



HAL
open science

Préambule

Camille Islert, Wendy Prin-Conti

► **To cite this version:**

Camille Islert, Wendy Prin-Conti. Préambule. Fabula LHT. Théorie littéraire féminine à la Belle Époque, , 2023, Les Colloques, 10.58282/colloques.10953 . hal-04309801

HAL Id: hal-04309801

<https://hal.science/hal-04309801v1>

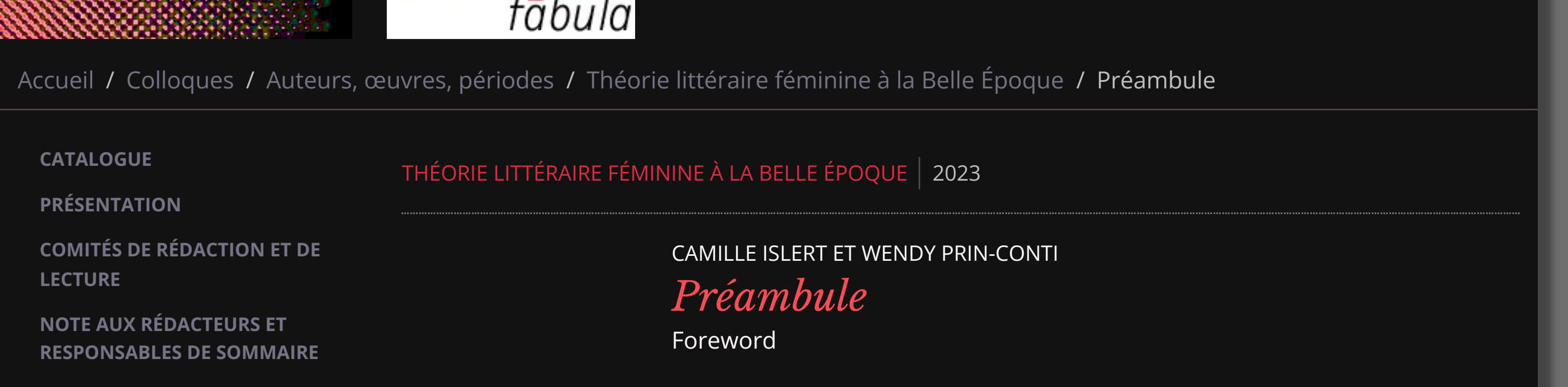
Submitted on 6 Dec 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



PRÉSENTATION

COMITÉS DE RÉDACTION ET DE LECTURE

NOTE AUX RÉDACTEURS ET RESPONSABLES DE SOMMAIRE

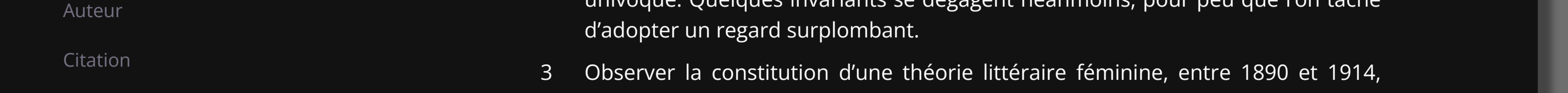
CAMILLE ISLERT ET WENDY PRIN-CONTI

Prémabule

Foreword

DOI: <https://doi.org/10.58282/colloques.10953>

Article publié le 25 November 2023



Bibliographie

Notes

Plan

Mots Clés

Auteur

Citation

1 S'interroger sur les conditions de possibilité d'une théorie littéraire écrite par les femmes à la Belle Époque conduit à adopter une posture de doute méthodique. Cela engage, d'une part, à questionner les limites mêmes de la notion de « théorie » et, d'autre part, à mettre en cause les limites-pris sur lesquels s'est longtemps fondée notre histoire littéraire.

2 L'objet de cette étude invite à la prudence, tant il est labile, pluriel. Il force en somme à la nuance. Les femmes auteures de la Belle Époque ont en effet participé d'une grande variété de genres littéraires (de la critique littéraire au roman, en passant par le théâtre ou l'essai). Rares sont celles à avoir bénéficié d'une forme de reconnaissance de leur vivant, et à la visibilité que la légitimation par les institutions ont refusée. Plus rares encore sont celles que nos anthropologies contemporaines ont retenues. La manière de théoriser de ces femmes a, de fait, pris des formes diverses. Le contenu de leurs discours n'est pas davantage univoque. Quelques linéaments se dégagent néanmoins, pour peu que l'on tache d'adopter un regard surplombant.

3 Observer la constitution d'une théorie littéraire féminine, entre 1890 et 1914, conduit à relever pas moins de quatre tensions, qui nous paraissent constitutives de cet objet. Son essor, réel, est doublé d'un essor contrarié par la violence des critiques qu'il ne manque pas de soulever, et par les obstacles, nombreux, qu'une certaine misogynie imprégnant les pratiques sociales ne cesse de dresser (I). Le discours que tiennent les femmes sur leur pratique littéraire tend également à s'inscrire dans des *topoi* par définition figés, que la critique reprendra volontiers à son compte, retournant contre elles leurs propres armes (II). Si elles prennent la plume pour évoquer leur conception de la littérature, force est de constater que les femmes choisissent la marge. Loin des déclarations d'intention tonitruantes, elles se déportent vers les traductions, les comptes rendus, les enquêtes, ou bien le périexèse. En somme, si cette théorie existe, elle ne dit pas son nom (III). La nouveauté des propos tenus par les femmes de même que la spécificité de leur geste critique doivent enfin être questionnés (IV).

1. Un essor contrarié

4 Si nous choisissons de concentrer nos regards sur la charnière des XIX^e et XX^e siècles, c'est que la Belle Époque constitue un moment décisif pour la production littéraire féminine. Durant cette période, les femmes sont de plus en plus nombreuses à prendre la plume : elles étaient 2133 en 1894, et sont désormais 3500 en 1910 (Izquierdo, 2009, p. 36-39). Cet essor s'accompagne de surcroît d'un début de reconnaissance institutionnelle. À titre d'exemple, le prix Archeon-Despérouses, prix annuel de poésie remis par l'Académie française, récompense pas moins de 25 femmes entre 1889 et 1914 (1). Ces dernières acquièrent une visibilité nouvelle. Si leur œuvre est reconnue et commentée, leur image photographique est de plus en plus diffusée (2), à mesure que l'on s'approche de la Première Guerre mondiale. Cette évolution est évidemment liée aux progrès de la socialisation des femmes. À l'université, leur nombre quadruple entre 1900 et 1914 (3). À la veille du conflit, les premières thèses de doctorat en lettres et en philosophie écrites par des femmes sont soutenues. Si cette formidable émancipation a souvent été soulignée, elle ne va pourtant pas sans ambiguïtés ni entraves.

5 L'essor de la production littéraire des femmes est tout à la fois relatif et contrarié. Relatif, d'abord, parce que les femmes qui écrivent, qui réfléchissent à leur pratique et qui sont entendues appartiennent, à la Belle Époque, à un milieu social restreint : il s'agit avant tout d'aristocrates ou de grandes bourgeoises, souvent patriennes. Ces femmes bénéficient du reste fréquemment du soutien symbolique ou financier d'une figure tutélaire masculine (père, mari, amant, oncle, etc.), lequel permet de légitimer leur propos ou d'appuyer leur entrée sur la scène artistique.

6 Le paysage littéraire du tournant 1900 n'est accueillant que pour certaines femmes, et sous certaines conditions. Patricia Izquierdo a notamment montré que le retour en grâce des œuvres poétiques de femmes était en partie dû à la métamorphose esthétique qui délaisse l'idéalisme triomphant de la fin-de-siècle pour un goût vitaliste de la nature. C'est encore pour bonne part *en tant que* poésies spontanées, naturelles, qu'est tolérée cette production novatrice (4). En atteste l'essai de Charles Maurras qui, en 1905, rassemble une majeure partie des poètes femmes contemporaines sous le sceau du « romantisme féminin ». Les femmes auteures de la Belle Époque sont héritières d'un siècle dont la misogynie s'est durcie dans la sphère littéraire, atteignant autour de 1870 un seuil symbolique avec la popularisation de la figure grotesque du bas-bleu (5) sous la plume de Barbey D'Aureville. Alors que le paradigme romantique redéfinit le génie au détriment des femmes, comme l'a bien montré Adrianna Palienko (2016) 2020, introduction) celles qui écrivent tout de même apparaissent, de plus en plus nettement, comme des contradictions à l'ordre littéraire établi qu'à la hiérarchie sociale des sexes. Dès lors, dans un geste de garantie de la norme, leur production se trouve fréquemment réduite à n'être qu'une copie plus ou moins dégradée des œuvres masculines. Elle tend aussi à être présentée comme un ensemble homogène, caractérisé par certaines qualités acceptables (la spontanéité ou la sincérité, notamment). Ces deux tentations ont en commun de dénier aux femmes toute capacité de réflexion, toute influence sur le monde littéraire, et partant, tout penchant à la théorisation. Celles qui affichent de véritables ambitions littéraires se trouvent encore, au tournant du siècle, violemment attaquées : en témoin notamment le *Massacre des Amazones* d'Henri Ner, publié en 1899 et dont le titre est éloquent...

7 Indice de cet essor contrarié, les femmes éprouvent autour de 1900 la nécessité d'emprunter des noms masculins pour signer leurs œuvres, dans l'espoir d'accéder plus aisément à une forme de reconnaissance, ou peut-être d'échapper aux lectures réductrices et aux critiques acerbes. Plusieurs d'entre elles sont évoquées dans les articles de ce volume, à l'image de Daniel Lesueur (6), ou encore Jean Dormis (7). Pour Renée Vivien, c'est d'abord une signature neutre, tronquée en R. Vivien (8), qui est adoptée. Quant à Colette, on sait qu'elle signa un temps ses livres du nom de son époux Willy.

8 Si donc la production littéraire des femmes croît très sensiblement, et si ses lieux de diffusion se multiplient – outre les maisons d'édition, la presse et les revues littéraires jouent un rôle décisif – le presupposé d'une écriture qui ne se passe plus reste tenace au tournant du siècle. Il apparaît même comme une condition *sine qua non* à la tournure de façade qui semble marquer la Belle Époque.

2. Un propos (auto-)dévalué

9 Il faut bien reconnaître que les essais et manifestes produits par des femmes à la Belle Époque sont rares, voire quasiment inexistant. Par ailleurs, les femmes qui émettent des commentaires littéraires tendent à ne parler que de leur propre pratique, loin de toute volonté de faire école ou mouvement. Dans *La Petite sœur de Balzac*, Christine Planté établit un lien entre la difficulté à proclamer un « ja féminin et la rareté des écrits théoriques de femmes, dans la mesure où ceux-ci exigent, de manière écorchée, une énonciation assurée rigoureuse, garante de leur validité et à même d'imposer un point de vue (1989) 2015, p. 284). Son constat autour de la littérature du XIX^e siècle vaut encore dans les premières années du XX^e siècle :

Au XIX^e siècle les femmes écrivains, se conformant apparemment à la modestie de rigueur recommandée à leur sexe, semblent s'être souvent peu soucies de querelles d'école, abstenu de déclarations fracassantes, de proclamations théoriques et de manifestes. (2003, p. 666)

10 Christine Planté rappelle que les « femmes poètes n'ont souvent pas facilité à leurs lecteurs la remise en cause des clichés », puisqu'elles ont le plus fréquemment « publié leurs œuvres sans déclaration d'intention, sans prise de position théorique, – autant dire sans mode d'emploi » (1998) 2010, p. 38).

11 Elles ont parfois même pu se plier aux attentes de lecture en revendiquant une poésie inspirée, jaillissant sans travail : comment ne pas songer à Marceline Desbordes-Valmore écrivant à Sainte-Beuve que la musique « roulait dans [sa tête malade] » et « arrangeait [s]es idées, à l'insu de [s]a réflexion ». Cette modestie de rigueur, qui encourage les femmes à se présenter en soupirantes inspirées, est toujours d'actualité autour de 1900. Nicole G. Albert rappelle notamment le travail d'Anna de Noailles pour se faire passer comme « image publique de muse aléatoire » (2019, p. 218). Si une Natalie Barney, qui délaisse assez vite la poésie, semble s'amuser de cette modeste conventionnelle dès ses *Quelques portraits-sonnets de femme* (1900), comme le montre Camille Isleret, nombre sont les créatrices qui, à l'égal de leurs aînées, minorent la portée théorique de leurs écrits en les dévalorisant ou en usant d'ironie (Planté, [1989] 2015, p. 284).

12 Outre qu'elles ne portent que très rarement des discours généraux sur la littérature, il arrive bien souvent que, ne s'offrant pas à penser au-delà de la catégorie dans laquelle elles se trouvent d'office intégrées, les femmes n'émettent de pensée théorique qu'au sujet de la littérature dite « féminine », corroborant dès lors l'idée qu'il y aurait une cohérence à la penser comme un groupe de textes homogène. « Je crois au génie féminin », assure Delarue-Mardrus dans un entretien au journal *Le Temps* en 1911. Cette dernière reprend du reste à son compte la théorie de l'incompatibilité entre femme et originalité : « Est-ce qu'une femme déjà s'est révélée créatrice ? Ou est la femme qui a inventé quelque chose d'utile au progrès de l'humanité ? (9) »

13 Une tentation inverse, explorée elle aussi tout au long du XIX^e siècle, consiste à mettre en avant une virilité d'écriture. Pour plusieurs des femmes auteures de la Belle Époque, cette posture prend parfois la forme de déclarations explicites de désolidarisation des luttes féministes, souvent en contradiction avec les idées développées au sein de leurs textes. C'est le cas pour Rachilde qui, malgré la force subversive que contient son œuvre, publie dans les années vingt l'essai *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928). Avant elle, Lucie Delarue-Mardrus fait paraître dès 1906 une chronique résolument antiféministe, « Du chignon au cerveau », dans le journal *Le Matin*. Même Valentine de Saint-Point, dans son *Manifeste de la femme futuriste* ([1912] 2005, p. 12).

14 Qu'il s'agisse de la tentative de légitimation ou de véritables points de vue sur la hiérarchie des sexes, ces gestes d'apparence contradictoire tendent à se retourner contre les femmes auteures. L'analyse en catégorie, notamment est largement reprise par les historiens de la littérature qui, les présentant bien souvent ensemble dans des ouvrages, des anthologies, parfois simplement des sous-parties dont le fil conducteur est celui de la féminité, participent à gommer les singularités et les innovations individuelles, mais aussi les liens volutaires comme les rivalités et les oppositions. On ne peut ainsi que regretter, dans la thèse de Michal Décaudin sur *La Crise des valeurs symbolistes, de trouver dissociés du reste du champ poétique cinq femmes, rassemblées sous le sceau du « lyrisme féminin », ou bien encore de lire à propos de Renée Vivien qu'elle « n'a rien de commun avec les différents mouvements poétiques de l'époque » ([1960] 2013, p. 159).*

15 À la rareté des textes s'ajoutent, on le voit, ces biais de réception qui participent à nous transmettre l'idée que les femmes de lettres évolueraient dans un vaste désert théorique. Il convient toutefois de nuancer cette vacance : plutôt que de déplorer l'absence de pensée littéraire des femmes en limitant l'existence de la théorie à ses formes conventionnelles, il est possible de questionner les limites de l'objet et de composer avec de nouvelles difficultés d'analyse.

3. Le choix des marges

16 Il est sans nul doute que les contenus du présent volume déstabiliseront ceux qui s'attendraient à y trouver exhaustifs des manifestes en bonne et due forme. C'est que la question du support de diffusion de la théorie est centrale. Si quelques femmes se distinguent par la production explicite – voire volontairement provocatrice – de manifestes, comme c'est le cas de Valentine de Saint-Point dont les commentaires sur l'art sont analysés par Anne Tomiche, l'immense majorité de leurs écrits sur la littérature se déploient dans les périexèses (préfaces, postfaces), dans les épitextes (correspondances, entretiens, discours, manuscrits, journaux personnels), dans des supports littéraires tiers (revues, journaux, critiques d'œuvres) ou au sein même de la fiction.

17 Nous voilà donc confrontés à une théorie « qui ne dit pas son nom », qui avance souvent discrètement. Puisqu'elle se déploie dans des revues, au détour ou en négatif du commentaire d'autres œuvres, comment, précisément, distinguer cette théorie de la critique ? Lucile Dumont montre comment critique et théorie se trouvent progressivement définies à la charnière des XIX^e et XX^e siècles et comment leur enracinement progressif contribue à expliquer la mise à l'écart des femmes. Quand les idées théoriques sont intégrées à l'œuvre, d'autres interrogations fondamentales se posent, synthétisées par Didier Eribon dans *Théories de la littérature* au sujet de Marcel Proust :

[...] qui est l'auteur de la théorie qui figure dans tel livre ou dans tel passage d'un livre. Est-ce l'écrivain ? Est-ce le narrateur ? Est-ce le personnage qui tient le discours rapporté par le narrateur, etc. ? Et l'on doit également se demander si l'auteur souscrit aux théories énoncées par un de ses personnages ou même par le narrateur ; et s'interroger, par conséquent, sur le statut de la théorie présentée dans un roman ou dans un cycle romanesque : est-ce celle que l'auteur souhaite avancer, celle qu'il veut dénoncer, etc. ? (Eribon, 2015, p. 7)

18 Ce rappel, qui peut sembler évident, à cela de particulier face aux œuvres produites par des femmes que l'on y considère peut-être plus volontiers la voix narrative, à la suite de la tradition critique dix-neuviémiste, comme une émanation directe de la pensée de l'auteur. Renée Vivien y a bien compris, lorsqu'elle évoque à Jean Charles-Brun le piège tendu au lecteur par le je de son roman *Une femme m'appart* : « [...] la psychologie a-t-elle jamais valu grand-chose et que diable voulez-vous qui pense à s'intéresser à la psychologie particulière de ce je qui est fadeuse à gifler » (2020, p. 189). Là, de longs passages théoriques qui, à bien des égards, éclairaient l'œuvre en vers, sont prisés aux dépens de son Giovanni, perturbant cette fusion tacite entre femme auteur et instance d'énonciation. Nicole G. Albert rappelle, dans le présent volume, que la théorisation de Vivien réside précisément dans cette exploration d'une énonciation neutre. Comme l'a analysé Christine Planté dans *La Petite sœur de Balzac*, le je dans les œuvres de femmes est, à rebours des idées reçues, souvent caractérisé par une plus grande incertitude (Planté, [1989] 2015, p. 276), qui contamine à un énoncé théorique au sein d'une correspondance, par exemple, lorsque l'on connaît les obstacles matériels et les contraintes symboliques imposés aux femmes de lettres ? La recherche de la pensée théorique des femmes à la Belle Époque invite à explorer les marges de la définition même de l'objet « théorie » : il faut recomposer un puzzle toujours fragile, lutter contre la tentation de forcer des intentions, ainsi que nous y invite Christine Planté dans son avant-propos.

19 Pour autant, il ne s'agit pas là d'un geste nouveau, et l'on aurait tort d'avancer que cette *théorie sans théorie* est une spécificité féminine. Il a même pu être admis que le plus important de la théorie d'un auteur pouvait résider dans son œuvre et non dans les essais produits parallèlement. Le structuralisme a eu le mérite de rappeler que les manifestes et essais étaient toujours débordés par une production littéraire qui ne pouvait être limitée aux intentions esthétiques exprimées par l'auteur. Face à bon nombre d'œuvres masculines, l'absence d'escorte théorique n'empêche pas nécessairement le geste d'enquête : songeons à celles de Julien Gracq, ou de Borges, par exemple. Cette porosité n'est donc pas exclusive, mais on peut penser qu'elle se trouve tout à la fois exacerbée dans les œuvres de femmes, à un moment où la doctrine théorique traditionnellement est encore largement inaccessible, et déconsidérée, par une réception peu prompte à y valoriser une pensée novatrice. Rappelant que Colette s'est abstenue de déclaration esthétique, et qu'elle a même travaillé à miner dans sa production littéraire toute prétention théorique, Marie-Charlotte Quim montre comment une réflexion sur le langage et la pratique d'écriture s'imisce malgré tout dans ses œuvres – notamment par le biais du travestissement, stratégie que l'on retrouve chez plusieurs de ses contemporaines –. C'est par un regard archivistique ou intra-fictionnel que l'on saisit souvent les bribes théoriques élaborées par des autrices qui, au-delà de s'abstenir de commentaires explicites, s'attèlent parfois à rattacher avec le moins plus ou moins palpable leur propre incapacité à penser la littérature. Cette posture de dérision, qui consiste à reprendre à son compte le discours dominant sur la capacité réflexive des femmes tout en le contredisant, se retrouve chez bon nombre des contemporaines de Colette : pensons par exemple à Renée Vivien et au personnage grotesque du critique et traducteur Pétrus dans *Une femme m'appart*. Ce second degré s'offre comme un allié de poids dans le déploiement d'une théorie en négatif, mais aussi comme une barrière à la lisibilité de la réflexion.

20 Il ne faut cependant pas tomber dans la caricature et renforcer l'invisibilité de ces quelques essais et manifestes qui ont effectivement été publiés : certaines femmes exploitent ces formes canoniques, comme Jean Dormis, mais aussi Valentine de Saint-Point dont Anne Tomiche rappelle qu'elle ne produisit pas moins de quatre textes théoriques entre 1912-1914 qui, s'ils ne sont pas directement portés sur l'objet littéraire, imposent des concepts esthétiques qui s'y appliquent. D'autres femmes, telle Rosemonde Gérard, se prêtent à l'exercice de l'anthologie, occasion de sélection nette (c'est-à-dire, déjà, de donner un avis) et de commenter les œuvres de ses préférences et de quelques-unes de ses contemporaines. Quant à Henriette Charasson, c'est à travers de comptes rendus publiés dans la presse qu'elle livre ses conceptions « classiques » de la chose littéraire, dans la droite ligne de la pensée maurrassienne. C'est entre autres observations la rappel établi par Wendy Prin-Conti. L'espace de la critique littéraire se fait encore lieu privilégié dans la diffusion d'idées neuves. On pense ici, bien sûr, à Rachilde et à chronique des romans dans le *Mercure* de Franca Marie-Pier Tarfitt explore quant à elle le cas de la presse anarchiste. Elle montre ainsi comment, s'appuyant sur l'exercice de la traduction, les femmes critiques investissent l'espace journalistique et participent à la transmission d'une pensée révolutionnaire sur la littérature.

21 La théorie littéraire féminine à la Belle Époque existe donc bel et bien, à condition, d'une part, de donner tout leur poids aux quelques essais produits, et, d'autre part, de reconsidérer les frontières de l'objet en prenant en compte les difficultés matérielles et symboliques qui restreignent les femmes auteures, les enjoignant à choisir des voies de diffusion indirectes ou implicites. Dans cette mesure, on pourrait même, comme Adrianna Palienko le suggère dans *Ernie de génie*, considérer que les œuvres de femmes, au long du XIX^e siècle et dans la mesure où leur existence même est une contradiction aux théories masculinistes de l'époque, sont portées à devenir intrinsèquement des contre-discours sur la création littéraire et le génie :

Dans le contexte du « combat discursif » de la résistance symbolique, en France au XIX^e siècle, théorisés par Richard Tardiman, les femmes qui ont cherché à « énoncer [...] ont participé tant aux discours genrés qui constituaient les canons de la critique de l'époque qu'à l'histoire des idées, et ce en élaborant leurs œuvres comme autant de contre-discours. (Palienko, 2020, p. 11)

22 Plus concrètement, certaines œuvres laissent précieusement visibles, dans leurs marges ou entre leurs lignes, des indices qu'il nous appartient de saisir. La théorie, c'est ce que montrera entre autres choses la thèse de Lucile Dumont, n'est pas uniquement catégorisée de discours, mais aussi une affaire de labellisation et de valorisation de certaines ressources sociales au détriment d'autres. Il s'agit ici d'aller regarder, avec toute la prudence que les incertitudes et les détournements imposent, du côté de ces ressources encore largement à explorer que sont les textes de femmes. Cette prudence consiste aussi à ne pas confondre valorisation d'une théorie sur la littérature et mise en avant d'une interprétation de la poétique générale d'un texte.

23 L'enjeu de ce volume aura été de jouer avec cette difficulté centrale : il ne s'agit pas de dire ce que telle ou telle œuvre de femme fait à la littérature, mais bien de montrer ce qu'elle en dit, angle qui n'est pas sans obstacles.

4. Une nouveauté relative

24 Reste à analyser, une fois repéré le texte métallittéraire, son contenu, la force des idées qu'il charrie, sa portée enfin dans la sphère littéraire.

25 Il est entendu qu'à la Belle Époque, les femmes n'ont créé ni école ni mouvement. Certaines ont repris à leur compte les théories élaborées par les hommes en ne les inflechissant que très légèrement. C'est le cas d'Henriette Charasson qui, dans ses critiques de *La Revue du temps présent*, défend un point de vue qui doit beaucoup au classicisme maurrassien alors en plein essor.

26 Néanmoins, malgré le rôle dans lequel on cherche à les confiner, il est impossible de réduire les femmes auteures à une seule et de simples imitatrices d'une théorie masculine qui les écraserait. Leur singularité s'assume parfois très explicitement. Ewa Wierbowska montre ainsi comment Marie Kryszkiana dialogue, dans l'introduction à son dernier recueil de poésie, *Intermèdes*, avec le *Testament poétique* de Sully Prudhomme paru seulement deux ans auparavant. Le débat d'idées se joue alors pied à pied. Alexandra Rivart souligne pour sa part comment Daniel Lesueur renouvelle les rites romanesques en dépit des critiques virulentes qu'elle affronte. Si elles les reprennent des idées ou des discours masculins, les femmes s'emploient aussi à les subvertir subtilement. Geneviève de Mavriros met en lumière le lien avec laquelle Jane de La Vaudère réutilise la mythologie zollienne, pour mieux la renverser. Chez elle, le dérèglement génétique dont souffrent les personnages provient non d'une nouvelle Adélaïde Fouque, mais bien de la lignée paternelle. La décadence de la société est la conséquence d'une hérédité masculine délétère, non d'une faute originelle attribuée au féminin.

27 La théorie littéraire féminine est moins visible que celle des hommes. Elle est également plus facilement moquée et, partant, minorée. Il ne faut toutefois pas se montrer trop schématisé dans cette opposition tentante. On trouve aussi à la Belle Époque des auteurs masculins qui ne théorisent pas leur pratique, qui ne s'enrénement pas dans un groupe, un mouvement, une école, ainsi que le rappelle Wendy Prin-Conti. Il faut se garder de subir le primisme déformant de l'histoire littéraire telle qu'elle s'est constituée. Des pensées sur la littérature ont pu être formulées autrement, discrètement, *en mineur*. Cela ne les rend pas moins pertinentes ni audibles, désormais que les grands récits téléologiques qui ont longtemps guidé notre lecture du fait littéraire tendent à être remis en question.

28 La théorie littéraire féminine à la Belle Époque est on le voit, fondamentalement, un « oui », mais ». Cette nuance à laquelle elle nous contraint explique en partie sa relégation.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERT Nicole G., « Anna de Noailles et Renée Vivien : des destinées contrastées ou "le dur désir de durer" », in *Femmes poètes de la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2019.

DECAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Paris, Privat, 1960.

ERIBON Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015.

IZQUIERDO Patricia, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, Paris, L'Harmattan, 2009.

IZQUIERDO Patricia, *Postures et imposture de Lucie Delarue-Mardrus de 1908 à 1939 in Fictions modernistes du masculin-féminin - 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.

LEVY Gayle A., « La Chambre du poète », in *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, dir. Christine Planté, Lyon, PUL, 2002.

MAURRAS Charles, *L'Avénir de l'intelligence*, Paris, Albert Fontemoing, 1905.

PALIEKNO Adrianna, *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XX^e), traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020.*

PLANTÉ Christine, *La Petite sœur de Balzac, essai sur la femme auteur* [1989], Lyon, PUL, 2015.

PLANTÉ Christine (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2002.

PLANTÉ Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : une annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, no. 3, 2003.

PLANTÉ Christine (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle, une anthologie*, Lyon, PUL, [1998] 2010.

PRIN-CONTI Wendy (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque, heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, 2019.

PRIN-CONTI Wendy, « La représentation des poéteses dans la presse de la fin de la Belle Époque (1908-1914), in *Cétille*, n°20, automne 2021.

SAINI-POINT Valentine de, *Manifeste de la femme futuriste*, textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel, Paris, Éditions Mille et une Nuits, 2005.

VIVIEN Renée, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, Mauconduit, 2020.

NOTES

1 Parmi elles, on peut citer Rosemonde Gérard (1890), Anna de Noailles (1902), Hélène Picard (1907) ou encore Hélène Séguin (1910).

2 Voir Wendy Prin-Conti, « La représentation des poéteses dans la presse de la fin de la Belle Époque (1908-1914) », *Cétille*, n°20, automne 2021, p. 35-51.

3 La première jeune fille admise à l'école normale supérieure de la rue d'Ulm, Mlle Rouvière, l'est en 1910. La première agrégée de grammaire, Mlle Raisson, est reçue en 1912.

4 Gayle A. Levy l'évoque très bien, le propos d'Anna de Noailles, dans son article « La Chambre du poète », in *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, dir. Christine Planté, Lyon, PUL, 2002.

5 D'jà dépeinte par Frédéric Soulié en 1840.

6 Voir l'article d'Alexandra Rivart, « Nietzscheenne de Daniel Lesueur, un discours théorique au service de la subversion ».

7 Voir l'article de Wendy Prin-Conti, « Réflexions autour de la théorisation poétique féminine à la Belle Époque (1900-1914) ».

8 Voir l'article de Camille Isleret, « Je ne pouvais pourtant pas refuser à mes vers la protection de ma prose ». Théorie et dérision dans la préface de *Quelques portraits-sonnets de femmes* de Natalie Barney ».

9 Voir à ce sujet Patricia Izquierdo, « posture et impostures de Lucie Delarue-Mardrus de 1908 à 1939 », in *Fictions modernistes du masculin-féminin - 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016, p. 159-151.

PLAN

1. Un essor contrarié
2. Un propos (auto-)dévalué
3. Le choix des marges
4. Une nouveauté relative

MOTS CLÉS

[Belle Époque](#), [critique littéraire](#), [genre](#), [théorie littéraire](#), [femmes auteures](#)

MOTS CLÉS

[Belle Époque](#), [gender](#), [Literary theory](#), [women writers](#), [literary critics](#)

AUTEURS

CAMILLE ISLERT

[Voir ses autres contributions](#)

ENS de Lyon - HISOMA, camille.isleret@ens-lyon.fr

WENDY PRIN-CONTI

[Voir ses autres contributions](#)

Académie française - service du Dictionnaire, wendy.princonti@gmail.com

POUR CITER CET ARTICLE

Camille Isleret et Wendy Prin-Conti, « Prémabule », *Fabula / Les colloques*, Théorie littéraire féminine à la Belle Époque (dir. Wendy Prin-Conti, Camille Isleret), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document/10953.php>, page consultée le 06 December 2024.