



Sur scène et hors-scène: les spectatrices des réseaux artistiques féminins au début du XXe siècle

Nathalie Coutelet

► To cite this version:

Nathalie Coutelet. Sur scène et hors-scène: les spectatrices des réseaux artistiques féminins au début du XXe siècle. Spectatrices! De l'Antiquité à nos jours, CNRS Editions, 2022, Arts et essais littéraires, 9782271135841. hal-04038728

HAL Id: hal-04038728

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04038728>

Submitted on 21 Mar 2023

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.

**Sur scène et hors scène : les spectatrices des réseaux artistiques féminins au début du XX^e
siècle,
Nathalie Coutelet**

Sous la III^e République, les mouvements féministes se structurent, notamment grâce à la « Société pour l'amélioration de la femme » de Maria Deraismes¹ ou aux divers congrès qui se tiennent à partir de 1878². Des journaux, spécifiquement dédiés aux femmes, sont édités, comme *La Citoyenne*, fondée par Hubertine Auclert³ ou *La Fronde*, par Marguerite Durand⁴. Ils se font les porte-paroles des droits civils féminins, qui progressent lentement, comme l'ouverture des professions de médecin et d'avocat, ou l'autorisation pour la femme mariée qui travaille de conserver son salaire⁵. L'essor de la presse féminine permet d'ailleurs le développement très important de leurs publications littéraires, en particulier poétiques⁶. Le *Figaro illustré*, en février 1910, dénombre ainsi pas moins de 5000 autrices⁷ et beaucoup d'articles analysent ce phénomène nommé le « bas-bleuisme contemporain⁸ ». Parmi ces femmes, une petite minorité seulement écrit du théâtre, mais peine à faire accepter ses pièces par les directeurs.

Dans ce contexte, des femmes se mobilisent et créent des sociétés destinées à promouvoir la création féminine et à en assurer la présentation. À la fois lieux de sociabilité féminine et espaces d'expérimentation, ils permettent la découverte d'œuvres écrites *par* des femmes et jouées *devant* des femmes de façon presque exclusive⁹. Pour les spectatrices, notamment les plus jeunes, la situation n'est guère plus avantageuse. Ainsi Jane Misme, journaliste, féministe, fondatrice du journal *La Française*, militante pour le droit de vote des femmes, écrit-elle dans *La Fronde* le compte rendu de la pièce *Jeanne d'Ascaïn*, de M^{me} Pescherard (1904) :

¹ Maria Deraismes (1828-1894) a composé des pièces de théâtres, réunies dans *Théâtre chez soi* (Paris, Michel Lévy, 1864). Dans plusieurs essais, elle défend les droits féminins. La Société pour l'amélioration de la femme est fondée avec l'aide de Paule Minck, Louise Michel (1886).

² Le premier Congrès international du droit des femmes (1878), puis le Congrès des œuvres et institutions féminines (1889) et le Congrès du droit des femmes (1889). Pour resituer ces formes de mobilisation dans l'histoire plus générale du féminisme en France, voir notamment Bibia PAVARD, Florence ROCHEFORT, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ne nous libérez pas, on s'en charge ! Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La découverte, 2020, notamment Chapitre V. Le mouvement pour les droits des femmes, féminismes et République (1871-1889), p. 97-127.

³ Hubertine Auclert (1848-1914) fonde *La Citoyenne*, journal féministe (1881-1891) et milite pour le droit de vote féminin, ainsi que pour la possibilité pour les femmes de se présenter aux élections.

⁴ Marguerite Durand (1864-1936), comédienne issue du Conservatoire, puis journaliste, lance *La Fronde*, journal exclusivement féminin, tiré à 200 000 exemplaires à partir de 1897. Voir Hélène ECK et Claire BLANDIN (dir.), *La Vie des femmes : la presse féminine aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2010.

⁵ Laurence KLEJMAN, Florence ROCHEFORT, *L'Égalité en marche. Le féminisme sous la Troisième République*, Paris, Presses de la Fondation nationale des Sciences Politiques, coll. « Des femmes », 1989.

⁶ Voir à ce sujet Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2009.

⁷ G. DAVENAY, « La vie de Paris. Les femmes de lettres », *Le Figaro*, n° 52, 21 février 1910. Voir Michel DÉCAUDIN, « Bacchantes ou Amazones ? Romancières de 1900 », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, 1994, p. 93-104.

⁸ Barbey D'AUREVILLY, « Du bas-bleuisme contemporain », *Les œuvres et les hommes*, tome V : *Les Bas-bleus*, Paris, V. Palmé, 1878, introduction, sans n° de p.

⁹ Nous avons découvert ces groupes lors de nos recherches sur La Grimace, société théâtrale d'amateurs, qui a travaillé en lien avec plusieurs d'entre eux et qui représenté diverses pièces d'autrices. Voir Nathalie COUTELET, *Un Théâtre à côté : La Grimace. De la Belle Époque aux Années folles*, Le Coudray, Otrante, 2020. Aucune étude ne recense les clubs féminins à ce jour et les informations disponibles sont principalement issues du dépouillement de la presse et de quelques archives conservées à la BnF.

« Toute une famille [...] emplissait une vaste avant-scène. On avait amené les jeunes filles, et c'était une témérité, à ce spectacle inédit, partant inconnu de la censure familiale [...]. Le sujet [...] est l'adultère d'une belle-mère avec son gendre. Le début ne le laisse qu'à peine prévoir, et la famille de l'avant-scène était toute confiante et tout oreilles. Mais, patatras ! Les choses se précisent, et aussitôt nous assistons [...] à la scène [...] où les jeunes filles sont expulsées dans le couloir, avec des oranges pour se consoler¹⁰. »

Cet exemple n'est pas isolé, car les jeunes filles sont étroitement surveillées dans les distractions spectaculaires qu'on leur accorde, de même que les femmes mariées dites respectables. Dans ce contexte, les espaces de sociabilité féminine permettent non seulement l'expression de la création dramatique des autrices, mais aussi davantage de liberté pour les spectatrices en l'absence des hommes.

Le bas-bleuisme dramatique

La multiplication des œuvres conçues par des femmes – unanimement constatée au début du XX^e siècle – est associée par Charles Tenroc au processus démocratique qui fait que :

« les lettres se sont vulgarisées ; mises à la portée du plus grand nombre, elles sont devenues vulgaires [...]. Rabaisées au niveau des femmes, celles-ci n'ont eu qu'à les ramasser, à s'en parer comme d'un ornement bon marché¹¹. »

Le romancier Alphonse Karr déplore de son côté qu'« une femme qui écrit a deux torts : elle augmente le nombre des livres et elle diminue le nombre des femmes¹² ». L'accusation de « masculinisation » des femmes littéraires est récurrente¹³ ; si la création poétique et romanesque par des autrices est malgré tout plutôt acceptée, il n'en va pas de même pour le théâtre, car « les femmes manquent de cette netteté, de cette rapidité, de cette vivacité directe, de cet esprit de synthèse, enfin, que le théâtre réclame¹⁴ ». Ce verdict n'émane pas, comme on pourrait le penser *a priori*, d'un homme voyant d'un mauvais œil cette concurrence, mais d'une femme, qui rejoint ses collègues masculins pour dénier aux femmes le don dramatique. On comprend mieux, dès lors, le rôle de ces sociétés qui organisent des représentations d'œuvres féminines et que l'on peut diviser en deux groupes : d'une part, les cercles, comme le Ladies Club (1896), le Cercle de La Française (1911), le Lyceum (1904) ou Les Unes (1906), qui possèdent des sections théâtrales ; d'autre part, les sociétés de « femmes auteurs dramatiques¹⁵ », comme le Théâtre Féministe, fondé par Marya Chéliga¹⁶ (1897-1898) et La Halte (1909), créée par Berthe Dangennes, qui justifie ainsi son existence :

« La femme à cette époque de vie toujours plus coûteuse, doit avoir un métier, qui lui permette d'apporter sa contribution aux dépenses du ménage. Une profession, plutôt qu'une dot [...]. Ce sont là des idées qu'il faut être femme pour mettre à la scène avec la conviction nécessaire. Ces pièces de femmes auraient du mal à parvenir jusqu'aux théâtres encombrés. Mais, en permettant à ses camarades de faire jouer leurs

¹⁰ Jane MISME, « Le théâtre », *La Fronde*, n° 2097, 1^{er} février 1904. La pièce est créée par le cercle des Escholiers, au Théâtre Victor Hugo.

¹¹ Charles TENROC, *Féminités*, Paris, F. Laur, 1902, p. 83.

¹² Alphonse Karr, cité par G. DAVENAY, *op. cit.*

¹³ Voir à ce sujet Guillaume Pinson, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio*, n° 30, 2009, p. 211-230.

¹⁴ Louise FAURE-FAVIER, « Autour de la vie féminine », *Gil Blas*, n° 11989, 6 décembre 1909.

¹⁵ « Un théâtre féminin », *Comœdia*, n° 852, 29 janvier 1910.

¹⁶ Marya Chéliga (1859-1927), autrice polonaise, fonde le Théâtre Féministe afin d'accueillir les œuvres écrites par des femmes, en soutenant également les revendications politiques féministes, comme le droit de vote.

œuvres, comme elle révèle les siennes, Berthe Dangennes intéresse les directeurs qui peuvent en juger mieux que par une simple lecture... et voilà des contrats passés¹⁷.»

Outre la nécessité pour les femmes de travailler, afin de conquérir leur indépendance, Berthe Dangennes dégage deux objectifs principaux pour son association : la présentation d'œuvres qui ne sauraient être écrites par des hommes au prétexte qu'elles concerneraient des thématiques jugées spécifiquement féminines et le tremplin que constitue une première représentation pour ces autrices, perçues comme des « camarades », dans un lieu voué à la sororité.

Le Ladie's Club¹⁸ se situe quant à lui dans le sillage des clubs féminins anglais, fonctionnant sur le modèle ancien des clubs masculins, il en va de même pour La Française¹⁹. Espaces de réunion pour les femmes, ils possèdent des « salons de lecture, de correspondance, de thé, des auditions et représentations poétiques, littéraires, musicales, dramatiques²⁰ ». Leur activité principale est celle des rencontres et distractions féminines ; on y joue des pièces en amateur et les femmes se groupent « pour louer une loge à frais communs²¹ » dans les théâtres. Le Lyceum²², filiale française du Lyceum de Londres, fondé par Constance Smedley (1903), est un club assez identique, à la différence qu'il possède une section théâtrale chargée d'encourager la création féminine. Le « groupe de femmes de lettres et d'artistes²³ » des Unes organise expositions, conférences, récitals, concerts et dîners au cours desquels des lectures poétiques et dramatiques sont proposées.

Le Théâtre Féministe et la Halte sont exclusivement consacrés aux représentations de pièces écrites par des autrices. Par leur forme de clubs ou de sociétés théâtrales, tous fonctionnent en réseau fermé d'adhérentes et accueillent dans leur immense majorité des femmes, donc uniquement des spectatrices – à quelques exceptions près pour certaines représentations. Ces sociétés constituent un entre-soi mondain, voire aristocratique, comme la création littéraire féminine, elle aussi majoritairement élitiste :

« Toutes celles qui ont abordé le théâtre s'y sont trouvées autorisées ou invitées par une situation déjà faite de femme de lettres, de comédienne, ou par une position sociale éminente [...]. Non seulement le préjugé a entravé moralement les velléités actives des femmes ; mais il a dressé en fait, au-devant d'elles, dans cette voie comme dans toutes les autres, des obstacles presque impossibles à lever autrement que par la fortune, l'autorité ou l'influence²⁴. »

¹⁷ G. DEMNIA, « Lettre parisienne », *Annales africaines*, n° 53, 31 décembre 1910.

¹⁸ Situé rue Duperré, le Ladie's Club propose à ses membres des salons, des dîners, des conférences et des présentations artistiques.

¹⁹ Le Cercle de la Française, destiné à l'amélioration de la condition féminine, propose des espaces de rencontres dans ses salons, des dîners et manifestations artistiques. Il ouvre une section théâtrale en 1911, dans ses locaux de la rue Saint-Honoré. Le Cercle porte le nom du journal éponyme, *La Française*.

²⁰ « Notice sur *La Française*, œuvre et journal de progrès féminin », *La Française*, n° 202, 28 mai 1911. Consulter Benoît LECOQ, « Les cercles parisiens au début de la Troisième République : de l'apogée au déclin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 32, n° 4, octobre-décembre 1985, p. 591-616.

²¹ Berthe de Marsy, interrogée par Émile ANDRÉ, « Au jour le jour. Le Ladie's Club n° 2 », *Le Figaro*, n° 295, 22 octobre 1897.

²² Club destiné à l'encouragement des lettres, arts et sciences, il a ses locaux dans un hôtel particulier de la rue de la Bienfaisance, puis rue de Penthievre. La section théâtrale du Lyceum parisien ouvre en 1912.

²³ « Paris au jour le jour », *Le Figaro*, n° 95, 4 avril 1908. Le groupe est présidé par Ernesta Robert-Mérignac, artiste gravant des médailles ; Madeleine Granger, peintre, en est la vice-présidente.

²⁴ Jane MISME, « Les femmes auteurs dramatiques », *La Fronde*, 1^{er} décembre 1904. Parmi les exemples d'autrices comédiennes, on peut citer Sarah Bernhardt (*L'Aveu*, 1888 ; *Adrienne Lecouvreur*, 1907 ; *Un Cœur d'homme*, 1911), Céleste Mogador (*Les Revers de l'amour*, 1870 ; *Bonheur au vaincu*, 1862) ; Judith (traductrice de nombreuses œuvres anglaises, comme *L'Abîme*, de Charles Dickens et Wilkie Collins) ou Julie Molé (*L'Orgueil puni*, 1809 ; *Misanthrope et repentir*, 1862).

C'est Berthe de Marsy qui fonde le Ladie's Club ; la duchesse d'Uzès dirige le Lyceum français et la société des femmes peintres et sculpteurs ; elle patronne à la fois les Unes et la Halte ; la comtesse de Noailles²⁵ est quant à elle présidente d'honneur de La Française, section théâtre, et de l'Académie féminine créée par le journal *La Vie heureuse*²⁶. Leur notabilité et leur notoriété constituent d'indéniables atouts pour promouvoir la création féminine, car « c'est incontestablement par celles qui pensent que nous libérerons celles qui souffrent²⁷ » ; Héra Mirtel souligne ainsi la nécessité, pour le combat féministe, de s'appuyer sur la renommée de certaines artistes et intellectuelles. De nombreux membres sont peu ou prou liés à l'univers journalistique : Jane Catulle-Mendès, Jane Misme, Annie de Pène, Berthe Dangennes, Tony d'Ulmès ou Marya Chéliga tiennent des rubriques ou écrivent régulièrement dans la presse²⁸. Ces activités journalistiques permettent de soutenir l'action des groupes, de leur offrir un certain retentissement. Dans les quotidiens, hormis la rubrique tenue par Marie Bertin dans *Comœdia*, « Falbalas, Fanfreluches, Frivolités », peu de chroniques sont en effet consacrées aux sociétés féminines. Celle de Marie Bertin, comme l'indique son titre, ne se préoccupe toutefois que des tenues des actrices et des spectatrices. Si ces femmes ont choisi de créer, de soutenir ou de fréquenter ces lieux, c'est que toutes s'essaient à l'écriture dramatique. La duchesse d'Uzès, sculptrice, romancière, poétesse, fait par exemple jouer *Une Saint-Hubert sous Louis XIV* et *Un cas* au Lyceum (1912). Berthe Dangennes, romancière, poétesse, essayiste et dramaturge, offre à la Halte *L'Inconscient Péage* et *À Fleur de chair* (1910). Berthe de Marsy est l'autrice de l'unique pièce présentée au Ladie's Club en 1897, *Un Anniversaire*.

Ces sociétés sont donc, si ce n'est d'abord, au moins en partie vouées à recueillir le fruit de leurs essais théâtraux, dans un espace favorable, dénué de préjugés misogynes, face à des spectatrices susceptibles de se montrer d'autant plus bienveillantes qu'elles sont elles-mêmes très majoritairement autrices et/ou journalistes. En effet, s'il est déjà difficile aux femmes faire représenter leurs pièces, lorsqu'elles y parviennent, la critique est le plus souvent assassine ou partielle. Joseph-Renaud, dans *la Presse*, écrit ainsi que les autrices « au lieu d'observer et d'écrire en femmes [...] pastichent la littérature des hommes²⁹ ». Charles Turgeon affirme quant à lui que « notre forme littéraire ne leur est redevable d'aucune nouveauté, d'aucun progrès, d'aucun embellissement, d'aucun enrichissement » et que « les femmes en général sont "médiocrement artistes"³⁰ ».

²⁵ Fille du prince Bassaraba de Brancovan, épouse du comte Mathieu de Noailles (1887), elle publie des recueils poétiques comme *Le Cœur innombrable* (1901) ou *L'Ombre des jours* (1902) et des articles dans *Le Figaro*, *Je sais tout* ou *La Renaissance latine*.

²⁶ En 1904, la polémique autour de la non-attribution du prix Goncourt à Myriam Harry – exclue parce que femme – décide le journal *La Vie Heureuse* à doter du prix de 5000 francs une Académie féminine, destinée à récompenser une œuvre écrite par une femme. La présidente est la comtesse de Noailles et le jury comprend Jane Catulle-Mendès, Jeanne Marni et Daniel Lesueur entre autres ; le prix, en 1905, est attribué à Myriam Harry pour *La Conquête de Jérusalem*. Voir à ce sujet Sylvie Ducas, « Le prix Femina : la consécration littéraire au féminin », *Recherches féministes*, vol. 16, n° 1, 2003, p. 43-95.

²⁷ Héra MIRTEL, « Variétés. La Halte », *Le Soleil*, n° 125, 5 mai 1910. Héra Mirtel est elle-même une des autrices représentées dans le cadre de la Halte, avec *Sous le voile* (1910), puis *Pour être mère* (1911).

²⁸ Consulter Mary Louise ROBERTS, « Copie subversive : le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », *Clio*, n° 6, 1997, OpenEdition.org, consulté le 13 juin 2019 et Charlotte FOUCHER-ZARMANIAN, « Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015/2, p. 111-127.

²⁹ J. JOSEPH-RENAUD, « La littérature féminine et le féminisme », *La Presse*, n° 2737, 25 novembre 1899. Voir Alexandre ROBERT, « Trouble dans la critique musicale. La réception de *Faust* et *Hélène* de Lili Boulanger en 1913 », dans Alban RAMAUT et Mélanie TRAVERSIER (dir.), *La Musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 151-162.

³⁰ Charles TURGEON, *Le Féminisme français*, tome 1 : *L'émancipation individuelle et sociale de la femme*, Paris, 1902, p. 187.

Les termes utilisés pour qualifier la création féminine sont assez révélateurs de la réception qui leur est faite : « femme littératrice, ou auteresse, ou auteuse³¹ », dit-on avec un certain mépris, ou encore « femme auteur dramatique », pour reprendre l'expression de ces divers groupes. Issues des milieux favorisés, les animatrices ont conscience que leur situation personnelle a facilité leur parcours artistique, malgré tout difficile. Pour tenter de remédier à cette situation, la Halte crée un concours et « offre vraiment, matériellement et moralement, aux auteurs privés de loisirs par leurs obligations professionnelles, la halte nécessaire à l'élaboration ou à la mise au point de leurs œuvres³² ». Le Lyceum, pour les mêmes raisons, instaure un concours et possède, comme la Halte, un comité de lecture. Seules les pièces primées par le concours sont écrites par des non-membres et manifestent une ouverture en dehors du milieu ordinaire de ces femmes. Le bilan de la Halte – société la plus active théâtralement – est plutôt positif après un an d'existence :

« La Halte a représenté 30 actes au théâtre Michel et a fait connaître 18 auteurs qui, sans son secours, n'auraient pas encore vu le feu de la rampe : La Halte a distribué en outre un prix de 200 francs en espèces et elle ouvre un concours à partir de janvier 1912 pour les pièces de femmes³³. »

La modestie du prix décerné ne diminue en rien la volonté de rendre visibles et audibles ces œuvres composées par des femmes qui ne trouvent guère la possibilité d'être reçues en dehors de ces sociétés féminines, mais l'apport le plus décisif réside sans nul doute dans la création d'un espace réceptif spécifique, presque exclusivement féminin.

Du genre des spectatrices

La pratique même du « théâtre à côté »³⁴ engendre un public particulier, resserré et élitiste. Toutes les sociétés féminines pratiquent l'abonnement ou la souscription ; ne peuvent donc assister aux représentations que les membres dûment inscrits. On connaît par avance le public et, en l'occurrence, les spectatrices. Les hommes ne sont pas toujours exclus, mais ils sont très minoritaires et venus, en général, pour exercer leur métier de critique dramatique car, s'ils « veulent y être accueillis, il leur sera moins demandé du talent qu'une opinion » et la réponse décisive à la question « Êtes-vous féministe³⁵ ? ». Le Théâtre Féministe accueille toutefois quelques auteurs masculins, comme Camille Lemonnier et Paul Haurigot, tandis que son public est constitué « de femmes et de jeunes filles³⁶ ». Le comité de lecture de la Halte accepte, quant à lui, des pièces écrites en collaboration avec des femmes, dont celle de Berthe Dangennes avec Eddy Lévis³⁷. Le Ladie's Club, le Lyceum, les Unes et La Française fonctionnent uniquement avec leurs membres féminins – hormis lors des banquets, où l'« on invite des représentants du sexe dit “fort”³⁸ ». Les inscriptions féminines du Ladie's Club sont ainsi très strictement précisées par la fondatrice, Berthe de Marsy :

³¹ *Le Mensonge du féminisme. Opinions de Léon H...*, recueillies et publiées par Théodore Joran, Paris, H. Jouve, 1905, p. 409.

³² Héra MIRTEL, « Variétés. La Halte », *Le Soleil*, n° 125, 5 mai 1910.

³³ « La Halte », *Comœdia*, n° 1558, 5 janvier 1912.

³⁴ Expression forgée par Adolphe ADERER, *Le Théâtre à côté*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1894. Elle désigne des sociétés d'amateurs, fonctionnant de façon épisodique, au gré des possibilités de location de théâtres et selon un système d'abonnement. Voir Nathalie COUTELET, *op. cit.*

³⁵ Georges MONTORGUEIL, *Les Parisiennes d'à présent*, Paris, H. Floury éditeur, 1897, p. 124. Il évoque l'ouverture du Théâtre Féministe.

³⁶ Henry FOUQUIER, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 36, 5 février 1898.

³⁷ *Ce cher Marquis*, comédie écrite par Berthe Dangennes et Eddy Lévis, représentée dans le cadre de la Halte en novembre 1911. Il s'agit d'une collaboration régulière, puisqu'ils ont également signé ensemble *Quand l'Amour s'amuse* (Théâtre Mévisto, 1909) et *Le Fétiche* (Scala, 1908).

³⁸ « En garde, mesdames », *Le Figaro*, n° 147, 26 mai 1908.

« Ce n'est point pour les femmes ayant des maris restant à leur foyer, ou des mères ayant des enfants à élever que le Cercle a été créé. Elles n'y seront qu'à peine admises car, une femme mariée, pour pénétrer dans le cénacle, doit être munie de l'autorisation écrite du mari [...].

Et pourquoi, après tout, les femmes n'auraient-elles pas, tout comme les hommes, leur lieu de réunion où ne recevant que des femmes du meilleur monde, cultivées et de bonne éducation, elles sont assurées d'y trouver d'autres éléments d'intérêt et de conversation que la toilette, le ménage ou la médisance. Ici, les arts et la littérature tiennent une grande place [...]. Nous jouons la comédie, nous récitons des vers³⁹. »

Pour devenir membre du Club, il faut être recommandée par deux membres et présenter des gages d'honorabilité. L'autorisation du mari vaut pour la spectatrice comme pour l'autrice, il s'agit en outre d'une obligation légale⁴⁰. Tour à tour artistes et spectatrices, ces femmes renouent avec l'ancienne pratique du théâtre de salon. La Française, les Unes et le Lyceum fonctionnent de même, par cooptation, même si le Lyceum ouvre davantage ses portes aux autrices professionnelles lors des représentations qui sont organisées. Ces autrices, justement, sont parfois inscrites à la SACD ou la Société des Gens De Lettres⁴¹. Les mêmes noms se retrouvent, d'un cercle à un autre, dans ce système de réseau déjà mentionné. Jeanne Marni, Jeanne Furrer, Nadège Nastri, Rachilde, Jacques Terni, Frédéric Beaulieu ou André Guess font jouer leurs pièces dans les diverses sociétés. Elles en sont donc membres et multiplient sans doute ces adhésions dans le but de développer à la fois leur réseau et de multiplier les chances d'être présentées en public.

Conformément à une tradition établie dans les espaces de la création littéraire et musicale, elles font souvent appel à des pseudonymes masculins, pour des raisons stratégiques que l'on peut comprendre tant il est difficile de faire accepter une pièce écrite par une femme⁴². Cet usage renforce l'accusation de « masculinisation » précédemment évoquée. Mais elles conservent ces pseudonymes dans le cadre spécifique des sociétés féminines ; la presse connaît en général leur identité et ne manque pas de souligner le caractère féminin de l'auteur, comme ici dans *Gil Blas* : « Jacques Terni, pseudonyme qui cache, paraît-il, une femme du monde connue⁴³ ». Épouse de l'auteur Camille Oudinot, Ternisien de son nom de jeune fille, elle appartient en effet à ce Tout-Paris qui constitue le public des sociétés et de nombre de théâtres installés et sa véritable identité est un secret de polichinelle. Elle a d'ailleurs pu faire représenter ses pièces, comme *La Gosseline* (Théâtre Fémina, mars 1908), *Leurs Maîtres* (Théâtre Mévisto, décembre 1908) ou *Les Bâillonnés* (Théâtre des Arts, juin 1909). Afin de poursuivre sa carrière et de venir en aide à ces sœurs débutantes, elle est la présidente de la section théâtrale du Cercle La Française – qui accueille sa pièce *Pieux mensonge* (mai 1911) – et de la section théâtrale du Lyceum – qui fait jouer sa pièce *L'Obole* (décembre 1911). Elle adhère à la Halte dès sa fondation et y fait jouer *L'Obole* (1911). Éprouve-t-elle le besoin d'expérimenter ses œuvres face à un public féminin bienveillant, mais rompu au théâtre ? Est-il malgré tout difficile pour elle de faire représenter ses pièces et donc important de trouver des lieux où les faire connaître ?

Si l'on examine les critiques des pièces représentées en dehors des cercles féminins, un embryon de réponse peut être déterminé. Pour *Georget*, d'André Guess, le journaliste de

³⁹ Berthe de Marsy, interrogée par CHEVREUSE, « Au Ladie's Club », *La Fronde*, n° 14, 22 décembre 1897.

⁴⁰ Joseph ASTRUC, *Le Droit privé du théâtre ou Rapports des directeurs avec les auteurs, les acteurs et le public*, Paris, P.-V. Stock, 1897, p. 93.

⁴¹ Berthe Dangennes fait partie de la SACD et de la SGDL ; Jeanne Myrsand (autrice de *L'Impossible Bonheur*, joué par la Halte en 1912 et de la revue *Faisons Halte*, en 1911) est membre stagiaire de la SACD ; M^{me} Daniel Lesueur (de son vrai nom Jeanne Loiseau) a fait jouer sa pièce *Hors du Mariage* par le Théâtre Féministe (1897) et *Le Masque d'amour* au Théâtre Sarah-Bernhardt (1905) ; elle se présente en 1900 à la SGDL et voit sa candidature invalidée par le fait qu'elle soit une femme ; elle se représente en 1907 et est cette fois élue.

⁴² Voir Nathalie HEINICH, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁴³ BUTTERFLY, « Le monde », *Gil Blas*, n° 10369, 15 mars 1908.

Paris-Midi affirme que « L’auteur [...] doit être une femme, car il n’y a que les femmes qui osent écrire certaines choses avec une crudité si sereine⁴⁴ ». La pièce met en scène le personnage éponyme, Georget, sculpteur, qui se suicide car son amie Lise, pour éviter la misère, accepte de devenir la maîtresse d’un sénateur âgé et lubrique. Rien dans cette intrigue, très usuelle dans le répertoire contemporain, ne justifie la remarque du journaliste, si ce n’est la misogynie. Par conséquent, les autrices cherchent une assistance à la fois cultivée et ouverte aux expérimentations d’autres femmes, en évitant ainsi les préjugés vis-à-vis de leurs créations.

Toutes les autrices assistent régulièrement aux spectacles de leurs consœurs, en étant membres d’une ou plusieurs sociétés ; elles créent par conséquent un collectif informel, mais bien réel, dans lequel elles sont tour à tour autrice et spectatrice mais encore, à l’occasion, comédiennes de rôles secondaires⁴⁵. En raison de moyens limités, il n’est pas rare en effet que des artistes amateurs prêtent leur concours. À n’en pas douter, leur écriture dramatique profite pleinement de cet entre-soi dans lequel elles reçoivent les commentaires de spectatrices chevronnées et de collègues. Les thématiques des pièces touchent généralement de près ces spectatrices averties. Même si elles ne sont pas totalement consacrées aux problèmes féminins, elles les abordent selon des angles assez inédits. C’est le cas de *L’Intermédiaire*, d’Annie de Pène (La Halte, décembre 1912), qui dénonce les agences littéraires véreuses, escroquant les femmes en leur vendant le rêve de devenir écrivaines, ou des *Petites Annonces*, de Nadège Nastri (La Halte, juin 1911), qui décrit les péripéties comiques d’une femme cherchant un collaborateur masculin par la presse d’annonces. Il est évident que les spectatrices, dont nombre d’entre elles sont autrices, reçoivent ces propos comme un miroir de leur propre parcours⁴⁶.

Ouvrage de dames, de Tony d’Ulmès (La Halte, décembre 1910), défend ainsi la nécessité pour les femmes de travailler, afin d’être indépendantes ; *Hors du Mariage*, de Daniel Lesueur (Théâtre Féministe, juin 1897), plaide la cause des filles-mères, séduites et abandonnées, souvent réduites au suicide. Marya Chéliga, à l’ouverture du Théâtre Féministe, justifie ce répertoire par le fait que « ce sont les plaintes des femmes » qui doivent se faire entendre et que la « tâche d’interpréter les revendications féministes » doit être entreprise par des dramaturges capables de montrer « la femme victime des lois cruelles, forgées comme des chaînes, dont l’homme lia sa compagne afin de rester lui-même libre à l’apogée de son pouvoir⁴⁷ ». Les œuvres jouées par ces réseaux féminins sont donc à la fois représentatives d’une écriture contemporaine, telle qu’elle peut aussi être pratiquée par les hommes, et d’une sensibilité aux questions touchant les droits des femmes et leur situation dans la société, plus aisée à exprimer dans un espace féminin particulièrement réceptif.

Être autrice ou spectatrice : un combat féministe

⁴⁴ Robert GATTEAU, « La vie théâtrale. Les répétitions générales », *Paris-Midi*, n° 1223, 12 juin 1914.

⁴⁵ Par exemple, lors de la matinée donnée par la Halte le 7 décembre 1912 au Théâtre Michel, Berthe Dangennes, Annie de Pène, Marie-Louise Becker et Jeanne Landre interprètent des rôles secondaires dans *Le Vendeur de Soleil*, de Rachilde.

⁴⁶ De nombreuses femmes n’ont pu accéder à la création dramatique qu’en s’associant avec un collaborateur masculin, à l’instar de Berthe Dangennes avec Eddy Lévis par exemple. Nadège Nastri a connu quant à elle l’escroquerie d’un agent littéraire pour sa pièce *Maroussia* ; elle a payé de fortes sommes à cet agent, qui n’a réalisé aucun travail de relecture et de conseil et a exercé un chantage sur l’autrice, menaçant de tout révéler à son époux ; le Tribunal civil de la Seine en 1908 condamne l’agent à rembourser les sommes versées ainsi que des dommages-intérêts (« Un point de droit littéraire. Le manuscrit de *Maroussia* », *Revue des grands procès contemporains*, tome 26, 1908, p. 752-757).

⁴⁷ Marya Chéliga, interrogée par Jules CHANCEL, « Kodak semaine », *La Presse*, n° 2064, 21 janvier 1898.

À première vue, les clubs et sociétés d'autrices pourraient paraître profondément féministes et c'est en effet le cas du bien nommé Théâtre Féministe. Cependant, le Ladie's Club « sans se désintéresser du mouvement féministe », ne « s'en occupe pas spécialement⁴⁸ » et la Halte « est la manifestation adroite et utile d'un féminisme qu'il sied d'encourager⁴⁹ », selon des propos tenus par le journaliste Émile de Saint-Auban. Le Lyceum, le Cercle de La Française ou les Unes sont féministes à leur manière, en travaillant à l'éclosion et à la promotion des artistes-femmes, sans pour autant engager un combat virulent face à la société ni aux hommes. Il s'agit d'une étape dans l'accession des femmes aux métiers artistiques, pour laquelle elles ont dû prouver qu'elles ne cherchaient pas « l'abaissement de l'homme et la revanche de la femme », « des hommes efféminés et des femmes viriles⁵⁰ ». D'où parfois un féminisme qui pourrait paraître adouci, tant dans les propos dramatiques que dans les déclarations des autrices-spectatrices. M^{me} Daniel Lesueur, ainsi, estime que le « bon féminisme » consiste « pour la femme à être l'ange du foyer, qui élève les enfants qui seront la France de demain⁵¹ ». S'il paraît évident que des solutions devaient être trouvées face à la quasi-impossibilité pour les femmes de faire jouer leurs œuvres, les théâtres de société et de clubs ne résolvent qu'à moitié la difficulté. Certes, ils ont contribué à une reconnaissance des autrices, au développement d'un réseau soudé, mais peu d'entre elles ont réussi à s'en extraire, pour gagner le grand public. En d'autres termes, ce qui devait être un tremplin s'est révélé plutôt un enfermement féminin.

Afin de saisir la relation toute spéciale entretenue par les spectatrices de ces œuvres féminines jouées dans des réseaux féminins, une anecdote s'avère très éclairante. Au Cercle de la Française, lors d'un thé artistique donné par la section théâtrale, après quelques récitations poétiques et la représentation d'un drame de M^{me} d'Albert, une « aimable spectatrice » s'est mise à chanter « spontanément⁵² » quelques morceaux de Schumann. Dans cet entre-soi bienveillant, où tout le monde se connaît, il est plus aisé d'essayer ses créations théâtrales ou de partager un talent artistique. Chacune étant tour à tour autrice et spectatrice, chacune éprouvant les entraves féminines, une grande liberté s'épanouit dans ce climat de sororité. À leur actif figure donc le développement important des écritures dramatiques, mais encore une sorte d'école de la spectatrice, afin de former les générations présentes et futures à l'art théâtral et, plus généralement, à la culture, comme outil d'émancipation.

⁴⁸ Berthe de Marsy, interrogée par Émile ANDRÉ, *op. cit.*

⁴⁹ Émile de SAINT-AUBAN, « Feuilleton dramatique », *Le Soleil*, n° 155, 4 juin 1911.

⁵⁰ Charles TURGEON, *op. cit.*, p. 193.

⁵¹ Romain de JAIVE, « Le bon Féminisme, par M^{me} Daniel Lesueur », *Comœdia*, n° 893, 11 mars 1910.

⁵² Mary RUY, « Comptes rendus », *La Française*, n° 207, 2 juillet 1911.