

Itinéraires

## Itinéraires

Littérature, textes, cultures

2012-1 | 2012

Genres et avant-gardes

---

# Genres et manifestes artistiques

Anne Tomiche

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1230>

DOI : 10.4000/itineraires.1230

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 21-34

ISBN : 978-2-296-55776-5

ISSN : 2100-1340

### Référence électronique

Anne Tomiche, « Genres et manifestes artistiques », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1230> ; DOI : 10.4000/itineraires.1230

---



*Itinéraires* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

# Genres et manifestes artistiques

## **Abstract**

Focusing on futurism and vorticism, this article investigates the relationship between the literary genre of the manifesto—a genre that the futurist and vorticist avant-gardes not only made a large use of but even contributed developing as a literary genre—and issues of gender. What discourse on gender issues (and especially on women and the “feminine”) can be found in such manifestoes, mainly written by men in movements largely dominated by men? Is there a specificity to the literary genre of the manifesto when it is written by a woman such as Valentine de Saint Point? And finally how can one explain and understand the relations and the proximity that can be traced between these largely masculinist literary manifestoes and the suffragettes’ manifestoes?

Keywords : futurism, vorticism, literary manifesto, gender

Mots clés : futurisme, vorticisme, manifeste littéraire, identité genrée

Dans le cadre d’une réflexion sur les articulations entre genres artistiques et genres sexués dans les avant-gardes, plusieurs raisons expliquent mon choix de m’intéresser à une telle articulation dans certains manifestes des premières avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle, les manifestes de fondation du futurisme et du vorticisme<sup>1</sup>. La première tient au lien entre le manifeste artistique en tant que genre littéraire et les avant-gardes. Si les avant-gardes historiques du premier quart du xx<sup>e</sup> siècle ne sont pas les

---

1. Fondé par Filippo Tommaso Marinetti, le futurisme italien s’est développé, à partir de 1909 et de l’auto-proclamation du mouvement, autour d’artistes comme Fortunato Depero, Gino Severini, Umberto Boccioni ou Guillaume Apollinaire (dont la proximité avec le mouvement fut très brève). C’est également par un acte d’auto-proclamation que le vorticisme, pendant anglo-américain au futurisme, a été fondé par Wyndham Lewis, à Londres en 1914, autour de Henri Gaudier Brzeska, Ezra Pound, Christopher Nevinson ou Jacob Epstein. L’accent sera mis ici sur le vorticisme plus que sur le futurisme, qui a été étudié par Silvia Contarini dans *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2006.

premières à avoir eu recours aux manifestes artistiques, c'est néanmoins avec elles que cette forme d'écriture, revendiquée comme telle, est systématisée. En 1913, Marinetti disait même avoir développé un « art du manifeste » puisqu'il écrivait au peintre Severini : il existe « un art de faire les manifestes et je le possède<sup>2</sup> ». La seconde raison est que, en tant qu'il est lié aux avant-gardes, le manifeste artistique est un genre qui fleurit avec des mouvements assez peu préoccupés de questions liées aux genres sexués : futuristes et vorticistes ont en commun d'être des mouvements très masculins, dans lesquels la place des femmes n'est certes pas de premier plan ; ils ont pourtant aussi en commun d'avoir vu le jour au moment où le débat sur la condition de la femme est une question sociale d'actualité, tout particulièrement en Angleterre.

Le questionnement qui conduira ma réflexion a donc au moins un double volet. D'abord : quel discours les manifestes tiennent-ils sur la question du genre (au sens de *gender*), et plus spécifiquement sur la question du féminin, du statut de la femme ? Y a-t-il une spécificité de ce discours sur le genre (sexué) liée au genre (du manifeste) ? Ensuite : y a-t-il une spécificité du discours sur le genre (sexué) lié au genre (sexué) de l'auteur du manifeste ? Comment des femmes ont-elles utilisé ce genre du manifeste ? Il existe un « Manifeste de la femme futuriste », signé Valentine de Saint-Point, daté de mars 1912, avec comme sous-titre : « réponse à Marinetti ». Et s'il n'y a pas de manifeste vorticiste écrit par une femme, il y a des liens, qu'il s'agira d'analyser, entre les manifestes vorticistes et les manifestes des suffragettes anglaises écrits à la même période, ceux en particulier de Christabel Pankhurst, leader du mouvement des suffragettes et fondatrice de l'hebdomadaire féministe *The Suffragette*.

Dans les premiers manifestes de fondation du futurisme marinettien (aussi bien le premier manifeste, publié en février 1909 dans *Le Figaro*, que le second, intitulé « Tuons le clair de lune », daté d'avril 1909 et qui paraît dans le numéro d'août-septembre-octobre 1909 de *Poesia*), deux points concernent explicitement les questions de genre. Il s'agit d'une part du « mépris de la femme », proclamé par Marinetti au point 9 du premier manifeste : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, [...] et le mépris de la femme<sup>3</sup> ». La formulation est reprise dans le second manifeste du futurisme, *Tuons le clair de lune* : « nos nerfs exigent la guerre et méprisent les femmes<sup>4</sup> ! ». Il s'agit d'autre part de la condamnation du féminisme, proclamée au point 10 du même manifeste :

2. Cité par Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 18.

3. Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et manifeste du futurisme », repris dans Giovanni Lista, *Futurisme, op. cit.*, p. 87.

4. *Ibid.*, p. 105.

« Nous voulons [...] combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes<sup>5</sup> ».

Ce mépris de la femme et cet anti-féminisme hautement proclamés ont, en partie au moins, à voir avec le genre du discours qui les formule, le genre du manifeste. De fait, l'art du manifeste que Marinetti dit avoir inventé repose sur un certain nombre d'ingrédients, que Marinetti précisait dès 1909 : « Ce qui est essentiel dans un manifeste, c'est l'accusation *précise*, l'insulte bien *définie*. [...] Il faut donc de la violence et de la *précision*<sup>6</sup> ». Le genre du manifeste marinettien repose donc sur un art de la provocation et une rhétorique de la violence, explicitement revendiqués et qui relèvent d'une stratégie discursive. Cette stratégie discursive éclaire la violence des affirmations sur la femme (et sur les femmes) et la violence du rejet du féminisme dans les deux premiers manifestes, dans la mesure où, sous cette forme de slogans lapidaires et provocateurs, la formulation du « mépris de la femme » comme la condamnation du féminisme sont réservées aux manifestes – et participent donc de la rhétorique manifestaire. De fait, quand, en 1911, Marinetti publie un ouvrage, intitulé *Le Futurisme*, qui décline en une série de chapitres les slogans des premiers manifestes, et quand il intitule donc l'un de ces chapitres « Le mépris de la femme », un glissement apparaît immédiatement dès le début du texte : « C'est cette haine contre l'amour tyrannique que nous avons exprimée par cette phrase laconique : le *mépris de la femme*<sup>7</sup> ». Ce n'est plus « la femme » qui est l'objet du mépris proclamé mais « l'amour tyrannique » et, comme le précise la suite du chapitre, une certaine construction de l'image de la femme qui fait d'elle l'objet d'une certaine forme d'amour, qualifié d'« horrible » et de « pesant » :

Oui, nous méprisons la femme-réservoir d'amour, engin de volupté, la femme-poison, la femme-bibelot tragique, la femme fragile, obsédante et fatale, dont la voix lourde de destinée et la rêveuse chevelure se prolongent et se continuent dans les frondaisons des forêts baignées de clair de lune.

Nous méprisons l'horrible et pesant Amour qui encombre la marche de l'homme<sup>8</sup>.

L'objet du mépris marinettien ne serait donc ni les femmes réelles ni le genre féminin mais un ensemble d'associations qui font de la femme aussi bien un poison qu'un bibelot, un objet fragile ou envoûtant. Le « mépris de la femme » s'est modulé quant à sa signification et à ses implications,

---

5. *Ibid.*, p. 87.

6. Lettre de Marinetti à Henry Maassen, citée par Giovanni Lista, *Futurisme, op. cit.*, p. 18-19.

7. F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 105.

8. *Ibid.*

pour devenir rejet de l'amour sentimental et des constructions culturelles associées au féminin<sup>9</sup>.

Un même mouvement de modulation, voire de modification d'une assertion violemment provocatrice du manifeste de fondation, se retrouve à propos de la condamnation des mouvements féministes. La modulation va plus loin puisque la condamnation du féminisme va jusqu'à se retourner en soutien affiché :

Dans cet effort de libération, les suffragettes sont nos meilleures collaboratrices [...]. C'est pourquoi nous défendons avec la plus grande ferveur le droit des suffragettes, tout en plaignant leur enthousiasme enfantin pour le misérable et ridicule droit de voter. Car nous sommes convaincus qu'elles s'en empareront avec ferveur, et nous aideront ainsi, involontairement, à détruire cette balourdise, faite de corruption et de banalité qu'est devenue aujourd'hui le Parlementarisme<sup>10</sup>.

De la condamnation du féminisme on est donc passé à la collaboration entre futuristes et suffragettes<sup>11</sup>.

L'« alliance » entre futuristes et féministes ne repose toutefois pas tant sur une convergence idéologique – ce ne sont pas les droits des femmes que défend Marinetti (il n'éprouve que mépris pour le « misérable et ridicule droit de voter » que les féministes revendiquent et condescendance pour l'« enthousiasme enfantin » des militantes) – que sur une instrumentalisation des luttes féministes par le futurisme. De fait, selon Marinetti, l'accès des femmes aux institutions accélérerait les évolutions sociales souhaitées par les futuristes. D'une part, la présence de femmes dans les institutions politiques accélérerait la destruction du système parlementaire : « Nous qui méprisons profondément la politique, nous sommes heureux de la livrer aux griffes rancunières des femmes ; car c'est bien aux femmes, c'est bien à elles

---

9. Marinetti n'avait d'ailleurs pas attendu 1911 pour adoucir son propos. Dès mars 1909, dans une interview pour la revue *Comoedia*, publiée pendant les répétitions de sa pièce *Le Roi Bombance*, Marinetti, qui est interrogé sur sa revendication d'un « mépris de la femme », répond : « J'ai peut-être obéi à un excessif besoin de laconisme et je m'empresse de préciser nos idées sur ce point ». La « précision sur ce point » inclura d'ailleurs le même glissement que celui qui réapparaîtra dans le chapitre 6 du *Futurisme* : « nous voulons combattre enfin la tyrannie de l'amour » (sur ce point, voir Silvia Contarini, *La Femme futuriste*, *op. cit.*, p. 91-93).

10. F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 106-108.

11. De fait, c'est plutôt une collaboration qu'un combat qui a lié Marinetti au mouvement des suffragettes. Quand Marinetti se rendit à Londres en 1910 et y fit son premier discours futuriste aux Londoniens, le public incluait nombre de suffragettes et le journal *The Vote* en publia, dans le numéro du 31 décembre 1910, un compte rendu, rédigé par la journaliste, suffragette et dramaturge Margaret Wynne Nevinson (mère du peintre Nevinson, associé au futurisme). En mars 1912, Marinetti lui-même participait à une manifestation des suffragettes londoniennes, dont il rendit compte dans « Suffragettes and the Indian Docks ».

qu'est réservé le noble rôle de tuer définitivement le Parlementarisme<sup>12</sup> ». Si les futuristes peuvent compter sur les féministes pour détruire le système parlementaire, c'est, précise Marinetti, parce que la femme « ne peut guère être qu'un instrument législatif médiocre<sup>13</sup> ». Certes cette médiocrité n'est pas de nature mais elle est due à l'éducation et au conditionnement culturel, Marinetti le souligne quand il affirme :

Quant à la prétendue infériorité de la femme, nous pensons que si le corps et l'esprit de la femme avaient subi, à travers une longue série de générations, une éducation identique à celle reçue par l'esprit et le corps de l'homme, nous pensons, dis-je, qu'il serait possible de parler raisonnablement d'égalité entre les deux sexes<sup>14</sup>.

Il n'en demeure pas moins que c'est grâce à la *médiocrité* féminine que l'un des objectifs des futuristes pourrait être atteint. Derrière l'affirmation d'une collaboration entre futuristes et féministes, il y a bien un « mépris de la femme » – « la » femme comme construction sociale, et donc les femmes que Marinetti côtoie en société – qui s'exprime. D'autre part, si les futuristes sont favorables à la participation et à l'implication des femmes dans la vie politique c'est parce qu'une telle implication éloignerait les femmes du foyer, une telle participation accélérerait la destruction de la famille : « la victoire du féminisme et en particulier l'influence des femmes dans la politique achèveront de détruire le principe de la famille<sup>15</sup> ». Là encore, ce n'est pas sur une revendication d'égalité de statut social que repose le soutien de Marinetti à une présence des femmes en politique : c'est parce qu'une telle présence aurait un effet secondaire qui répond à une revendication futuriste.

On peut donc dire que le genre (du manifeste) détermine la forme des propos tenus sur la question du genre (la femme/le féminisme) par Marinetti dans les manifestes de fondation du futurisme. Il la détermine selon une logique discursive qui est celle de la violence provocatrice dont Marinetti fait la spécificité du genre littéraire du manifeste qu'il dit avoir développé. Mais au fond, cette violence provocatrice – toute adoucie qu'elle soit dans les textes ultérieurs non manifestaires – dit explicitement ce que les textes ultérieurs, tout en le niant et en affirmant même le contraire, disent implicitement : un profond mépris pour les luttes féministes et la volonté de les instrumentaliser.

12. F.T. Marinetti, *Le Futurisme*, op. cit., p. 108.

13. *Ibid.*, p. 106.

14. *Ibid.* Et d'ajouter : « Il est certain, néanmoins, que dans son état actuel d'esclavage intellectuel et érotique, la femme, se trouvant dans une condition d'infériorité absolue au point de vue du caractère et de l'intelligence, ne peut guère être qu'un instrument législatif médiocre. »

15. *Ibid.*, p. 109.

Que se passe-t-il quand une femme futuriste, Valentine de Saint-Point, dont l'adhésion au futurisme ne dura pas longtemps mais qui fut membre des instances dirigeantes du mouvement (où elle était « chargée de l'action féminine »), écrit un « Manifeste de la femme futuriste », présenté comme une « réponse à F.T. Marinetti » ? La réponse porte précisément d'abord sur l'affirmation du « mépris de la femme ». « L'Humanité, écrit Valentine de Saint-Point, est médiocre. La majorité des femmes n'est ni supérieure ni inférieure à la majorité des hommes. Toutes deux sont égales. Toutes deux méritent le même mépris<sup>16</sup>. » À la provocation marinettienne du « mépris de la femme » Valentine de Saint-Point répond par l'affirmation, tout aussi provocatrice, d'un mépris de l'humanité. Et elle substitue à l'opposition femme/homme, présumée par l'assertion de Marinetti, une opposition féminité/masculinité, présente en tout être humain :

Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes. Elle n'est composée que de féminité et de masculinité. Tout surhomme, tout héros, [...] est composé à la fois d'éléments féminins et d'éléments masculins, de féminité et de masculinité : c'est-à-dire qu'il est un être complet.

Un individu exclusivement viril, n'est qu'une brute ; un individu, exclusivement féminin, n'est qu'une femelle<sup>17</sup>.

Comme « ce qui manque le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, c'est la virilité », Valentine de Saint-Point en conclut : « Voilà pourquoi, le Futurisme, avec toutes ses exagérations, a raison<sup>18</sup> ». Elle peut ainsi réaffirmer la valorisation futuriste de la force, de la violence, et de la brutalité (contre la faiblesse, la sagesse, le pacifisme) sans pour autant dévaloriser « la femme » et valoriser « l'homme ». Il n'en demeure pas moins que dans l'opposition entre masculinité et féminité sur laquelle repose tout son manifeste, toutes les caractéristiques connotées positivement (force, brutalité, violence) sont du côté de la masculinité et toutes les caractéristiques connotées négativement (faiblesse, sagesse, pacifisme) sont du côté de la féminité. Que les caractéristiques de la féminité relèvent, pour Valentine de Saint-Point, de l'éducation et du culturel : sans doute, puisqu'elle répète que « l'instinct de la femme » est violence et cruauté. Il n'en demeure pas moins qu'elle ne remet pas en question la pertinence de la dichotomie et que son maintien ne conduit qu'à connoter négativement la catégorie du féminin et positivement celle du masculin.

Valentine de Saint-Point n'en reste pas là. Elle continue en rejetant catégoriquement le féminisme. Sur ce point, ses formulations sont proches de celles de Marinetti dans le manifeste de fondation du futurisme :

---

16. Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, Paris, Mille et une nuits, 2008, p. 7.

17. *Ibid.*, p. 8.

18. *Ibid.*, p. 9.

Mais pas de Féminisme. Le Féminisme est une erreur politique. Le Féminisme est une erreur cérébrale de la femme, erreur que reconnaîtra son instinct.

Il ne faut donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes. Les lui accorder n'amènerait aucun des désordres souhaités par les Futuristes mais, au contraire, un excès d'ordre<sup>19</sup>.

Valentine de Saint-Point semble donc s'opposer aux affirmations du manifeste de 1909 sur le « mépris de la femme » pour corroborer celles portant sur le féminisme, en même temps qu'elle s'oppose aux affirmations de 1911 sur la collaboration avec les féministes.

La question que pose le manifeste de Valentine de Saint-Point sur la « femme futuriste » est celle de savoir dans quelle mesure il s'agit d'une *réponse* à Marinetti : jusqu'où remet-elle en question ou subvertit-elle le discours de Marinetti sur les genres sexués ?

Le « Manifeste de la femme futuriste », daté du 25 mars 1912, fut précédé d'une conférence sur « La Femme et les lettres » à la Maison des étudiants le 8 mars. Marinetti était présent : il dirigea les débats et déclama des vers de la conférencière. Giovanni Lista émet l'hypothèse que le manifeste fut rédigé tout de suite après la conférence et qu'il naquit donc d'un accord entre Valentine de Saint-Point et Marinetti<sup>20</sup>. Son caractère de « réponse » aux affirmations du chef du futurisme relèverait de l'artifice rhétorique. Et l'artifice rhétorique, lié au genre même du manifeste tel que le conçoit Marinetti, consiste à jouer de la provocation, à mettre en scène la provocation – provocation qui consiste ici, pour une femme du mouvement futuriste, à s'opposer à Marinetti. En ce sens, le « Manifeste de la femme futuriste » de Valentine de Saint-Point relève de la stratégie marinettienne de la provocation, liée au genre manifestaire, et il tient des propos qui sont plutôt dans la lignée de Marinetti que dans sa contestation : derrière la provocation apparente (dont on peut donc se demander si elle n'est pas orchestrée par Marinetti lui-même), on retrouve une logique de valorisation de la masculinité qui situe le manifeste dans la lignée (et non dans la subversion ou la contestation) du masculinisme marinettien ; et le rejet du féminisme ne fait que redire ce que le premier manifeste du futurisme disait sur un mode provocateur et que les textes ultérieurs laissent entendre derrière le retournement de position.

Dans ce contexte où la stratégie associée au genre artistique du manifeste consiste à provoquer violemment et détermine un certain discours sur le genre sexué, et où le vorticisme naît à la fois de sa proximité et de son désir de mise à distance du futurisme, qu'en est-il, dans les manifestes

---

19. *Ibid.*, p. 12.

20. Voir Giovanni Lista, *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 54-55.

de fondation du vorticisme, du « mépris de la femme » et du rapport aux mouvements féministes, particulièrement actifs en 1913-1914 à Londres ?

Les deux premiers manifestes de fondation du vorticisme ont paru en juin 1914 dans le premier numéro de la revue *Blast*, éditée par Wyndham Lewis, fondateur du mouvement<sup>21</sup>. Parmi la liste des onze signataires figurent Wyndham Lewis, Henri Gaudier-Brzeska, Ezra Pound, Robert Aldington et deux femmes, Jessica Dismorr et Helen Saunders. On ne trouve, ni dans ces deux premiers manifestes vorticistes ni dans les autres textes parus dans la revue, de propos visant directement la (ou les) femme(s) du type du « mépris de la femme » de Marinetti. Pas de « mépris » hautement proclamé, et pas non plus d'attaques contre la « tyrannie de l'amour ». Tout au plus peut-on considérer que la « sentimentalité », condamnée de façon récurrente par les vorticistes, est ce qui se rapproche le plus de la condamnation futuriste de la « tyrannie de l'amour ». Encore faut-il préciser qu'une telle « sentimentalité » renvoie certes à des relations entre les sexes (par exemple quand la France est condamnée pour sa « sentimentalité » – sont visés les « épanchements gaulois sentimentaux<sup>22</sup> »), mais aussi, plus largement, aux pratiques artistiques critiquées par les vorticistes, le futurisme en premier lieu, taxé de sentimentalisme<sup>23</sup>.

Au-delà des manifestes, qui ne formulent explicitement aucune assertion sur la question de la (des) femme(s), les textes théoriques du groupe – qu'il s'agisse de la présentation par Pound du vorticisme ou des conférences de Hulme sur « l'art moderne » – ne citent aucune femme artiste. Quand, en 1914, Gaudier-Brzeska fait, dans *The Egoist*, le compte rendu de l'exposition de l'association des artistes d'avant-garde, *Allied Artists' Association*<sup>24</sup>, il qualifie la sculpture d'« art viril » (*virile art*) et il juge la peinture du stand du *Rebel Art Center*<sup>25</sup> « capable de grande force (*great strength*) et de virilité (*manliness*) dans la décoration ». La force associée à la « virilité », et toutes deux connotées positivement, sont donc les caractéristiques de l'art que défend Gaudier-Brzeska.

S'il n'y a pas de discours sur la (ou les) femme(s) dans les manifestes vorticistes, il y a néanmoins une association entre l'art moderne et subversif

21. *Blast. Review of the Great English Vortex*, n° 1, juin 1914. Toutes les références à ce premier numéro de *Blast* sont données dans la reproduction en fac-similé de la revue, publiée à Londres, Thames & Hudson, 2009. [Toutes les traductions sont les miennes.]

22. *Ibid.*, p. 13.

23. *Ibid.*, p. 41.

24. Le but de l'association (*Allied Artists' Association* – AAA), créée en 1908, était la promotion de l'art moderniste et d'avant-garde en Angleterre ; indépendante des institutions artistiques officielles comme la Royal Academy, elle organisait des expositions annuelles, sur le modèle français du Salon des Indépendants.

25. Le « Rebel Art Center » était le Centre d'art fondé par Wyndham Lewis, en mars 1914, après sa rupture avec Roger Fry et l'Omega Workshop, et qui constitua le foyer du vorticisme.

revendiqué par le vorticisme et une masculinité pensée sur le mode de la violence, de la force et de la barbarie, qui est symétriquement opposée à une association entre l'art passéiste et conventionnel condamné par le vorticisme et une féminité pensée sur le mode de la langueur, de la mollesse et de la douceur. Comme chez Marinetti, on retrouve dans les manifestes de *Blast* une rhétorique valorisant une masculinité associée à la force (et condition d'un art renouvelé) et condamnant des caractéristiques associées à la féminité : faiblesse, apathie et langueur. C'est ainsi que, dans le premier manifeste, dans la liste des condamnations, l'Angleterre figure pour tout ce qu'elle recèle d'« efféminé » et de snobisme qualifié de « mal féminin »<sup>26</sup>. Figure également, dans ces condamnations, « Mère Nature », féminisée et qualifiée d'« insulte à l'Homme »<sup>27</sup>. Au contraire, si le coiffeur figure dans la liste des bénédictions (« Bless »), c'est parce qu'il s'attaque à cette Nature féminisée, lui déclarant une guerre systématique<sup>28</sup>. L'artiste vorticiste se revendique tantôt guerrier, mercenaire, tantôt gladiateur, et il revendique une sauvagerie associée à la violence, la force et la brutalité : « l'artiste du mouvement moderne est un sauvage<sup>29</sup> ». L'opposition entre la valorisation d'une masculinité associée à la force et la violence et la condamnation d'une féminité associée à la faiblesse et à la mollesse se retrouve donc aussi bien dans les manifestes marinettiens que dans les manifestes vorticistes, même si la provocation et l'agressivité, pourtant aussi présentes dans les manifestes vorticistes que dans les manifestes marinettiens, ne portent pas, dans *Blast*, directement sur la ou les femme(s).

Le « mépris de la femme » prend chez les vorticistes d'autres formes, moins explicitement revendiquées et moins provocatrices que chez Marinetti. On pourrait d'abord rappeler que les femmes associées au vorticisme furent systématiquement marginalisées – tant dans les activités du groupe que dans la représentation du mouvement, par la presse comme par le mouvement lui-même. Les témoignages concordent, y compris ceux de Kate Lechmere, qui fut très active dans le mouvement<sup>30</sup>, pour souligner combien le fonctionnement du Centre et de Wyndham Lewis renforçait une bipartition des rôles dans laquelle la création artistique était du côté des hommes et les tâches domestiques (servir le thé) du côté des femmes. La représentation du groupe donnée par la presse renforce cette dichotomie. Un article illustré publié dans le *Daily Mirror* (30 mars 1914) inclut trois photos : deux montrent Lewis et d'autres vorticistes hommes, dans

26. *Blast*, n° 1, p. 13 et p. 15.

27. « La sauvage Mère Nature, / ses contours féminins, / Insulte sans imagination à l'Homme » (*ibid.*, p. 19).

28. « Béni soit le coiffeur. Il s'attaque à Mère Nature pour pas cher... Il déclare une guerre de mercenaire systématique à cette jungle » (*ibid.*, p. 25).

29. *Ibid.*, p. 33.

30. Elle fut à l'origine, tant du point de vue financier que de celui de l'organisation, de la fondation du « Rebel Art Center ».

leur travail d'artistes, costumes sombres, cheveux soigneusement tirés ; la troisième représente Kate Lechmere, posant à côté des rideaux et les tenant délicatement avec ses doigts. Une telle représentation, dans la presse, de la répartition des rôles genrés au sein du groupe vorticiste, ne fait que confirmer la représentation donnée par le mouvement lui-même, comme en témoigne le tableau du peintre vorticiste William Robert, *The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel : Spring 1915* – huit artistes hommes vorticistes, autour d'une table, dans un demi-cercle d'où se dégage une intimité informelle ; derrière eux, en retrait, la main sur la porte, Jessie Dismorr et Helen Saunders arrivées au restaurant après les hommes.

Au-delà de la marginalisation des femmes dans le mouvement, le mépris des vorticistes (nommément de Lewis et Pound) vise également, même s'il n'est pas dit en termes agressivement provocateurs, les féministes. On ne trouve pas dans les manifestes vorticistes de rejet violent du féminisme. Mais à la fin du premier numéro de *Blast* figure une adresse de Lewis « Aux suffragettes ». Il s'agit d'un court texte, présenté comme un « conseil », intitulé « A Word of Advice » :

En matière de destruction, comme pour le reste,  
Tenez-vous en à ce que vous comprenez.  
Nous vous faisons cadeau de nos votes.  
Seulement, laissez les œuvres d'art tranquilles.  
Vous pourriez, un jour, détruire une bonne toile par accident.  
Alors ! – Mais soyez bonnes filles !  
*Nous vous aimons !* (en français dans le texte)  
Nous admirons votre énergie. Vous et les artistes êtes les seules choses (cela ne vous dérange pas d'être appelées choses ?) restantes en Angleterre qui contiennent un peu de vie en elles.  
Si vous détruisez une grande œuvre d'art, vous détruisez une âme plus grande que si vous réduisez à néant tout un quartier de Londres.  
Laissez l'art tranquille, braves camarades<sup>31</sup> !

Le texte est écrit à l'époque de la campagne de destruction lancée par les suffragettes du WSPU (*Women's Social and Political Union*) – campagne qui avait débuté en mars 1912 avec les destructions de vitrines de magasins et qui s'était amplifiée, pour concerner, entre avril et juin 1914, des toiles d'artistes peintres. C'est à cet épisode que le texte fait référence. Ce que Lewis reconnaît de commun aux vorticistes et aux suffragettes, c'est l'énergie, donc le vortex puisque, dans les termes de Pound « le vortex est le point d'énergie maximale<sup>32</sup> ». Les suffragettes, en tant qu'énergie-vortex, sont donc les « camarades » des vorticistes. D'ailleurs plusieurs d'entre elles sont nommément « bénies » dans la liste des « Bless » du premier manifeste, en particulier Frieder Graham, Lillie Lenton ou Lady

31. *Blast*, n° 1, p. 151-152.

32. *Ibid.*, p. 153.

Aberconway (qui était en faveur du vote des femmes mais n'a jamais participé aux campagnes de destruction). Mais au-delà de ce point commun et de cette « bénédiction », ce qui les distingue, selon Lewis, c'est que les suffragettes ne sont pas des artistes, ne sont donc pas capables de reconnaître une œuvre d'art, et ne sont même pas capables de comprendre autre chose que la destruction systématique. Le soutien aux suffragettes et la promesse des voix vorticistes va de pair avec une condescendance qui s'apparente à un « mépris » des militantes, taxées de « *bonnes filles* » (en français dans le texte), incapables de comprendre et de reconnaître une œuvre d'art, admirables sans doute pour leur énergie mais qui l'utilisent sans intelligence.

Une condescendance similaire se retrouve sous la plume d'Esra Pound, dans l'article qu'il publie en juillet 1914 dans *The Egoist*, intitulé « Suffragettes<sup>33</sup> ». Il y prend parti en faveur du vote des femmes : il affirme que la revendication des suffragettes est « juste » mais continue, dans le même temps, en disant qu'elle est idiote, après avoir comparé l'intelligence de Christabel Pankhurst, la figure de proue des suffragettes du WSPU, à celle d'un cochon d'Inde. « Cochon d'Inde » ou « bonne fille », ni pour Pound ni pour Lewis, la suffragette ne brille par son intelligence et son sens artistique.

Une telle représentation de la suffragette relève d'autant plus de la construction que bon nombre de suffragettes étaient précisément des artistes : pas des vorticistes, mais des artistes revendiquées et pour bon nombre reconnues, comme l'a bien montré l'étude conduite par Lisa Tickner sur les productions artistiques des suffragettes entre 1907 et 1914<sup>34</sup>. Auteurs d'affiches, de cartes postales, de peintures murales, créditées de droits d'auteur, exposant parfois assez largement en Angleterre et en France, elles avaient, pour un certain nombre d'entre elles, suivi une formation à la *Slate*, l'école d'art londonienne qui avait également formé la plupart des vorticistes. L'image d'une suffragette ignorante en matières artistiques et exclusivement animée d'une énergie destructrice aveugle est bien une construction vorticiste.

Non seulement bon nombre de suffragettes étaient des artistes, mais de plus, leurs attaques des œuvres d'art étaient tout à fait réfléchies et chargées de sens. En fait elles mettaient en acte consciemment l'injonction, plus futuriste que vorticiste, de détruire les musées. Quand, par exemple, en 1914 Mary Richardson s'attaqua à la *Vénus au miroir* de Vélasquez (*Rokeby Venus*), elle expliqua avoir précisément choisi cette toile pour des raisons politiques : pour protester, en détruisant une figure mythique de la beauté, contre la décision gouvernementale d'alimenter de force Christabel Pankhurst en grève de la faim. Lacérer cette toile-là de Vélasquez était

---

33. Ezra Pound, « Suffragettes », *The Egoist*, n° 1, juillet 1914, p. 254-256.

34. Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-1914*, London, Chatto and Windus, 1987.

hautement symbolique : le tableau avait été acheté grâce à une souscription publique en 1906 et représentait donc un « bien national » qui avait été particulièrement admiré et popularisé par le *New English Art Club*, un groupe artistique assez conventionnel et méprisé par Lewis et Pound. Le geste de Mary Richardson, revendiqué tant sur le plan politique qu'esthétique, se réclamait donc d'un jugement esthétique qui ne différait pas fondamentalement de celui de Lewis ou de Pound.

Que le « mépris de la femme » relève d'un poncif bien ancré, partagé par les futuristes et les vorticistes (et au-delà), c'est certain. Cela n'empêche toutefois pas que, de façon apparemment paradoxale mais frappante, existent un certain nombre d'intersections, entre la rhétorique des manifestes futuristes et vorticistes et la rhétorique de certains éditoriaux des suffragettes. On peut relever plusieurs points d'intersection.

Le premier porte sur la rhétorique militaire : elle apparaît explicitement dans les premiers manifestes futuristes en conjonction avec le mépris de la femme (glorification de la guerre et mépris de la femme sont grammaticalement coordonnés) ; elle apparaît aussi dans *Blast*, qui fait des artistes vorticistes des guerriers et des mercenaires ; et elle apparaît également à la même époque dans les pages de *The Suffragette*. Christabel Pankhurst décrit le militantisme des suffragettes comme une « grande explosion des choses répugnantes » :

Le militantisme des femmes a entrepris un travail de purification [...]. La purification n'était nulle part plus nécessaire que dans les relations entre hommes et femmes [...]. Un grand bouleversement, une grande révolution, la grande explosion des choses répugnantes : voilà le militantisme [...]. Le mauvais et le vieux doivent être détruits pour laisser place au bon et au nouveau<sup>35</sup>.

Tout comme le militantisme des femmes est présenté par Christabel Pankhurst comme une explosion – *blasting* –, c'est sous le signe de l'explosion que Wyndham Lewis place le vorticisme, quand il intitule la revue du groupe *Blast* et qu'il ouvre le premier manifeste sur une liste de « Blast », liste de ce que le manifeste enjoint de faire voler en éclat.

Au-delà de cette revendication commune d'une nécessaire explosion (*blasting*), un deuxième point d'intersection entre la rhétorique des manifestes vorticistes et celle des manifestes des suffragettes tient à une terminologie commune pour désigner comme pathologique ce qui est critiqué, condamné ou ce contre quoi il faut lutter. L'Angleterre, condamnée dans *Blast* pour tout ce qu'elle a d'efféminé, l'est pour ce qui est désigné comme étant des « infections » – textuellement liées autant au climat (« symbole lugubre ») qu'au féminin (« butor efféminé ») ; le snobisme,

35. *The Suffragette*, 2 mai 1913, repris dans Andrew Rosen, *Rise Up Women!: The Militant Campaign of the Women's Social and Political Union*, London, Routledge, 1974, p. 197.

dont on a vu qu'il était associé à la féminité, l'est sur le mode du pathologique puisqu'il est qualifié de « mal de la féminité<sup>36</sup> » ; quant à l'« humanité végétative » contre laquelle s'insurge le manifeste, elle est qualifiée d'épidémie de « peste »<sup>37</sup>. Dans les manifestes de *Blast*, le réseau sémantique du pathologique et de l'infecté est appliqué à tout ce qui est critiqué et condamné et qui est associé à la « féminité » et à l'« efféminé ». L'explosion (des conventions et traditions artistiques) que les manifestes appellent de leurs vœux correspond donc à une purification, à l'élimination d'une infection pathologique. Le terme de « purification » est précisément celui que Christabel Pankhurst associe au militantisme féminisme pensé comme explosion (« le militantisme des femmes opère un travail de purification »). De fait, quand en 1913, sous le titre *The Great Scourge and How to End It*<sup>38</sup>, Christabel Pankhurst réunit en volume certains des éditoriaux qu'elle a écrits pour *The Suffragette* entre la fin juillet et la fin septembre 1913, article après article, elle développe l'idée que la prostitution et la diffusion des maladies vénériennes qui en résulte sont à l'origine de la domination et de l'oppression subies par les femmes. La prostitution et les maladies vénériennes dont elle est la cause sont le grand « fléau » qu'il s'agit de combattre par un programme de purification qui passe par l'abstinence sexuelle pour toute la population masculine britannique : « Le vote pour les femmes, la chasteté pour les hommes ! » est le slogan répété par Pankhurst. En ce sens, le vorticisme comme le militantisme suffragiste se présentent comme une opération de purification d'une pathologie associée soit à la féminité (dans les manifestes vorticistes) soit à la population masculine (dans les manifestes de Pankhurst).

Enfin, dernier réseau d'intersections, les manifestes vorticistes comme les éditoriaux des suffragettes partagent un discours sur la race et sa pureté. Lewis affirme la spécificité anglaise du vorticisme à partir d'un discours sur le « caractère anglais », sur le « sang saxon », sur le « génie anglo-saxon »<sup>39</sup>. Ce discours le conduit à la définition de ce qu'il appelle « notre race », définition qu'il fait reposer sur la spécificité insulaire de l'Angleterre : « Les caractéristiques et les qualités spécifiques que la mer génère toujours chez les hommes sont celles qui, parmi les nombreux diagnostics de notre race, sont le plus fondamentalement anglaises<sup>40</sup>. » Et d'opposer la « race » des Anglo-Saxons à celle des Latins. La supériorité du vorticisme sur le futurisme est, *in fine*, une supériorité de « race ». Pour Pankhurst, c'est la « race » qui construit la « nation » qu'elle enjoint de purifier, quand elle accuse les hommes de l'infecter et de la mettre ainsi en danger : « Les

---

36. *Ibid.*, p. 15.

37. *Ibid.*

38. Christabel Pankhurst, *The Great Scourge and How To End It* [1913], Lexington (USA), University of Michigan Library, 2010.

39. *Blast*, n° 1, respectivement p. 35, p. 32, p. 39.

40. *Ibid.*, p. 35.

hommes n'arrêtent pas d'infecter et de ré-infecter la race avec une maladie ignoble, amenant par là la ruine de la nation<sup>41</sup> » ; ou encore : « les maladies sexuelles [...] détruisent les individus et la race<sup>42</sup> ». C'est donc une forme de pureté de la « race » – entendue dans une conception fondée sur la filiation et la génétique – qui est en jeu dans l'explosion préconisée tant par les vorticistes que par les suffragettes.

Que conclure de ces intersections marquées entre les éditoriaux des suffragettes, à l'avant-garde politique des années 1910-1914, et la rhétorique des manifestes des avant-gardes artistiques futuristes et vorticistes de la même période ? D'abord, que pour analyser les relations entre le genre du manifeste (artistique et politique) et le discours sur le genre sexué, il n'est pas suffisant de souligner que les manifestes artistiques de ces avant-gardes procèdent, explicitement ou implicitement, d'un mépris de la femme, et renforcent des dichotomies valorisant la masculinité et dévalorisant la féminité. Certes, les manifestes de Marinetti et de *Blast* corroborent l'hypothèse de Marie-Jo Bonnet que l'avant-garde est, à bien des égards, le voile moderne de la misogynie<sup>43</sup>. Mais l'analyse met au jour moins une opposition radicale entre suffragettes d'un côté, futuristes et vorticistes de l'autre, qu'un réseau d'interactions entre les différents discours, construisant donc des alliances et suggérant des proximités entre des protagonistes dont les intérêts politiques et artistiques n'étaient pas strictement concordants.

Anne Tomiche  
*Université Paris-Sorbonne (Paris IV), CRLC*

---

41. Christabel Pankhurst, *The Great Scourge*, *op. cit.*, p. x-xi.

42. *Ibid.*, p. 49.

43. Voir *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.