *Le contrat sexuel* [*Sexuel contract*, 1988]. Paris : La Découverte, « textes à l'appui / genre et sexualité », 2010, 336 p.
- PAVARD, Bibia. ROCHEFORT, Florence. ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*. Paris : La Découverte, 2020, 510 p.
- PERROT, Michelle. *Les femmes ou le silence de l'histoire* [1998]. Paris : Flammarion, « Champ histoire », 2001, 493 p.
- PERROT, Michelle. *Femmes publiques*. Paris : Les Éditions Textuel, 1997, 159 p.
- PLANTÉ, Christine. *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur* [1989]. Nouvelle édition révisée avec une préface de Michelle Perrot et une postface inédite de l'auteur. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, « Des deux sexes et autres », 2015, 361 p.
- PLANTÉ, Christine. *Femme poètes du XIXe siècle. Une anthologie* [1998]. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2^{ème} édition, 2010, 370 p.
- PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris : Grasset, 2020, 127 p.
- REID, Martine (dir.). *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*. 2 volumes. Paris : Gallimard, « folio inédit, essai », n°657 et n°658, 2020, tome 1 : 1040 p. ; tome 2 : 589 p.
- RENNES, Juliette. « La « diplômée », nouvelle figure européenne à la fin du 19^e siècle » [En ligne], *Magazine de sciences humaines et sociales*, publié le 30.09.2019, mis à jour le 09.12.2019, disponible sur : www.sms.hypotheses.org [Consulté le 07.07.2020]
- RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme* [2002], Paris : La Découverte, « repères », n°338, 2008, 122 p.
- RIOT-SARCEY, Michèle. « Le moment 1848 », *La vie intellectuelle en France. I. Des lendemains de la Révolution à 1914*, sous la direction de Christophe Charles et Laurent Jeanpierre. Paris : Seuil, 2016, p. 214-219.
- RIOT-SARCEY, Michèle. *La démocratie à l'épreuve des femmes, trois figures critiques du pouvoir (1830-1848)*. Paris : Éditions Albin Michel, « Histoire », 1994, 368 p.
- RIOT-SARCEY, Michèle. « Les sources du pouvoir : L'évènement en question », *Les Cahiers du GRIF, Le Genre de l'histoire*, n°37-38, 1988, p. 25-39. Disponible en ligne sur Persée.
- SIMON-MARTIN, Merixtell. « La correspondance de Barbara Leigh Smith Bodichon (1827-1891). L'agency conceptualisée à travers les échanges épistolaires », *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?* [En ligne], *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, p. 79-99. Disponible sur : www.journals.openedition.org [Consulté le 12.01.2020]
- SIMONIN, Damien. « Carole Pateman, *Le contrat sexuel* », *Lectures* [En ligne], *Les comptes rendus*, 2011. Disponible sur www.journals.openedition.org [Consulté le 19. 04. 2019]
- VIENNOT, Éliane. *L'âge d'or de l'ordre masculin. La France, les femmes et le pouvoir 1804-1860*. Paris : CNRS éditions, 2020, 381 p.
- WALKOWITZ, Judith. « Sexualités dangereuses », chapitre 14, *Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. *Histoire des femmes en Occident* [1991], sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot. Paris : Plon, « tempus », 2002, p. 439-478.
- WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. Paris : éditions Amsterdam, 2007, 119 p.
- WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi* [1929]. Nouvelle traduction de Marie Darrieussecq. Paris : Denoël, « Empreinte », 2015, 171 p.

Autres textes théoriques

- BOUCHINDHOMME, Christian. *Le Vocabulaire de Habermas*. Paris : éditions ellipses, « vocabulaire de », 2015, 80 p.
- HABERMAS, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, [1962] traduction de l'allemand de Marc B. de Launay. Paris, Payot, « critique de la politique », 1997, 324 p.
- JOSEPH, Isaac. « Reprendre la rue », *Prendre place. Espace public et culture dramatique*, Colloque de Cerisy, textes réunis par Isaac Joseph. Paris, Éditions Recherches-Plan urbain, 1995, 304 p., p. 11-35.

BIBLIOGRAPHIE

- LÉVI-STRAUSS, Claude. « La Structure des Mythes », traduit et annoté par Elizabeth Benware d'après l'article original « The Structural Study of Myth », dans « MYTH, a Symposium », *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, p. 428-444. Disponible sur : www.ali-aix-salon.com [Consulté le 03.07.2020]
- LIVET, Pierre. « Les diverses formes de raisonnement par cas », *Penser par cas*, sous la direction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel. Paris, éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, « enquête », p. 229-253.
- NEVEUX, Olivier. *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : La Découverte, « Cahiers libres », 2007, 321 p.
- PAQUOT, Thierry. *L'espace public*. Paris : La Découverte, « Repères » n° 518, 2015, 128 p.
- PASSERON, Jean-Claude. REVEL, Jacques. « Penser par cas, raisonner à partir de singularités », *Penser par cas*, sous la direction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel. Paris, éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, « enquête », p. 9-44.
- ROTEN, Yves. « Penser par cas », *Psychothérapies*, 2013/1, Vol. 33, p. 1-2. Disponible sur : www.cairn.info [Consulté le 29.04.2019]

Théâtres français du XIX^e siècle (1789-1914)

- BEAUMONT WICKS, Charles. *The Parisian stage : Alphabetical indexes of plays and authors*. Alabama : the University of Alabama press, « University of Alabama studies », n°6, 8, 14, 17, 18, 1950-1979, cinq volumes, tome 1, 2, 3, 4, 5 : 88 p. ; 105 p. ; 287 p. 334 p. ; 405 p.
- BECKER, Colette. BERTHIER, Patrick. BURY, Mariane. MICHEL, Arlette. MILLET, Dominique. *Littérature française du XIX^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, 512 p.
- BERTHIER, Patrick. *Le théâtre au XIX^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, « que sais-je ? », n°2327, 1986, 126 p.
- BURY, Mariane. LAPLACE-CLAVERIE, Hélène. *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*. Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, « Theatrum mundi », 347 p.
- CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire », 2008. 572 p.
- CHAUVEAU, Philippe. *Les théâtres parisiens disparus, 1402-1986*. Préface de Claude Rich. Paris : Éditions de l'Amandier, 1999, 586 p.
- DESCOTES, Maurice. *Histoire de la critique dramatique en France (1620-1939)*. Tübingen / Paris : Gunter Narr / Jean-Michel Place, « Études littéraires françaises », 1980, 405 pages.
- DUCREY, Guy. « Le japonisme au théâtre », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°18, 2011, *Sœur Philomène – Autour du Japonisme*, p. 125-148.
- EBSTEIN, Jonny. IVERNEL, Philippe. SUREL-TUPIN, Monique. THOMAS, Sylvie. *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914)*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, préface d'Alain Badiou. Paris : Éditions Séguiet Archimbaud, 2001, 3 tomes, tome 1, 592 p., tome 2, 549 p. et tome 3, 524 p.
- GRACZYK, Annette. LANDES, Élisabeth. « Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794 », *Dix-huitième Siècle*, n°21, 1989. *Montesquieu et la Révolution*. p. 395-409. Disponible sur Persee : www.persee.fr [Consulté le 24.08.2020]
- JANIN, Jules. *Rachel et la tragédie*. Paris : Amyot, 1859, 528 p. Disponible sur Gallica.
- KRAKOVITCH, Odile. *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*. Paris : Classiques Garnier, 2016, 801 p.
- KRAKOVITCH, Odile. *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906), inventaire*. Paris : Centre historique des archives nationales, 2003, 894 p.
- KRAKOVITCH, Odile. « Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ? ». Dans BARA, Olivier. THÉRENTY, Marie-Ève. *Presse et scène au XIX^e siècle, Médias 19* [En ligne], disponible sur www.media19.org [Consulté le 26.08.2020]

BIBLIOGRAPHIE

- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène. LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre français du XIX^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*. Paris : éditions de l'Avant-scène théâtre, « anthologie de l'avant-scène », 2008, 568 p.
- LOSCO-LENA, Mireille. *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*. Grenoble : Ellug, Université Stendhal, 2010, 232 p.
- FILIPPI, Florence. « Les comédiens contre le texte : acteurs en quête d'autorité dans le répertoire révolutionnaire », *Le théâtre sous la Révolution : politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson. Paris : Éditions Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2008, 510 p., p. 155-168.
- POIRSON, Martial. « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson. Paris : Éditions Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2008, 510 p.
- POIRSON, Martial. SANJUAN, Agathe *Comédie-Française, une histoire du théâtre*. Paris : Seuil, 2018, 304 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La lettre à d'Alembert [1758]*, éditions présentée et annotée par Marc Buffat. Paris : Flammarion, « GF », 2003, 240 p.
- WILD, Nicole. *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, préface de Joël-Marie Fauquet. Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru Zane, 2012, 526 p.
- YON, Jean-Claude. *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Flammarion, collection historique « Aubier », 2012, 434 p.
- YON, Jean-Claude. LE GONIDEC, Nathalie. *Tréteaux et paravents. Le Théâtre de société au XIX^e siècle*. Paris : Creaphis éditions, 2012, 288 p.

Femmes de théâtre en France

Généraliste

- BEACH, Cecilia. « Preface », *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, 251 p., p. IX-XIV.
- BEACH, Cecilia. *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport (CT): Greenwood Press, coll. « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », Number 22, 1994, 251 p.
- BEACH, Cecilia. *French Women Playwrights of the Twentieth Century : A Checklist*. Westport (CT), Greenwood Press, coll. «Bibliographies and Indexes in Women's Studies», Number 24, 1996, 515 p.
- ÉVAIN, Aurore. « Histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », dans A.-M. Houdebine (dir.), *Femmes et langues*, n° spécial de *Séméion*. Travaux de sémiologie, 6, février 2008, p. 53-62, rééditions numérique sur SIEFAR, 2009, Disponible sur : www.siefar.org [Consulté le 20.03.2015]
- SANJUAN, Agathe. « *Une puce, épargnez-la*. Les textes de femmes au répertoire de la Comédie-Française » [en ligne], dossier de presse à la pièce de Naomi Wallace, février 2012, p. 9-11. Disponible sur http://www.comedie-francaise.fr/images/telechargements/presse_unepuce1112.pdf [Consulté le 15.04.2015]

BIBLIOGRAPHIE

1789-1914

- BEACH, Cecilia. *Staging politic and gender: french women's drama, 1880-1923*. New-York: Palgrave Macmillan, 2005. 186 p.
- FINCH, Alison. « The invisible women of French theatre », *Women's writing in nineteenth-century France*. New-York: Cambridge University Press, « Cambridge studies in French », volume 65, 2000, p. 62-75.
- JOHNSTON, Joyce. *Women Dramatists, Humor, and the French Stage: 1802 to 1855*. New-York: Palgrave Macmillan, 2014, 233 p.
- KRAKOVITCH, Odile. « Les femmes dramaturges », *Pénélope, Les femmes et la création*, n°3, automne 1980, p. 29-36.
- KRAKOVITCH, Odile. « L'exclusion des femmes de la Création Théâtrale », *Diplômée*, revue trimestrielle de l'Association Française des Femmes Diplômées des Universités, *La création artistique et les femmes en France*, n°207, décembre 2003, p. 189-192.
- KRAKOVITCH, Odile. « Théâtre féminin ou féministe ? Les créations du Théâtre Féministe International », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 131^e année, 2004, p. 65-97.
- KRAKOVITCH, Odile. « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIX^e siècle », *Tréteaux et paravents, le théâtre de société au XIX^e siècle* (dir. Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gondec), actes du colloque tenu à l'abbaye Royaumont. Grane : Créaphis Éditions, 2012, p.183-200.
- KRAKOVITCH, Odile. « Labiche et la censure ou un vaudeville de plus ! » *Revue Historique*. Paris : Presses Universitaires de France, octobre-décembre 1990, p. 341-357.
- LAUNAY, Florence. *Les compositrices en France au XIX^e siècle*. Paris : éditions Fayard, 2008, 544 p.
- LETZTER, Jacqueline. ADELSON, Robert. *Écrire l'opéra au féminin. Compositrices et librettistes sous la Révolution française* [2001]. Traduit de l'anglais par Hjördis Thébault, préface de Jérôme Dorival. Lyon : Symétrie, « Symétrie Recherche », série Histoire du concert, 2017, 313 p.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *Comédienne, de M^{lle} Mars à Sarah Bernhardt*. Paris : Seuil, 2001, 408 p.
- ROSSELLO-ROCHET, Julie. « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du XIX^e siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation », *Horizons/Théâtre*, n°10-11. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 220-239.
- SAUVÉ, Rachel. « Stratégies de légitimation et dramaturgie au féminin au XIX^e siècle » [En ligne]. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 45-57. [En ligne] URL: <https://www.erudit.org/revue/annuaire/2003/v/n34/041539ar.html?vue=resume> Consulté le 20/05/2015.
- TAKASE, Tomoko. « Évolution de la figure féminine dans le théâtre des femmes-auteurs pendant la période révolutionnaire », *Le Théâtre sous la Révolution, politique du répertoire (1789-1799)*, sous la direction de Martial Poirson. Paris : Éditions Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2008, p. 259-274.

Avant 1789

- ÉVAIN, Aurore, GETHNER, Perry, GOLDWYN, Henriette. *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, vol. 1, XVI^e siècle. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006. L'ouvrage a été réédité à Paris chez Classiques Garnier en 2014, 516 p.
- ÉVAIN, Aurore. *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*. Paris : L'Harmattan, « Univers Théâtral », 2001, 241 p.
- GUTHNER, Perry. *Femmes dramaturges en France (1650-1750). Pièces choisies. Textes établies*, présentés et annotés par Perry Guthner. Paris-Seattle-Tübingen : Papers on French Seventeenth-Century Literature, « Biblio 17 », 1993, 389 p.

Après 1914

- « Notre enquête », *Le Cri de Paris*, Juillet-septembre 1924, p. 10, p. 10, p. 9, et p. 10.
- BENHAMOU, Anne-Françoise (dir.). *Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ?* Besançon : Les Solitaires Intempestifs, « OutreScène » n° 9, Mai 2007, 150 p.
- CORNILLE, Sabine. SOUBEYRAND, Pauline. SUREL-TUPIN, Monique. « Metteuse en scène : une image à créer, un rôle à inventer », *Femmes de théâtre. Pour une scène sans frontières. Cahiers d'Études théâtrales*, Centre d'Études théâtrales, Université catholique de Louvain, n°8, 1995, 188 p.
- DOYON, Raphaëlle. « Le genre, une catégorie utile à l'histoire du théâtre du XXe siècle ? Le cas de Jacques Copeau et de Suzanne Bing », Dossier : les oublis de l'histoire du théâtre, coordonné par Marion Denizot, *Revue d'Histoire du Théâtre*, soixante-huitième année, 2016 – II, n°270, p. 51-70.
- DOYON, Raphaëlle. « Singularités des parcours de femmes en art dramatique et mécanismes du « plafond de verre » » [En ligne], *Écriture et création au féminin, Alternatives Théâtrales*, n° 129, juin 2016. Disponible sur : www.alternativestheatrales.be
- DOYON, Raphaëlle. KATUSZEWSKI, Pierre (sous la dir.). *Genre et arts vivants. Horizons/Théâtre*, n°10-11, 2018, 337 p.
- PRAT, Reine. « Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation » [En ligne], rapport d'étape n°1, Mission ÉgalitéS : « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant », mai 2006, 60 p.
- PRAT, Reine. « Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique » [En ligne], rapport d'étape n°2 : « De l'interdit à l'empêchement », mai 2009, 98 p. Disponibles sur : www.culture.gouv.fr [05.04.2019]
- SUREL-TUPIN, Monique. « La prise de parole des femmes au théâtre », *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, sous la direction de Philippe Ivernel. Lausanne-Paris : L'Âge d'homme, 1983, p. 56-77.
- WISS, Lorraine. « Scènes féministes : histoire des dramaturgies des luttes des femmes dans les années 1970 en France », thèse sous la direction d'Olivier Neveux, ENS Lyon.
- « Rapport de l'Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication de mars 2020 ». Disponible en ligne sur www.culture.gouv.fr

Articles de presse et podcasts

- « L'Académie française adopte la féminisation des noms de métiers » [En ligne], Agence France Presse, le 28 février 2019, Disponible sur : www.huffingtonpost.fr [Consulté le 02.04.2019]
- « Un Grenelle et des mesures fortes pour lutter contre les violences conjugales », 3 septembre 2019, disponible en ligne sur www.gouvernement.fr [Consulté le 22 février 2019].
- « 30 mesures contre les violences de genre », cf. « Grenelle contre les violences conjugales : les mesures annoncées », 26 novembre 2019, disponible sur : www.vie-publique.fr [Consulté le 22 février 2019].
- Collectif nos retraites, « Autonomie financière : l'enjeu féministe de la retraite », [En ligne] blog : le blog de collectif nos retraites, *Mediapart*, 9 décembre 2019. Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr/> [Consulté le 22.02.2020]
- DÉROFF, Marie-Laure. « Parcours de femmes victimes de violences conjugales. » [Rapport de recherche] Université de Bretagne Occidentale. 2015. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01253260/> [Consulté le 22.02.2020]
- DESPENTES, Virginie. « Queen spirit », entretien avec Victoire Tuillon enregistré le 29 août 2019, émission *Les Couilles sur la table*, podcast disponible en ligne sur : www.binge.audio [Consulté le 02.07.2020]

BIBLIOGRAPHIE

- ÉVAIN, Aurore. « Vous avez dit matrimoine ? » [En ligne], *Mediapart*, 25 novembre 2017, Disponible sur : www.blogs.mediapart.fr [Consulté le 20.05.2018]
- GAYOT, Joëlle. « Le Droit d'être l'autre ? », Dossier, *Télérama* n°3664, 4-10 avril 2020, p. 19.
- MOURGERE, Isabelle. « Féminicide, funeste mot de l'année 2019 et en 2020 ? » [En ligne], TV5 Monde, 01.01.2020, Disponible sur www.information.tv5monde.com [Consulté le 24.03.2020]
- VIENNOT, Éliane. « Aux armes citoyennes », propos recueillis par Frédéric Joignot, *Le Monde*, samedi 4 juin 2016, p. 3.

Sites internet de référence

www.siefar.org
www.comedie-francaise.fr
www.gallica-bnf.fr
www.petitrobert-lerobert-com.biblec.univ-lyon2.fr
<http://www.universalis-edu.com.biblec.univ-lyon2.fr/>
www.persee.fr
www.media19.org
www.maitron.fr

Résumés des pièces

Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage d'Olympe de Gouges, créée le 28 décembre 1789 à la Comédie-Française sous le titre de *L'Esclavage des Noirs, ou l'heureux naufrage*.

Zamor et Mirza, un couple d'esclaves, sont en cavale. Zamor a tué son contremaître alors que ce dernier l'agressait parce qu'il avait refusé de suivre un ordre l'obligeant à maltraiter Mirza. Zamor compare sa condition d'esclave à celle d'un animal. Elle est le résultat de l'appropriation des terres par des colons soucieux de faire fructifier leurs capitaux. Alors que le couple est au bord de la mer, il aperçoit le naufrage d'un navire. Zamor sauve de la noyade Sophie, la fille unique du Gouverneur de l'île. Après ce sauvetage, Mirza et Zamor sont arrêtés et condamnés à mort. Sophie et Valère, son époux, vont plaider la cause des deux esclaves auprès de l'épouse du gouverneur, du major de l'armée, du juge, puis du gouverneur. Éclate une révolte des esclaves. Lorsque le Gouverneur apprend que Zamor a sauvé sa fille, il gracie les deux esclaves, en appelle à un sort plus doux de leur condition et prononce leur mariage.

Molière chez Ninon ou le Siècle des Grands Hommes d'Olympe de Gouges, inscrite à la Comédie-Française, et refusée le 17 février 1788.

Dans le salon de Ninon de Lenclos défilent certains des « grands hommes » de son temps parmi lesquels Molière. La salonnière converse avec ces hommes en alter ego. Ninon de Lenclos prend sous sa protection une jeune femme, Olympe, de condition sociale modeste, qui souhaite se faire engager dans la troupe de Molière, malgré le refus de ses parents.

La Nécessité du divorce d'Olympe de Gouges, écrite en 1790, non représentée.

M. et M^{me} d'Azinval, un couple marié depuis trois ans, se disputent car le mari fréquente une autre femme. L'épouse est plongée dans un profond désespoir. Leur ami Rosambert, favorable au divorce qu'il juge nécessaire à la société, se fait auprès d'eux médiateur conjugal, et parvient à les réconcilier.

Le Couvent, ou les vœux forcés d'Olympe de Gouges, créée le 21 octobre 1790 au Théâtre Français Comique et Lyrique.

Dans un couvent, Julie est forcée par une Abbesse à prononcer ses derniers vœux. Cet ordre vient du Grand Vicaire, un ami du Marquis, le tuteur légal de la jeune femme qui ne veut plus payer de pension pour elle. Le Curé sentant Julie rétive à cette démarche défend son libre arbitre auprès des instances de pouvoir de l'Église. Julie est par ailleurs convoitée par le Chevalier, le fils du Marquis, qui la demande en mariage et qui, malgré le désaccord initial de son père, réussit à l'épouser.

Mirabeau aux Champs-Élysées d'Olympe de Gouges, créée le 15 avril 1791 au Théâtre des Italiens dans la salle Favart.

Mirabeau rejoint dans les Enfers Henry IV, Louis XIV, Ninon de Lenclos, M^{me} Deshoulières, M^{me} de Sévigné, Voltaire, Montesquieu, Franklin et ceux qui donnent du sens au devenir de l'humanité selon l'autrice. À la fin, comme un ultime hommage, M^{me} de Sévigné dépose une couronne royale sur la tête de Mirabeau en affirmant : « Tu l'as méritée ».

L'Entrée de Dumouriez, ou les Vivandiers d'Olympe de Gouges, créée le 23 janvier 1793 au Théâtre de la République (Comédie-Française).

En 1792, en Belgique, sur le front de la guerre opposant l'Autriche à la France, une famille de vivandiers, les Charlot, accompagne l'armée autrichienne. Le Chevalier, fils du général autrichien Clerfayts, tombe amoureux de Charlotte, la fille des vivandiers. En parallèle, le libidineux aumônier de l'armée autrichienne, Gribourdon, essaye d'abuser de M^{me} Charlot mais lorsqu'elle refuse ses

avances, il met au point un plan afin de faire pendre le couple Charlot. Charlotte fuit avec le Chevalier, prend les habits d'un officier et s'enrôle dans l'armée française, aux côtés des sœurs Fernig, des soldates combattant sous les ordres du général Dumouriez. L'aumônier réussit à faire emprisonner les Charlot mais ils sont vite libérés et l'aumônier est pendu. Au final, le Chevalier, aristocrate, et Charlotte, fille de vivandiers, s'épousent sous l'arbre de la liberté puis le Général Dumouriez est couronné pour fêter sa victoire.

Catherine, ou La belle fermière de Julie Candeille, créée le 27 novembre 1792 au Théâtre de la République (Comédie-Française).

Catherine, une fermière, travaille au service de la Marquise d'Armincourt, une dame du monde retirée à la campagne, qui élève seule sa fille Élise, âgée de vingt ans. Charles Lussan, un voisin de la marquise, aime Catherine pour son esprit et son art. Catherine possède un cabinet de travail dans lequel elle chante, dessine, compose et joue de la harpe. Lors d'un déjeuner alors que la Marquise parle de mariage à Élise, elle demande à Catherine son point de vue. Catherine se montre très méfiante à l'égard de l'institution et leur chante l'union malheureuse d'une certaine Julie. Après une suite de quiproquos et de révélations, Catherine révèle sa véritable identité : elle se nomme Julie d'Orneville, elle a fui son milieu social, Paris, un mariage malheureux pour changer de vie. Julie épouse finalement Charles Lussan.

Sapho de Constance de Salm, créée le 12 décembre 1794 au Théâtre lyrique des Amis de la Patrie (Théâtre Louvois).

Sur l'île de Lesbos, Sapho vit au désespoir depuis le départ de son amant Phaon avec Cléis, l'une de ses élèves qu'elle a élevée comme sa fille. Sapho implore ceux qui l'entourent de la laisser mourir mais Stésichore, un vieux poète, qui la considère comme sa fille, lui recommande de se remettre au travail. Cléis revient et confie à Sapho qu'elle n'est pas partie avec Phaon mais qu'elle a été enlevée par lui contre son gré. Phaon apparaît à son tour plein de remords face à la poétesse mais sans oser lui révéler qu'il aime Cléis. Sur les conseils d'une femme jalouse de Sapho nommée Damophile, les grands prêtres de l'île tendent un piège à la poétesse. Ils inventent un oracle invoquant qu'elle se marie avec Phaon mais, alors que la cérémonie nuptiale commence, le fiancé tarde à venir. Sapho l'aperçoit soudain quittant l'île par bateau, voguant avec Cléis. Désespérée, elle se jette du haut du rocher de Leucade.

Sapho de Germaine de Staël, non achevée, non représentée, datée de 1811.

Même intrigue que *Sapho* de Constance de Salm.

La Signora fantastici de Germaine de Staël, jouée dans un cadre privé à Genève en 1811.

À Genève, en 1811, Licidas souhaite intégrer, non pas l'armée comme son frère Rodolphe, ainsi que le voudrait son père, mais une troupe de comédiens dirigée par une italienne : la Signora Fantastici. Le jeune homme confie à sa mère que depuis qu'il a fait la rencontre de la Signora et de sa fille Zéphirine, il s'est découvert une passion pour la comédie. Le père du garçon appelle le commissaire du quartier pour qu'il fasse partir la Signora Fantastici qui met le trouble dans l'esprit de son fils. Le commissaire veut ordonner à la Signora de quitter la ville de Genève mais bègue, il peine à lui donner l'ordre. La Signora lui explique que ce bégaiement lui a sans doute fait manquer sa dernière promotion. Elle lui propose de le soigner en lui faisant jouer la comédie. La Signora annonce aux parents de Licidas et Rodolphe qu'elle emmène leurs fils afin de parfaire leur éducation grâce au théâtre.

Le Mannequin de Germaine de Staël, datée de 1811.

Sophie de La Morlière est promise au Comte d'Erville mais elle explique à son père que son futur époux ne l'aime pas car il n'apprécie pas les femmes d'esprit. Lors d'un entretien entre son père et le Comte d'Erville, ce dernier lui confie que sa fille parle trop, qu'elle se met trop en avant. Il n'apprécie pas les femmes qui conversent. Le Comte d'Erville raconte ensuite au peintre Frederic qu'endetté, il souhaite faire avec Sophie un mariage de convenance. Afin de prouver à son père le peu d'attachement de son futur époux, Sophie fait installer à sa place un mannequin afin de confondre le Comte d'Erville.

Sophie fait ensuite croire au Comte que sa cousine a une dot immense et que son père aimerait l'avoir pour gendre. Elle le fait ensuite entrer dans la pièce dans laquelle elle présente le mannequin comme sa cousine. Après s'être entretenu avec le mannequin placé de dos derrière un voile, le Comte se dit subjugué par cette femme qu'il croit muette avant de réaliser la supercherie, la cousine n'est qu'une poupée. Le mariage entre Sophie et le Comte est annulé.

La Suite d'un Bal masqué de Sophie de Bawr, créée le 9 avril 1813 à la Comédie-Française.

M^{me} de Mareuil héberge dans son hôtel particulier parisien son amie de couvent M^{me} de Belmont. Cette dernière doit régler un litige au tribunal, entamé par son mari, un vieillard, qui vient de décéder. Le procès en cours l'oppose à M. de Versac. Il peut lui faire perdre une grande partie de sa fortune et, veuve depuis peu, son autonomie. M^{me} de Mareuil a justement rencontré M. de Versac lors d'un bal masqué. Il est tombé amoureux d'elle mais sans avoir vu son visage derrière le masque. Ayant reçu une demande de visite de sa part, M^{me} de Mareuil lui donne rendez-vous en lui demandant de se présenter sous le nom de M. de Gerville. M^{me} de Mareuil organise la rencontre entre M. de Gerville, alias M. de Versac, et M^{me} de Belmont, que Versac croit être M^{me} de Mareuil. Son plan d'entremise fonctionne puisque M. de Versac et M^{me} de Belmont se plaisent. M^{me} de Mareuil est quant à elle en courtoisie avec M. de Saint Albe qu'elle fait patienter car elle ne veut pas se marier. Elle se trouve trop jeune et veut s'amuser. Après la levée du voile de la supercherie, un double mariage est au final annoncé, celui de M^{me} de Belmont avec M. de Versac, qui apprenant qui elle est, annule le procès, et celui de M^{me} de Mareuil avec M. de Saint-Albe.

Charlotte Brown de Sophie de Bawr, créée le 7 avril 1835 à la Comédie-Française.

Charlotte, nièce d'un tailleur enrichi, a reçu une brillante éducation. Un jour, le comte Henri est amené à loger chez l'artisan et tombe amoureux de Charlotte. Il la demanda en mariage en la sommant de changer de nom. Elle refuse. Il tombe gravement malade. Amoureuse, elle l'épouse et cède à sa demande. Le comte Henri présente dès lors sa fiancée comme une orpheline du comte de Brown et son père donne son consentement au mariage. Cinq ans plus tard, Charlotte habite un palais, elle est très appréciée par la Cour, mais vit dans la peur constante d'être démasquée. Elle souhaite révéler sa véritable identité sociale mais son mari lui demande de ne rien en faire par égard pour leurs enfants. Son père est de plus très à cheval sur les droits nobiliaires. Mais le vieux tailleur, non informé du changement d'identité de sa nièce, décide un jour de la visiter. Finalement, après une série d'explications, le duc régnavant anoblit le tailleur.

Le Marquis de Pomenars de Sophie Gay, créée le 18 décembre 1819 à la Comédie-Française.

Dans le royaume de Louis XIV, un marquis en cavale, M. de Pomenars, s'introduit dans la demeure du juge, M. Méridéc, qui l'a condamné à la pendaison pour avoir dépucelé la fille d'un notable et s'être ensuite enfui, laissant la jeune femme déshonorée. Ce juge a une nièce, M^{me} d'Angerval, une jeune veuve dont est épris le Marquis de Sévigné. Il lui mène une cour soutenue mais elle se méfie car M^{me} de Sévigné l'a mise en garde, son fils est un coureur. L'intrus, M. de Pomenars qui se fait passer pour M. d'Hacqueville confirme, à M^{me} d'Angerval que M. de Sévigné est un coureur qui ne la séduit que pour ajouter à son palmarès une femme de Province et pouvoir rapporter l'histoire à la cour à M^{lle} de Lenclos. Pomenars flétrit la réputation de son ami Sévigné car il trouve M^{me} d'Angerval à son goût. Apprenant que Pomenars a terni son image auprès de M^{me} d'Angerval, le Marquis dévoile à tous la véritable identité d'Hacqueville. Pour lui éviter la potence, M^{me} de Sévigné écrit une lettre de demande de grâce au prince du royaume qui lui est accordée. Pomenars doit plancher sa peine mais « seulement » en épousant la fille qu'il a déflorée.

Marie ou la pauvre fille de Sophie Gay, créée le 9 novembre 1824 à la Comédie-Française.

Marie, recueillie bébé emmaillottée et portant une croix d'or autour du cou, est élevée par Hélène, une paysanne, et Simon, un maître d'école de village qui lui apprend à lire et écrire. Jeune fille, Marie entre au service d'une famille d'aristocrates qui la considère comme leur troisième fille. Elle décide pourtant brutalement de rendre ses gages car elle craint d'être compromise. En effet, un jeune noble, Saint-Elme, est tombé amoureux d'elle et elle aussi. De retour chez Hélène, Simon parvient à la placer

dans une nouvelle famille à la recherche d'une lectrice. Marie devient la femme de chambre de M^{me} de Verneuil qui, il y a dix-sept ans, s'est compromise en aimant un homme mort au combat. Son père, opposé à cette union, la maria alors au marquis de Verneuil mais elle mit au monde de sa première liaison une petite fille. Elle l'abandonna mais vit depuis dans le désespoir. Alors que Marie lit une élégie de Soumet, « La Pauvre fille », elle fond en larmes car le poème lui raconte son histoire tandis que M^{me} de Verneuil manque de s'évanouir. Coincée par sa culpabilité de compromission, Marie décide de rejoindre un couvent. Se doutant de l'identité de sa lectrice, M^{me} de Mareuil va rencontrer Simon qui lui remet la croix d'or que portait Marie bébé. Après avoir entendu Saint-Elme demander sa main à Simon, Marie est prise d'un vertige et s'évanouit. Lorsqu'elle se réveille, M^{me} de Mareuil lui apprend qu'elle est sa mère biologique.

Un Divorce de Virginie Ancelot, créée le 28 juin 1831 au Théâtre du Vaudeville.

Émeline a été mariée à l'âge de seize ans à Clifford, un anglais plus âgé qu'elle, dont elle divorce plus tard en Angleterre pour épouser son premier amour Édouard. Elle doit pour cela abandonner l'enfant qu'elle a eu de Clifford car, d'après la loi, il est celui du mari et non de l'épouse. Alors que le couple se trouve dans une auberge des eaux de Baden, Émeline croise son ex-mari venu accompagner leur enfant malade. Elle demande à Clifford à revoir son enfant qu'elle n'a plus vu depuis deux ans. Il l'autorise à condition qu'elle soit voilée car il a raconté au petit que sa mère était morte. Édouard lui fait ensuite une scène pour l'avoir revu avant de lui confier qu'il n'a plus la force de poursuivre leur relation et de la quitter. Émeline se retrouve célibataire et sans aucun droit parental sur son enfant.

Marie ou Les Trois époques de Virginie Ancelot, créée le 11 octobre 1836 à la Comédie-Française.

Marie s'apprête à épouser Charles auquel elle est fiancée et dont elle est éprise. Son père apprend soudain qu'il est ruiné et qu'il doit beaucoup d'argent à un roturier. Forestier se présente à Marie justement, il est très riche et souhaite des titres. Le père de Marie est partagé entre son déshonneur, sa ruine et le désespoir de sa fille. Effondrée par son renoncement, Marie se retire pendant plusieurs mois pour lire, peindre et chanter. Puis, un jour elle sort et décide d'aller au bal. Elle retrouve Charles, ils s'aiment toujours mais elle n'a pas le courage de rompre avec son époux. Marie est devenue veuve, elle a élevé seule sa fille Cécile, âgée de seize ans désormais. Marie peut enfin épouser Charles après dix-sept années d'attente. Ils s'apprêtent à échanger leurs vœux lorsque Marie remarque que son fiancé est troublé par la présence de sa fille. Elle découvre aussi que sa fille est éprise de son fiancé. Marie renonce à son mariage avec Charles afin de privilégier le bonheur de sa fille. La fille de Marie épouse l'amour de jeunesse de l'héroïne.

Le Château de ma nièce de Virginie Ancelot, créée le 8 août 1837 à la Comédie-Française.

Dans un château situé non loin de Paris en 1745, de jeunes aristocrates partagent des plaisirs frivoles interrompus par la nouvelle de l'arrivée imminente de la tante de la comtesse de Surgisse : M^{me} la Présidente. M^{me} de Surgis fait cesser les divertissements (bal, jeux et comédies) afin que sa tante qu'elle croit une vieille femme aigrie ait une bonne image d'elle. M^{me} de Surgis dit en effet compter sur son héritage pour son avenir car cette dernière n'a pas d'enfant et est immensément riche. Le Chevalier de Lussan s'ennuie et doute de l'existence de cette tante. Il fait venir de Paris une soubrette de la Comédie italienne pour jouer le rôle de M^{me} la Présidente. Mais les amis sont au courant du plan du Chevalier et décident, l'un des convives, le marquis, à recevoir la comédienne, et pour rire, à la séduire. Lorsque la vraie Présidente entre, personne n'est là pour l'accueillir. Le Marquis entre et est séduit par le langage raffiné, la tournure et l'esprit de la Présidente qu'il croit être une comédienne. La Présidente en retour joue un moment le rôle d'une comédienne puis tombe son masque. En position de force, la Présidente leur demande de quitter son château mais décide de doter sa nièce afin qu'elle puisse s'unir à l'homme qu'elle aime, et s'engage à combler leurs dépenses.

L'Hôtel de Rambouillet de Virginie Ancelot, créée le 21 novembre 1842 au Théâtre du Vaudeville.

Catherine de Rambouillet a été mariée enfant par sa famille. Désormais jeune adulte, elle se confie à la duchesse de Croÿ sur ce qui la ronge : son absence de liberté depuis son mariage avec le marquis de

Rambouillet. Le Marquis de Sévigné séduit la jeune femme mais Tallemant le met en garde car ce dernier a d'autres projets pour la jeune femme. Il souhaite que Catherine de Rambouillet ouvre un salon dans lequel viendront tous les esprits de France, qui fera l'honneur du pays.

Follette de Virginie Ancelot, créée le 8 octobre 1844 au Théâtre du Vaudeville.

Sophie, une jeune orpheline élevée par son oncle, M. de Saint-Villier, a reçu une éducation portée sur les langues, la musique et la danse. Contrairement à sa sœur Louise, mariée à César Capédiou dont elle doit s'accommoder au mieux, Sophie souhaite un mari de « qualité ». L'oncle ne veut pas être un tuteur cruel et souhaite que Sophie soit libre de choisir son parti. Le prétendant de Sophie, M. Fortuné de Bieville souhaite une épouse ignorante car il trouve les femmes d'esprit dangereuses. L'oncle renonce alors à conclure le mariage mais Sophie envoie sa sœur Louise dire à Bieville qu'elle a une sœur jumelle, copie conforme à sa personne, mais idiote. Sophie rejoint alors Bieville en se faisant passer pour sotte. Après des intrigues parallèles, Sophie révèle à Bieville sa véritable identité, ils se plaisent et tombent amoureux.

L'École des Journalistes de Delphine de Girardin, reçue le 21 octobre 1839 à l'unanimité par le comité du Théâtre-Français puis censurée.

Édouard Martel dirige *La Vérité*, un journal peu soucieux d'intégrité qui partage au public des nouvelles parfois fausses. Il diffuse par exemple l'information fabriquée selon laquelle un député couche avec sa belle-mère ou flétrit la réputation de l'œuvre d'un peintre qui, humilié, se défenestre. Le journal est finalement repris par Edgar de Norval, un ami d'Édouard Martel, qui se donne pour devoir de défendre une presse libre et éthique.

Judith de Delphine de Girardin, créée le 24 avril 1843 à la Comédie-Française.

Judith se pare pour séduire Holopherne tout en déplorant qu'il ne soit pas son époux défunt. Après avoir assassiné Holopherne, Judith est choisie par le peuple comme reine de Béthulie.

Cléopâtre de Delphine de Girardin, créée le 13 novembre 1847 à la Comédie-Française.

Cléopâtre tient son sceptre d'une main ferme et évolue dans une cour composée de prêtres, de savants, d'architectes et de philosophes dont elle refuse qu'ils s'inclinent devant elle. Cléopâtre place la pensée avant tout. Férée des vers de Sapho, cette reine intellectuelle vit une passion amoureuse avec Antoine qui tente de la convaincre de l'incompatibilité entre amour et pouvoir. Cléopâtre s'enorgueillit de son aptitude à jouir en dénonçant la frigidité supposée d'Octavie, l'épouse de son amant.

C'est la faute du mari ou les bons maris de Delphine de Girardin, créée le 1^{er} mai 1851 à la Comédie-Française.

Un comte d'âge mûr marié à une jeune, belle et intelligente femme prénommée Laurence, croit qu'elle le trompe, tout en se défiant de l'aimer trop car il la craint. De son côté, Laurence pleure tous les jours de n'être point assez aimée par son époux, alors qu'elle est adorée par un jeune homme, Fernand, qui tente d'ouvrir les yeux au vieux mari. Fernand reproche au comte d'être épouvanté par l'amour, il le blâme d'avoir pour idéal d'épouse une servante. Fernand défend une nouvelle école de maris et une nouvelle conception du couple et du mariage. Il finit par faire avouer au comte qu'il a peur de la grande intelligence de sa femme.

Lady Tartuffe de Delphine de Girardin, créée à la Comédie-Française le 10 février 1853.

Virginie de Blossac se donne pour but d'épouser Le Maréchal d'Estiguy. Elle se fait pour cela passer pour une femme fervente ne vivant que d'abstinence. Elle a un tel souci de sa réputation qu'alors qu'elle vivait une histoire secrète avec un jeune homme, Arthur, elle n'avait pas osé appeler du secours lorsqu'il s'était mortellement blessé suite à une mauvaise chute par peur du qu'en-dira-t-on. Quelqu'un semble cependant au courant de l'accident puisque, chaque année, depuis cinq ans, elle reçoit à l'anniversaire de la mort d'Arthur, un bouquet de bruyères.

La Joie fait peur de Delphine de Girardin, créée le 25 février 1854 à la Comédie-Française.

Une famille aristocrate du Havre, composée de la mère, M^{me} des Aubiers, sa fille Blanche et Mathilde de Pierreal, la promise, pleurent la disparition et la mort certaine de leurs fils/frère/promis : Adrien, un aventurier parti en mer. Mathilde, la fiancée est une peintre réputée. Alors que son père la somme de rentrer à Paris pour qu'elle poursuive sa carrière, qu'Octave, l'ami du disparu, amoureux d'elle, lui déclare sa flamme, Mathilde demande qu'on la laisse tranquille. Un jour, Adrien, le fils disparu, revient. Son bateau avait fait naufrage, il avait été blessé par deux balles, avait ensuite été recueilli et soigné par une femme. Blanche, sa sœur, Mathilde, et Noël, le serviteur de la maison, réfléchissent à la manière d'annoncer la nouvelle en douceur à la mère afin qu'elle ne meure pas de joie.

Le Chapeau d'un horloger de Delphine de Girardin, créée le 16 décembre 1854 au Théâtre du Gymnase.

Le serviteur Amédée fait tomber une horloge de son maître Gonzales, à laquelle ce dernier est très attaché. Amédée fait venir un horloger qui oublie son chapeau dans l'antichambre de la maison du maître. Gonzales s'imagine en trouvant le couvre-chef que son épouse le trompe. Gonzales se demande pour quelles raisons sa femme a une liaison alors qu'il s'est toujours comporté avec elle en amant passionné et non « en mari ».

Une femme qui déteste son mari de Delphine de Girardin, créée le 10 octobre 1856 au Théâtre du Gymnase.

En 1794 à Paris, la citoyenne Julie de Langeais feint d'être une républicaine radicale et demande le divorce à son mari, un Girondin, afin, en réalité, de le sauver de la guillotine. Julie cache son ex-mari dans un placard de sa maison afin qu'il évite l'échafaud. Elle craint que leur bonne Rosette, une amie de Robespierre, le dénonce. Alors que Julie veut faire signer les papiers du divorce à son mari, M. de Langeais, elle ne trouve pas de griefs à écrire sur les papiers administratifs. Finalement, leur fille Jeanne sur laquelle Julie, en divorçant, a perdu toute autorité en tant que mère, fait découvrir par erreur son père caché à Rosette qui s'écrie qu'elle ne peut plus rien car c'est Robespierre qui vient d'être pris.

L'Abencérage de Louise Colet, créée le 13 avril 1837 à l'Hôtel de Castellane.

À Grenade au XVI^e siècle, sous le règne de Philippe II, Blanca, une catholique espagnole et Aben-Hamet, un musulman maure, s'aiment. Blanca veut sacrifier sa religion pour éviter que son aimé ne soit livré à l'inquisiteur mais Aben-Hamet se convertit au final au christianisme et ils peuvent se marier.

La Jeunesse de Goethe de Louise Colet, créée le 20 juin 1839 au Théâtre de la Renaissance.

Charlotte, éprise de Goethe, élabore un stratagème afin de pénétrer le cercle des poètes Lavater, Goethe, Schlegel, Schiller, Klopstock, nommé l'Eldorado. Ce salon a pour habitude de recevoir des jeunes danseuses et musiciennes du Conservatoire situé en face.

Charlotte Corday de Louise Colet, pièce non représentée, publiée en volume à Paris en 1842.

Charlotte Corday quitte Caen le 7 juillet 1793 pour rejoindre Paris où elle va assassiner dans son bain Marat afin de mettre fin à la tyrannie. Arrêtée, elle est conduite sur la place de la Révolution le 17 juillet 1793 pour être décapitée. Avant de mourir, elle appelle le peuple à briser ses chaînes.

Les Dernières heures de Madame Roland de Louise Colet, pièce non représentée, publiée en volume à Paris en 1842.

Le 9 novembre 1793, Madame Roland est enfermée à la Conciergerie. Ses amis cherchent à la faire s'échapper, son amie Henriette souhaite mourir à sa place. Madame Roland refuse. Elle regrette de ne plus revoir sa fille et revient sur sa joie à s'engager en faveur de l'affranchissement du peuple pendant la Révolution. Le geôlier lui annonce qu'il est l'heure, elle le suit jusqu'à la guillotine après avoir invoqué Dieu.

Madeline de Louise Colet, refusée par la Comédie-Française en 1849, publiée à partir du 10 septembre 1850 dans *La Presse* sous le titre d'*Une famille en 1793*.

Madeline, peu éduquée, seule chez elle, s'ennuie en attendant son mari révolutionnaire. Elle s'éprend d'un noble en cavale qu'elle cache afin qu'il évite la guillotine. La jeune femme se retrouve déshonorée et son père révolutionnaire la considère comme une traînée. Finalement elle se sacrifie afin de couvrir sa famille et est guillotinée aux côtés de son amant.

L'Institutrice de Louise Colet, publiée dans un recueil anonyme et non daté à Paris.

Léonie, une artiste, lassée de sa vie de bohème, décide d'entrer dans une famille comme institutrice.

Le Roi attend de George Sand, créée le 6 avril 1848 au Théâtre de la République (Comédie-Française).

Molière, aidé par son valet Laforêt, doit écrire une pièce pour le roi, or sa troupe de comédiens arrive et lui reproche de devoir dans un même temps lire et apprendre les rôles. M^{me} Molière fait remarquer que les rois demandent l'impossible. Les comédiens conseillent à Molière d'aller s'excuser auprès du roi, dont les pas se font entendre. Molière concède que sa femme n'a peut-être pas tort lorsqu'elle lui dit qu'il a voulu se faire courtisan en acceptant d'écrire cette pièce. Puis, après avoir expliqué à Laforêt sa poétique, Molière s'endort et surgissent d'un nuage, derrière lui, les ombres de poètes dramatiques : Plaute, Térence, Eschyle, Sophocle, Euripide, Shakespeare, Voltaire, Rousseau, Marivaux, Sedaine, Beaumarchais, etc. La Muse du théâtre apparaît au milieu d'eux pour rassurer le poète. La muse appelle ensuite chacun des illustres poètes à venir dire un mot. Chacun d'eux souhaite alors la bienvenue au peuple de Paris, ce nouveau souverain, qui a remplacé le roi.

François Le Champi de George Sand, créée le 25 novembre 1849 au Théâtre de l'Odéon.

François, un jeune paysan, revient dans le moulin où il a grandi. Il se trouve que sa mère adoptive, la meunière, Madeleine Blanchet vient de perdre son époux, violent et alcoolique. Cette dernière craint d'être expropriée du domaine par M^{me} Sévère, à qui son mari devait de l'argent. François le Champi souhaite, en revenant, faire son devoir, servir sa mère et faire tourner le moulin. Le défunt mari, avait par le passé, chassé François. François, éduqué, inventif, met en place des stratagèmes afin de sortir Madeleine de la situation d'oppression qu'exerce la notable M^{me} Sévère sur elle, qui finit par admirer ce beau jeune homme capable de s'exprimer dans une langue soutenue. Madeleine voudrait que son fils adoptif épouse sa belle-sœur Mariette qui en est amoureuse, or lui aime Madeleine. La jeune Mariette, déçue, épouse le neveu de M^{me} Sévère : Jean. Les deux jeunes mariés comprennent que François aime Madeleine, et Mariette le confie à Madeleine qui prend cette nouvelle pour une folie. Tous convainquent Madeleine d'épouser François, elle cède.

Claudie de George Sand, créée le 11 janvier 1851 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Claudie, une jeune paysanne orpheline, va faire la moisson avec son grand-père Rémy, sur les terres de la ferme de Rose, une belle, riche, célibataire et jeune fermière qui souhaite se marier. Denis Ronciat lui fait la cour, mais elle le soupçonne d'être un coureur. Fauvaux, le chef d'exploitation et son épouse aimeraient que leur fils Sylvain l'épouse mais celui-ci n'en est pas amoureux. Au moment d'être rétribué, Rémy s'indigne que sa petite fille ne soit pas payée autant que lui, mais Fauvaux fait remarquer qu'étant femme, elle est moins efficace à moissonner. Sylvain convainc son père qu'elle soit payée autant que les autres. Sylvain s'éprend de Claudie qu'il trouve belle et méritante. Claudie croise, par hasard, Denis Ronciat et tressaille à sa vue. Ronciat avait par le passé séduit Claudie alors qu'elle était âgée de quinze ans en lui faisant des promesses de mariage, et elle était tombée enceinte. Lui, après leur courte relation, s'était enfui et l'enfant était né puis il était tombé malade et était mort. Or, maintenant que Ronciat s'inquiète d'elle, elle lui déclare qu'elle aimerait mieux mourir que d'épouser un homme qu'elle méprise. Lors de la coutume de la gerbaude, qui rassemble les moissonneurs, les glaneuses, les ouvriers, les enfants et servantes de la métairie et qui veut que ce soit le plus vieux qui reçoive la gerbaude, chacun remet un cadeau à Rémy mais lorsque Denis Ronciat va pour donner l'argent, le grand-père de Claudie lui dit qu'il n'acceptera rien de lui. Rose, voyant la scène, interroge Denis et celui-ci fait passer Rémy pour un vieux fou. Rémy boit et parle mais il prend

un coup de sang et tombe comme mort sur la gerbaude. En tombant, il dit confier sa petite-fille à Sylvain. Deux mois après l'incident de la gerbaude, Claudie et son grand-père sont restés vivre chez les Fauvaux le temps que ce dernier se rétablisse. Sylvain est de plus en plus amoureux de Claudie. Pendant ce temps et depuis l'incident de la gerbaude, Rose tente d'en savoir plus sur Ronciat, elle le fait parler et apprend son histoire avec Claudie. Rose, dégoûtée par le comportement de Ronciat, le congédie. Denis souhaite alors se venger de Claudie. Il raconte à tout le monde qu'elle l'a séduit par le passé. À cette nouvelle, Sylvain déclare qu'il ne veut plus se marier. Pour lui, si Claudie a été la maîtresse de Ronciat alors toutes les femmes sont coupables, néanmoins il veut connaître la vérité de sa bouche. Claudie ayant croisé Rose, glaciale à son égard, décide de faire ses bagages et devant les interrogations de Sylvain demeure fière et froide. Claudie est indirectement accusée par tous alors son grand-père Rémy sort de sa torpeur pour prendre la défense de sa petite fille. Sylvain, fou de tristesse au départ de Claudie, tente de se suicider sous les roues de la charrette qui emporte Rémy et sa petite-fille. Le jeune homme est évanoui de chagrin. Rose fait tout pour faire revenir Claudie. Rémy explique à Claudie qu'elle n'a plus rien à se reprocher, qu'elle a assez expié sa faute, qu'elle doit vivre désormais. Sylvain et Claudie se retrouvent, Ronciat entre et une scène finale d'explication a lieu devant tous pour témoins ; Ronciat propose de racheter sa faute en donnant de l'argent à Rémy et en épousant Claudie mais catégorique, elle refuse et répète qu'elle ne peut épouser quelqu'un qu'elle méprise. Tous congédient Ronciat et lui ordonnent de quitter le pays. Sylvain demande au final la main de Claudie mais elle refuse alors tous la prient d'accepter. Claudie, face à leurs prières, fond en larmes dans la poitrine de son grand-père, et déclare qu'elle aime Sylvain et que c'est trop difficile de lutter contre elle-même. L'Angélus sonne, tous s'agenouillent pour prier.

Mademoiselle La Quintinie de George Sand, pièce composée entre 1869 et 1871, refusée par les théâtres et non publiée de son vivant.

Lucie La Quintinie, une aristocrate de vingt ans, a été élevée dans un couvent sous les préceptes de M. Fervet, alias Moréali, un tartuffe. Émile Lemontier, fils d'un philosophe et écrivain des Lumières, vient la demander en mariage. Lucie est attirée par les pensées d'Émile. M. Fervet, épris de Lucie, tente de manipuler le père de Lucie, un Général, afin qu'elle n'épouse pas Émile. À la fin, la mère de l'héroïne qui vivait recluse dans un couvent, elle-même sous l'emprise de Moréali, se défait de son pouvoir et le renvoie de chez elle afin de protéger sa fille, qu'elle ne vive pas la même expérience qu'elle et qu'elle puisse s'unir à l'homme de son choix.

L'Américaine de Céleste de Chabrillan, créée le 3 avril 1870 au Théâtre des Nouveautés.

France, une américaine dont on ne connaît par les origines, a épousé Olivier, un marquis. Lui est joueur, dépensier et endetté, elle aime le théâtre, les bals. France a en réalité fui un mari violent, resté en Amérique, a pris l'identité de sa sœur et s'est remariée dans l'espoir d'une vie meilleure.

La Plaideuse de Céleste de Chabrillan, créée le 20 décembre 1874 au Théâtre du Château d'eau.

Madame Legrano attend Maître Séraphin, un avocat. Elle veut obtenir une séparation de corps et de bien avec son mari. Elle pense qu'il la trompe avec une jeune femme. Elle souhaite pour cette raison se séparer de lui. Elle tombe par hasard sur une lettre mentionnant que la jeune modiste à laquelle son mari rend régulièrement visite est en réalité sa fille, d'un premier lit.

À bon chat, bon rat de Maria Deraismes, créée le 3 février 1898 au Théâtre de l'Application par le Théâtre Féministe.

Antoinette, une jeune parisienne, veuve, douée et dotée d'une réputation de femme de bon goût et d'élégance a quitté la capitale pour dessiner. Elle s'installe dans une cabane de pêcheur afin d'être seule, sans femme de chambre. Seulement, Antoinette est rapidement dérangée par Octave venu lui aussi dans ce lieu pour dessiner en toute quiétude. Une joute s'entame entre eux, en particulier, sur la capacité à raisonner des femmes. Malgré leurs méfiances, les deux jeunes gens sont séduits l'un par l'autre.

Le Père coupable de Maria Deraismes, non représentée, publiée en 1862.

Le père, un premier magistrat de cour nommé le Président, s'apprête à marier sa fille sortant du couvent, Renée, à son neveu, Annibal, lorsqu'une dame, la comtesse, se décrivant comme une amie de la mère défunte de la jeune fille, se présente à lui. La comtesse tente de faire chanter le père par des informations qu'elle détient sur son compte afin que Renée ne soit pas négligemment mariée. La mère de Renée était morte suicidée après que son père l'ait abandonnée enceinte, donc fille-mère, afin de faire fortune. En apprenant la vérité, la comtesse souhaite donner des armes à Renée contre la tyrannie de son père.

Le Temps nouveau de Juliette Adam, créée dans un cadre privé, publiée en recueil en 1896.

Sous la Troisième République, à Paris, Mercédès, une jeune aristocrate, fille d'un politicien souhaite épouser Jacques Dessard, un député radical qu'elle juge à la mesure de ses ambitions politiques. Elle veut exercer une influence sur son temps en rassemblant autour d'elle des forces de pouvoir grâce à son salon. Judith, une journaliste politique, est crainte par Jacques Dessard qui a peur que ses papiers dans la presse ne portent offense à son mariage et à sa carrière politique. Mercédès souhaite rencontrer Judith afin de s'allier avec elle. Lors de leur entretien, Judith met en garde sa cadette contre l'homme calculateur, égoïste, incapable d'amour qu'est Jacques Dessard, son fiancé. Mais Mercédès connaît ces facettes de son futur époux et se montre persuadée qu'il s'agit des qualités essentielles à la réussite politique. Mercédès dissocie l'amour de ses ambitions et considère l'institution du mariage comme prête à disparaître. Judith sort épouvantée de cette conversation. Judith rejoint le frère de Jacques, Maurice, un homme qui n'a pas la passion du pouvoir, elle lui conseille de la suivre et de laisser ces ambitieux à leur férocité.

Galatée de Juliette Adam, créée le 22 décembre 1880 au Théâtre des Nations.

Galatée est une sculpture de Pygmalion qui prend vie et qui, éprise de Renos, le frère du sculpteur, voudrait que son bien-aimé tue Pygmalion afin de s'échapper de son emprise et vivre son amour. Mais Renos tue au final Galatée. Galatée réalise alors qu'elle a agi démesurément pour un homme qui ne l'aimait pas.

Coupable de Juliette Adam, créée le 6 mai 1886 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Bernard se plaint d'avoir une épouse « trop bien ». Alors qu'il s'apprête à tromper son épouse, il reçoit un billet de sa mère et il croit alors que sa femme l'a trahie. Au final, sa jeune épouse avoue qu'elle a joué et perdu de l'argent, le mari est soulagé et les deux époux se redisent leur attachement.

Nadine de Louise Michel, créée le 29 avril 1882 au Théâtre Populaire (Bouffes-du-Nord) avec des coupes de la censure.

En 1846 dans la République de Cracovie, deux camps s'affrontent, celui du révolutionnaire Michel Bakounine et celui du tyran au pouvoir, le Tigre, prince de Varsovie. Le premier a formé une armée, le second dispose d'une garde nationale. Bakounine souhaite mettre fin à la tyrannie, proclamer la République, mettre fin aux privilèges et à l'oppression du peuple. Le Tigre a une fille, Nadine, et une maîtresse, Sofia de Puski, qui a sur lui un ascendant. Sofia de Puski veut s'enrichir, épouser le Tigre, et elle met en œuvre le sabotage de la Révolution conduite par Bakounine. Nadine est promise à Serge mais s'éprend de Bakounine. À la fin, elle le sauve en se jetant à sa place au-devant des balles.

Le Coq rouge de Louise Michel, créée le 19 mai 1888 au Théâtre des Batignolles.

Dans la campagne, entre chien et loup, sous l'œil témoin de deux vieilles femmes, Cath et Margot, un jeune couple de fermiers, promis l'un à l'autre par leurs familles (Rosalie et Paul), se sépare, une jeune femme assassine son nourrisson puis est tuée par Pascal, Jeanne, aimée par Paul, fuit son village après avoir incendié sa chaumière car, descendante des Maures, personne ne veut lui donner de travail. Les gendarmes accusent Paul d'avoir accompli ces crimes, aidé par Rosalie et Jeanne. Rosalie et Paul s'enfuient dans les bois où ils rencontrent un couple de saltimbanques, M^{me} et M. de Korfmaro qui les

embauchent pour jouer dans leur spectacle. Lors du spectacle, Cath et Margot reconnaissent les sabots de Rosalie, interrompent la représentation et dénoncent le couple aux gendarmes qui embarquent toute la troupe. Pendant ce temps, à la Gare de Lyon, Jeanne est prise dans une bousculade opposant la police à des ouvriers et des russes fugitifs conspirant contre la sûreté de l'État. Rosalie a été jetée en prison, elle est devenue le n°40, arrive Jeanne qui, après avoir été enfermée dans une maison close y a mis le feu. Vingt ans plus tard, Rosalie sort de prison, les cheveux désormais blancs. Paul travaille dans une mine sous un faux nom. Les mineurs appellent à la grève, tandis que les femmes réclament la révolte. Paul, devenu gréviste, demande la terre pour tous les hommes. L'assassin Pascal est envoyé par une société philanthropique comme médiateur auprès des mineurs à qui il demande de se soumettre, tandis que Paul encourage les mineurs à résister. M. et M^{me} de Korfmaro arrivent et voudraient faire jouer leur spectacle aux mineurs. Au final, les soldats chargent les travailleurs.

La Grève de Louise Michel, créée le 20 décembre 1890 au Théâtre de la Villette avec des coupes de la censure.

Vers Varsovie, Gertrude doit donner le signal de l'alarme d'une insurrection des républicains mais elle trahit la cause, poignarde sa comparse dans le dos, abandonne son enfant dans la neige et va prévenir le duc de l'attaque qui devait avoir lieu. Seize ans plus tard, l'enfant recueilli par Némoto est devenue une jeune femme prénommée Marpha. Elle est entourée de Marius, épris d'elle, et d'Esther, les enfants du dictateur au pouvoir : Élazar. Gertrude est devenue la compagne d'Elazar. Esther est anarchiste, pendant des affrontements sanglants entre des soldats favorables à une République sociale et l'armée d'Elazar, Marius est tué, Gertrude retrouve sa fille mais Marpha ne la veut pas pour mère. À la fin, la révolution a été écrasée mais les enfants d'Elazar sont morts et le père et l'orpheline Marpha les pleurent. Gertrude demeure seule dans les méandres d'un somnambulisme macabre.

Mademoiselle Ève de Gyp, créée le 6 janvier 1885 au Théâtre Michel.

Ève, surnommée Loulou, une jeune aristocrate s'apprête à se marier alors qu'au désespoir de sa grand-mère, elle ne remplit pas les critères de sélection pour épouser un bon parti. Elle déplore qu'elle ait été élevée comme un garçon. Lors du bal organisé pour les quinze ans de la jeune femme, la grand-mère est outrée par la présence d'une Bachelière en lettres et en sciences qu'elle considère comme une manifestation de la décadence. Ève, férue de sport, de lecture, de baignades, aimant se montrer telle qu'elle est à du mal à se décider concernant son futur époux.

Tout à l'égout de Gyp, créée le 10 janvier 1889 au Café-Helder.

En 1889, aux Champs-Élysées, Moïse est convoqué pour venir donner son avis sur la couleur de la peinture de la Tour-Eiffel. Il se rend à Paris en Montgolfière accompagné de Vénus, Claude Larcher, Stendhal. À son arrivée, Moïse se rend place de la bourse et tandis que Vénus, Claude Larcher et Stendhal l'attendent, un agent de sûreté leur demande soudain pour quelle raison ils ont acclamé le Général Boulanger. La France s'interpose pour les protéger de l'agent de sûreté car elle protège ceux qui sont étrangers. L'agent commence à tripoter Vénus, soudain Henri Rochefort surgit d'une boîte à diable et fait fuir l'agent. Édouard Drumont course Moïse à qui il reproche d'avoir vendu une lunette à un aveugle. Un ouvrier arrive il se plaint du manque de travail, arrive le Général Boulanger sur son cheval. L'ouvrier l'acclame. Vénus veut visiter la ville alors Henri Rochefort propose à toute la troupe de visiter les égouts. Arrive à nouveau l'agent de sûreté qui les suspecte de soutenir Boulanger, la France entre et prend à nouveau leur défense. Résonnent dans les égouts les voix du Parlement, Vénus est déçue par son fonctionnement. Tous arrivent enfin sur la plate-forme de la Tour-Eiffel, l'agent de sûreté veut encore les embarquer, la France arrive et leur demande s'ils ont apprécié leur séjour à Paris. Vénus s'attaque à Moïse à qui elle reproche de chercher à s'enrichir toujours. La France demande à Vénus de le laisser tranquille puis tandis qu'elle parle, Moïse s'élance tête baissée à travers la lune avec son argent et disparaît laissant un grand trou.

La Marchande de sourires de Judith Gautier, créée le 21 avril 1888 au Théâtre de l'Odéon.

Au Japon, au Moyen-Âge, un riche propriétaire, Yamato, épouse Cœur-de-Rubis, une courtisane surnommée « la marchande de sourires ». Yamato est déjà marié à Omayo dont il a un fils Ivashita. Cœur-de-Rubis s'installe dans la maison et insiste pour que Yamato répudie sa première femme. Yamato cède. Omayo se sent défaillir, dit adieu à son fils et meurt. Cœur-de-Rubis, devenue courtisane pour se sortir de sa misère natale, reste attachée au bien-aimé de son enfance, Simabara, qu'elle retrouve en cachette. Un soir, elle met le feu à la demeure de son époux, lui vole son argent et rejoint Simabara qui tue l'époux, puis les amants s'enfuient à bord d'une barque. La nourrice Tika confie Ivashita à un prince. Elle lui donne l'enfant, en échange, il lui racontera l'histoire de son enfance à l'âge adulte. Dix-sept ans plus tard, Ivashita s'apprête à épouser Fleur-de-Roseau. Le prince lui raconte son histoire. Ivashita décide de venger la mort de ses parents. Il retrouve Tika, elle lui donne les noms des meurtriers de ses parents. Il comprend que Cœur-de-Rubis est la mère de celle qu'il s'apprête à épouser. À la fin, alors que les deux familles se rencontrent en vue du mariage de leurs enfants Fleur-de-Roseau et Ivashita, ce dernier désigne la mère de sa fiancée comme étant la criminelle de sa propre mère. Cœur-de-Rubis saisit un poignard et se tue. En mourant, elle ordonne à sa fille d'être heureuse avec le prince et d'être une épouse soumise.

Tristane de Judith Gautier, créée le 7 juin 1899 dans le Petit Théâtre de l'autrice, à Paris.

Au France au Moyen-Âge, Tristane, une paysanne, est occupée à son rouet lorsqu'un Chevalier, Roland de Coëtquen, l'attrape et l'embrasse. Tristane s'éprend du Chevalier. Mahaut, une sorcière, lui rappelle et lui prédit le sort de la légende du droit de cuissage autorisant le seigneur à coucher avec une paysanne qui vient de se marier lors de sa nuit de noces. Mahaut, dont le mari a été pendu parce qu'il avait chassé un cerf, souhaite se venger du Chevalier. Elle demande à Tristane de verser un poison au Chevalier lors de rapt. Tristane épouse un paysan, est enlevée par le Chevalier qui lui déclare son amour mais au lieu de lui verser le poison, elle le boit, déclarant qu'elle a vécu la plus belle nuit de sa vie.

La Fille du Ciel de Judith Gautier et Pierre Loti, créée le 12 octobre 1912 au Century Theatre à New-York.

Dans les années 1900 en Chine, l'empereur rencontre Cixi, l'impératrice des rebelles, pour lui proposer un accord de paix. Déguisé en habit de rebelle, il en tombe amoureux. Pourtant, l'empereur ne réussit pas à la convaincre de passer un accord et les soldats de l'impératrice se donnent la mort plutôt que de se rendre. Elle se laisse emmurer dans la tombe de ses ancêtres avant de s'échapper par une porte secrète.

La Voix du Sang de Rachilde, créée le 10 novembre 1890 en Salle Duprez par la troupe du « Théâtre d'Art ».

Dans les années 1890, au quatrième étage d'un immeuble parisien donnant sur une rue paisible, le mari et la femme d'un couple bourgeois boivent leur tilleul. Ils entendent soudain au dehors des appels à l'aide mais ne veulent pas se pencher par la fenêtre de peur d'attraper une fluxion de poitrine. Puis, brusquement, la porte s'ouvre et la bonne, le visage plein d'épouvante, apparaît. Le concierge sort de l'embrasure soutenant le corps d'un jeune homme au plastron serti d'une large tache rouge. Les parents reconnaissent leurs fils et la bonne s'écrie que leur fils sortait tous les soirs mais qu'elle n'osait pas le leur dire.

Madame La Mort, *drame cérébral* de Rachilde, créée le 19 mars 1891 au Théâtre Moderne par le « Théâtre d'Art ».

En 1890, Paul Dartigny, un jeune aristocrate, organise son suicide qu'il décrit comme une rencontre avec la Mort. Il met de l'ordre dans ses affaires, remercie sa maîtresse Lucie, et dit adieu à son ami Jacques. Il s'allume un cigare empoisonné et, tout en fumant, il se décrit partant dans l'au-delà,

respirant désormais le parfum de roses fanées. Il arrive dans un jardin où Lucie et Madame La Mort se disputent la possession de son corps. La mort l'emporte. Paul lui demande d'ôter son voile mais l'air passe au travers d'elle, le lit nuptial est prêt, elle lui demande de s'endormir pour toujours. Dans son appartement git son cadavre. Son domestique le découvre, puis Jacques, Lucie, et enfin un médecin. Paul a laissé par testament toute sa fortune à Lucie. Le médecin constate le décès.

L'Araignée de cristal de Rachilde, créée le 13 février 1894 au Théâtre des Bouffes-du-Nord par le Théâtre de l'Œuvre.

La nuit, sur une terrasse l'été, éclairée par la lune, une mère s'inquiète pour son fils de vingt ans qui maigrit. Le garçon lui raconte une histoire de son enfance. Il avait dix ans, il avait été puni et enfermé dans la salle des outils de jardinage. Il y avait là un miroir dans lequel se réfléchissait un vilebrequin. Son imagination lui fit penser qu'il s'agissait d'une araignée. Dans son cauchemar, l'araignée s'avancait vers lui, grimpait sur son corps, lui dévorait les yeux et lui suçait la cervelle. Pris de panique, il se débattit et brisa le miroir. Sa haine des glaces lui vient de ce jour. Alors que sa mère lui demande d'allumer les lumières, le fils s'engouffre avec force dans un miroir de l'appartement qui se brise. Lors du choc, le garçon est égorgé par l'un des morceaux de verre.

L'Âme Impériale, ou l'Agonie de Messaline de Valentine de Saint-Point, non représentée.

An l'an 48, à Rome, dans le palais impérial, la reine Messaline, nue, s'entretient avec sa servante Lysisca à propos du plaisir sexuel. Elle revendique son plaisir à faire l'amour et s'unit avec Silius lors d'une cérémonie acclamée par des bacchantes. Ses esclaves lui reprochent d'avoir par ce mariage souillé le lit nuptial, ils souhaitent la renverser du pouvoir. Au courant de sa nouvelle union, l'empereur Claude la condamne à mort. Lysisca souhaite se sacrifier pour elle mais Messaline meurt après une longue agonie.

Le Déchu de Valentine de Saint-Point, créée le 27 mai 1909 au Théâtre d'Art par le groupe des « Essayeurs ».

Dans une demeure la nuit, Marthe, âgée de vingt-neuf ans, voit sa vie et le souvenir de son époux s'éloigner depuis que ce dernier, prénommé Serge, est devenu paraplégique. Elle se tient chaque jour et chaque nuit, entre lui qui l'appelle sans cesse, et Claire, embauchée comme garde malade pour l'aider. Cette jeune fille lui rappelle sa propre jeunesse. Avant d'être ce déchu, Serge avait été son égal. Un jeune homme entre et incite Marthe à le suivre. Il espère qu'elle s'attache à lui, il dit lui avoir offert sa jeunesse. Puis, après avoir confié son mari à Mathilde, la mère de Claire, Marthe murmure pour elle-même « vivre » et sans se retourner, elle s'éloigne dans la nuit.

L'Amour libre de Véra Starkoff, créée le 21 octobre 1907 dans la Maison du Peuple du 4^{ème} arrondissement de Paris.

Dans une Université Populaire, lors d'une soirée ouvrière, une conférence intitulée « L'Amour libre » s'apprête à être donnée par M. Ruinet, un ouvrier devenu écrivain. Le conférencier entame une cour auprès de Blanche, la secrétaire de l'université. Ils sont chacun partisan de l'amour libre, à la différence que Blanche ne conçoit pas l'amour sans enfants. Arrivent d'autres « camarades » Ratule, Cropest, puis M. et M^{me} Gaillard et des débats s'entament concernant l'amour libre et la maternité. Tous demandent à Cropest pour quelles raisons sa femme n'est pas venue. Il répond qu'ils gardent leur fille à tour de rôle et que ce soir-là, c'est à celui de sa femme. Selon Ratule, la garde des enfants ne devrait pas concerner les hommes. Cropest pense au contraire que chacun doit faire sa part dans un couple. Selon Ratule, ce n'est pas logique puisque les hommes se fatiguent plus au travail. M^{me} Gaillard répond que les femmes travaillent dans le foyer, s'occupent des enfants et qu'en plus, elles ne sont pas rémunérées contrairement aux ouvriers. Les camarades entrent dans la salle, Blanche raconte son histoire à Ruinet. Elle a aimé un homme, Louline, est tombée enceinte, et il l'a quitté parce qu'il était déjà fiancé. Elle doit élever son enfant en fille-mère. Elle ne veut pas entamer de relation avec lui car

il voit l'enfant comme un obstacle à l'amour. Ruinet précise son point de vue. Il voudrait que la maternité soit volontaire. Blanche demande à ce que la loi qui proclame la bâtardise soit annulée. Arrive le père de l'enfant de Blanche, un politicien qui vient convaincre les ouvriers de l'élire lors des soirées. Mais les ouvriers ne sont pas dupes de son opportunisme politicien et ils le conspuent. La vindicte populaire à l'égard de Louline fait office pour Blanche de tribunal à ce qu'elle a subi.

L'Issue de Véra Starkoff, créée en novembre 1904 au Théâtre du Grand-Guignol.

Au sein du foyer bourgeois de M. et M^{me} Rouet, travaille auprès de leurs enfants Henri et Lucie, un précepteur libre-penseur et fondateur d'Université Populaire, M. Roche. Par ses enseignements, les enfants en arrivent à remettre en question l'autorité patriarcale de leur famille. Mécontent des rébellions de ses enfants, M. Rouet congédie M. Roche. Lors d'un comité de l'Université populaire, Roche confie à ses camarades ses sentiments pour Lucie Rouet. Il craint de se déclarer à elle car il a peur qu'elle ne s'habitue pas à sa pauvreté. La séance est levée et arrive Lucie qui s'est enfuie de chez elle. Elle sait coudre, elle veut se faire embaucher, elle veut vivre avec lui. Roche lui avoue qu'il l'aime. Mais il lui propose qu'avant de vivre ensemble, elle s'installe chez une amie à elle afin d'éprouver la matérialité de cette vie et qu'elle puisse faire son choix en conscience.

Le Petit Verre de Véra Starkoff, créée le 20 septembre 1904 au Théâtre du Grand-Guignol.

Sur la place d'un village, Cantin, un instituteur, patiente face à « la Gaîté », une auberge de vin qui vend de l'alcool fort, en particulier de l'absinthe. Laferlu, un agriculteur, se plaint auprès de Cantin de n'avoir pas assez d'argent pour s'acheter de nouveaux outils pour cultiver. Cantin lui reproche de dépenser tout son argent en alcool à la Gaîté, il lui dit qu'au lieu de boire, il devrait monter un syndicat et des coopératives. Cantin déplore que la seule joie des agriculteurs soit de s'alcooliser. Il regrette que la jeunesse quitte la campagne parce qu'il n'y a pas de distractions et que le coût des outils est trop élevé. Cantin patiente sur le banc du village en attendant que sorte le père Biquet saoul qui, lorsqu'il est dans cet état d'ébriété, bat sa femme et sa fille. Quentin est fiancé à sa fille Mariette qu'il protège des coups de son père. En attendant, Mariette vient lui tenir compagnie, ils rêvent du jour où elle sera majeure et où ils pourront partir ensemble sans le consentement du père qui s'oppose à leur union. Puis Mariette s'enfuit car son père sort de « La Gaîté » et lorsqu'il voit Cantin, il l'insulte, il lui reproche de prêter des livres à sa fille alors que selon lui les femmes sont faites pour obéir et servir les hommes.

Par la Révolte, scène symbolique de Nelly Roussel, créée en avril 1903 à L'Égalité, Université Populaire des 9^e et 10^e arrondissements de Paris.

Ève, vêtue en esclave et portant des chaînes cherche à se désaltérer, du réconfort et pour ses chairs du repos. Elle se tourne vers l'Église mais cette dernière lui demande de se résigner. Si elle souffre c'est pour la raison qu'elle a péché. Elle doit expier sa faute. Ève se tourne vers la Société et lui demande si elle a pitié d'elle. La Société lui répond que sa devise « Liberté, égalité, fraternité » n'a pas été écrite pour elle. La Société lui ordonne de faire son devoir : d'enfanter des citoyens. Ève demande qui va briser ses chaînes lorsque retentit l'International et qu'entre la Révolte. La Révolte l'encourage à ne rien attendre de l'extérieur, à briser elle-même ses chaînes et à se relever. Alors Ève se lève et se dit prête à lutter.

Pourquoi elles vont à l'Église de Nelly Roussel, pièce non représentée, lue avant ses conférences.

Dans la salle à manger d'un couple de la classe ouvrière, M. et M^{me} Bourdieu, un dimanche, l'épouse prépare le déjeuner pour son mari puis elle attend qu'il revienne de sa réunion avec le comité de la « Libre Pensée ». Sa voisine passe la visiter et lui propose de se rendre avec elle aux vêpres dans l'après-midi pour écouter une femme chanter merveilleusement. M^{me} Bourdieu la remercie mais lui rappelle qu'aller à la messe est contraire aux principes de son ménage. M^{me} Rosier lui rétorque qu'elle n'y va pas par religiosité mais pour se distraire. M. Bourdieu arrive, il s'assoit, elle apporte le rôti, il

s'approche pour le couper mais se plaint que la viande soit trop cuite, elle lui fait remarquer qu'il n'a jamais été aussi en retard. Il déplie son journal et lit, elle le questionne quant à sa matinée mais il n'a rien à lui dire qui puisse l'intéresser. Après avoir déjeuné, le mari s'en va jouer au café du commerce et M^{me} Bourdieu se retrouve à nouveau seule dans la salle à manger. Elle commence à lire le journal laissé par son époux et tombe sur un article présentant un discours de son mari défendant le devoir de chaque militant de préparer dans « sa petite sphère » le triomphe de la morale laïque basée sur l'individualité épanouie. M^{me} Bourdieu réalise que son époux ne respecte pas sa parole. Lorsque M^{me} Rosier frappe à sa porte pour savoir si elle est prête, elle lui répond qu'elle le sera dans quelques minutes.

La Faute d'Ève de Nelly Roussel, non représentée, lue lors d'une soirée de l'Union des Femmes Françaises.

Dans le jardin d'Éden, Ève et Adam sont étendus à demi-nus dans une nature foisonnante mais elle s'ennuie. Elle voudrait cueillir la fleur de la science. Adam lui rappelle qu'il est interdit de même seulement évoquer cette fleur. Mais, selon Ève, si Dieu les a dotés de raison c'est pour se rebeller. Elle cueille la fleur, la brandit, respire son parfum et entre dans une sorte d'extase. Adam s'empare à son tour de la fleur mais aussitôt, un roulement de tambour retentit et un ange, armé d'une épée, apparaît. Adam s'excuse et dénonce Ève seule coupable. Parce qu'ils ont transgressé la loi, l'ange les chasse du paradis. Adam tombe à genoux, sanglote, reproche à Ève de les avoir perdus mais elle relève son compagnon et elle lui déclare qu'elle les a au contraire sauvés. Et droits, fiers, les mains unies, les yeux au loin, devant l'ange immobile et implacable, Ève, suivie d'Adam entrent dans la vie.

Les Affranchis de Marie Lenéru, créée le 10 décembre 1910 au Théâtre de l'Odéon.

Vers 1910 en France, l'ordre d'un foyer, celui de Philippe et Marthe Alquier et de leurs trois enfants, est bousculé par l'arrivée d'une jeune femme, Hélène, tout juste sortie du couvent, accompagnée par sa tutrice, Sabine, une abbesse qui est la sœur du maître de la maison. Sabine a organisé son immersion dans la vie civile afin de lui donner du temps pour réfléchir avant qu'elle n'entre définitivement dans les ordres. Une complicité intellectuelle grandit bientôt entre Hélène, avide de savoir et lectrice de *Par-delà le bien et le mal*, et de Philippe Alquier, éminent philosophe, jusqu'à ce que Marthe s'inquiète de leur intimité. Nullement surpris par ses suspicions, l'époux incite sa femme à flirter de son côté. À la fin, Alquier est décidé à quitter sa famille. Il tente de convaincre Hélène qu'ils deviennent amants et se marient puis, après une scène de dispute avec Marthe, il contraint presque la jeune femme, alors âgée de vingt-cinq ans de moins que lui. À la fin, l'Abbesse cingle les épaules d'Hélène pour son repentir, et la jeune femme prend la décision d'entrer dans les ordres.

Le Redoutable de Marie Lenéru, créée le 21 janvier 1912 à l'Odéon.

Laurence est mariée à un amiral de marine mais vit une histoire passionnée avec Malte, un officier du navire « Le Redoutable », conduit par son époux. Afin de maintenir un confort financier à sa maîtresse, l'officier divulgue, en échange d'une somme d'argent, les secrets de l'armement du navire. Il s'apprête à être fait prisonnier pour avoir trahi lorsqu'un commissaire de la marine arrive pour déclarer qu'on ne peut punir sans preuves. L'officier est épargné mais Laurence, dégoûtée par le comportement de son amant, se jette à la mer.

La Triomphatrice de Marie Lenéru, créée le 21 janvier 1918 à la Comédie-Française.

Claude Bersier est une écrivaine reconnue dans le milieu littéraire. Elle fait vivre son époux et sa fille grâce à ses romans. Elle est en lice pour le Prix Nobel de littérature aux côtés de Sorrèze, un écrivain qui fut son maître et qui est désormais son amant. Son époux lui reproche l'échec de leur mariage alors qu'elle lui fait remarquer que le jour où elle a commencé à s'épanouir par l'écriture, il ne l'a plu désirée. Son amant lui avoue qu'il craint qu'elle soit meilleure écrivain que lui. Il a aussi du mal à

supporter que tourment sans cesse autour d'elle des admirateurs tels que M^{lle} Haller et Flahaut. Denise, sa fille, lui reproche de devoir grandir dans son ombre et trouve la maison de ses parents rétrograde. Après cet échange, Claude déclare à sa fille qu'elle pourra épouser la personne de son choix mais Denise lui révèle qu'elle était éprise de l'homme qui s'est suicidée pour elle. Elle part en lui laissant un manuscrit. Sorrèze entre et lui annonce qu'elle a remporté le Prix Nobel de Littérature devant deux académiciens et lui-même. Claude fond en larmes de tristesse. Un journaliste américain entre, il organise des conférences, il voudrait qu'elle en donne. Sorrèze négocie pour elle les prix de sa tournée à l'international. Puis Sorrèze confie à Claude qu'il ne peut plus être son amant car elle ne flatte pas assez son égo et qu'il n'a pas assez d'humilité pour supporter d'être avec elle. Lorsqu'à la fin, la jeune écrivaine M^{lle} Haller vient écouter des retours sur son manuscrit, Claude Bersier lui déclare qu'elle n'a pas de talent, qu'elle n'en aura jamais. Flahaut tente de rattraper tant bien que mal les phrases assassines de Claude Bersier auprès de la jeune femme.

La Paix de Marie Lenéru, créée le 12 février 1921 au Théâtre de l'Odéon.

Dans un château, en 1918, pendant le Congrès de Paris, Marguerite, la propriétaire des lieux héberge Miss Mabel, une aristocrate militante pacifiste. Elles se sont rencontrées sur le front de guerre. Marguerite était infirmière, elle a perdu deux fils, ainsi que son époux, tous morts en soldats. Il ne lui reste qu'un fils : Jean. Miss Mabel était aussi infirmière, elle a perdu son frère et s'est dès lors promis de s'engager en faveur de la paix. Elle vit dans l'anxiété de l'attente des débouchés du Congrès. Elle voudrait qu'il débouche sur la rédaction d'un traité qui acte une paix définitive. Elle reçoit régulièrement des nouvelles de l'évolution des pourparlers grâce à Graham Moore, un autre pacifiste. Miss Mabel est courtisée par Peltier, un soldat gradé qui souhaite l'épouser en lui promettant de ne pas entraver sa liberté d'action. Éprise également, elle lui fait remarquer que ses engagements militants risqueraient de gêner sa carrière de militaire. Arrive Simone, la fiancée de Jean, accompagnée de son père, le poète Delisle, partisan de la guerre. Le jeune Jean est en proie à un dilemme : assurer la lignée familiale et continuer à servir jusqu'à la mort dans l'armée ou s'engager en tant que militant pacifiste. Apprenant de quelle manière est mort son frère et comprenant le mécanisme de propagande d'État qui favorise l'enrôlement de la jeunesse nationale pour combattre, il décide de démissionner. Graham Moore revient du Congrès, il voudrait lui aussi s'unir à Miss Mabel afin qu'ils mènent ensemble une vie de combat en faveur de la paix mais cette dernière aime le soldat Peltier. Ce dernier parvient, par pression psychologique, à faire en sorte que Miss Mabel accepte d'annoncer, le soir même, leurs fiançailles. Peltier réussit à la convaincre que si elle ne vivait plus que pour la lutte de ses idées, elle ne serait plus « une femme ». Elle consent à sa demande. Moore arrive pour annoncer que le Congrès se sépare ce qui signifie la mise en péril du traité de paix. Moore suppose qu'il faudra peut-être aller jusqu'aux bombes atomiques pour maintenir une paix mondiale. Miss Mabel annonce à tous que Jean a donné sa démission à l'armée pour servir la cause pacifiste. Sa fiancée, Simone, s'étant promis de n'épouser qu'un soldat, ne veut plus de lui. Peltier tente encore une fois de convaincre Miss Mabel d'abandonner son combat pour le suivre mais, sans le regarder, elle lui demande de partir.

Chronologie des spectacles

CHRONOLOGIE DES SPECTACLES ET TEXTES ÉTUDIÉS

LÉGENDE	
-	Spéactacles donnés sur des scènes publiques parisiennes.
-	Conférences/manifestes données devant des publics ou publiés dans des journaux ou revues parisiennes.
-	Pièces non représentées mais lues devant des publics et/ou publiées et/ou jouées dans un cadre privé.
-	Essais politiques.
-	Crises politiques, événements majeurs et/ou concernant les libertés d'expression, d'opinion et des femmes.

Régimes	Dates (premières, publications, événements)	Titres des spectacles et publications	Lieux parisiens	Autrices	Contexte d'écriture ou de représentation et événements marquants	Nombre de représentations
RÉVOLUTION FRANÇAISE (1789-1799) ET PREMIÈRE RÉPUBLIQUE (1792-1804)	28 décembre 1789	<i>L'Esclavage des Nègres, ou l'Heureux naufrage</i>	Théâtre de la Nation (Comédie-Française) Environ 2000 places.	Olympe de Gouges (1748-1793)	Projet de loi à l'Assemblée nationale sur l'abolition de l'esclavage.	3 [28.12.1789-02.01.1790]
	21 octobre 1790	<i>Le Couvent, ou les Vœux forcés</i>	Théâtre Français Comique et Lyrique	Olympe de Gouges	Vote à l'Assemblée nationale de la « Constitution du Clergé » le 12 juillet 1790.	42 [21.10.1790-10.03.1792]
	15 avril 1791	<i>Mirabeau aux Champs-Élysées</i>	Théâtre des Italiens (Salle Favart) 1165 places.	Olympe de Gouges	Loi Le Chapelier adoptée le 13 janvier 1791 décrète la liberté des théâtres. Mort de Mirabeau le 2 avril 1791.	1
	20 septembre 1792		Assemblée parlementaire		Légalisation du divorce par consentement mutuel ou répudiation unilatérale du fait d'incompatibilité d'humeur.	
	27 décembre 1792	<i>Catherine, ou la Belle Fermière</i>	Théâtre-français de la rue de Richelieu (Comédie-Française) Théâtre Molière (1200 à 1500 places) Théâtre des Victoires Théâtre du Marais Théâtre de la Cité	Julie Candaille (1767-1834)	Vote à l'Assemblée constituante en 1791 de la loi le Chapelier : le comédien perd l'emprise légale sur le texte de l'auteur, il devient simple interprète.	114 [27.12.1792-03.11.1799]

	10 janvier 1793	L'Entrée de Dumouriez à Bruxelles, ou les Vivandiers	Théâtre-français de la rue de Richelieu Paris (Comédie-Française) Environ 2000 places.	Olympe de Gouges	Retour à Paris du Général Dumouriez, suite à sa victoire de Jemmapes sur les autrichiens, en novembre 1792.	3 [10.01.1793-25.01.1793]
	20 octobre 1793				Interdiction du Club des femmes.	
	3 novembre 1793		Place de la Révolution		Olympe de Gouges est décapitée.	
	12 décembre 1793	Sapho	Théâtre Louvois (puis Théâtre lyrique des amis de la patrie le 13 janvier 1794) Environ 1100 places.	Constance de Salm (1767-1845)	Les prêtres incarnent en 1793 le pouvoir néfaste de l'Église. Les femmes sont, par une série de lois, évincées de l'espace public officiel.	70 [12.12.1794-03.10.1796]
	20 novembre 1794				Les femmes sont prosrites des tribunes des sections.	
	19 juillet 1797	Épître aux femmes	Lycée des Arts Lycée des Étrangers, Lycée Marbeuf, Lycée Républicain	/	Polémique appelée la « querelle des femmes auteurs » (1796-1797) enjoignant les femmes à être des muses et à laisser les hommes être des créateurs.	[19.07.1797 puis pendant plusieurs mois.]
	1800	De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions (essai)		Germaine de Staël (1766-1817)	Effet du Régime républicain sur la littérature. Étude de l'effet du théâtre dans un État libre conduit par la raison, en particulier des pièces de théâtre sur la perfectibilité de l'individu.	
	1803				Germaine de Staël est bannie de Paris (1803-1814) par l'Empereur Napoléon Bonaparte.	

PREMIER EMPIRE (1804-1814)	
21 mars 1804	<p><i>Code Civil</i></p> <p>Promulgation du Code civil. Il conditionne la possibilité de divorcer à la faute. Il consacre l'incapacité juridique totale de la femme mariée qui a le statut de mineur. Art. 213 : « Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari. » Art. 214 : « La femme est obligée d'habiter avec le mari, et de le suivre partout où il juge à propos de résider. » Art. 1124 : « Les personnes privées de droits juridiques sont les mineurs, les femmes mariées, les criminels et les débilés mentaux. »</p>
8 juin 1806	<p>Rétablissement de la censure théâtrale.</p>
29 juillet 1807	<p>Contrôle du nombre de théâtre par le décret du 29 juillet 1807. Plus que huit grands théâtres à Paris (Comédie-Française, Odéon, Opéra, Opéra-Comique et son annexe) et des théâtres secondaires (Vaudeville, des Variétés, de l'Ambigu-Comique et de la Gaîté).</p>
1810	<p>Les articles 324 et 339 du Code pénal stipulent que le meurtre commis par l'un des époux sur l'autre n'est pas excusable mais que « dans le cas d'adultère, prévu par l'article 336, le meurtre commis par l'époux sur son épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il surprend en flagrant délit dans la maison, est excusable ». Le « devoir conjugal » devient une obligation.</p>
1811	<p>L'Empereur a banni de France Germaine de Staël en 1803. Elle s'est installée à Coppet, en Suisse.</p>
1811	<p>L'Empereur Napoléon Bonaparte souhaite que pendant la cérémonie de mariage, il soit rappelé au couple que « la primauté de la création de l'homme et la culpabilité de la femme dans la faute originelle » (Nicole Arnaud-Duc).</p>

	9 avril 1813	<i>La Suite d'un bal masqué</i>	Comédie-Française Salle Richelieu (avec M ^{lle} Mars) Environ 2000 places.	Sophie de Bawr (1773-1860)	Critique de la justice française républicaine organisée par et pour les intérêts des hommes.	242 [1813-1869]
	8 mai 1816				La loi Bonald abolit le divorce. Le catholicisme redevient religion d'État.	
Restauration (1814-1830)	18 décembre 1819	<i>Le Marquis de Pomenars</i>	Comédie-Française Salle Richelieu (avec M ^{lle} Mars)	Sophie Gay (1776-1852)		8 [1819-1821]
JUILLET (1830-1848)	Septembre 1835				Les « lois de septembre » 1835 interdisent, entre autres, les articles de presse critiquant le gouvernement. Concernant les pièces de théâtre, le gouvernement se prévaut « d'une clause de clôture pour des motifs d'ordre public ».	
DE	1836				Essor de l'industrialisation de la presse. Lancement de <i>La Presse</i> d'Émile de Girardin.	
MONARCHIE	1839	<i>L'École des Journalistes</i>	Reçue à l'unanimité par le comité de lecture de la Comédie-Française puis censurée le 18 novembre 1839, publiée dans <i>La Presse</i> puis en volume.	Delphine de Girardin (1804-1855)	Lamartine s'apprête à prononcer un discours dénonçant l'oppression exercée par l'opposition et la presse à l'encontre du roi.	1 lecture organisée par l'auteurice dans son salon
	1841	<i>Théâtre de M^{me} Ancelot</i>	Publication de son premier recueil de pièces	Virginie Ancelot (1792-1875)		
	19 novembre 1842	<i>L'Hôtel de Rambouillet</i>	Théâtre du Vaudeville 1800 places.	Virginie Ancelot	Inauguration du Théâtre du Vaudeville sous la direction de Jacques-François Ancelot.	Au moins une fois.
	1842	<i>Charlotte Corday, tableaux dramatiques</i>	Pièces refusées par les théâtres mais publiées à Paris chez Berquet et Pétiou.	Louise Colet (1810-1876)	Louis du Bois publie en 1838 une importante biographie de Charlotte Corday dans une perspective girondine.	0

RÉVOLUTION DE 1848 ET DEUXIÈME RÉPUBLIQUE (1848- 1852)		<i>Les Dernières heures de Madame Roland</i>	Théâtre de la République (Comédie-Française) (représentations gratuites offertes au peuple parisien) Environ 2000 places.	George Sand (1804-1876)	Les femmes de 1848 revendiquent « le droit au travail et au suffrage ». Les hommes de plus de 21 ans obtiennent le droit de vote.	6		
	6 avril 1848	<i>Le Roi attend</i>			Publication de Joseph Proudhon <i>De la justice dans la Révolution et dans l'Église : nouveaux principes de philosophie pratique adressés à son éminence monseigneur Mathieu, cardinal-archevêque de Besançon</i> en 1858 dans lequel il affirme l'infériorité des femmes aux hommes, en particulier de leur intelligence.			
SECOND EMPIRE (1852-1870)	1858	<i>Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage (essai)</i>	Essai	Juliette Adam (1836-1936)				
	1862	<i>À bon chat, bon rat</i>	Pièce publiée à Paris chez Amyot.	Maria Deraismes (1828-1894)				
	1863	<i>Le Père coupable</i>	Pièce publiée à Paris chez Amyot non représentée.	/				
	1863	<i>Mademoiselle La Quintinie (roman)</i>	Roman	George Sand (1804-1876)	Mise à l'index par le Vatican de l'intégralité des œuvres de George Sand.			
	1865	<i>Thérèse et les hommes (essai dialogué)</i>	Publié à Paris (Librairie Nouvelle).	Maria Deraismes (1828-1894)				
	1866	« La Femme dans le théâtre »	Conférence au Théâtre des Capucines et dans d'autres salles en France.	Maria Deraismes (1828-1894)	Publication entre 1863 et 1866 dans <i>Le Nain Jaune</i> d'une série d'articles les « bas bleus » de Jules Barbey d'Aurevilly, fustigeant les intellectuelles. L'auteur leur reproche de déviriliser la société et de la plonger dans la décadence.	Conférence donnée entre 1866 et 1870.		

Guerre franco-allemande de 1870 et Commune	19 juillet 1870 - 29 janvier 1871 18 mars-28 mai 1871	Interdiction de publication en France de <i>La Vérité sur l'Anarchie en France</i> de L. Colet.	Guerre franco-prussienne puis la Commune de Paris : les théâtres parisiens ferment. Louise Michel est soldate communarde ; Céleste Mogador crée les Sœurs de France ; Maria Deratimes tient une soupe populaire ; Louise Colet témoigne des événements ; Procès de Louise Michel et déportation.	
	1872	Mademoiselle La Quintinie	Pièce refusée.	Restauration d'une République conservatrice : à l'avènement de la Troisième République, la majorité des députés se revendiquent monarchistes et catholiques.
	20 décembre 1874	La Plaideuse	Théâtre de l'Ambigu-Comique 1800 places.	Le divorce en France n'a toujours pas été rétabli.
	21 janvier 1875	« Le Théâtre de M. Sardou »	Conférence en salle des Capucines	Donnée en réaction aux représentations de la pièce de Victorien Sardou, <i>Les Rabagas</i> qu'elle considère comme antipatriotique.
	1878			Premier congrès féministe international.
	29 juillet 1881			Adoption de la loi pour la liberté de la presse. Les femmes peuvent désormais diriger un journal.
	29 avril – 6 juin 1882	Nadine	Théâtre Populaire (Bouffes-du-Nord) 530 places. Pièce coupée par la censure.	Hubertine Auclert fonde et dirige le journal <i>La Citoyenne</i> .
	27 juillet 1884			En 1880, Louise Michel est de retour à Paris après sa déportation de sept années en Nouvelle Calédonie. Elle s'est déclarée officiellement anarchiste.
	Mai 1888, 19 mai 1888	Le Coq rouge	Théâtre des Folies-Voltaires, Batignolles, la salle des Porcherons Saint-Ouen, salle de concert de Charenton. Pièce coupée par la censure.	La loi Naquet rétablit le divorce pour faute (adultère, condamnation à une peine afflictive et infamante, excès, sévices et injures graves). Développement du mouvement internationaliste anarchiste.

THROISIÈME RÉPUBLIQUE (1870-1940)

21 avril 1888	La Marchande de Sourires	Théâtre de l'Odéon, dirigé par Porel. Environ 1650 places.	Judith Gautier (1845-1917)	Démocratisation du « japonisme ».	147 (60 fois l'année de sa création)
1886-1889				Crise boulangiste	
10 janvier 1889	Tout à l'égout	Café Helder Spectacle représenté par des marionnettes	Gyp (1849-1932)	En janvier 1889, les trois cinquièmes des électeurs ont voté pour le Général Boulanger.	Soirée militante. Au moins 1 représentation.
18 et 19 novembre 1890	La Voix du sang	Salle Duprez par la troupe du « Théâtre d'Art » dirigée par Paul Fort	Rachilde (1860-1953)	Création en 1890 du Théâtre d'Art de Paul fort.	1 ou 2 représentations.
20 décembre 1890	La Grève	Théâtre de la Villette dirigé par Andreï Perdrout. Pièce coupée par la censure.	Louise Michel (1830-1905)		Spectacle entrecoupé de chants et de conférences de militants anarchistes.
19 et 20 mars 1891	Madame La Mort	Théâtre Moderne, mise en scène par le Théâtre d'Art dirigé par Paul Fort. 350 places.	Rachilde (1860-1953)	Recherche d'un théâtre symboliste qui donne à voir les parts inconscientes de l'individu.	1 ou 2 représentations.
15 mars, 1 ^{er} avril, 15 avril 1893	Le Temps Nouveau	Pièce non représentée sur une scène publique mais publiée dans son journal <i>La Nouvelle Revue</i> .	Juliette Adam (1836-1936)	Écrite dans un contexte d'émancipation sociale des femmes.	
13 février 1894	L'Araignée de Cristal	Théâtre de l'Œuvre dirigé par Lugné-Poe au Théâtre des Bouffes-du-Nord. 530 places.	/	Création en 1893 du Théâtre de l'Œuvre d'Aurélien Lugné-Poe. Il poursuit la recherche du théâtre symboliste initié par le Théâtre d'Art.	Au moins cinq représentations dans quatre lieux différents.
1897				Création du journal <i>La Fronde</i> par Marguerite Durand. Y contribuent Marya Chéliga, Nelly Roussel et Vera Starkoff. Affaire Dreyfus.	
1894-1906					
1897-1898	Le Théâtre Féministe	Dans différentes salles de spectacles parisiennes louées à la soirée	Marya Chéliga (1854-1927)	But : donner aux femmes par la scène de théâtre une véritable tribune.	6 pièces sont présentées. Parmi elles, <i>À bon chat, bon rat</i> de Maria Deraismes.

7 juin 1899	<i>Tristane</i>	« Petit Théâtre »	Judith Gautier	Dans la lignée du théâtre de marionnettes de Maurice Sand et de ceux d'Henry Signoret et Maurice Bouchor à la Galerie (1888-1894). Recherche wagnérienne d'un art total.	Au moins une représentation.
30 juin 1899				Loi autorisant les femmes à devenir avocate.	
1 ^{er} juillet 1901				Loi instaurant la liberté d'association.	
avril 1903	<i>Par la Révolte</i>	L'Égalité, Université Populaire des 9 ^e et 10 ^e arrondissements, Paris, ainsi que de nombreuses autres salles.	Nelly Roussel (1878-1922)	Baisse de la natalité en France. Essor du néo-malthusianisme porté par Paul Robin.	Elle joue sa pièce un grand nombre de fois au cours de soirées militantes.
20 septembre 1904	<i>Le Petit Verre</i>	Théâtre du Grand Guignol	Véra Starkoff (1867-1923)	Campagnes de sensibilisation antialcoolisme.	Au moins 1 fois lors d'une soirée militante.
novembre 1904	<i>L'Issue</i>	Théâtre du Grand Guignol + à Rennes en 1911	Véra Starkoff (1867-1923)		Au moins une fois lors d'une soirée militante.
1907				Les femmes mariées ont désormais le droit de disposer librement de leurs salaires.	
21 octobre 1907	<i>L'Amour libre</i>	Maison du Peuple du 4 ^{ème} arrondissement, Paris.	/	Essor des Universités Populaires.	Au moins une fois lors d'une soirée donnée par l'Université populaire.
1909	« Le Théâtre de la Femme »		Valentine de Saint-Point (1875-1953)	Essor du mouvement futuriste dirigé par Filippo Tommaso Marinetti.	
27 mai 1909	<i>Le Déchu</i>	Théâtre des Arts par les « Essayeurs » avec Charles Dullin.	/	Début d'une trilogie inaboutie intitulée <i>Le Théâtre de la Femme</i> .	Au moins une fois.
10 décembre 1910	<i>Les Affranchis</i>	Théâtre de l'Odéon, mise en scène d'Antoine.	Marie Lenéru (1875-1918)	Première traduction française de <i>Par-delà le bien et le mal</i> de Nietzsche en 1898.	20
1910	<i>Pourquoi elles vont à l'Église</i>	Pièce lue lors de ses conférences sur les femmes et la libre-pensée	Nelly Roussel (1878-1922)	Marginalisation des femmes dans les mouvements libre-penseur.	

1912	« Manifeste de la femme futuriste »	conférence	Valentine de Saint-Point	Réponse au point 9 du « Manifeste Futuriste » de Marinetti publié dans <i>Le Figaro</i> le 20 février 1909.	
1913	<i>La Faute d'Ève</i>	Pièce lue en 1912 lors d'une soirée de L'Union des Femmes Françaises. Théâtre des Champs-Élysées ; pièce chorégraphique avec lecture d'un poème dialogué, interprétée par V. de Saint-Point	Nelly Roussel	Réponse aux politiques natalistes de l'État.	
20 décembre 1913 + 3 avril 1917	<i>La Métachorie</i>		Valentine de Saint-Point (1875-1953)	Recherche, inspirée par différents mouvements de l'avant-garde européenne, d'un spectacle total qui mette au même plan mouvement, musique, poésie.	Au moins deux fois
1914				Valentine de Saint-Point postule à la direction du Théâtre de l'Odéon.	
1914-1918				PREMIÈRE GUERRE MONDIALE : FERMETURE DES THÉÂTRES.	
21 janvier 1918	<i>La Triomphatrice</i>	Comédie-Française		Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf est la première femme à avoir reçu le Prix Nobel de Littérature en 1909.	8
12 février 1921	<i>La Paix</i>	Théâtre de l'Odéon		Écrite dans le contexte de la guerre et de la propagande d'État visant à encourager l'engagement en faveur de la guerre.	8

Index des noms des personnes citées

- ADAM, Edmond, 498, 499, 501, 506, 508
- ADAM, Juliette, 35, 39, 40, 61, 314, 364, 366, 367, 372, 373, 377, 378, 379, 466, 471, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 515, 517, 519, 524, 525, 573, 670, 690, 748, 769
- ADELSON, Robert, 162, 164, 166, 168, 170, 171, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 194, 195, 204, 205, 213, 260, 268, 272, 276, 278, 285, 289, 290, 294, 311, 364, 700, 741, 744, 758
- AGOSTINI, Aldo (d'), 377, 494
- AGOULT, Marie (d'), 366, 497, 498, 503, 505, 506
- ALBISTUR, Maité, 541, 583, 586, 606, 607, 609, 610, 615, 749
- Allan Poe, Edgar, 658
- ANCELOT, Jacques-François, 335, 337
- ANCELOT, Virginie, 20, 29, 30, 33, 34, 37, 38, 40, 61, 223, 262, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 275, 277, 289, 292, 298, 299, 310, 316, 326, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 367, 384, 392, 399, 414, 432, 456, 481, 522, 537, 696, 710, 731, 745, 764, 765
- ANNE, Catherine, 7
- ANTOINE, André, 530, 620, 625
- APRILE, Sylvie, 377, 495, 497, 498, 499, 500, 503, 504, 751
- ARAGO, Étienne, 318, 372, 388, 407
- ARMOGATHE, Daniel, 541, 583, 586, 606, 607, 609, 610, 615, 749
- ARNAUD, Simone, 33, 34
- ARUTA STAMPACCHIA, Annalisa, 376, 410, 746
- AUCLERT, Hubertine, 485, 487, 515, 583, 586, 747
- AUFFRET, Séverine, 541, 588, 589, 590, 592, 593, 749
- AUGIER, Émile, 27, 481
- AUTHIER, Catherine, 23
- BAKOUNINE, Mikhaïl, 550
- BALAYÉ, Simone, 163, 165, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 242, 243, 251, 400, 743, 744
- BALZAC, Honoré (de), 18, 28, 268, 270, 271, 292, 297, 310, 315, 316, 321, 326, 350, 471, 476, 734, 745, 755
- BANCEL, Désiré, 418, 516
- BANVILLE, Théodore, 454, 657, 673
- BARA, Olivier, 25, 29, 265, 272, 376, 379, 391, 399, 402, 405, 406, 407, 651, 654, 744, 745, 750, 751, 756
- BARBÈS, Maurice, 385
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 24, 408, 416, 417, 516
- BARBIER, Louis, 189, 201
- BARBIER, Marie-Anne, 32, 36
- BARD, Christine, 149, 485, 541, 582, 753
- BARNES, Djuna, 705, 717
- BARRÈS, Maurice, 539, 565, 572, 623, 674, 679
- BAUDELAIRE, Charles, 24, 399, 622, 623, 652, 657, 659, 662, 673, 679, 691
- BAWR, Sophie (de), 27, 29, 30, 33, 34, 37, 38, 40, 61, 183, 216, 245, 262, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 292, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 312, 324, 326, 337, 338, 343, 344, 345, 358, 361, 364, 365, 366, 367, 384, 393, 467, 537, 731, 732, 744, 763
- BEACH, Cecilia, 23, 30, 31, 32, 35, 36, 38, 39, 76, 168, 178, 187, 278, 324, 347, 370, 414, 415, 432, 448, 461, 493, 507, 538, 541, 542, 555, 558, 559, 565, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 599, 601, 605, 606, 608, 609, 619, 621, 625, 626, 629, 636, 642, 643, 652, 654, 674, 675, 716, 717, 731, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 757, 758
- BEAUHARNAIS, Fanny (de), 36, 77, 168
- BEAUHARNAIS, Joséphine (de), 290
- BEAUMARCHAIS, 90, 103, 105, 110, 126, 130, 433, 437, 439, 440, 460, 491, 767
- BEAUVOIR, Simone, 33, 437, 438, 458, 474, 753
- BELLENGER, Sylvain, 212
- BELMANT, Marguerite, 605, 608
- BELNAP JENSEN, Heather, 164, 166, 167, 182, 183, 184, 741
- Benedictus, Louis, 660, 670
- BÉRANGER, Pierre-Jean (de), 413, 414, 417, 422
- BERNARD, Catherine, 31, 36
- BERNHARDT, Sarah, 20, 22, 23, 27, 181, 295, 308, 366, 437, 565, 566, 677, 758
- BERTHIER, Patrick, 12, 27, 130, 265, 405, 756
- BERTON, Caroline, 33, 34
- BLANC, Louis, 369, 387, 417, 499
- BLANC, Olivier, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 82, 83, 89, 90, 91, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 141, 142, 144, 150, 164, 167, 168, 169, 170, 176, 179, 182, 212, 217, 369, 387, 409, 417, 429, 499, 740, 741, 751
- BLUM, Léon, 566, 590, 591, 620, 625, 629, 630, 637, 641, 643, 680
- BODICHON, Barbara, 59, 755
- BOIELDIEU, François-Adrien, 276, 277, 278
- BOLETANSKI, Luc, 93, 97, 101, 110, 111, 124, 740
- BONAPARTE, Louis-Napoléon, 50, 319, 322, 338, 372, 392, 529
- BONAPARTE, Napoléon, 48, 50, 160, 163, 165, 183, 189, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 219, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 240, 241, 243, 245, 246, 247, 262, 265, 268, 293, 310, 319, 322, 323, 336, 338, 369, 372, 392, 418, 447, 453, 529, 564, 569, 570, 603, 738, 743
- BONAPARTE, Napoléon-Jérôme, 323, 447, 453
- BOSCHETTI, Anna, 532, 533, 534, 648, 752
- BOSSUET, Jacques-Bénigne, 190, 354, 381
- BOUCHARD, Alfred, 21
- Bouchor, Maurice, 670
- BOUDON, Jacques-Olivier, 14, 46, 66, 80, 81, 123, 157, 229, 230, 262, 266, 317, 318, 320, 369, 372, 401, 420, 564, 565, 740, 752
- BOULANGER, Georges, 564, 576, 577, 578, 579, 580
- BOURDON, Mathilde, 33, 34
- BOURGET, Paul, 502, 672
- BRECHT, Bertolt, 716
- BRISOT, Jacques Pierre, 77, 113, 114, 117, 121, 123

BROHAN, Augustine-Suzanne, 344, 388
 BROOKS-HIGGINBOTHAM, Elizabeth, 53
 BRUNETIÈRE, Ferdinand, 672
 BRUNO, Camille, 33, 34, 565
 BULOZ, Charles, 502
 BULOZ, François, 384, 386, 394, 395, 398, 502
 BURY, Mariane, 12, 24, 27, 756
 CABANIS, Pierre Jean Georges, 527
 CAHUN, Claude, 717
 CALDERONE, Amélie, 272, 299, 326, 327, 331, 332, 334, 335, 744, 745
 Camp, Maxime (du), 657
 CAMPANELLA, Tommaso, 414
 CANDEILLE, Julie, 32, 38, 40, 61, 77, 149, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 190, 191, 194, 197, 203, 212, 217, 224, 251, 254, 256, 258, 260, 276, 287, 291, 342, 353, 362, 366, 410, 438, 441, 442, 455, 491, 537, 635, 646, 700, 732, 741, 762
 CANDEILLE, Pierre-Joseph, 167
 CANH-GRUYER, France, 295, 296, 752
 CANONGE, Jules, 184, 410
 CARRIERA, Rosalba, 286
 CASTAN, Félix-Marcel, 65, 66, 67, 131, 141, 735, 736, 740
 CASTELLANE, Jules (de), 344, 345, 414
 CAVAIGNAC, Eugène, 320, 371, 385, 390, 418
 CERTEAU, Michel (de), 8
 CHABANON, Michel Paul-Guy (de), 169
 CHABRILLAN, Céleste (de), 20, 33, 34, 38, 40, 61, 366, 367, 372, 373, 374, 377, 378, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 483, 499, 513, 516, 519, 525, 537, 732, 747, 768
 CHARLE, Christophe, 317, 369, 525, 528, 534, 648, 651, 656, 672, 752, 755
 CHARRIÈRE, Isabelle (de), 36
 CHATEAUBRIAND, François-René (de), 28, 281, 296, 312, 337, 409, 411, 412, 417, 624
 CHAUFFOUR, Jeanne, 716
 CHÉLIGA, Marya, 36, 493, 530, 534, 536, 537, 539, 541, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 591, 696, 714, 715, 749
 CHÉNIER, Marie-Joseph, 13, 109, 165, 169, 198, 201, 227, 290, 412, 421, 424, 742, 743
 CITTI, Pierre, 672
 CIXOUS, Hélène, 7
 CIZOS, Rose-Marie, 344
 CLADEL, Judith, 29, 30, 673
 CLAIRON, Claire Josèphe Hyppolyte, 22, 219
 CLAIRON, Mademoiselle, 22, 219
 CLARET DE FLEURIEU, Aglaé, 32
 CLARKSON, Thomas, 87, 89, 113, 117, 119, 740
 Claudel, Paul, 671
 CLAUDEL, Paul-André, 650, 651, 751
 CLAVERIE, Elisabeth, 24, 97, 98, 110, 124
 CLÉBERT, Jean-Paul, 184, 377, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 429, 430, 746
 CLÉMENCEAU, Georges, 551, 562, 564
 CLERC, Henri, 591
 CLÉREN, Marie, 652, 688, 698, 699, 700, 751
 Clifford Barney, Natalie, 717
 COLET, Hippolyte, 414
 COLET, Louise, 39, 40, 61, 184, 187, 188, 190, 274, 327, 334, 340, 366, 367, 372, 374, 376, 377, 378, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 429, 430, 431, 451, 460, 476, 483, 513, 519, 520, 525, 624, 636, 746, 766, 767
 COLETTE, Sidonie-Gabrielle, 27, 530, 607, 637, 756
 CONDORCET, Nicolas (de), 77, 82, 83, 99, 114, 217, 219, 223, 740
 CONSTANT, Benjamin, 28, 29, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 239, 245, 294, 410, 413, 414, 620
 CONTAT, Émilie, 105, 176, 284, 290, 291, 296, 307
 Coppée, François, 659
 CORBIN, Alain, 374, 433, 435, 445
 CORDAY, Charlotte, 40, 256, 327, 372, 409, 415, 417, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 431, 518, 520, 524, 636, 701, 733, 746, 766
 CORNEILLE, Pierre, 158, 190, 286, 354, 425, 428, 429, 479, 544
 COTTIN, Sophie, 27, 286
 COVA, Anne, 605
 Craig, Edward Gordon, 670
 CUBIÈRES, Michel (de), 77, 104, 105
 CUNNINGHAM, Merce, 718
 CUREL, François (de), 620, 629, 631, 636
 DANIEL, Yvan, 651, 653, 654, 655, 658, 665, 666, 667, 750
 DARMESTETER, Mary, 621, 623
 DAUDET, Alphonse, 339, 671
 DAUPHINÉ, Claude, 651, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 683, 750
 DAVID, Jacques-Louis, 184, 370, 417, 421
 DEBROSSE, Anne, 163, 218
 DEBUSSY, Claude, 624, 699, 707
 Delaborde, Eraïm Miriam, 657
 DELACROIX, Eugène, 339
 DELAUNAY, Sonia et Robert, 159, 166, 225, 688, 700, 704, 732
 DELAVIGNE, Casimir, 33, 34, 338
 DERAIMES, Maria, 39, 40, 61, 342, 367, 372, 373, 377, 378, 402, 415, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 513, 516, 519, 520, 521, 522, 525, 528, 545, 546, 583, 584, 604, 608, 696, 710, 733, 747, 768
 DÉROFF, Marie-Laure, 207
 DEROIN, Jeanne, 371, 389
 DÉROULÈDE, Paul, 564, 572
 DES ROCHES, Catherine, 36
 DES ROCHES, Madeleine, 31
 DESBORDES-VALMORE, Marceline, 27, 268, 295, 297, 309, 314, 413, 417
 DESHOULIÈRES, Antoinette, 31, 36, 141, 142, 143, 761
 DESPENTES, Virginie, 636
 DEVOYOD, Suzanne, 23
 DIAZ, JOSÉ-LUIS, 532, 648, 672, 681
 DIDEROT, Denis, 44, 74, 75, 88, 92, 219, 589, 670, 750
 DOCHE, Eugénie, 344, 348
 Doré, Gustave, 657
 DORIVAL, Jérôme, 162, 165, 189, 190, 364, 741, 742, 744, 758
 DORVAL, Marie, 27, 366, 382, 388, 417
 DOUCET, Camille, 17, 23, 445, 453, 462
 DOYON, Raphaëlle, 10, 20, 25, 759
 DOZE, Léocadie, 33, 34

DREYFUS, ALFRED, 97, 99, 501, 509, 564, 565, 566, 570, 572, 628
 DRUMONT, Édouard, 458, 459, 463, 470, 566, 570, 573, 576, 577, 579, 580
 DUBOCCAGE, Anne-Marie, 36
 DUCREY, Guy, 648, 651, 655, 656, 662, 663, 665, 756
 DUFAY, Alexandre, 320, 321
 DUFRÉNOY, Adélaïde, 295
 DUMAS (fils), Alexandre, 27, 452, 462, 481
 DUMAS, Alexandre, 27, 170, 315, 323, 445, 447, 452, 453, 456, 462, 481, 568, 657
 DUNCAN, Isadora, 698, 718
 DUPIN DE FRANCUEIL, Marie-Aurore, 380
 DUPONT DE NEMOURS, Pierre-Samuel, 81, 84, 740
 DUPUIS, Charlotte, 33, 34
 DURAND, Marguerite, 575, 584, 607, 609
 DURAS, Claire (de), 27, 313
 DURAS, Marguerite, 7, 716
 DUVAL, Alexandre, 291, 294
 ÉCOUCHARD-LEBRUN, Ponce-Denis, 160, 199, 261, 281, 487, 528, 742
 ELLEVIU, Jean, 276, 277, 278
 ENCKELL, Marianne, 541, 587, 588, 749
 ESCHYLE, 7, 388, 767
 ÉVAIN, Aurore, 7, 8, 757, 758, 760
 FABRE, Rémi, 620
 FAHMY, Dorrya, 376, 380, 381, 383, 384, 388, 390, 392, 394, 399, 404, 405, 406, 407, 746
 FALCONNET, Cécile, 32
 Fanelli, Ernest, 671
 FARGE, Arlette, 8, 14, 754
 FAURE, Sébastien, 604, 605, 620
 FAU-VINCENTI, Véronique, 545, 610
 FAVART, Justine, 32
 FÉLIX, Rachel, 19, 23, 273, 292, 315, 321, 322, 324, 334, 361, 366, 388, 417, 463, 505, 745, 756, 758
 FERRARESE, Estelle, 753
 FEUILLET, Octave, 394, 481, 567
 FIGUIER, Juliette, 33, 34
 FILIPPI, Florence, 169, 170, 757
 FINCH, Alison, 35, 758
 FLAUBERT, Gustave, 379, 382, 406, 408, 411, 413, 415, 441, 652, 657, 660, 676, 746
 FLEURIOT, Jean-Marie-Jérôme, 201, 202, 742
 FLEURY, Raphaële, 651, 670
 FLOURENS, Gustave, 449, 451
 FOERSTER, Maxime, 193
 FONTAINAS, André, 625, 666
 FONTANES, Louis (de), 18, 19, 281
 FONTANEY, Antoine, 297
 FORT, Paul, 530, 648, 655, 673, 680, 682
 FOURIER, Charles, 277, 339
 FRAISSE, Geneviève, 9, 11, 14, 39, 42, 51, 59, 66, 146, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 199, 200, 248, 291, 364, 370, 376, 378, 393, 394, 405, 406, 433, 483, 511, 515, 527, 540, 549, 631, 715, 739, 746, 748, 753, 754, 755
 France, Anatole, 659
 FRASER, Nancy, 42, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 68, 69, 99, 109, 126, 128, 129, 146, 148, 150, 151, 153, 161, 164, 186, 197, 198, 201, 203, 204, 218, 221, 230, 234, 239, 242, 255, 257, 371, 393, 502, 536, 539, 585, 586, 613, 647, 712, 713, 753, 754
 FRIEDELLE, Madame, 32
 FULLER, Loïe, 20, 698
 GADEN, Élodie, 650, 651, 751
 GAGNE, Élise, 272, 276, 277, 278, 282, 284, 286, 288, 744
 GAIL, Sophie, 274, 289, 291, 292, 294, 298, 308, 361, 744
 GAMBETTA, Léon, 448, 449, 499, 500, 501, 503, 504, 506, 508, 511
 GARAT, Pierre-Jean, 180, 276, 277, 278, 290
 GARDES, Joëlle, 376, 411, 412, 415, 417, 418, 431, 516, 520, 733, 746
 GARNIER-PAGÈS, Louis-Antoine, 369, 385, 422
 GARRY-BOUSSEL, Claire, 240, 242, 247, 743
 GAUTHIER, Xavière, 388, 540, 543, 544, 545, 546, 548, 553, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 665, 666, 670, 671, 737, 748, 750
 GAUTIER, Judith, 33, 34, 38, 61, 502, 525, 534, 536, 537, 648, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 679, 688, 704, 708, 709, 710, 711, 712, 750, 770, 771
 GAUTIER, Paul, 165, 230, 243
 GAUTIER, Théophile, 24, 28, 33, 34, 38, 61, 165, 230, 231, 232, 243, 246, 247, 271, 272, 309, 313, 315, 322, 323, 326, 327, 328, 333, 388, 415, 441, 502, 532, 536, 537, 540, 542, 543, 544, 550, 644, 648, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 679, 691, 704, 710, 712, 717, 733, 734, 743, 745, 748, 750
 GAY, Sophie, 20, 27, 33, 34, 37, 38, 40, 61, 211, 216, 230, 233, 262, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 314, 322, 324, 326, 338, 343, 344, 359, 361, 365, 366, 367, 413, 414, 467, 476, 537, 744, 763
 GENLIS, Stéphanie-Félicité (de), 18, 76, 165
 GEOFFROY, Julien Louis, 24, 440
 GÉRARD, François, 24, 268, 274, 281, 282, 291, 294, 307, 310, 337, 339, 361, 408, 668
 GÉRÔME, Jean-Léon, 339
 GETHNER, Perry, 7, 36, 37
 GINGUENÉ, Pierre-Louis, 160, 199, 742
 GIRARDIN, Delphine (de), 27, 33, 34, 37, 38, 40, 61, 187, 188, 211, 232, 233, 234, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 338, 339, 344, 345, 358, 361, 364, 365, 366, 367, 375, 386, 390, 392, 404, 412, 413, 425, 445, 466, 476, 680, 734, 744, 745, 765, 766
 GIRARDIN, Émile (de), 49, 187, 270, 271, 272, 297, 299, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 325, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 345, 386, 413, 415, 425, 445, 449, 450, 477, 486, 497, 500, 502, 509, 514, 733, 734, 745
 GIRODET, Anne-Louis, 164, 166, 167, 182, 183, 184, 191, 212, 255, 732, 741, 742
 GLUCK, Christoph Willibald, 168, 290
 GODET, Henri, 605
 GODINEAU, Dominique, 14, 146, 754
 GOETHE, Johann Wolfgang (von), 28, 414, 423, 732, 766
 GOLDWYN, Henriette, 7, 36
 GOMEZ, Madeleine-Angélique (de), 36
 Goncourt, Jules et Edmond, 656, 657, 661

GOUGES, Olympe (de), 15, 20, 32, 36, 38, 39, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 154, 155, 164, 168, 170, 171, 180, 193, 205, 224, 256, 260, 266, 288, 341, 356, 362, 366, 382, 388, 390, 391, 392, 427, 432, 459, 469, 471, 481, 518, 544, 549, 582, 584, 627, 643, 646, 647, 734, 735, 736, 740, 741, 761
 Gourmont, Rémy (de), 659, 661, 679
 GRAFFIGNY, Françoise (de), 32
 GRAHAM, Martha, 718
 GRAU, Maurice, 21
 GREGH, Fernand, 542, 621, 624, 625, 626, 628, 736
 GRÉGOIRE, Henri, 114
 GRENOUILLEAU, Olivier, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 92, 113, 114, 115, 119, 121, 122, 123, 740
 GRÉTRY, André, 276, 278
 Grisi, Carlotta, 657
 Grisi, Ernesta, 657
 GUILHAUMOU, Jacques, 58
 GUITTY, Madeleine, 33, 34
 GUIZOT, François, 316, 317, 397
 GYP, 33, 38, 40, 61, 458, 525, 534, 536, 537, 539, 541, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 579, 580, 581, 582, 585, 623, 643, 644, 683, 687, 690, 712, 736, 748, 770
 HAAN, Caroline, 650, 652, 688, 690, 691, 698, 704, 705, 751
 HABERMAS, Jürgen, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 57, 64, 69, 94, 98, 128, 151, 196, 198, 202, 365, 500, 754, 755
 HABSBOURG-LORRAINE, Marie-Antoine (de), 123, 127, 164, 181, 256, 741
 HAICAULT, Monique, 58
 HAILLY, Gaston (d'), 541, 580
 HAMIDI-KIM, Bérénice, 1, 10, 25, 521, 523, 754
 HARAUCOURT, Edmond, 626
 HEREDIA, José-Maria, 501, 623, 659, 660, 666
 HOBBSAWM, Eric, 11
 HOFMANN, Étienne, 165, 217, 225, 235, 236, 237, 238, 239, 245, 744
 HOGENHUIS-SELIVERSTOFF, Anne, 377, 496, 497, 508, 515, 748
 HOLMÈS, Augusta, 471, 660
 HOUSSAYE, Arsène, 315, 321, 322, 324, 334, 339, 361, 623, 677
 HUGO, Victor, 7, 25, 29, 268, 292, 295, 297, 309, 313, 315, 316, 320, 322, 323, 326, 338, 358, 379, 410, 412, 413, 502, 512, 544, 562, 568, 593, 604, 624, 652, 659, 660, 661, 673, 676, 691, 745, 746
 HUNT, Lynn, 146
 IBSEN, Henrik, 512, 562, 566, 673
 IVERNEL, Philippe, 24, 538, 540, 541, 550, 551, 561, 562, 593, 737, 739, 748, 749, 756, 759
 JANIN, Jules, 18, 19, 24, 272, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 287, 309, 326, 447, 744, 756
 JARRY, Alfred, 624, 673, 674, 680, 687
 JARVIS, Katie, 13, 146, 754
 JAUCOURT, Louis (de), 81
 JAURÈS, Jean, 409, 620
 JOHNSTON, Joyce, 36, 266, 311, 744, 745, 758
 JOSEPH, Issac, 13, 48, 66, 69, 74, 167, 170, 211, 212, 219, 230, 290, 293, 319, 371, 440, 476, 496, 527, 533, 567, 636, 655, 676, 689, 740, 748, 755
 JOUY, Étienne (de), 294
 KAHN, Gustave, 592
 KÄPPEL, Anne-Marie, 241, 754
 KARR, Alphonse, 268, 297, 315, 326, 339, 416, 429
 KRAKOVITCH, Odile, 20, 25, 35, 38, 41, 89, 262, 265, 325, 327, 377, 405, 472, 473, 474, 477, 478, 479, 483, 485, 486, 487, 489, 493, 539, 541, 583, 584, 746, 747, 749, 756, 758
 KRIEF, Huguette, 157, 164, 200, 218, 243, 244, 254, 738, 739, 754
 KRÜDENER, Barbara Juliane (de), 28
 KRYSINSKA, Marie, 33, 34, 650, 690
 LA CHAPELLE, sœur, 36
 LA FAYETTE, 114, 223, 286
 LA FAYETTE, Marie-Madeleine (de), 286
 LA HARPE, Jean-François (de), 104, 105, 109, 227, 285
 LA ROCHE-GUILHEN, Anne (de), 36
 LABÉ, Louise, 36
 LABENETTE, Jean-Baptiste, 273, 279, 283, 284, 308, 361
 LABICHE, 18, 262, 265, 758
 LACAMBRE, Geneviève, 651, 656
 LACOUR, Philippe, 155
 LAFONTAINE, Jean (de), 190
 LAMARTINE, Alphonse (de), 292, 297, 315, 316, 317, 323, 338, 339, 358, 369, 387, 409, 412, 421, 544, 690, 705, 706, 745
 LAMENNAIS, Félicité Robert (de), 385, 386, 395, 417, 425, 449, 513
 LANÇON, Daniel, 652, 706, 751
 LANDES, Joan, 52, 146
 LANGE, Élise, 176, 177
 LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, 12, 24, 29, 756, 757
 LARNAC, Jean, 18, 19, 754
 LASSERRE, Madeleine, 233, 269, 272, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324
 LATOUCHE, Henri (de), 383
 LAVAUD, Suzanne, 534, 542, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 628, 629, 630, 631, 633, 636, 637, 638, 641, 651, 653, 654, 655, 658, 665, 666, 667, 750
 LE CHAPELIER, Isaac, 12, 15, 16, 32, 48, 110, 112, 130, 715
 LEBRUN, Annie, 7
 LECLERCQ, Pierre-Robert, 377, 432, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 470, 747
 LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, 413, 502, 622, 652, 660, 666
 LEDRU-ROLLIN, Alexandre, 318, 369, 385, 388, 422, 449
 LEFRANC DE POMPIGNAN, Jean-Jacques, 71, 741
 LEMAÎTRE, Frédéric, 505
 LEMAÎTRE, Jules, 24, 505, 573, 580
 LEMERCIER, Népomucène, 291
 LENCLOS, Ninon (de), 44, 78, 141, 142, 143, 147, 154, 356, 458, 761
 LENÉRU, Marie, 15, 23, 36, 38, 40, 61, 366, 518, 525, 534, 536, 537, 538, 541, 542, 590, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642,

643, 644, 645, 646, 647, 665, 687, 710, 716, 717, 736, 737, 749, 750, 774, 775

LENIENT, Charles, 299, 307

LÉO, André, 402, 478, 545

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, 289

LEROUX, Pierre, 319, 385, 386, 422, 449, 513

LESSING, Gotthold Ephraim, 28, 631

LETZTER, Jacqueline, 162, 164, 166, 168, 170, 171, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 194, 195, 204, 205, 213, 260, 268, 272, 276, 278, 285, 289, 290, 294, 311, 364, 700, 741, 742, 744, 758

LEVERD, Émilie, 275

LÉVI-STRAUSS, Claude, 535, 615

LÉVY, Kalmus, 489, 570, 575, 577

LÉVY, Michel, 24, 373, 376, 377, 395, 447, 456, 462, 473, 733, 737

LIEBOWITZ KNAPP, Bettina, 651, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 665, 666, 667, 670, 671, 750

Lorrain, Jean, 662, 671, 674, 677

LOSCO-LÉNA, Mireille, 530, 648, 651, 672, 682

LOTI, Pierre, 502, 506, 655, 750

LOUICHON, Brigitte, 18, 222, 270, 290, 293, 310, 471, 753, 754

Louÿs, Pierre, 666, 680

LUCET, Jean-Claude, 195

LUGNÉ-POE, Aurélien, 29, 30, 530, 566, 624, 643, 648, 655, 673, 685, 688, 693

MACKENZIE, Caroline, 58, 67, 126, 154, 229, 252, 754

Maeterlinck, Maurice, 667, 673

MAGNONE, Lena, 541, 583, 584, 585, 586, 749

Mallarmé, Stéphane, 661, 673, 690

MARAT, Jean-Paul, 14, 135, 170, 409, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 519, 766

MARCELLI, Anaïs, 33, 34

MARÉCHAL, Sylvain, 160

MARIN, Armel, 564

MARINETTI, Filippo Tommaso Marinetti, 649, 688, 701, 704

MARIVAUX, 74, 75, 92, 238, 568, 767

MARS, Anne-Françoise-Hyppolyte, 22, 27, 181, 205, 268, 274, 275, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 295, 296, 298, 303, 308, 343, 344, 361, 366, 437, 758

MARS, Mademoiselle, 22, 27, 181, 205, 268, 274, 275, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 295, 296, 298, 303, 308, 343, 344, 361, 366, 437, 758

MARTIN-FUGIER, Anne, 22, 181, 295, 308, 324, 377, 437, 499, 502, 745, 752, 758

MARX, Henry, 637

MATHIEU, Nicole-Claude, 527

MAURETTE, Marcelle, 716

MAUREY, Max, 599

MAURRAS, Charles, 476, 566, 567, 573

MEAZZI, Barbara, 652, 692, 751

MÉHUL, Étienne Nicolas, 290, 291

MENDÈS, Catulle, 623, 624, 637, 643, 654, 660, 673

MENDÈS, Jeanne (Catulle), 624, 625, 637, 643

MENTELLE, Edme, 197, 281

MERCIER, Louis-Sébastien, 13, 22, 77, 80, 82, 83, 105, 109, 114

MÉRIMÉE, Prosper, 28, 339

MEYERHOLD, Vsevolod, 716

Meyer-Zundel, Suzanne, 660, 670

MICHEL, Louis, 385, 413, 548, 549

MICHEL, Louise, 24, 36, 39, 40, 61, 314, 364, 376, 378, 382, 390, 394, 402, 405, 478, 483, 515, 516, 518, 525, 534, 536, 537, 538, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 553, 556, 558, 559, 560, 561, 563, 581, 605, 624, 644, 646, 647, 698, 702, 703, 712, 737, 746, 748, 769, 770

MICHELET, Jules, 394, 397, 489

MINK, Paule, 478

MIRABEAU, 46, 47, 66, 77, 80, 99, 114, 119, 121, 130, 131, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 150, 225, 388, 411, 413, 417, 475, 539, 541, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 576, 580, 735, 736, 740, 748, 761

MIRABEAU, XE "MIRABEAU" André Boniface Louis Riqueti, vicomte (de), 46, 47, 66, 77, 80, 99, 114, 119, 121, 130, 131, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 150, 225, 388, 411, 413, 417, 475, 539, 541, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 576, 580, 735, 736, 740, 748, 761

MOLÉ, François-René, 33, 76, 90, 102, 168, 284

MOLÉ, Julie, 33, 34

MOLIÈRE, 18, 32, 105, 141, 154, 158, 169, 176, 183, 238, 302, 323, 350, 356, 362, 372, 381, 388, 391, 412, 479, 518, 520, 544, 568, 604, 627, 735, 761, 767

MONICAULT, Mademoiselle, 36

MONTANCIOS, Marie-Émilie (de), 32

MONTANSIER, Marguerite (M^{me} de.), 20

MONTANSIER, M^{me} de., 20

MONTESQUIEU, 13, 44, 75, 80, 114, 141, 223, 381, 756, 761

Montesquiou, Robert (de), 671

MONTESSEON, Charlotte Jeanne (de), 36, 69, 76, 89, 103, 104, 126, 366

MONTIFAUD, Marc (de), 33

MONTMORENCY, Mathieu (de), 223

MORCOS, Saad, 377, 494, 495, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 511, 512, 748

MORÉAS, Jean, 672, 674, 679

MOUNET, Jean-Sully, 605

MOZART, Wolfgang Amadeus, 167, 381, 591

MULVAY, Laura, 472, 521

MUSNIK, Roger, 82, 83, 740

MUSSET, Alfred (de), 28, 297, 315, 379, 382, 383, 408, 413, 414, 436

NAQUET, Alfred, 564, 575

NARBONNE, Louis (de), 223, 225, 228, 229

NAVARRÉ, Marguerite (de), 31, 36

NECKER, Jacques, 106, 114, 120, 217, 219, 220, 225, 229, 235, 735

NECKER, Suzanne, 217, 219, 240, 242, 366

NERVAL, Gérard (de), 24

NESCI, Catherine, 20, 45, 46, 383, 746, 754

NIANG, Mame-Fatou, 129

NIBOYET, Eugénie, 39, 370, 371, 389, 529, 607, 745, 746

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 535, 622, 626, 688, 692

NOAILLES, Anna (de), 23, 28, 620, 737

NODIER, Charles, 295, 413

ORLÉANS, Louis-Philippe (d'), 317, 338, 343, 369, 387, 412, 417

PAQUOT, Thierry, 44, 45, 48, 50, 64, 756

PASCAL, Françoise, 36

PASSERON, Jean-Claude, 60, 61, 155, 756

PATEMAN, Carole, 42, 50, 161, 198, 523, 594, 755

PAVLOVA, Anna, 718

PAWLOWSKI, Gaston (de), 692

Péladan, Joséphin, 655

PELLETIER, Madeleine, 36, 538
 PÉRIÉ DE SÉNOVERT, Antoine-Hilaire-Henri, 184
 PERRONNET, Amélie, 33, 34
 PERROT, Michelle, 18, 39, 41, 68, 159, 202, 217, 218,
 221, 305, 370, 371, 376, 380, 385, 386, 387, 388,
 389, 390, 391, 392, 393, 433, 513, 516, 517, 544,
 559, 737, 739, 753, 754, 755
 PETIT DE BACHAUMONT, Louis, 168
 PICARD, Louis-Benoît, 273, 278, 283, 284, 308, 361
 PICCINNI, Niccolò, 168
 PICHAT-LAURENT, Léon, 447, 499
 PIEYRE, Alexandre, 74
 PIGEAUD, Jackie, 157, 742
 PILHES, Joseph, 74, 92
 PISCATOR, Erwin, 716
 PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, 76, 165, 191,
 192, 194, 195, 741, 743
 PLANTÉ, Christine, 1, 18, 39, 160, 164, 189, 190, 199,
 212, 270, 295, 296, 376, 379, 382, 385, 394, 395,
 398, 399, 400, 413, 471, 476, 743, 745, 746, 748,
 755
 PLESSIS DU GRAY, Francine, 376
 POIRSON, Martial, 9, 12, 13, 17, 19, 20, 22, 48, 67, 68,
 93, 100, 101, 125, 127, 128, 130, 131, 138, 139,
 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 169, 170,
 171, 177, 186, 193, 255, 757, 758
 POLIGNAC, Jules (de), 314
 POUCHKINE, Alexandre, 587, 591
 PRADIER, James, 413
 PRAT, Reine, 10, 406, 665, 670, 759
 PRÉVERT, Gisèle, 716
 PRÉVERT, Jacques, 716
 PROUDHON, Joseph, 319, 371, 449, 476, 496, 497, 533,
 549, 748
 Puvis de Chavannes, Pierre, 657
 QUINET, Edgar, 412
 RACHILDE, 20, 28, 29, 30, 35, 38, 40, 61, 314, 364,
 366, 432, 525, 534, 537, 569, 620, 624, 625, 643,
 648, 649, 651, 652, 671, 672, 673, 674, 675, 676,
 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 685, 686, 687,
 688, 690, 704, 706, 708, 709, 710, 711, 712, 717,
 737, 750, 771, 772
 RACINE, Jean, 168, 169, 190, 199, 238, 286, 311, 479,
 568, 608
 RAMBOUILLET, Catherine (de), 44, 350, 352, 353, 354,
 355, 357, 359, 362, 365, 764
 RANVIER, Gabriel, 449, 451
 RAUCOURT, Françoise, 20, 149
 RAUCOURT, M^{lle}, 20
 RAVEL, Maurice, 699, 707
 REBOUL, Jean, 184
 RÉCAMIER, Juliette, 230, 235, 274, 281, 291, 294, 308,
 313, 355, 358, 366, 413, 414
 REGNARD, Jean-François, 294
 REGNAULD DE PRÉBOIS, Adèle, 33
 RÉGNIER, Henri (de), 625, 666, 680, 694, 707
 REID, Martine, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 386,
 387, 391, 392, 399, 419, 420, 651, 676, 677, 746,
 750, 755
 RÉMOND, René, 619, 639
 RENNES, Juliette, 635, 643
 REVEL, Jacques, 60, 61, 155, 756
 REYNAUD, Colette, 607
 REZA, Yasmina, 7
 RIBBING, Adolphe, 226
 RICCIOTTO, Canudo, 688, 690, 700, 704
 RICCOBONI, Elena-Virginia, 32, 36
 RICCOBONI-MÉZIÈRES, Marie-Jeanne, 32
 RICHER, Léon, 402, 475, 485, 487, 488, 583
 RICHER, Louis-Augustin, 289
 RIMBAUD, Arthur, 673, 691
 RIOT-SARCEY, Michèle, 14, 15, 37, 39, 127, 180, 193,
 277, 317, 369, 370, 371, 389, 392, 397, 398, 399,
 402, 528, 535, 635, 752, 755
 RIVAROL, Antoine (de), 168
 ROBESPIERRE, Maximilien (de), 14, 77, 113, 121, 122,
 130, 191, 256, 277, 388, 423, 430, 580, 766
 ROBIN, Paul, 606
 ROCHEFORT, Edmond, 338
 ROCHEFORT, Henri, 82, 338, 402, 536, 551, 562, 564,
 572, 576, 577, 578, 582, 586, 595, 597, 718, 755
 RODIN, Auguste, 688, 690, 700
 ROHAN, Catherine (de), 31
 ROLAND, Manon, 40, 273, 347, 372, 409, 415, 417,
 421, 423, 424, 431, 474, 518, 731, 733, 766
 ROLAND, Pauline, 371, 390
 ROMME, Charles-Gilbert, 13
 ROQUEPLAN, Nestor, 447
 ROSSET, François, 165, 217, 225, 235, 236, 237, 238,
 239, 245, 744
 ROUBAUD, Benjamin, 29, 37
 ROUGEMONT, Martine (de), 163, 165, 217, 238, 239,
 240, 247, 250, 252, 743, 744
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 22, 71, 73, 80, 81, 88, 92,
 114, 141, 157, 158, 161, 163, 164, 166, 185, 189,
 218, 220, 221, 222, 223, 251, 254, 260, 374, 376,
 380, 381, 382, 385, 388, 394, 395, 396, 397, 399,
 400, 402, 404, 406, 423, 424, 429, 496, 738, 739,
 741, 746, 751, 752, 754, 757, 767
 ROUSSEL, Nelly, 36, 39, 40, 61, 175, 176, 516, 518,
 525, 534, 536, 537, 538, 541, 542, 582, 585, 586,
 595, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 612, 613,
 614, 615, 616, 617, 618, 619, 634, 643, 644, 645,
 646, 671, 696, 698, 701, 712, 716, 717, 737, 742,
 749, 773, 774
 RYAN, Mary, 52, 53, 523
 RYNER, Han, 587, 591, 592, 604, 609
 SAINT-AMAND, Denis, 651, 652, 690, 691, 751
 SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 272, 288, 289, 291,
 293, 298, 299, 300, 384, 452, 744
 SAINT-LAMBERT, Jean-François (de), 81, 82
 SAINT-LÉGER, Anne-Hyacinthe (de), 36
 SAINTONGE, Louise-Geneviève (de), 31
 SAINT-POINT, Valentine (de), 20, 39, 40, 61, 342, 480,
 516, 521, 522, 525, 534, 536, 537, 648, 650, 651,
 652, 680, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695,
 696, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706,
 708, 709, 710, 711, 712, 715, 717, 750, 751, 772
 SAINT-SIMON, 268, 277, 339
 SALM, Constance (de), 32, 34, 39, 40, 61, 149, 156,
 158, 159, 160, 162, 164, 165, 182, 187, 188, 189,
 190, 191, 192, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 201,
 202, 203, 204, 206, 208, 211, 212, 215, 217, 224,
 243, 245, 248, 253, 254, 256, 257, 258, 260, 276,
 287, 288, 290, 306, 314, 342, 359, 362, 364, 413,
 471, 478, 487, 497, 528, 629, 632, 635, 646, 703,
 704, 738, 742, 743, 746, 762
 SAND, George, 20, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 37, 38, 40,
 61, 227, 286, 288, 292, 299, 319, 323, 336, 345,
 366, 367, 370, 372, 373, 374, 376, 378, 379, 380,
 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390,
 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400,
 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 412, 414,
 417, 419, 420, 422, 423, 424, 432, 442, 445, 449,

461, 471, 474, 475, 476, 481, 483, 486, 495, 496, 497, 498, 502, 505, 506, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 525, 540, 544, 549, 568, 649, 670, 677, 737, 745, 746, 748, 767, 768

SAND, Maurice, 502, 505, 670

SANDEAU, Jules, 292, 315, 322, 323, 339, 382, 383, 745

SANJUAN, Agathe, 13, 20, 22, 93, 120, 415, 757

SAQUI, Marguerite-Antoinette, 20

SAQUI, M^{me}, 20

SARCEY, Francisque, 14, 15, 24, 37, 39, 127, 180, 193, 277, 317, 369, 370, 371, 389, 392, 397, 398, 399, 402, 505, 528, 535, 553, 560, 570, 635, 752, 755

SARDOU, Victorien, 454, 484

SARRAUTE, Nathalie, 7, 717

SATIE, Érik, 699, 700, 707

SCHILLER, Friedrich (von), 28, 414, 423, 604, 766

SCHOPP, Claude, 164, 189, 743

SCOTT, Walter, 410, 568

SCRIBE, Eugène, 27, 32, 323, 341, 413, 478, 579

SEDAINE, Michel-Jean, 197, 199, 203, 215, 388, 738, 767

SÉGALAS, Anaïs, 33, 34, 187, 188, 345, 413

SÉGUR, (comtesse de.), 28

SETH, Catriona, 201, 203, 204, 213, 295, 743

SÉVIGNÉ, Marie (de), 34, 140, 141, 142, 154, 275, 286, 300, 303, 304, 305, 306, 307, 352, 353, 354, 355, 356, 362, 412, 761, 763, 765

SHAKESPEARE, William, 293, 373, 381, 388, 410, 414, 479, 544, 562, 604, 622

SHIH-LUNG, Lo, 651, 655, 658, 750

SIEYÈS, Emmanuel-Joseph, 66, 77, 99, 219, 227, 229

Signoret, Henry, 670

SILVERMAN, Willa Z., 539, 541, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 576, 580, 748

SIMONIN, Damien, 50, 755

SIMON-MARTIN, Meritxell, 59

SINA, Adrien, 39, 651, 652, 698, 700, 706, 751

SOAVE, François, 414

SOPHOCLE, 604

SOUMET, Alexandre, 268, 294, 295, 296, 311, 338

SOUZA, Adélaïde (de), 27

STAAL DE LAUNAY, Marguerite Jeanne (de), 36

STAËL, Auguste (de), 158, 219, 242, 243, 246, 250, 739

STAËL, Germaine (de), 27, 28, 29, 30, 35, 36, 39, 40, 44, 114, 149, 156, 158, 159, 163, 170, 182, 187, 191, 193, 212, 216, 217, 219, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 261, 269, 274, 279, 286, 290, 291, 292, 294, 306, 307, 319, 337, 342, 347, 359, 362, 363, 365, 366, 373, 375, 388, 392, 393, 410, 414, 417, 476, 479, 495, 496, 503, 506, 507, 515, 632, 635, 646, 743, 744, 762

STARKOFF, Véra, 36, 38, 40, 61, 518, 525, 534, 536, 537, 538, 541, 582, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 606, 618, 631, 634, 643, 644, 645, 646, 671, 694, 696, 701, 712, 716, 717, 739, 749, 772, 773

Stein, Gertrude, 717

STENDHAL, 212, 339

SUARD, Amélie, 281

SUARD, Jean-Baptiste-Antoine, 102, 103, 219, 225, 227, 281

SUE, Eugène, 268, 292, 297, 315, 323, 417, 440, 745

Sully Prudhomme, 660, 691

SUREL-TUPIN, Monique, 24, 538, 540, 541, 551, 553, 555, 558, 559, 560, 588, 593, 599, 605, 607, 608, 609, 613, 614, 716, 717, 737, 739, 748, 749, 756, 759

TAILHADE, Laurent, 674, 677, 679

TAKASE, Tomoko, 149, 164, 255, 758

TALLEYRAND, Charles-Maurice, 99, 219, 223, 225, 281, 359

TALLEYRAND, Maurice (de), 99, 219, 223, 225, 281, 359

TALLIEN, Thérèse, 290

TALMA, Caroline, 168

TALMA, François-Joseph, 77, 169, 170, 179, 212, 217, 268, 274, 277, 279, 280, 282, 284, 287, 288, 289, 290, 294, 307

TALMA, Julie, 170, 217

TASTU, Amable, 295, 296, 314

THÉIS, Marie-Alexandre (de), 189

THÉNARD, Jenny, 33, 34

THIERS, Adolphe, 316, 317, 319, 420, 498, 547

THOMAS, Yann, 155

THYS, Pauline, 33, 34

TOCQUEVILLE, Alexis (de), 339, 378, 515, 746

TOLSTOÏ, Léon, 587, 588, 589, 592, 593, 622

ULMÈS, Tony (d'), 34

ULMÈS, Tony Renée (d'), 34

ULRICH, Madame, 31, 36

VALLETTE, Alfred, 623, 674, 679, 682, 690

VANDEN ABEELE MARCHAL, Sophie, 272, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 347, 348, 349, 350, 357, 745

VANHOVE, Charlotte, 168

VAYROU, Georges, 541, 588, 589, 590, 592, 593, 749

VÉRET, Désirée, 371, 389

VERLAINE, Paul, 673, 674, 677, 679, 690

VERNET, Horace, 294

VIEL, Claude, 197, 198, 743

VIENNOT, Éliane, 13, 14, 715, 755, 760

VIGÉE LE BRUN, Élisabeth, 235, 274, 286, 288, 337, 366

VIGNY, Alfred (de), 268, 295, 313, 314, 323, 337, 338, 408

VILLEDIEU, Marie-Catherine (de), 32, 36

VILLEMAL, Abel François, 294, 311

VILLENAVE, Mathieu-Guillaume-Thérèse, 201, 202, 203, 204, 743

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, 660, 662, 671, 673, 682, 687

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (de), 339

VIREY, Julien-Joseph, 527, 636

VOLTAIRE, 22, 66, 67, 71, 96, 97, 98, 99, 104, 106, 111, 128, 141, 142, 157, 164, 197, 198, 218, 238, 254, 286, 392, 395, 409, 472, 544, 676, 739, 740, 754, 761, 767

Wagner, Richard, 654, 655, 658, 660, 661, 662, 688

WALDOR, Mélanie, 33, 34, 187, 188, 190, 204, 413, 743, 746

WALKOWITZ, Judith, 432, 433, 435, 755

WICKS, Charles Beaumont, 26, 756

WILD, Nicole, 20, 278, 283, 315, 440, 452, 453, 456, 459, 460, 461, 464, 478, 493, 506, 551, 555, 599, 624, 625, 662, 665, 757

WILLY, 674, 684

WINOCK, Michel, 165, 219, 220, 228, 539, 541, 563, 564, 567, 744, 748

WINTER, Jean, 538, 550

WOOLF, Virginia, 162, 174, 279, 280, 755

YON, Jean-Claude, 1, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 35, 91, 329, 529, 539, 629, 656, 757,
758

ZOLA, Émile, 24, 530, 573, 579, 593, 602, 622, 749

Table des tableaux

Tableau n°1 – Les auteurs dont au moins une pièce a été jouée sur une scène parisienne effectué à partir du répertoire cumulatif des auteurs de <i>The Parisian Stage ; Alphabetical Indexes of Plays and Authors</i> de Charles Beaumont Wicks.	26
Tableau n°2 – Nombre de mention de noms d'autrices dramatiques dans l'Anthologie de l'Avant-scène Théâtre, <i>Le théâtre français du XIX^e siècle</i> .	30
Tableau n°3 – Nombre d'autrices dramatiques dont les pièces furent publiées et/ou jouées sur les scènes parisiennes entre les XVI ^e siècle et XX ^e siècle effectué à partir des index de Cecilia Beach.	31
Tableau n°4 – Comptabilisation effectuée à partir de l'index de Cecilia Beach des autrices dramatiques du XIX ^e siècle en France.	32
Tableau n°5 – Récapitulatifs des pièces des autrices Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot et Delphine de Girardin représentées dans les grands théâtres et sur les scènes secondaires dans la première moitié du XIX ^e siècle.	273
Schéma – rendant compte de certaines relations interprofessionnelles et amitiés entre salonnières, autrices dramatiques-salonnières, autrices dramatiques-comédiennes, autrices dramatiques et comédiennes notoires du XIX ^e siècle. Les salonnières et autrices dramatiques salonnières sont distinguées par la couleur orange, les autrices dramatiques-comédiennes et les comédiennes apparaissent en jaune, les autrices dramatiques non salonnières et non comédiennes dans un théâtre public figurent en bleu. Les flèches violettes traduisent leurs relations liées à leurs textes, les flèches oranges leurs liens par le biais d'organes sociaux tiers (salons, associations, presse) et les flèches bleues leurs amitiés.	367