

LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND LITERATURE,
43(1), 2019, [HTTP://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL](http://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL)

Hélène Barthelmebs-Raguin

Université du Luxembourg, Luxembourg

helene.barthelmebs@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9983-4619>

Penser la place des femmes sur la scène littéraire. Stratégies de légitimation

ABSTRACT

In the line of recent studies (Reid, 2010; Planté, 2003), this contribution deals with the place of the feminine authors in the French literary *canon* and with the status of *author*. This political question also raises questions about the corpus' construction of the classics of the literature which are taught and serve as references in literary studies. If women represent approximately 50 % of the world's population, they are far from proportionally representing in literature. Thus, the scarcity of women in Literary History will be at the center of our preoccupation, and we will endeavor to show how societies have influenced the representation of women in literature, and how feminine authors have denounced the image of inequalities between men and women in their works.

Keywords: women in literature, literary history, feminine writing, writing strategies, terminology

Dans la lignée d'études récentes (Reid, 2010; Planté, 2003), il s'agit dans cette réflexion¹ d'interroger la place des auteures dans le canon littéraire francophone et de questionner ainsi la pensée qui entoure le statut d'*auteure*. Lui-même polémique, ce mot est au centre de discussions parfois houleuses qui soulignent la vivacité du débat que suscite la présence des femmes sur la scène littéraire. Auteurs, auteurs-femmes, auteures, autrices ou encore écrivaines, chaque dénomination entraîne avec elle un questionnement ainsi qu'une posture critique et auctoriale – en témoigne la réponse cinglante de l'Académie française à la volonté de féminisation du substantif *auteur*, sur laquelle nous reviendrons.

Ainsi, la littérature, comme toute production culturelle, n'est pas neutre : elle se fait le reflet des enjeux de pouvoirs contemporains, que ce soit en légitimant le

¹ L'auteure tient à remercier Marjolaine Raguin pour les riches discussions à ce sujet et quant à la féminisation de la langue française.

système de valeurs dominant ou, au contraire, en le (re)mettant en question. Sur cette question de la représentation des femmes dans l'Histoire littéraire, il suffit d'ouvrir une anthologie traditionnelle pour s'apercevoir qu'elles y sont sous-représentées. L'Histoire ne garde majoritairement trace que des écrits d'hommes et occulte les œuvres féminines ; la littérature ayant renforcé, et renforçant encore, les inégalités entre les sexes. La rareté des femmes dans l'Histoire littéraire sera au centre de notre préoccupation, et nous nous attacherons ici à montrer de quelle manière les sociétés ont influé sur la représentation des femmes dans la littérature, et comment ces dernières ont à leur tour renvoyé l'image des inégalités entre hommes et femmes. Certaines auteures (Annie Ernaux, Virginie Despentes, Hélène Cixous, Anne Hébert, etc. pour n'en citer que quelques-unes) se sont ainsi engagées pour la cause des femmes et des auteures, cherchant à légitimer leur place et leur accès à la création artistique.

Pour finir cette entrée en matière, nous tenons à préciser notre propos de manière à le replacer dans l'Histoire littéraire. Il n'est pas question ici de postuler d'un champ littéraire exclusivement masculin, et donc d'oblitérer volontairement le fait que des écrivaines aient accédé à la postérité et se sont vues inscrites dans le canon littéraire francophone. Bien sûr, Marie de France, George Sand, Simone de Beauvoir, à l'instar de Virginia Woolf dans les littératures de langue anglaise ou de Novalis dans les littératures de langue allemande, ont durablement marqué la littérature. Toutefois, non seulement leur accession à la notoriété a très souvent été sujette à caution, mais aujourd'hui encore leurs homologues masculins tiennent le devant de la scène artistique littéraire – en témoigne, par exemple, la faible représentation des femmes dans les manuels et les anthologies scolaires (cf. Chadeffaud, Desaint & Fouché, 2018, pp. 61-85).

1. Où sont les femmes ?

Commençons cette réflexion par la question, éminemment polémique, de la terminologie. Désigner une femme qui écrit demeure, en 2018, une gageure tant les enjeux idéologiques sont forts : le champ littéraire, comme le soulignait déjà Pierre Bourdieu en 1992, est certes libre d'accès, mais il n'en reste pas moins fortement hiérarchisé et donc clivé. Simone de Beauvoir avait, dès 1949, questionné l'accession des femmes au champ littéraire, soulignant le fait qu'il demeure sous une hégémonie masculine dans laquelle les auteures peinent à trouver leur légitimité. Cela, notamment sous la poussée des études de genre, devient un enjeu des recherches actuelles sur les liens entre femmes et littérature, comme le rappelle Lori de Saint-Martin :

Être une femme, écrire : acte apparemment paisible, mais combien subversif. « Écrire je suis une femme est lourd de conséquences ». De Virginia Woolf à Hélène Cixous, de nombreuses écrivaines ont insisté sur les barrières qui coupent la femme de l'écriture : l'Histoire, l'institution littéraire, le savoir et le langage hostiles à l'expérience féminine qui cherche à se dire. (Saint-Martin, 1984, pp. 26-27)

Ce constat n'est pas récent, comme le rappelle l'ouvrage *Des Femmes en littérature* (2010) de Martine Reid, qui y souligne qu'en France le débat a plus porté sur la « méthode à utiliser pour lire les grands auteurs » (Reid, 2010, p. 13) que sur l'Histoire des femmes. Les femmes écrivent, quand bien même cet acte est subversif quand il se conjugue au féminin. C'est devenu un truisme : la création est affaire d'hommes, les femmes étant cantonnées à la procréation. Preuve étant que le mot permettant de désigner les créatrices reste sujet à débat, déchaînant les passions et attisant les tensions.

La féminisation du nom *auteur* reste polémique en France, où l'usage du féminin *auteure* a pourtant été autorisé par la circulaire du 11 mars 1986 ; les débats ne s'en font pas moins virulents et acerbes. Les termes désignant les créatrices littéraires se multiplient face à la nécessité de désigner l'accession des femmes au champ littéraire. Néanmoins, si tous cherchent à échapper à la désignation de *femme-auteur*², ils ne recouvrent pas les mêmes enjeux. Le lecteur assiste donc à l'émergence d'*autrice*, d'*auteuresse*, d'*autoresse*, d'*écrivaine*, de *femme de lettres*, de *littératrice* et d'*auteure* (cf. Barthelmebs-Raguin, 2018, pp. 352-362). Néanmoins, la féminisation des noms de métiers, fonction, grade ou titre³ reste finalement peu appliquée en France. Il est d'ailleurs frappant de constater que les pays où le français est langue officielle présentent moins de résistance à l'utilisation des noms féminins, à l'instar de la Belgique, du Canada, du Luxembourg et de la Suisse. Prenons le substantif *auteur* qui, ne l'oublions pas, nous renvoie directement à la notion d'autorité. Dès lors qu'il s'agit de le féminiser, et de reconnaître ainsi la présence croissante des femmes sur la scène littéraire, les débats se font houleux. L'exemple le plus marquant consiste sans doute en la réponse virulente de l'Académie française à cette volonté de féminisation : « écrivaine, autrice... L'oreille autant que l'intelligence grammaticale devraient prévenir contre de telles aberrations lexicales »⁴ ; l'institution se rangeant résolument du côté de l'utilisation épicienne du substantif *auteur*. Pourtant, le gouvernement Jospin avait proposé l'usage des termes *auteur* ou *auteure* dans sa Circulaire du 6 mars 1998 relative à la féminisation des noms de métier. C'est une même volonté qu'on retrouve dans les pays de l'Organisation Internationale de la Francophonie : le Grand-Duché du Luxembourg stipulant que les formes féminines des noms *auteure*, *écrivain* sont *auteure*, *écrivaine* ; la Belgique

² Relevons que l'usage de *homme-auteur* ne vient à l'idée de personne, tant il est acquis que l'auteur est, par défaut, nécessairement un homme.

³ Le guide français d'aide à la féminisation *des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, intitulé *Femme, j'écris ton nom* (1999) est disponible sur < <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/994001174.pdf> > (dernière consultation le 19 octobre 2018).

⁴ Déclaration de l'Académie française du 10 octobre 2014, disponible sur < <http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-noms-de-metiers-fonctions-grades-et-titres> > (page consultée le 23 octobre 2015).

wallonne acceptant *une auteure* ou *une auteur* ; le Québec et la Suisse romande encourageant quant à eux vivement l'utilisation de la forme féminine *une auteure*.

Néanmoins, si les formes féminines existent et sont, assez souvent, encouragées par les gouvernements, les résistances à les utiliser demeurent fortes, y compris chez les auteures pour qui, utiliser le féminin, revient à galvauder leur œuvre. À ce sujet, pensons à S. Corinna Bille, auteure suisse de langue française, qui a refusé de voir ses écrits classés sous l'étiquette de *littérature féminine*, qu'elle estimait lui être négative, car, d'une part elle craignait que cela ne délimite son écriture, et d'autre part de peur que cela ne réduise la portée de son œuvre en la privant, pensait-elle, du lectorat masculin. À l'inverse, les écrivaines Florence Montreynaud, Benoîte Groult, Annie Ernaux et Maryse Wolinski ont cosigné un article intitulé « Écrivaines et fières de l'être »⁵ (*Le Monde*, 16 février 2005) dans lequel elles affirment leur position d'auteures :

Comment un mot peut-il devenir dégoûtant, infect, répugnant... quand il est mis au féminin ? Comment l'ajout d'un simple e [au nom *auteur*] peut-il rendre ignoble le si noble écrivain⁶ ?

Cela pose justement la question de la légitimité, et donc de la reconnaissance dont jouissent – ou non – les écrits féminins. Audrey Lasserre (Cf. Lasserre 2009) propose des statistiques quantitatives qui illustrent la difficulté des femmes à s'inscrire sur la scène littéraire : les femmes constituent 30 % des gens de lettres, mais si on consulte notices et index, ce pourcentage chute à une estimation comprise entre 6 et 12 %. Il n'y a donc que peu de reprises, réénonciations ou travaux sur leurs œuvres. Les femmes restent donc dans une relative invisibilité qui trouve sa source dans le sexe des auteur.e.s, qui marque leur production artistique et génère une réception qui ne permet pas l'accession à une légitimité artistique. Cela nous renvoie à la notion sociologique de *stigmata*, développée par Erving Goffman (1975) : être une femme marque l'écriture elle-même, en cela qu'elle met en jeu non seulement la conscience d'une particularité biologique, ressentie et perçue comme handicapante, mais aussi l'appropriation de cette étiquette de « littérature de femmes » par les auteures.

Ce phénomène se retrouve dans le choix du genre littéraire, qui lui aussi n'est pas neutre, comme le rappelle Martine Reid : « la différence est à l'œuvre : elle

⁵ Cet article a été rédigé en réponse à la dérision dont a fait Frédéric Beigbeder à ce sujet dans son article « Mon premier article réac » (*Lire*, février 2005). Il y prend position, soutenu d'ailleurs par la suite par l'écrivaine Régine Deforges (*L'Humanité*, 5 février 2005), contre la féminisation du statut d'écrivain qu'il considère n'avoir ses lettres de noblesse qu'au masculin, substantif présenté par lui comme épiciène.

⁶ Le texte du manifeste est toujours disponible sur <<http://encorefeministes.free.fr/ecrivaines.php3>> (dernière consultation le 19 octobre 2018).

œuvre à séparer et à hiérarchiser ; elle construit une hiérarchie des productions comme elle crée une hiérarchie des genres littéraires » (Reid, 2010, p. 16) En effet, le lectorat retrouve les écrivaines principalement dans des genres minorés par la littérature, *i.e.* dans des domaines les moins contrôlés, et les moins prestigieux donc, de l'institution littéraire : journaux, portraits, récits personnels, etc. Ce sont donc des espaces laissés vacants par les autorités littéraires qu'elles investissent, profitant de ces interstices pour exister pleinement en tant que *créatrices*.

2. Construction d'un *ethos* auctorial au féminin

Déjà en 1963, Simone de Beauvoir mettait en tension le fait d'être une femme et d'aspirer à une légitimité littéraire ; elle dira à propos de *La Force des choses* : « J'ai cumulé, à partir de vingt ans, les avantages des deux sexes [...]. Après *L'Invitée* mon entourage me traita à la fois comme un écrivain et comme une femme. » (Beauvoir, 1963, p. 207) Néanmoins, le simple terme d'« avantages » pose problème : la courtoisie que lui vaut l'accès au statut de romancière, et d'essayiste, reste un apanage féminin qui ne correspond pas de manière certaine au témoignage d'un respect qu'elle attendait pour son œuvre et son talent. Arrêtons-nous un instant sur ce point : il va s'en dire que des femmes ont accédé au champ littéraire et y ont laissé leur empreinte, à l'instar de Colette, de Mme de Staël, de Mme de Lafayette, etc. Il est d'ailleurs à relever qu'elles ont en commun d'avoir traité de la condition féminine. Néanmoins, relevant de la catégorie « littérature féminine », et ce d'autant que leurs œuvres s'inscrivent dans des genres littéraires dits féminins, elles apparaissent secondaires par rapport à la littérature dominante qui, elle, est masculine. C'est justement cette étiquette de « littérature de femmes » qui soulève les résistances. Comment désigner les écrits des femmes, sans que la désignation elle-même ne reflète cette hiérarchisation qui cantonne les auteures à une place moindre ? Cette question de la catégorisation se retrouve jusque dans les thèmes abordés. Pensons notamment à Nathalie Sarraute pour qui, il n'y a pas d'écriture différente selon qu'on soit femme ou homme, mais des thèmes qui seraient plutôt féminins ou masculins. Ce que déplore par ailleurs Benoîte Groult qui dénonce le peu d'intérêt que portent les hommes pour les écrits féminins : « Ils lisent peu mes romans, parce que je suis classée féministe, comme si j'avais la lèpre ! Lors de mes séances de signature, je pourrais embrasser l'homme qui achèterait mon livre et me dirait 'C'est pour moi !' » (cf. Frey, 1995).

Dans une perspective d'analyse du discours, les travaux menés par Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, sur l'*ethos*, offrent un éclairage sur la construction de sa propre représentation pour un.e auteur.e et de l'image de soi (Amossy, 2010). Si la *doxa* et le post-féminisme laissent à entendre que l'égalité est atteinte entre femmes et hommes, entre auteures et auteurs, la question de la légitimité des écrivaines reste, à commencer pour elles, sujette à débat et à

questionnement. Ainsi, se dire écrivain⁷ et instance narrative représente un acte complexe, et nombre d'auteurs font montre d'une grande réflexivité sur cette question ; c'est là que le concept d'*ethos* permet d'aborder la question de l'autorité du discours de l'auteure. Cette notion renvoie « à la figure de ce “garant” qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir » (Maingueneau, 2002). Cette entreprise de construction de soi en tant qu'écrivaine caractérise notamment l'œuvre d'Alice Rivaz, auteure suisse de langue française. Féministe avant l'heure, Alice Rivaz a très tôt l'intuition d'une « langue au féminin », susceptible d'inscrire le genre sexué dans le texte-même. Elle rédige, dès 1945 (soit deux ans avant Simone de Beauvoir), *Un Peuple immense et neuf* dans lequel elle s'attache à la catégorisation des écritures masculine et féminine :

Ne serait-il pas préférable que certains traits typiquement féminins ou masculins dans une œuvre soient reconnus comme tels, et reçus et appréciés en tant que signes valorisants et irremplaçables d'une authenticité même si, *a priori*, ils peuvent peut-être déplaire, irriter, choquer par certains de leurs excès ? (Rivaz, 1980, p. 60).

Pour elle, il s'agit d'envisager les écritures genrées hors de toute volonté de hiérarchisation, de manière à faire advenir une expression particulière dans les textes littéraires. En effet, la poétique d'Alice Rivaz s'attache, selon ses propres termes, à faire advenir le genre féminin dans le texte. La question de l'écriture se fait donc le *punctum* de la réflexion, amenant l'auteure à quitter le genre romanesque pour se tourner vers les articles académiques, bien plus à même d'accueillir ses réflexions. Une autre stratégie repose sur la légitimation de l'écriture par le biais d'un travail scientifique en amont de la mise en récit. Cela participe à l'élaboration de l'auctorialité et à la fiabilité de l'image de soi. À cet égard, l'œuvre de l'académicienne Assia Djébar s'appuie sur un réel travail d'historienne et de sociologue, qui en construit ainsi le sérieux et la crédibilité.

1911, le Maroc avec son sultan est encore indépendant pour quelques mois ; 1912, en Tunisie le protectorat français est installé déjà depuis une génération... Le Caire à la même époque, les Anglais qui sont déjà là vont mettre fin à l'indépendance égyptienne en 1914... Au Maroc le protectorat français est installé. L'insurrection populaire éclate... (Djébar, 1982).

Assia Djébar explicite à maintes reprises cet ancrage dans la réalité des faits et le travail d'historienne et d'archiviste auquel elle s'est livrée pour élaborer ses œuvres littéraires et filmiques. L'*ethos* discursif, *i.e.* « les fragments du texte où l'énonciateur évoque sa propre énonciation » (Maingueneau, 2012, p. 15)

⁷ Cette locution est un clin d'œil à l'ouvrage de Delormas, Maingueneau, & Ostenstad (2013).

représente ainsi le produit d'un discours de l'auteur sur lui-même. Que ce soit en créant ses personnages fictifs ou en s'appropriant des éléments autobiographiques, l'auteur.e en vient à se dire lui.elle-même. C'est une même volonté que l'on retrouve notamment chez Marguerite Yourcenar avec *Les Mémoires d'Hadrien* (1951) ou *L'Œuvre au Noir* (1968). Certes, dans cette dernière œuvre, Zénon est un personnage inventé, néanmoins Marguerite Yourcenar revendique l'inspiration qu'elle a puisée dans le panthéon des philosophes grecs et autres, tels Platon, Érasme, etc., qui sont autant de sources qui ont servi à bâtir le personnage central de *L'Œuvre au noir*. Dans ce dernier roman, qualifié de *roman historique*, le contexte sociopolitique a requis de nombreuses recherches et l'auteure s'est d'ailleurs fait un devoir de le spécifier aux lecteurs, comme le souligne le dernier chapitre de l'œuvre, qui regroupe les « Notes de l'auteur » (Yourcenar, 1968, p. 447). La simple présence de notes de bas de page fait écho au travail de l'historienne plus qu'à celui de la romancière :

1. Voir, pour ces complexes questions de procédure mi-ecclésiastique, mi-civile, les immenses procès-verbaux réunis par Luigi Amabile, *Fra Tommaso Campanella*, Naples, 1882, Vol. 3 (Yourcenar, 1968, p. 464).

À la manière d'une historienne ou d'une chroniqueuse, Marguerite Yourcenar s'attache à un récit extrêmement détaillé des temps contemporains de la Réforme. L'auteure québécoise féministe Anne Hébert use d'une même stratégie auctoriale pour son roman *Les Enfants du sabbat* paru en 1975. Elle se livre elle aussi à un travail d'historienne et prend soin de stipuler ses sources en appendice : elle y précise les sept ouvrages relatifs à la sorcellerie qu'elle a consultés pour l'écriture de cette œuvre. Les références scientifiques à la sorcellerie éclairent donc sous un jour nouveau le roman d'Anne Hébert, relevant d'une aspiration non seulement à la crédibilité la plus parfaite – ses sources sont à la vue de tous et légitiment l'écriture de ce *topos* – mais aussi à la construction d'un genre féminin en marge⁸.

3. Stratégies d'écriture : se faire un nom ?

Il est un fait indéniable : les préjugés sur la nature féminine ont été intériorisés par les femmes elles-mêmes, les amenant à justifier sans cesse leur existence sur la scène publique. Ce processus de légitimation s'élabore en premier lieu avec la création d'un pseudonyme littéraire. C'est sous leur nom de plume qu'une partie des auteures accèdent à la postérité, faisant oublier du même coup leurs identités civiles, à l'instar de Marguerite Duras (Marguerite Donadieu), Marguerite Yourcenar (Marguerite de Crayencour) ou encore Agatha Christie (Agatha Miller). Si l'usage

⁸ Voir Barthelmebs-Raguin, « Discursivité des sorcières au XX^e siècle, ou l'émancipation par les figures des marges », *French Studies*, submitted for publication.

d'un pseudonyme n'est bien entendu pas exclusivement féminin⁹, c'est toutefois une stratégie d'écriture dont usent communément les écrivaines, qu'on pense à George Sand (Aurore Dupin), à Daniel Lesueur (Jeanne Loiseau) ou encore à Ellis, Currer et Acton Bell (respectivement Emily, Charlotte et Anne Brontë).

Le choix du pseudonyme recèle de lourdes problématiques identitaires, car dans le même temps où il masque l'identité réelle, civile, d'un.e auteur.e, il lui confère une nouvelle identité qui supplantera la première. À la différence du nom de naissance, qui est donné par des tiers, les parents qui donnent le nom à l'enfant, le pseudonyme est une construction personnelle dont la sélection procède d'une volonté propre et réfléchie. Mais gardons à l'esprit que le pseudonyme, ou l'autonyme, ne brouille pas l'identité en propre, au contraire il l'éclaire. C'est une lapalissade, le pseudonyme cache autant qu'il expose. Se construire un pseudonyme revient à construire activement son identité littéraire, et ce faisant il est susceptible de rendre compte d'un vécu particulier et indicible. La célèbre Hélène Cixous souligne d'ailleurs à ce propos :

Je dis qu'elle [la relation avec leur nom] bouleverse le « personnel » : comme on lui a, par lois, mensonges, chantages, mariage, toujours extorqué son droit à elle-même en même temps que son nom, elle a dans le mouvement même de l'aliénation mortelle pu voir de plus près l'inanité du « propre », la mesquinerie réductrice de l'économie subjective masculine-conjugale. (Cixous, 1975, p. 50).

Or, l'inscription du genre féminin dans l'écriture-même semble correspondre à une prise de risque. Pour reprendre les termes de Christiane Chaulet-Achour et Simone Rezzoug, « La femme écrivain se scinde en deux, joue le double je(u) de la double nomination » (Chaulet-Achour, 1986, p. 35). C'est exactement ce que le lectorat retrouve dans la création du nom de plume, Alice Rivaz. C'est du nom d'un village vaudois, situé dans la commune de Lavaux, qu'elle signe ses ouvrages. De son vrai nom Alice Golay, l'auteure reviendra sur le choix du pseudonyme pour protéger et se protéger de sa famille ainsi que de son entourage proche, qui n'avaient pas approuvé sa volonté d'accéder à l'écriture :

Une crainte chez la plupart de surprendre et de mécontenter famille et entourage, une volonté de se conformer aux lois du clan, et en même temps de passer outre à leurs exigences et interdits (Rivaz, 1998, p. 42).

Néanmoins, son choix n'est pas isolé en Suisse, où nombre d'auteures se choisissent un nom de plume. Elle consacrera une grande réflexion à cette thématique et à l'ambivalence que son usage lui fait ressentir, dans l'article

⁹ Pensons notamment à Stendhal (Henri Beyle), George Orwell (Eric Arthur Blair), Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens) ou encore à Guillaume Apollinaire (Wilhelm Albert Vladimir Popowski de La Selvade Apollinaris de Wąz-Kostrowitcky).

éponyme de *Ce Nom qui n'est pas le mien*. C'est dans cet article que l'auteure suisse dévoilera le dédoublement auquel l'usage du pseudonyme la confronte : « Signer des livres d'un pseudonyme, c'est avouer au départ une dualité foncière entre le désir de se cacher et celui de se montrer, laquelle ne peut que s'aggraver encore par ce port d'un masque. » (Rivaz, 1980, p. 141) Ce *topos* du nom / masque se retrouvera d'ailleurs dans la prolifique correspondance qu'elle entretiendra avec de nombreux écrivains, signant tantôt de son vrai nom tantôt de son nom de plume ou recourant encore à des créations. Ainsi, deux identités – au moins – cohabitent, renvoyant à des réalités différentes et pourtant complémentaires pour Alice : « Golay » étant lié à sa vie privée, et « Rivaz » à sa vie publique. L'auto-nomination est bien un masque qui peut être exposé publiquement. Mais surtout, « de toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre » (Genette, 1987, pp. 52-53). Se nommer, c'est donc s'inventer soi-même et non uniquement symboliser un écran ou une protection¹⁰.

La surréaliste Claude Cahun a apporté à de nombreuses reprises un éclairage particulièrement intéressant quant à la construction de son identité d'artiste. Rappelons qu'elle, en tant qu'écrivaine et plasticienne-photographe, s'est particulièrement interrogée dans son œuvre sur ce que peuvent être les identités, au-delà de toutes les étiquettes sociales qu'elle considérait comme « méprisables ». Elle use ainsi de son apparence, jouant de ses postures, ses vêtements et d'accessoires pour brouiller les normes et conventions :

La modification ou suppression du nom propre m'est dictée par le sentiment profond du caractère sacré d'un être. Aucun nom, dès lors, n'est assez grand, n'est assez beau pour lui. Pour peu qu'il me soit familier, sa multiplicité bien aimée, son ubiquité, sa faculté de me transformer l'univers, me contraignent, s'il me faut lié à lui le nommer malgré tout, à n'user que de termes élémentaires, de périphrases ou de charmes dérisoires, diminutifs de sons à peine audibles, impossibles à noter au moyen d'aucun alphabet, d'aucun signe préconçu (Cahun, 2002, p. 58).

Devenant l'artiste « Claude Cahun », Lucy Schwob devient autre à elle-même, car elle endosse ainsi une identité qui, choisie et revendiquée, la définit et la précède. À l'instar des œuvres d'Assia Djebar, il y a un fort engagement de l'auteure dans son siècle ; la pratique de Claude Cahun est surtout un double acte de résistance face à l'oppression sociale – notamment au cours de la Seconde Guerre mondiale – et face aux carcans de pensée qui prétendent réguler la création artistique (cf. Burse, 2012). Choisisant d'endosser une

¹⁰ Cette volonté de protection est manifeste dans le cas de la très célèbre Fatima Zohra Imalayenne, connue sous le nom d'Assia Djebar (signifiant respectivement : « consolation » et « intransigeance »). C'est sous le nom d'Isma qu'elle apparaît dans son *Quatuor* autobiographique, dont la traduction de ce prénom – où on retrouve la racine *Is*, i.e. *nom* en langue arabe – signifie « perfection, fierté, murailles, protection » (Penot, 1996, p. 152).

identité artistique volontairement indéterminée – Claude étant un prénom mixte –, elle subvertit les genres et se construit par le biais de la pratique du travestissement. Elle revendique ce geste d'autonomisation comme étant le port d'un masque ; et ce avec arrière-fond politique d'antisémitisme, dans lequel le nom et la nomination étaient porteurs de conséquences pouvant être tragiques. Plus qu'une stratégie auctoriale, c'est ici un véritable travail scripturaire du soi sur lequel elle reviendra notamment en évoquant la résistance dont elle fit preuve durant la Seconde Guerre mondiale.

Ils avaient enfin repéré le nom de « Schwob ». Convoquée à la Kommandantur, j'y avais subi un interrogatoire d'allure bureaucratique. Je m'en étais tirée, pensais-je, à notre avantage. J'y étais allée – méconnaissable – en Lucy Schwob. Je vivais normalement, sous mon aspect Claude Cahun. Les bureaucrates avaient fait des excuses à la vieille dame en noir qui avait l'air si malade (Cahun, 2002, p. 630).

Son nom de plume se pose comme acte de contestation face aux étiquettes sociales, aux jougs de pensées, aux stéréotypes qui ont abouti à la montée du fascisme. Elle lie processus le pseudonymisation et travestissement dans une même perspective : ses travaux artistiques, à l'instar d'Orlan, tendent à montrer les apparences, qui sont communément données à voir. Pour ces deux artistes, il s'agit d'une volonté affichée et assumée de dénoncer la montée des extrêmes et des diktats qui remplacent la pensée critique et brident les libertés individuelles. Un autre exemple, souvent développé d'ailleurs, est le pseudonyme « Colette » sous lequel se cachait Sidonie-Gabrielle Colette (cf. Boustani, 2011). Relevons toutefois que dans le cas de Colette, elle a certes été dans l'ombre de son mari, Henry Gauthier Villars – connu sous le pseudonyme de Willy – à qui elle a donné sa plume en lui servant de nègre littéraire, mais la postérité ne retiendra qu'elle. Qui, en effet, peut affirmer l'avoir lu *lui* sans jamais avoir un de ses livres à *elle* ?

Enfin, terminons cette sous-partie en évoquant les femmes ayant opté pour l'adoption d'un pseudonyme masculin choix, à l'instar de George Sand (Aurore Dupin), Laurent Daniel (Elsa Triolet) ou encore George Eliot (Mary Ann Ewans). Renonçant à leurs identités sexuées, elles entrent dans un milieu masculin en endossant le stigmate de genre : elles se travestissent, au sens premier du terme, pour accéder de plein droit au statut d'*auteur* (ici, au masculin). Ce faisant, elles échappent à l'ostracisation et à la condescendance qui touche les écrits féminins ; mais à quel prix ! Refusant la transgression, elles acceptent, dans une forme de renoncement, d'entrer dans la dissimulation et la clandestinité littéraire. Il s'agit d'échapper aux contraintes de pudeur et de bienséance qui s'appliquent toujours aux femmes :

À travers l'expression plus ou moins conventionnelle de la prétendue réserve féminine, c'est un réel problème de fond qui est posé : celui du dévoilement de soi chez le créateur,

homme ou femme, mais d'autant plus aigu pour la femme qu'il va à l'encontre de son statut social inférieur (Houssin et Marsault-Loi, 1986, p. 7).

Ainsi, quelle impudeur à se dévoiler. Notamment quand la frontière de l'autobiographie se voit franchie dans des romans fictionnels, comme cela est le cas dans l'esthétique de Renée Vivien. Peu connue et peu étudiée, l'auteure de *La Dame à la louve* propose une écriture remettant en cause les formes d'écriture traditionnelle afin de saisir – au-delà de toute normativité – le désir et les identités.

4. Conclusion

Pour clore cette brève réflexion quant aux relations qui lient les femmes au champ littéraire, force est de constater qu'elles font aujourd'hui l'objet d'une remise en question et de nombreuses études qui, toutes, pointent le fait que l'invisibilité des femmes artistes ne saurait perdurer. Néanmoins, les résistances sont encore très fortes et les femmes – contrairement à ce que le néoféminisme conclut – demeurent moins légitimes que leurs confrères sur la scène publique ; en témoignent les problèmes récurrents de terminologie. Si le système des quotas n'est bien entendu pas une solution pérenne, il conviendrait peut-être néanmoins d'en user pour contraindre les maisons d'édition de manuels, les jurys de conception de programme scolaire à intégrer les écrits féminins dans les corpus d'étude. Au fond, sans l'enseignement, comment faire évoluer les mentalités ?

Bibliographie

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barthelmebs-Raguin, H. (2019). Se construire en tant qu'auteure de langue française. L'exemple d'Assia Djebar. In M. G. di Fanti, & L. Feré (Eds.), *Letras de Hoje, Ethos discursif : portée, défis et potentialités* (pp. 352-362). Pontifica Universidade Catolica do Rio del Sul.
- Beauvoir (de), S. (1963). *La Force des choses*. Paris: Gallimard.
- Boisclair, I. (2002). Incidence herméneutique de l'identité sexuelle, mélecture et émergence de la lecture au féminin. In J. Vincent, & N. Watteyne (Eds.), *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires* (pp. 157-167). Montréal: Nota bene.
- Boisclair, I. (2004). *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec: Nota bene.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Chaulet-Achour, Ch. (1986). Écrire disent-elles. *Parcours maghrébins*, 1, 33-37.
- Cahun, Cl. (2002). *Écrits*, critical edition by F. Leperlier. Paris: Jean-Michel Place.
- Cixous, H. (1986). « Le Rire de la Méduse ». *L'Arc*, 61, 875-893.
- Delormas, P., Maingueneau, D., & Ostenstad, I. (2013). *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Djebar, A. (1982). *La Zerda ou les chants de l'oubli. Algérie: Télévision Algérienne* (RTA).
- Dorlin, E. (2008). Épistémologies féministes. *Sexe, genre et sexualités*, 194, 9-31.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Heinich, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte.
- Houssin, M., & Marsault-Loi E. (1986). *Écrits de femmes*. Paris: Messidor.

- Lejeune, Ph. (1993). *Le Moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille*. Paris: Seuil.
- Maingueneau, D. (2002), Problèmes d'éthos, *Pratiques*, 113-114. Retrieved October 19, 2018, from <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>
- Naudier, D. (2010). Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones. Introduction. *Sociétés contemporaines*, 78, 5-13.
- Planté, Ch. (2003). La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ?, *RHLF*, 3, 655-668.
- Reid, M. (2010). *Des Femmes en littérature*. Paris: Belin.
- Rivaz, A. (1980). *Ce Nom qui n'est pas le mien*. Vevey: Bertil Galland.
- Rivaz, A. (1998). *Traces de vie : Carnet*. Vevey: l'Aire.
- Saint-Martin, L. (1997). *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Montréal: Nuit blanche.
- Saint-Martin, L. (1984). Critique littéraire et féminisme : Par où commencer ?. *Québec français*, 56, 26-27.
- Tringali, G. (2012). Enseigner la littérature des femmes : transmission et consécration. *Postures*, 15. Retrieved August 25, 2018, from <http://revuepostures.com/fr/articles/tringali-15>.
- Yourcenar, M. (1968). *L'Œuvre au noir*. Paris: Gallimard.