

## Introduction

Guillaume Bridet et Anne Tomiche

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1229>

DOI : 10.4000/itineraires.1229

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 7-18

ISBN : 978-2-296-55776-5

ISSN : 2100-1340

### Référence électronique

Guillaume Bridet et Anne Tomiche, « Introduction », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1229> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1229>

---



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

## Introduction

Dans sa préface au catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou* qui s'est tenue à Paris de mai 2009 à mars 2011 et qui présentait les œuvres des artistes femmes présentes dans la collection du Musée national d'art moderne, Alfred Pacquement défend la possibilité et le principe d'« une histoire de l'art au féminin » qui selon lui est une « une histoire qui [n'a] pour autant rien de féminin »<sup>1</sup>. Histoire de l'art au féminin : histoire des artistes de sexe féminin dont le nombre et la visibilité n'ont cessé de croître au cours du xx<sup>e</sup> siècle ; histoire qui n'a pour autant rien de féminin : il ne s'agit pas d'identifier les œuvres des femmes artistes comme l'expression d'un éternel féminin mais au contraire de leur donner toute leur place dans l'évolution des théories, des pratiques et des sensibilités artistiques. Autrement dit : les individus doivent laisser la place aux œuvres, et les catégories de l'histoire de l'art se substituer à celles de l'identité des sexes. Si, d'un point de vue très général, un tel propos ne saurait étonner dans un pays qui a toujours eu (et a encore) tendance à écarter le particulier au profit d'un universel abstrait, gage (parfois prétendu) d'égalité et de cohésion sociales, la contradiction entre la revendication d'une indifférence à la catégorie du sexe et un accrochage spécifiquement consacré à des artistes de sexe féminin n'en est pas moins évidente d'un point de vue théorique. C'est qu'elle laisse en fait la place à des considérations stratégiques. La vocation d'une exposition comme *elles@centrepompidou* est en effet, pour ceux qui l'ont conçue, d'imposer avec une telle évidence la présence des femmes dans l'histoire de l'art du xx<sup>e</sup> siècle qu'elle serait finalement la dernière de son espèce et laisserait place à des expositions sexuellement non marquées dans lesquelles hommes et femmes seraient présents à parts égales et dans lesquelles le sexe de l'artiste aurait aussi peu d'importance que la couleur de ses cheveux ou de ses yeux.

La possibilité même de concevoir de telles perspectives est le fruit d'une longue évolution à la fois historique et conceptuelle. Nous avons voulu explorer ce qui constitue sans doute un de ses tournants, en réfléchissant aux

---

1. Alfred Pacquement, « Préface », *elles@centrepompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 13.

façons dont s'articulent, dans les textes théoriques et les pratiques artistiques des avant-gardes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, des questionnements sur les genres littéraires et artistiques et des questionnements liés au genre sexué (ce que l'anglais désigne par le terme de *gender* et que nous avons choisi de distinguer en le marquant de l'italique : le *genre*). Conscients du flou qui entoure le terme d'avant-garde, nous ne cherchons pas à rouvrir un débat sur sa définition, sa naissance, sa fin ou son sens. Nous avons choisi de nous intéresser à un moment particulier de l'histoire littéraire et artistique européenne et à un espace particulier des différents champs de création : notre investigation concerne les mouvements collectifs qui, dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle et surtout avant la Seconde Guerre mondiale, ont cherché à articuler, en termes de révolution ou de rupture, une transformation radicale de la vie sociale, politique et intime et une transformation tout aussi radicale des pratiques artistiques et de la pensée de l'art.

Si ces mouvements d'avant-garde ont voulu bouleverser la société, quelle place ont-ils faite en leur sein aux femmes artistes et écrivains ? Comment ont-ils pensé les relations entre les sexes ? Y-a-t-il des genres littéraires et artistiques spécifiques pratiqués par les femmes et/ou par les hommes ? Quelles relations la pensée des relations entre les sexes entretient-elle avec les transformations radicales des pratiques artistiques et de la pensée de l'art recherchées par les avant-gardes ? Peut-on identifier dans les avant-gardes un discours *genré* sur les différents genres et pratiques artistiques ? Telles sont certaines des questions auxquelles ce volume cherche à apporter des réponses.

Ce qui frappe peut-être le plus, si on se tourne d'abord vers les discours que les avant-gardes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle ont tenus sur les femmes et le féminin, c'est une forme de mépris et de dévalorisation globale. Un tel « mépris de la femme<sup>2</sup> » est affiché haut et fort par les futuristes marinettiens, par les hommes, mais aussi par certaines femmes du mouvement comme Rosa Rosà et Valentine de Saint-Point qui se trouvent dès lors dans la position inconfortable de revendiquer leur émancipation dans le mépris des qualités le plus généralement attribuées à leur propre sexe. Silvia Contarini a bien montré comment le discours marinettien sur la femme repose sur des formulations misogynes, même s'il ne peut se réduire à cela<sup>3</sup>. Si aucun des autres mouvements européens d'avant-garde du début du xx<sup>e</sup> siècle n'assume aussi explicitement un tel mépris, les propos misogynes

---

2. Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et manifeste du futurisme » [1909], repris dans Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 87.

3. Voir Silvia Contarini, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2006.

et la condescendance à l'égard des femmes sont néanmoins récurrents, et les revues sont un site d'observation privilégié de ce type de formulations. Dans *Blast*, la revue vorticiste évoquée ici par Anne Tomiche, tel texte de Wyndham Lewis adressé aux suffragettes leur promet le soutien et les voix vorticistes, tout en leur conseillant de ne pas s'occuper de ce qu'elles ne peuvent pas comprendre, l'art, et en les qualifiant de « bonnes filles<sup>4</sup> » (en français dans le texte). Un constat similaire est établi par Guillaume Bridet dans son étude des deux revues surréalistes majeures de l'entre-deux-guerres, *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la révolution*, comme le montre exemplairement la correspondance rendue publique que Marcel Noll entretient avec la femme d'un critique répondant en lieu et place de son mari. Le poète se montre en effet des plus insultants, la renvoyant d'abord à sa situation de mère de famille dévouée à ses « deux mioches », pour finalement, comme elle lui propose une rencontre à des fins de mise au point, lui demander « une de [ses] photos » pour savoir si cela vaut la peine, car « il s'agit de vivre, Madame, de vivre la queue au Ciel ! »<sup>5</sup>. Non seulement maternité et poésie ne font pas bon ménage, mais la femme aventureuse qui a osé laisser la cuillère et prendre la plume se trouve ici ostensiblement ramenée à son statut d'éventuel objet sexuel.

Le mépris dans le discours se double d'une marginalisation des femmes dans les différents mouvements d'avant-garde. Comparativement aux hommes, elles y sont en effet peu nombreuses : Valentine de Saint-Point et Benedetta, seules femmes futuristes ayant écrit des manifestes, font figure d'exception à côté des dizaines de signataires masculins. Encore faut-il souligner le statut particulier de Benedetta (Cappa Marinetti), qui se trouve être la femme du chef. Même des manifestes sur des sujets passant pour féminins comme la mode, la cuisine ou la danse sont produits par des hommes. Encore après la guerre, des figures comme Rosa Rosà et Enif Robert, dont Silvia Contarini étudie ici les œuvres, restent des figures isolées. Quant à Barbara, dont Francesca Brezzi retrace la trajectoire, elle évolue sans doute encore plus en marge du mouvement, puisqu'elle n'est futuriste qu'au début de sa vie et de sa carrière. Le mouvement dada est lui aussi largement masculin, même si l'on trouve en son sein des artistes femmes de premier plan, qu'il s'agisse d'Emmy Hennings, de Sophie Taeuber, d'Hannah Höch, de Suzanne Duchamp ou de Céline Arnould, auxquelles Ruth Hemus a consacré un ouvrage<sup>6</sup>. Les femmes sont également peu présentes dans les deux premières décennies du surréalisme : leur contribution est mince et leur degré d'implication assez faible. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'elles prennent une place

---

4. *Blast. Review of the Great English Vortex*, n° 1, juin 1914, édition reproduite en fac-similé, Londres, Thames & Hudson, 2009, p. 151-152.

5. [Marcel Noll et Anne-Michel Fumet] « Correspondance », *La Révolution surréaliste*, n° 8, décembre 1926, p. 28.

6. Voir Ruth Hemus, *Dada's Women*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009.

importante au sein du mouvement avec des figures connues du grand public cultivé comme celles de Leonor Fini ou de Remedios Varo.

Il faut enfin ajouter que les femmes n'inscrivent pas leur créativité dans les genres ou les pratiques les plus reconnus par l'institution littéraire ou artistique. Comme le montre bien Georgiana Colville à propos de Claude Cahun et Leonora Carrington, un grand nombre d'artistes de sexe féminin ancrent d'elles-mêmes leur démarche de création dans leur existence et elles prennent dès lors le risque d'être accusées de n'être pas capables de sublimer pleinement la matière de leur biographie pour accéder au statut d'artiste à part entière. Dans le domaine des arts, elles privilégient l'expression photographique, la fabrication d'objets, le dessin, plus rarement la peinture, qui relève d'une pratique considérée comme plus noble. Pendant l'entre-deux-guerres, le support photographique est ainsi particulièrement privilégié, au point que Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici présentent cette période comme « l'âge d'or de l'image<sup>7</sup> » pour les femmes. Comme d'autres à cette époque – qu'on pense à Berenice Abbott, Florence Henri, Laure Alvin-Guillot, Germaine Krull, Ilse Bing ou Lisette Model –, Lee Miller se consacre essentiellement à ce genre alors mineur parce que sans histoire, *i. e.* sans tradition masculine établie depuis des siècles.

Dans la même logique d'une position féminine inférieure à celle des hommes, si la création en collaboration est l'une des grandes pratiques avant-gardistes, on note toutefois que le partage des tâches est fortement genré et l'on peut comprendre dès lors la tendance de certaines femmes à vivre et travailler entre elles, comme le montre l'exemple de Claude Cahun et Marcel Moore développé par Alexandra Bourse. Quand un homme et une femme œuvrent ensemble, c'est dans la très grande majorité des cas sur un même mode unilatéral de l'artiste masculin et de son modèle féminin. Man Ray reste l'artiste quand il photographie Lee Miller ou Meret Oppenheim qui restent quant à elles un objet de contemplation. Dada affiche certes un mépris des femmes moins prononcé que le futurisme, le vorticisme et le surréalisme et, de ce point de vue, il tend à se rapprocher quelque peu d'une avant-garde russe à tous égards exceptionnelle dans la place qu'elle laisse aux femmes<sup>8</sup>. Il n'en reste pas moins que la plupart des femmes dadaïstes explorent elles aussi des pratiques artistiques marginalisées au sein de l'institution. Si Céline Arnould se consacre exclusivement à la poésie, si même elle publie des manifestes et dirige une revue – l'éphémère *Projecteur* au numéro unique en mai 1920 –, Emmy Hennings écrit des poèmes mais elle fabrique surtout des poupées en tissu, chante des chansons folkloriques et se livre à des performances provocantes au Cabaret Voltaire de Zurich<sup>9</sup>.

7. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 151.

8. Voir sur ce point Valentine et Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-garde au féminin. Moscou–Saint-Petersbourg–Paris. 1907-1930*, Paris, Artcurial, 1983.

9. Voir Ruth Hemus, *Dada's Women*, *op. cit.*, respectivement p. 17-51 et p. 165-194.

Cette marginalisation des femmes dans les mouvements d'avant-garde de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle inspire ici même à Marie-Jo Bonnet l'hypothèse que, du fait d'une dynamique propre, le concept d'avant-garde serait intrinsèquement masculin. Il faut néanmoins remarquer que ni les propos très généralement misogynes dont les femmes sont l'objet, ni leur place secondaire dans le champ artistique, ni le caractère mineur de leurs œuvres, ne peuvent être considérés comme une spécificité avant-gardiste. Pour une large part, les positions des futuristes, vorticistes, dadaïstes et surréalistes sur la question des femmes et du féminin sont à considérer dans le contexte plus général des sociétés européennes de leur époque. D'un côté, les femmes occupent progressivement une place de plus en plus importante, de l'autre, sans doute en partie en réaction, elles rencontrent une résistance devant ce mouvement d'affirmation politique, de féminisation de certaines professions et de libération des mœurs. Ce processus contradictoire est particulièrement évident aux lendemains de la Première Guerre mondiale, lorsque « la démobilisation des femmes s'accompagne dans l'Europe entière d'une critique virulente de la femme émancipée et du féminisme », ainsi que d'« un éloge renforcé de la ménagère » et d'« une célébration de la Mère »<sup>10</sup>. On comprend que, dans un tel contexte, il ne devait pas être aisé pour les femmes poètes et artistes d'être valorisées, reconnues ou même simplement acceptées et qu'il a pu leur sembler préférable, faisant ainsi peut-être de nécessité vertu, d'évoluer, non pas au cœur des mouvements d'avant-garde, mais – les exemples de Barbara ou de Claude Cahun le montrent bien – sur leurs marges. On comprend aussi *a contrario* pourquoi le contexte général plus favorable leur permit après 1945 de prendre une place plus visible au sein du seul de nos mouvements d'avant-garde dont l'histoire se poursuivait encore : le surréalisme.

Renforçant la dévalorisation et la marginalisation des femmes par les avant-gardes, l'historiographie les a également longtemps négligées et, jusqu'à relativement récemment, a considéré ces mouvements comme des territoires presque exclusivement masculins. Dans les termes de Wyndham Lewis, l'avant-garde est constituée par « the men of 1914<sup>11</sup> » (T.S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound et lui-même) et, de la même manière, les femmes surréalistes sont absentes de l'*Histoire du surréalisme* que Maurice Nadeau publie en 1945, ainsi que dans ses postfaces de 1957 et de 1963<sup>12</sup>. Cette réception longtemps dominante est en partie le fruit d'une programmation orchestrée par les avant-gardes elles-mêmes qui ont d'emblée écrit leur propre histoire au masculin. Elle est plus généralement le fait de ce que les

10. Françoise Thébaud, « La Grande Guerre. Le triomphe de la division sexuelle », dans Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, t. V, *Le xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1992, p. 69.

11. Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*, Londres, Eyre & Spottiswoode, 1937.

12. Voir Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* [1945], Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

sociologues nomment le « déni d'antériorité<sup>13</sup> », qui aujourd'hui encore conduit à l'effacement des femmes créatrices du passé et à l'obligation dans laquelle se trouve chaque génération de femmes écrivains ou artistes de fonder de nouveau la légitimité d'une présence qui apparaît comme nouvelle et les transforme de ce fait en débutantes.

À partir du début des années 1970, cependant, cet effacement des figures féminines dans la constitution de l'histoire des mouvements d'avant-garde, en particulier de celle du surréalisme, a commencé à être interrogé et remis en question – essentiellement par des critiques de sexe féminin désireuses, comme l'une d'entre elles l'écrit, de « faire justice<sup>14</sup> ». L'étude de Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*<sup>15</sup>, est pionnière en ce domaine, suivie quelques années plus tard par le numéro spécial de la revue *Obliques* consacré à « La femme surréaliste<sup>16</sup> ». Si la perspective consiste alors encore largement à explorer la représentation de la femme dans l'imaginaire surréaliste (au moins autant que la création par les femmes), une vingtaine d'années plus tard, des volumes comme le numéro 18 de la revue *Surrealism and Women* (1990) ou le numéro 17 de *Pleine Marge* (1993) mettent plus spécifiquement l'accent sur la relation des femmes surréalistes à la création. Initié au début des années 1970 avec le mouvement surréaliste, le renouvellement de l'historiographie s'est très rapidement élargi à l'ensemble des avant-gardes. En 1980, Lea Vergine organisait en Italie une exposition générale sur la place des femmes dans les avant-gardes, « L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940 : Pittrici et scultrici nei movimenti delle avanguardia storica », exposition dont le catalogue a été publié à Milan la même année puis en France en 1982<sup>17</sup>. Avant l'anthologie

---

13. Delphine Naudier, *Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998)*, Thèse de doctorat sous la direction de Rose-Marie Lagrave, décembre 2000, EHSS, 2 volumes, p. 116 et p. 144. Voir aussi Delphine Naudier, « Mouvement de libération de la forme », *Le Magazine littéraire*, n° 500, « Les romancières françaises », p. 80.

14. Lea Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde 1910-1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques* [1980], Paris, des femmes, 1982, p. 13.

15. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

16. *Obliques*, n° 14-15, « La Femme surréaliste », 1977.

17. Voir note 14. Depuis le livre de Lea Vergine, les ouvrages envisageant l'historiographie des mouvements d'avant-garde dans une perspective féministe et pour réhabiliter le rôle des femmes se sont multipliés. On citera, entre autres et sans pouvoir être exhaustifs : Alice Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press, 1985 ; Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston, Little Brown, 1985 puis *Women, Art and Society*, Londres et New York, Thames and Hudson, 1990 ; Shari Benstock, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986 ; Erika Billeter et José Pierre (dir.), *La Femme et le Surréalisme*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1987, catalogue de l'exposition qui s'est tenue entre novembre 1987 et février 1988 ; Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender,*

d'œuvres de femmes surréalistes publiée en 1999 par Georgiana Colville, celle de Pénélope Rosemont, l'année précédente, met l'accent sur la place des femmes dans la création surréaliste et celle de Bonnie Kime Scott réunit des auteurs des deux sexes afin de construire une anthologie genrée de la période 1900-1940 plutôt qu'une anthologie plus attendue de textes de femmes<sup>18</sup>. C'est dans le prolongement de ce mouvement qui, depuis une bonne trentaine d'années, réévalue la place des femmes et du *genre* dans les avant-gardes, que ce volume interroge l'articulation entre, d'une part, le statut et la pensée du *genre* (en particulier, mais pas seulement, féminin) dans les avant-gardes et, d'autre part, le statut et la pensée sur les genres (littéraires et plus largement artistiques).

L'apparition d'une historiographie féministe de réhabilitation, dont l'esprit se fait sentir dans ce volume même avec les articles d'Annie Richard, Georgiana Colville, Marie-Jo Bonnet ou Ruth Hemus, n'alla pas au départ, dans le sillage des réflexions sur l'écriture féminine, sans marquer une certaine insistance sur la façon dont les femmes s'étaient inscrites de manière spécifique dans les avant-gardes. Il faut dire qu'au sein de ces mouvements, contre la dévalorisation futuriste et vorticiste du féminin et la survalorisation d'une virilité à laquelle s'identifiaient les femmes futuristes elles-mêmes, les hommes et les femmes eurent tendance, à valoriser la créativité féminine à partir d'une confusion entre le *genre* et le sexe et en dotant les créations féminines de traits identitaires, voire essentialistes. Comme la présente ici même Francesca Brezzi, la seconde manière d'une Barbara marquée par l'influence de Luce Irigaray appartient pleinement à cette époque lors de laquelle un féminin essentiellement matriciel et enveloppant était censé fonder une créativité alternative à la créativité phallique masculine. Avant elle déjà, les femmes surréalistes avaient également emprunté ce chemin ou se l'étaient vu indiquer

---

*Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, Harvard University Press, 1990; Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli et Gwen Raaberg (dir.), *Surrealism and Women*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1991; Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, and Partnership*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994; Bernard Marcadé et Marie-Laure Bernadac (dir.), *Féminin/masculin. Le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1995; Gill Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and "Feminine" Art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995; Unda Hörner, *Die realen Frauen der Surrealisten: Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet*, Mannheim, Bollmann, 1996. Encore plus récemment, on signalera : Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006; Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours, op. cit.*; Ruth Hemus, *Dada's Women, op. cit.*

18. Voir Georgiana Colville, *Scandaleusement d'elles – 34 femmes surréalistes*, Paris, Jean Michel Place, 1999; Pénélope Rosemont, *Surrealist Women. An International Anthology*, Austin, University of Texas Press, 1998; Bonnie Kime Scott, *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.



par certains membres du groupe. C'est exemplairement le cas de Gisèle Prassinos dont, comme le montre Annie Richard, les poètes surréalistes masculins imposent la figure de femme-enfant inspirée et source de conjectures diverses. La femme surréaliste est une femme-enfant, elle est aussi une femme-nature et encore une femme objet de tous les fantasmes masculins mais figée dans une identité qui fait d'elle l'autre de l'homme en contact privilégié avec les forces de la vie. André Breton s'attache-t-il à l'œuvre de Frida Kahlo qu'il estime proche du surréalisme qu'il évoque « les vertiges de la puberté, les mystères de la génération » ; se tourne-t-il vers celle de Toyen qu'il mentionne cette fois « un optimisme se fondant sur la germination éternelle »<sup>19</sup>. Que de tels propos impliquent une valorisation de la femme, cela est évident ; de même qu'il est évident que s'appuyer sur eux peut effectivement fonctionner comme stratégie de reconnaissance pour les femmes elles-mêmes. Mais le gain de la reconnaissance identitaire se paie néanmoins d'une assignation contraignante à leur sexe.

Comme l'indique ici même Mireille Calle-Gruber, Nelly Kaplan a une claire conscience de ce danger et elle refuse le partage de l'humanité en deux sexes qui seraient essentiellement différents et dont les œuvres seraient elles aussi nécessairement différentes. Car, de fait, en caractérisant ainsi leurs propres travaux ou en acceptant qu'ils soient perçus à travers le filtre du sexe, les femmes restent cantonnées à un sous-ensemble (mineur) des champs littéraire et artistique et elles n'accèdent pas au statut plus valorisé d'agents non sexuellement marqués. Ce partage de l'humanité en deux sexes et la valorisation de l'un au détriment de l'autre reste au fondement de toute la réflexion futuriste et vorticiste sur l'art : d'un côté, la valorisation d'un art « moderne » associé à une masculinité pensée sur le mode de la violence et de la force et, de l'autre, la dévalorisation d'un art passéiste et conventionnel, identifié à une féminité pensée sur le mode de la langueur, de la mollesse et de la douceur. Au-delà des différences idéologiques évidentes entre futurisme et surréalisme qu'il ne s'agit pas de minimiser, la réflexion surréaliste sur la littérature repose elle aussi sur l'association entre certaines formes artistiques et des caractéristiques rattachées à une opposition binaire entre féminin et masculin. Ainsi, explique Marie Baudry, quand le surréalisme opère une critique du roman réaliste et naturaliste, mais privilégie le genre du roman gothique parce que lié quant à lui à un féminin plus rare et subversif que le féminin de convention qui caractériserait le roman sentimental, il opère certes une valorisation du féminin, mais il propose une contre-histoire littéraire qui continue à reposer sur une opposition entre masculin et féminin.

---

19. André Breton, « Frida Kahlo de Rivera » [1938] et « Introduction à l'œuvre de Toyen » [1953], *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, respectivement p. 522 et p. 607.

On comprend dès lors que certain(e)s artistes – et certain(e)s critiques dans leur sillage – entreprennent une démarche absolument contraire : non pas rabattre le *genre* et les genres sur un sexe soumis à des jugements de valeur (toujours réversibles) mais les libérer et l'un et l'autre de la détermination affective et biologique qu'il implique.

Deux remarques préalables peuvent être faites. D'abord, si ce travail de déconstruction des *genres* dans leurs relations aux genres artistiques est sans doute plutôt le fait d'artistes femmes – c'est ce qui ressort des études de ce volume sur Claude Cahun, Nelly Kaplan, Hannah Höch ou Sophie Taueber –, des artistes de sexe masculin ont également largement participé à ce mouvement de déstabilisation, qu'il s'agisse de Duchamp tel que l'étudie Dalia Judovitz ou de Francis Picabia, René Crevel ou Pierre Molinier dont on pourrait aussi reconsidérer l'œuvre sous ce rapport. Ensuite, il faut bien distinguer les discours d'intention et les pratiques de création. À partir du cas de Rosa Rosà et d'Enif Robert, Silvia Contarini montre le décalage qu'il peut y avoir entre les discours théoriques des femmes futuristes et leurs productions romanesques. Si ces deux écrivaines ne sont pas les seules femmes futuristes qui produisent des œuvres au moment même où la question des rôles sexuels est un enjeu théorique et idéologique dans le mouvement, elles sont les seules à tenter de concilier et imbriquer réflexion théorique et création. Toutes engagées qu'elles aient pu être en faveur d'un renouvellement radical de la pensée des *genres*, leurs œuvres romanesques ne se départissent toutefois pas complètement de certains stéréotypes féminins.

Dans un contexte de mouvements le plus souvent hostiles – et l'article de Guillaume Bridet montre bien l'extrême ambivalence des surréalistes devant toute idée d'un trouble dans le *genre* perçu comme efféminement et entraînant en réaction un mouvement de virilisation –, plusieurs stratégies de déstabilisation des catégories binaires visant à défaire l'alliance du sexe et du *genre* émergent des études proposées ici sans, bien évidemment, qu'il puisse être question d'assigner telle ou telle stratégie à tel ou tel artiste à l'exclusion d'une autre, et en ayant conscience qu'il s'agit tout autant de stratégies à l'œuvre dans les différentes productions artistiques que de stratégies de lecture de ces productions.

Une première stratégie relève de l'appropriation et de la réhabilitation. Il s'agit d'une valorisation qui conduit à intégrer dans la modernité des genres (littéraires ou artistiques), des techniques ou même des matériaux, jusque là sous-estimés et associés au féminin et au domestique. C'est à une telle stratégie que l'on peut rattacher le travail « fait à la main » d'une Sophie Taueber ou d'une Hannah Höch, tel que l'analyse Ruth Hemus. Récupérant et s'appropriant des éléments – matériaux, techniques – liés à l'artisanat, pratique traditionnellement associée au féminin, ces deux artistes les utilisent aux côtés de techniques comme le photomontage et l'abstraction qui sont des innovations associées, quant à elles, au masculin.

La transgression majeure ne porte pas dans ce cas sur un trouble dans le *genre* mais sur une inversion de la valeur, *i. e.* une valorisation du *genre* féminin qui passe indissociablement par une réhabilitation de certains genres ou pratiques artistiques considérés comme féminins. Reste la part de risque contenue dans une telle démarche et qui apparaît exemplairement quand deux artistes de sexe différent collaborent, comme ce fut le cas pour Sophie Taeuber avec Jean Arp. Qu'ils le fissent à parts égales entre 1918 et 1939 ne change rien, puisque l'homme reste « le plus illustre » et la femme demeure « dans l'ombre, ravalée au rang d'«influence» de l'artiste masculin »<sup>20</sup>. Autre forme de réhabilitation, qui conduit à déplacer les catégories génériques et les catégories de *genre* : celle, déjà mentionnée, du roman gothique par les surréalistes. Si la condamnation surréaliste du roman est bien connue, la « re-canonisation » du genre qu'étudie Marie Baudry en empruntant le néologisme à Naomi Schor, concerne en particulier la réhabilitation du roman gothique. Or dans cette réhabilitation du roman noir, se confondent *et* la qualité de sous-genre, de genre minoritaire sous-estimé, *et* la possibilité pour ce sous-genre d'être considéré à l'aune du féminin et d'incarner ainsi le pôle habituellement dévalorisé, minorisé, du *genre*. La revalorisation du roman gothique conduit à une déstabilisation des contours du genre romanesque, de sa position majoritaire dont elle est une expression à la fois minoritaire et « féminine ». On peut néanmoins se demander jusqu'à quel point une reconnaissance si localisée et sur un objet si mineur est réellement en mesure de renverser la hiérarchie des sexes et des genres qui leur sont attachés.

La deuxième stratégie consiste en un travail d'hybridation, c'est-à-dire de mélange – à la fois des genres et des *genres*. Quand elles s'emparent d'un genre comme le pamphlet auquel est attaché un éthos de combat, les femmes futuristes et les suffragettes ont beau défendre une idéologie différente, voire, pour les futuristes, hostile aux femmes, elles n'en font pas moins preuve, comme le montre Anne Tomiche, d'un certain virilisme. C'est alors le travail du *genre* dans un certain genre qui opère une transgression de l'assignation sexuelle. Nelly Kaplan, dont Mireille Calle-Gruber écrit qu'elle « est surréaliste et non », qu'elle « affirme la liberté sexuelle des femmes et affirme aussi haut qu'elle n'est pas féministe », et qu'elle n'est « ni féministe ni misogynne ni misandre », brouille elle aussi d'une autre manière, par une constante ironie, le binarisme des catégories de sexe. L'auteure ne s'empare pas d'un genre marqué par des traits *a priori* masculins, elle défait l'assignation des sexes en prenant des libertés avec les genres comme avec les *genres*. Entre prose et poésie, entre roman d'apprentissage, récit d'aventure, conte drôlatique, féerie, scène de tragédie, roman policier ou roman d'espionnage, entre déclarations provocatrices et pauses de séduction, son œuvre revendique ainsi, par l'hybridation et le mélange,

20. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours, op. cit.*, p. 130.

une création « androgyne » faite de mouvements d’alternance essentiellement distanciés. Avant Kaplan, comme le souligne Marie-Jo Bonnet, d’autres artistes, de Tamara de Lempicka et Romaine Brooks à Hannah Höch, avaient remis en question le binarisme des catégories en peignant des femmes masculines, androgynes, et en jouant sur le contraste entre des traits masculins et des traits féminins.

Une troisième stratégie relève de ce que l’on pourrait appeler, en reprenant le terme à la critique anglo-américaine, le « *queering* », c’est-à-dire à la fois l’inscription de l’homoérotisation et d’une défamiliarisation qui, en rendant les catégories binaires « étranges » ou « bizarres » (*queer*), fait bouger la pensée du *genre*. C’est précisément dans ces termes que Dalia Judovitz analyse la remise en question de l’artiste et de la création artistique chez Duchamp, qui substitue explicitement à la notion d’artiste créateur celle de duo d’artistes pensé comme « une sorte de pédérastie artistique ». *L.H.O.O.Q.* n’est pas seulement une négation de l’art, résultant de l’attaque et de la « dégradation » d’un chef-d’œuvre : c’est aussi une mise en scène de la sexualité, l’exhibition du statut construit du *genre* puisque le simple ajout d’indices masculins transforme le sexe de Mona Lisa, renverse le féminin en masculin et empêche la démarcation nette de la différence entre les sexes. C’est également en termes de « *queering* » que peut être analysée la subversion des *genres* et des genres chez Claude Cahun, dans son œuvre photographique comme dans *Aveux non avenues* qu’Alexandra Bourse étudie ici. La mise en scène de soi dans un rapport homoérotique à l’autre – mise en scène qui passe par une pratique récurrente du déguisement, par le recours au maquillage, par un travail sur le corps qui peut consister, par exemple, à se raser la tête et les sourcils, par des jeux de miroirs et de reflets de l’image de soi et de l’autre dans la glace – contribue à produire le *genre* comme performance. En d’autres termes, la performance (la théâtralisation de soi) brouille les catégories de *genre* et les oppositions traditionnelles entre « masculin » et « féminin », produisant sous l’objectif de l’appareil photo un sujet qui, exhibant la relation entre identité *genrée* et travestissement, dit le *genre* en tant que construction performative. On ne saurait être plus éloigné d’une conception essentialiste ou essentialisante du *genre*.

Réappropriation valorisante de genres féminins dans une œuvre d’art marquée collectivement d’un signe masculin, hybridation des genres et des marques du *genre* masculin et du *genre* féminin dans une même œuvre, trouble des marques du *genre* au point que se perd toute notion d’identité sexuée : ce que montre à sa manière chacune de ces stratégies, c’est que l’art et la littérature ne sont pas le fruit d’un seul et que sous le nom de l’auteur auquel on attribue de coutume l’œuvre s’active en fait tout un peuple. Dans cette place faite à l’autre, dans cette œuvre toujours en collaboration – avec l’autre, l’autre sexe, l’autre en soi, l’autre *genre* –, il est ici question d’une esthétique, d’un travail des genres littéraires et artistiques, et, plus encore, d’une éthique, voire – l’exemple de Claude Cahun le montre bien – d’une

politique de la créativité. Le cerveau qui coud, la main qui pense, que doivent-ils aux autres ? Et comment le leur rendre ? Quelle communauté dessinent-ils, qui exige que soit reconnue la part de l'autre ?

Guillaume Bridet

*Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, CENEL/PLÉIADE*

Anne Tomiche

*Université Paris-Sorbonne (Parsis IV), CRLC*