

## « Être homme » pour faire jouer sa pièce à Paris quand on est femme (1789–1914)

JULIE ROSSELLO ROCHET  
*Université Louis Lumière Lyon 2*

À la fin de sa vie, Sophie de Bawr (1773–1860), connue pour les nombreux et durables succès de ses pièces à la Comédie-Française, l'Odéon ou l'Ambigu-Comique, conclut dans ses *Mémoires* (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 mille petites contrariétés qui se renouvellent sans cesse, en un mot qu'il faut être homme.<sup>194</sup>

Pour quelles raisons cette célèbre autrice dramatique formule-t-elle publiquement ce conseil aux novices de son sexe ? Et que signifie pour elle « être homme » ?

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la pièce représentée sur une scène publique à Paris permet à l'auteur d'attirer une publicité non seulement sur son propos mais sur sa personne. En faisant représenter son ouvrage, l'autrice dramatique prend donc le risque, alors qu'il est mal venu qu'une femme s'exprime dans la « sphère publique<sup>195</sup> », de devenir une « femme publique<sup>196</sup> » ou du moins

---

194 Sophie de Bawr, *Mes Souvenirs*, Paris, Passard, 1853, p. 255.

195 Cf. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, [1962] *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit par Marc B. de Launay, Paris, Payot, « critique de la politique », 1997.

196 Cf. Michelle Perrot, « Femmes dans la cité », Partie III, *Les femmes ou les silences de l'histoire* [1998], Paris, Flammarion, « Champ histoire », 2001, p. 211–300 ; *Femmes publiques*, Paris, Textuel, « Histoire », 1997.

d'y être apparentée. Suivant la séparation des pouvoirs privé/public, les femmes cantonnées à l'espace domestique, ne disposent pas de droits civiques et sont exclues des arènes politiques officielles. La démocratie française s'avère ainsi, selon Geneviève Fraisse, une « démocratie exclusive et (...) [une] république masculine<sup>197</sup> ». Tant par les mœurs qui lui sont attachées, que par les règlements et les lois qui la régissent, la « dramaturgie<sup>198</sup> » (1791–1914) n'échappe pas à cette exclusivité, au détriment des femmes<sup>199</sup>. Pourtant, les index *French Women Playwrights before the Twentieth Century* et *French Women Playwrights of the Twentieth Century*<sup>200</sup> de Cecilia Beach mettent au jour les noms de 345 autrices pour le XIX<sup>e</sup> siècle dont 192 sont parvenues à faire représenter au moins une de leurs pièces sur une scène publique.

Le théâtre a alors pu constituer pour les femmes, exclues des arènes discursives officielles, au cours du « long XIX<sup>e</sup> siècle<sup>201</sup> » (1789–1914), 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. Elles ont pu, par ce biais, exercer une « agentivité » (*agency*)<sup>202</sup> dans la sphère publique en pesant, par le biais de la représentation, dans l'opinion publique. La scène de théâtre a pu

---

197 Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], Paris, Gallimard, « folio histoire », n° 68, 1995, p. 321–354.

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

199 Au niveau de la pratique, alors que les hommes sont directeurs de théâtre, ouvriers-machinistes, régisseurs, administrateurs, musiciens, les femmes sont surtout présentes au sein de cinq métiers, ceux d'ouvreuse, d'habilleuse, de figurante, de danseuse et de comédienne. À l'extérieur des théâtres, ceux qui rendent possibles les spectacles et initient leur publicité, les censeurs et les critiques sont majoritairement, avant la Troisième République, des hommes.

200 Cecilia Beach, *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, Westport (CT), Greenwood Press, « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », 1994 ; *French Women Playwrights of the Twentieth Century: A Checklist*, Westport (CT), Greenwood Press, « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », n° 24, 1996.

201 L'historien britannique Eric Hobsbawm a 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)*.

202 Caroline Mackenzie, « Agency : un mot, un engagement », *Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?*, *Rives méditerranéennes*, 2012/1, n° 41, p. 35–37, ici p. 35. Ce concept anglophone d'*agency* désigne « la capacité indépendante

leur conférer une capacité d’agir alternative à celle qui avait cours dans l’arène discursive officielle. Suivant cette hypothèse, nous pouvons nous demander si des facteurs communs, propres à ces autrices, ont facilité leur accès et identifier quelles furent leurs stratégies pour y parvenir.

À partir des index de Cecilia Beach a été sélectionné un échantillonnage d’autrices qui 1) ont eu des pièces représentées sur une scène publique parisienne à au moins cinq reprises<sup>203</sup> entre 1789 et 1914, et/ou 2) qui ont eu au moins une pièce devenue un spectacle qui a fait l’objet d’une publicité hors de l’espace de sa représentation, et dont l’autrice disposait d’une agentivité reconnue par l’Histoire littéraire ou artistique des femmes et/ou l’Histoire des femmes et/ou du féminisme entre 1789 et 1914<sup>204</sup>. Ont été choisies Olympe de Gouges (1748–1793), Julie Candeille (1767–1834), 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), Judith Gautier (1845–1917), Gyp (1849–1932), Rachilde (1860–1953), Véra Starkoff (1867–1923) et Marie Lenéru (1875–1918) suivant le premier critère. 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) ont été choisies suivant le second critère.

## **Des naissances privilégiées, des éducations peu genrées, des « devoirs de femmes » modérés**

Ces autrices dramatiques sont nées en France entre 1748 et 1878, à l’exception de Véra Starkoff, née en Pologne. La moitié d’entre elles a grandi à Paris, l’autre moitié dans des villes ou villages de provinces. Elles ont cependant toutes vécu et exercé leurs vies professionnelles et sociales à Paris, capitale du pouvoir politique et des arts, en particulier des

---

d’agir selon sa propre volonté ». Pour qu’une personne en soit dotée, elle doit « être capable d’agir ; [de] pouvoir agir ; [de] vouloir agir ».

203 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 fût-elle modeste et/ou courte.

204 Parmi elles, n’ont pas été étudiées celles pour lesquelles les sources historiques concernant leurs textes, sont inaccessibles, et leurs biographies rares.

spectacles, tous créés dans cette ville avant de partir en tournée dans des régions françaises. Presque toutes ces autrices dramatiques sont issues de familles de la petite, moyenne ou grande bourgeoisie (familles d'artistes comprises). Seules, Olympe de Gouges et Céleste Mogador viennent de familles du peuple plus ou moins modestes. Parmi celles issues de familles bourgeoises, plus de la moitié a un ou deux parents aristocrates, un peu moins d'un quart est issu de la très grande bourgeoisie, près d'un quart a un parent qui tient un salon et près de la moitié a un père ou une mère qui pratique un art ou qui écrit, parfois de manière professionnelle, lorsqu'elles viennent au monde. Ces autrices dramatiques grandissent donc dans des milieux socialement privilégiés et pour près de la moitié d'entre elles, au sein de familles entretenant des sociabilités choisies et sensibles aux arts.

Toutes ont bénéficié entre cinq et seize ans d'une éducation élémentaire, apprenant à lire, écrire et compter, à l'exception d'Olympe de Gouges et Céleste Mogador, qui n'ont accédé à une formation qu'en autodidactes et après leurs seize ans. Pour la plupart des autres, l'éducation a été dispensée à domicile par le père, la mère, un grand-parent ou un précepteur. Seul un quart d'entre elles a fréquenté une institution pour filles (couvent, institution aristocratique ou école). Au niveau des savoirs enseignés, plus de la moitié jouissait d'une large culture littéraire, avec un accès libre à la bibliothèque familiale, la moitié a appris un art, en particulier la musique, un tiers a eu accès, avant seize ans, à des ouvrages de philosophie, en particulier ceux de Rousseau et de Voltaire, à l'histoire et à la géographie, au latin et au grec, moins d'un quart aux mathématiques et/ou à l'enseignement d'une langue vivante étrangère et/ou à la pratique d'un sport, en particulier l'équitation. Enfin, dix pour cent seulement ont reçu un enseignement religieux.

Ces autrices dramatiques françaises, bourgeoises de naissance, ont reçu une éducation aristocratique mais non spécifiquement féminine et dans le courant de l'esprit des Lumières avec une importance donnée moins à l'enseignement religieux et aux travaux de l'aiguille qu'à celui des lettres, de la littérature, de la philosophie et de la pratique des arts. Elles n'ont pas subi le poids de la tradition pédagogique réservée aux jeunes filles du XIX<sup>e</sup> siècle « élevées "sur les genoux de l'Église"<sup>205</sup> ». En outre, plus

---

205 Cf. Françoise Mayeur, *L'Éducation des filles en France au XIX<sup>e</sup> siècle* [1979], Paris, Perrin, « tempus », 2008, p. 15.

de la moitié d'entre elles a été l'enfant unique ou l'enfant survivant d'une fratrie du couple qui l'a engendrée. Cette situation familiale explique parfois l'exceptionnalité de leur éducation peu genrée, voire qu'elles aient été élevées en petit garçon comme ce fut le cas de Gyp ou de Rachilde. Avant l'âge de seize ans, plus du tiers écrit déjà des poèmes ou des pièces de théâtre, un quart joue la comédie, un cinquième pratique un instrument et un dixième peint.

Concernant leur vie civile à l'âge adulte, à l'exception de Maria Deraismes, Louise Michel et Marie Lenéru, ces femmes ont été mariées. Cependant, après un, deux ou trois mariages, plus des deux tiers d'entre elles ont été veuves, divorcées ou séparées de corps par la loi, sans se remarier ensuite. Cette situation leur a conféré durant près de la moitié de leur vie un statut de veuve ou de femme non mariée<sup>206</sup>. Une telle condition a pu les fragiliser, elle les a aussi libérées de l'autorité éventuellement pesante d'un époux, les poussant à prendre la direction de la gestion de leur foyer et/ou à devoir travailler pour gagner leur vie, par exemple en écrivant pour le théâtre. Plus de la moitié de ces femmes ont été mères. Cependant un peu moins de la moitié n'a eu qu'un seul enfant ayant passé l'âge de trois ans, un peu moins de quinze pour cent deux, un tiers trois, et un peu moins de quinze pour cent quatre à cinq enfants. Elles ont donc plutôt eu peu d'enfants, avec une moyenne de 3,5 enfants par femme, et huit d'entre elles n'ont, d'après l'état de nos connaissances, jamais donné naissance. En résumant : elles ont plutôt vécu « en célibataire » et avec peu d'enfants à charge. Elles ne pliaient pas, pour la plupart, sous les charges domestiques, elles disposaient de temps pour leurs activités personnelles, en particulier l'écriture. Cet état de femme célibataire avec enfant a pu cependant rendre leur situation financière précaire et les obliger à écrire vite et beaucoup, à devoir privilégier, pour subvenir à leurs besoins et ceux de leurs enfants, la quantité à la qualité des textes, tel fut le cas de Louise Colet. Mais leurs mariages ont aussi pu constituer des leviers professionnels pour leurs carrières.

---

206 Après la mort, le divorce, ou la séparation du conjoint, leur âge médian est de 42 ans. L'espérance de vie de l'ensemble de ces autrices s'élevant à 70 ans, elles ont vécu près de la moitié de leur vie sans époux.

## Des épouses d'hommes publics, des femmes du monde, des femmes publiques

À l'exception de trois d'entre elles, ces femmes ont été mariées une, deux ou trois fois. Un tiers l'a été avec des intellectuels (chercheurs, artistes et écrivains), plus de quinze pour cent avec des médecins ou des avocats, moins de quinze pour cent avec des financiers, dix pour cent avec des militaires gradés, des éditeurs ou des journalistes, une avec un ambassadeur (Germaine de Staël), et une avec un artisan (Olympe de Gouges)<sup>207</sup>. En outre, un peu moins de la moitié de ces femmes a été marié à un député (Émile de Girardin, Edmond Adam, Charles Dumont, second mari de Juliette Adam), à un fonctionnaire nommé par un gouvernement français ou étranger (Erik de Staël von Holstein, Joseph de Salm-Reifferscheidt-Dyck, Sigismond Gay, Jacques Ancelot), à une personnalité qui exerçait une influence intellectuelle philosophique (Saint-Simon, époux de Sophie de Bawr), littéraire (Catulle Mendès avec Judith Gautier, Alfred Valette avec Rachilde), dans l'histoire démocratique (dans le combat pour la liberté de la presse dans le cas d'Émile de Girardin) ou à un militant (Émile de Girardin, Edmond Adam, Charles Dumont, Henri Godet, époux de Nelly Roussel). Un peu moins de la moitié d'entre elles a donc été unie à une personnalité qui disposait d'un pouvoir politique de représentativité et/ou décisionnaire pour la collectivité au sein du gouvernement parlementaire ou exécutif français ou d'un pouvoir d'influence au sein de l'opinion publique. Un quart de ces femmes mariées (Germaine de Staël, George Sand, Louise Colet, Valentine de Saint-Point) a par ailleurs entretenu des relations extra-conjugales connues, voire célèbres et médiatisées, avec des hommes politiques qui occupaient des fonctions au sein du gouvernement exécutif, parlementaire (Louis de Narbonne, Benjamin Constant, Michel de Bourges, Désiré Bancel, Victor Cousin) ou avec des chefs de file d'un courant artistique d'avant-garde (comme Ricciotto Canudo). Épouses ou compagnes de personnalités proches du pouvoir politique et artistique parisien, leurs mariages et leurs relations amoureuses leur ont permis de suivre de près la vie publique et de côtoyer des personnalités de l'arène discursive officielle.

---

207 Il y a trois époux dont je n'ai pu identifier la profession : le premier époux de Sophie de Bawr et les deux maris de Véra Starkoff.

Identifions désormais leurs fonctions non pas en tant que « femme de » mais du fait des rôles sociaux qu'elles tinrent en leur personne propre. Toutes ces autrices dramatiques ont animé une institution sociale de l'espace public. En effet, plus de la moitié ont été des salonnières ou ont initié et animé des cercles politiques ou littéraires à Paris, tel fut le cas de Germaine de Staël, Julie Candaille, Constance de Salm, Sophie Gay, Delphine de Girardin, Virginie Ancelot, Eugénie Niboyet, Louise Colet, Maria Deraismes, Juliette Adam, Judith Gautier, Rachilde, Valentine de Saint-Point. Un peu moins de la moitié a dirigé ou codirigé un organe de presse (Sophie Gay, Eugénie Niboyet, George Sand, Maria Deraismes, Juliette Adam, Valentine de Saint-Point) ou une maison d'édition (Rachilde) ou un théâtre public à Paris (Virginie Ancelot et Céleste Mogador). Plus de dix pour cent ont été des militantes au sein d'un mouvement ou parti politique à Paris (Eugénie Niboyet, Maria Deraismes, Louise Michel, Juliette Adam, Gyp, Véra Starkoff, Nelly Roussel), enfin plus de la moitié ont été connues pour leur fréquentation assidue de salons ou cercles littéraires et/ou politiques parisiens.

Concernant les autrices de la première moitié du long XIX<sup>e</sup> siècle, elles reçoivent, dans leurs salons, les acteurs influents des sphères publiques officielles. Grâce à ces espaces sociaux, elles côtoient de manière hebdomadaire des hommes politiques mais également des académiciens, des journalistes, des éditeurs et des artistes, notamment du monde du théâtre. Elles peuvent approcher des actrices en vogue ou des directeurs de théâtres parisiens. Grâce aux salons, nombre d'entre elles entretiennent des commerces d'amitié en particulier avec des actrices sociétaires qui vont incarner sur la scène de la Comédie-Française les héroïnes de leurs pièces, tel fut le cas d'Olympe de Gouges avec Julie Candaille dans *L'Entrée de Dumourier à Bruxelles, ou les Vivandiers* représentée en 1793, de Sophie de Bawr et Sophie Gay avec M<sup>lle</sup> Mars, qui joue notamment dans *La Suite d'un Bal masqué* en 1813 et *Le Marquis de Pomenars* en 1819, de George Sand avec Marie Dorval jouant dans *Cosima, ou la haine de l'amour* en 1840, ou de Delphine de Girardin avec Rachel, jouant par exemple dans *Judith* en 1843. Leurs salons leur permettent également de recevoir des directeurs de théâtre. Delphine de Girardin reçoit Arsène Houssaye, administrateur de la Comédie-Française (1849–1856), qui met, après la rédaction de l'une de ses comédies, « la Comédie-Française à sa disposition<sup>208</sup> » et qui lui passe ensuite commande d'une pièce, *La*

208 Madeleine Lasserre, *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, Paris, Perrin, 2003, p. 281.

*Joie fait peur* en 1854. Leur engagement politique peut parfois servir leurs carrières dramatiques. Par exemple, lors de la Révolution de 1848, Étienne Arago fait appel à la socialiste et républicaine George Sand pour écrire un prologue à l'ouverture de la Comédie-Française renommée « Théâtre de la République ».

Concernant les autrices dramatiques sous la Troisième République, ce sont plutôt leur sociabilité et leur activité, voire leur activisme au sein de cercles artistiques d'avant-garde ou militants politiques qui ont rendu possibles les représentations de leurs pièces. Louise Michel confie sa première pièce, *Nadine* (1882), à l'un de ses anciens compagnons communards, Maxime Lisbonne, alors directeur du Théâtre populaire (actuel Théâtre des Bouffes du Nord), la boulangiste Gyp fait jouer sa pièce pour marionnettes *Tout à l'égout* (1889) au Café Helder lors d'une soirée de soutien au Général Boulanger, enfin Véra Starkoff et Nelly Roussel font représenter leurs pièces *L'Amour libre* (1902) ou *Par la Révolte* (1903) dans le cadre des Universités populaires et d'organisations féministes dont elles sont membres. Du côté des avant-gardes artistiques, Judith Gautier participe par ses pièces du japonisme théâtral avec par exemple *La Marchande de sourires* en 1888 à l'Odéon, Rachilde prend part avec trois pièces à l'aventure des symbolistes du Théâtre d'Art (1890–1893) fondé par Paul Fort avec *La Voix du sang* (1890), *Madame La Mort* (1891), puis du Théâtre de l'Œuvre (1893–1897) de Lugné-Poe avec *L'Araignée de cristal* (1894). Valentine de Saint-Point voit sa première pièce *Le Déchu* interprétée en 1909 au Théâtre des Arts par le Cercle dramatique « Les Essayeurs », alors qu'elle se rapproche de différents mouvements artistiques d'avant-garde.

Qu'elles s'expriment au sein de cercles littéraires, politiques ou d'avant-garde artistiques, leur hyper sociabilité mondaine et/ou politique est à mettre en lien direct avec les représentations de leurs pièces. En effet, ces différents groupes et espaces sociaux leur permettent, sans avoir à passer par les coulisses ou les comités de lecture des théâtres, de rencontrer des personnes influentes (actrices en vogue et directeurs de théâtre) ou directement des publics – voire d'être influentes elles-mêmes et à l'origine active de la fondation d'un groupe, comme c'est le cas de Rachilde avec le Théâtre d'Art. Plus généralement ces réseaux sociaux, ces pléiades d'influences, font office de tremplin à leur professionnalisation dans le monde des arts.

Concernant leurs activités professionnelles, ces autrices dramatiques sont des femmes de lettres. Elles ont publié, seules, dans divers genres

(poésie, mémoires, roman, journalisme, essais, théâtre, traduction, critique littéraire, etc.) en moyenne 30 livres chacune. Parmi ces titres figurent en moyenne 6,5 pièces de théâtre. Mais s'arrêter à la publication de leurs pièces pour appréhender leur pratique d'autrice dramatique s'avère peu pertinent puisqu'elles en ont chacune écrit en moyenne 12,8. Celle qui a écrit le plus de pièces est Olympe de Gouges (environ 45 pièces), suivie par George Sand (environ 40, sans compter la production pour le théâtre de Nohant), Céleste Mogador (39), Virginie Ancelot (26), Gyp (18), Sophie de Bawr et Rachilde (14), Judith Gautier (13), Germaine de Staël (12), Sophie Gay et Delphine de Girardin (8), Julie Candaille, Louise Colet et Juliette Adam (7), Marie Lenéru (6), Maria Deraismes et Nelly Roussel (4), Eugénie Niboyet, Louise Michel et Valentine de Saint-Point (3) et enfin Constance de Salm (2). Les trois quarts de leurs pièces ont été représentées. Seul un quart de leur production dramatique n'a jamais rencontré de public. Elles ont ainsi eu en moyenne 9,5 pièces représentées. Parmi celles représentées, près des trois quarts l'ont été sur des scènes de théâtre publiques parisiennes (une moyenne de 7 pièces par autrice) et un tiers dans des cercles privés, en famille ou au sein de théâtres de société (une moyenne de 2,5 pièces chacune). La moitié de ces autrices a eu une pièce jouée dans un grand théâtre parisien (Comédie-Française, Odéon, Opéra et Opéra-Comique) et pour quatre-vingts pour cent d'entre elles au moins une fois sur la scène de la Comédie-Française (Olympe de Gouges, Julie Candaille, Constance de Salm, Sophie de Bawr, Sophie Gay, Delphine de Girardin, Virginie Ancelot, George Sand et Marie Lenéru). Plus du tiers d'entre elles appartiennent à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (avant la Révolution de 1848). Ensuite, un tiers des autrices a eu ses pièces représentées sur les scènes de théâtres de boulevard (Vaudeville, des Variétés, de l'Ambigu-Comique, de la Gaîté et de la Porte Saint-Martin). Ce fut le cas pour Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot, George Sand, Céleste Mogador et Juliette Adam. Un peu plus des trois quarts a eu ses textes joués sur les scènes d'autres théâtres parisiens et elles sont un peu plus de dix pour cent à avoir eu des pièces représentées dans des théâtres hors de Paris. Germaine de Staël a ainsi fait représenter ses pièces dans son « théâtre de société<sup>209</sup> » de Coppet (1809–1811), ou chez des particuliers à Genève, Véra Starkoff

---

209 Cf. Martine de Rougemont, « 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

à Rennes (*L'Issue*, 1911) et Judith Gautier au Century Theatre de New-York (*La Fille du ciel*<sup>210</sup>, 1912). Enfin moins de dix pour cent de leurs pièces ont été représentées dans des espaces publics parisiens autres que des théâtres, celles de Vera Starkoff et de Nelly Roussel ont ainsi été jouées dans des Maisons du Peuple et des Mairies.

Selon le mode de création du XIX<sup>e</sup> siècle, les autrices comme les auteurs dramatiques devaient entretenir, accroître et multiplier leurs réseaux sociaux et cercles d'influences pour voir représenter leurs textes. Elles ont également entretenu des liens étroits avec la presse : près de la moitié collaborait à un journal et un tiers a fondé ou cofondé un organe de presse, exerçant une influence dans l'opinion publique lettrée. Citons *La Revue Indépendante* (1841–1848) cofondée par George Sand, *La Voix des femmes* (1848) par Eugénie Niboyet ou *La Nouvelle Revue* (1879–1899) par Juliette Adam. Plus d'un tiers ont aussi porté une parole publique oralement et en leurs noms, en tant que conférencières. Certaines le furent ponctuellement à la faveur d'évènements politiques (pendant les Cent-Jours ou lors de la Commune de Paris) comme Julie Candaille, Louise Colet, Céleste Mogador, et certaines de manière plus professionnelle et militante comme Constance de Salm au Lycée des Arts, et sous la III<sup>e</sup> République Céleste Mogador sous contrat en France, Maria Deraismes invitée par le Grand Orient de France, Louise Michel au sein de cercles politiques anarchistes, Nelly Roussel dans les UP et organisations militantes féministes (*Union Fraternelle des Femmes* entre autres) et Valentine de Saint-Point au sein de cercles artistiques. Enfin, certaines étaient des compositrices et/ou de célèbres instrumentistes qui donnaient publiquement des concerts (Julie Candaille et Sophie Gay) et deux étaient danseuses et/ou chorégraphe (Céleste Mogador et Valentine de Saint-Point).

Autrement dit, bien qu'issues parfois de l'aristocratie et/ou enrichies grâce à leurs mariages et à leurs veuves, toutes ces femmes ont travaillé, en particulier à des œuvres d'art et/ou de l'esprit. La moitié d'entre elles a exercé une ou des professions pour subvenir à ses besoins. Leurs publications au sein de maisons d'éditions réputées attestent de leur reconnaissance professionnelle dans le monde des lettres. Elles leur ont conféré une réputation à Paris mais également nationale, voire

---

direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, Genève, Slatkine et Paris, Champion, 1977, p. 263–283.

210 Pièce coécrite avec Pierre Loti.

européenne dans le cas de Germaine de Staël, ainsi qu'un pouvoir d'influence intellectuelle au sein de l'opinion publique. Leur polyvalence professionnelle leur a souvent permis de durer sur la scène artistique et littéraire, notamment lorsqu'elles se trouvaient dans la nécessité de devoir travailler, en se renouvelant par différents moyens d'expression. Ainsi, entre la Révolution de 1789 et la Grande Guerre, en plus d'être des mères, des épouses, parfois de personnalités publiques du monde politique et des arts, ces femmes animaient, fréquentaient des lieux de sociabilité choisie : des salons, des cercles politiques, des journaux, des académies, des maisons d'éditions. Ces espaces sont ceux qu'Habermas qualifie d'institutions sociales de l'« espace public bourgeois ». Au sein de leurs foyers, concrètement dans leurs salons, elles étaient capables d'agir selon leurs volontés, en recevant des personnes de leur choix. Ces espaces sur lesquels elles régnaient leur ont permis de rencontrer et d'échanger avec des personnalités dotées d'une agentivité au sein de la sphère publique officielle, que ce soit dans les arènes politiques (le gouvernement) ou artistiques (maisons d'édition, théâtres, etc.). Les relations interhumaines que ces espaces engendraient ont participé de leur professionnalisation grâce à la rencontre avec un éditeur par exemple ou en intégrant des espaces officiels *a priori* interdits à leur sexe comme les académies. Après le triomphe de son mélodrame *Sapho*, Constance de Salm fut par exemple acceptée au titre d'exception dans l'académie du Lycée des Arts. Le succès d'une publication ou d'une de leurs pièces sur une scène parisienne accroissait la fréquentation de leurs salons par des personnalités de choix et augmentait leur réputation dans l'espace public. La vogue d'une de leurs œuvres leur permettait également l'intégration de nouveaux cercles. Suite au succès de son essai féministe *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage* (1858), Juliette Adam est ainsi invitée dans le salon républicain parisien très en vue de Marie D'Agoult (alias Daniel Stern). Ces espaces sociaux dans lesquels elles disposaient d'une agentivité ont facilité leurs carrières professionnelles.

C'est donc par le biais d'une stratégie de cumul de réseaux de sociabilités et de professions qu'a été possible leur reconnaissance professionnelle dans le monde des lettres et des arts parisiens, en particulier dans le domaine du spectacle. « Être femme de » mais également écrire dans un journal, tenir un salon, auquel s'ajoutait aller au théâtre, fréquenter d'autres salons, publier des textes chez différents éditeurs, entretenir des liens amicaux avec des professionnels de la scène, participer à la création d'un journal, faire partie de plusieurs groupes et être à la fois journaliste,

écrivaine, comédienne, musicienne, etc. apparaît comme la stratégie clé, consciente ou non, de ces femmes célèbres et célébrées à Paris, et parfois en Europe, de leur vivant. Il est en effet peu aisé de déterminer si leurs stratégies de carrière furent conscientes ou inconscientes, c'est-à-dire si elles résultèrent d'un plan élaboré, d'une série de circonstances, 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 femme de lettres, comme par exemple ouvrir un salon lorsqu'on arrivait à Paris, et dès qu'on en avait les moyens financiers, sur le modèle d'une consœur admirée. Cumuler les réseaux de sociabilité signifiait se rendre visible à des personnalités influentes et décisionnaires qui, à l'exception des autres salonnières et comédiennes en vogue, étaient souvent des hommes. À ce titre, elles durent souvent s'appuyer sur leur féminité, c'est-à-dire insister, voir accentuer leur différence sexuée, afin d'asseoir leur autorité au sein de ces groupes majoritairement masculins. À la fin de sa vie, Rachilde confiait : « le métier de femmes de lettres [...] ressemble un peu à celui des actrices toujours obligées à la représentation<sup>211</sup>. » L'autrice témoigne du jeu de rôle auquel est contrainte l'écrivaine, forcée à participer à ce que Judith Butler nomme « la comédie hétérosexuelle<sup>212</sup> ». 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 d'expression et bénéficier d'une publicité de ses idées dans une société patriarcale. Butler souligne « l'interdépendance<sup>213</sup> » 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 inattendue du maître à l'égard de l'esclave pour l'affirmation de sa propre identité<sup>214</sup> ». 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 parfois un fantasme de femme sexualisée comme la comédienne, ou prendre une fonction de représentation, en devenant officiellement l'égérie du groupe. Les surnoms qui leur furent attribués confirment ce second phénomène (« Muse de la Raison » pour Constance

---

211 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, éditions de France, 1928, p. 69.

212 Judith Butler, « Lacan, Rivière et les stratégies de mascarade », *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface d'Éric Fassin, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, « poche », 2005, p. 131.

213 *Ibid.*, p. 127.

214 *Ibidem*.

de Salm au Lycée des Arts, « Muse des Romantiques » pour Delphine de Girardin, « Muse de la République », Juliette Adam, « Reine des décadents », Rachilde, « Diane Rouge », Louise Michel, etc.) Considérées de leur vivant à la fois comme des créatrices et comme des muses, l'histoire n'a souvent retenu que la seconde facette de leur personnalité publique. Si jouer voire sur-jouer « la femme » put s'avérer une stratégie efficace pour influencer des hommes de pouvoir en « république masculine »<sup>215</sup>, être une « femme publique », c'est-à-dire avoir l'agentivité d'un homme en occupant l'espace public, semble avoir été opérant pour faire jouer sa pièce à Paris.

---

215 Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, op. cit., p. 321–354.