

Melody Jan-Ré (dir.)

Paris, L'Harmattan

3 volumes 2012

GENEVIÈVE FRAISSE

LE DÉRÈGLEMENT DES REPRÉSENTATIONS

La mécanique des arts, qui sut longtemps distribuer les places dans le fonctionnement de la création, se grippe à la fin du XVIII^e siècle. Que fait-on désormais, avec la venue de l'ère démocratique, de l'antique partage entre la muse et le génie, entre la femme source d'inspiration et l'homme créateur, artiste ? L'imaginaire égalitaire fait son chemin et ce chemin n'a pas de limites. Ainsi la répartition binaire entre femme et homme se pense aussi avec le mot égalité. Tous les champs sont touchés, le politique et l'esthétique, la famille et la cité, le savoir et le pouvoir... Outre le fait, sans nouveauté historique, qu'une femme puisse être créatrice d'œuvres littéraires, picturales, musicales, la question de la jouissance revendiquée dans l'acte même de la création, de son possible partage symétrique entre les deux sexes, produit des effets dans l'art même. À travers ce bouleversement de la place de l'artiste femme (muse complémentaire ou rivale dangereuse) se jouent alors de multiples parties esthétiques, qui sont autant de questions profondes : vérité et nudité, production et enfantement, allers-retours entre sujet et objet, hybridation des corps et des êtres, explication de soi et généalogie... Les solutions esthétiques élaborées pour régler la question de la différence des corps et des sexes de l'artiste ébranleront ainsi l'ancien édifice dans le temps même de sa transformation liée à la démocratie.

S'introduit donc, dans l'histoire de l'émancipation des femmes et de l'égalité des sexes, une discussion centrée sur le libre droit à l'expression esthétique, à la création artistique, à la jouissance existentielle. Cette discussion, qui se tient dans l'espace nouveau de la démocratie, dans un espace public, donc ouvert, prend, ici, le nom de « dispute ». Je propose une perspective généalogique, à partir du lendemain de la Révolution française, en prenant quatre repères, donc quatre disputes ; sans caractère d'exhaustivité, cela va de soi.

La première est celle de la fin de la Révolution française, celle du droit à être poète, la deuxième, celle de la seconde moitié du XIX^e siècle, touche au droit de copier le nu, la troisième, formulée entre le XIX^e et le XX^e siècle, se joue autour de la restriction à « s'expliquer sur son propre compte », la dernière touche à l'enjeu de l'engendrement, du lien classique, et terrible, entre production et reproduction.

Ainsi quatre disputes marquent, comme autant de repères généalogiques, la reformulation du rapport des sexes à l'art. Où l'on voit tout de suite qu'il ne va pas s'agir de dire qui est qui, que fait l'homme, que fait la femme, quel masculin ou quel féminin ; mais où des questions essentielles, la jouissance, la nudité, le soi universel et la vie comme œuvre deviennent le creuset du pari de l'émancipation des femmes ; c'est-à-dire de l'égalité. L'issue de ces disputes ne distinguera aucune nouvelle définition du rapport sexuel, mais elle révélera à chaque fois un dérèglement des représentations qu'on croyait inscrites dans une histoire classique, ancienne, et peut-être intangible. Ce dérèglement porte alors aussi bien sur des images littéraires, la muse ou la sirène, des concepts, la vérité ou l'engendrement, que sur les images prosaïques, l'amante, la mère, l'enfant.

Quant au mot de dérèglement, il donne l'image d'un mouvement dans le temps, et d'un désordre certain, promettant peut-être une nouvelle configuration des choses. De l'histoire en quelque sorte.

Or ce terme est aussi porteur du mot « règle ». Le dérèglement suppose qu'il y eut une règle au départ, implicite ici. Cette règle était celle de la partition entre muse et génie, avec la

reconnaissance, furtive, de quelques exceptions. Mais si l'ère démocratique devient une référence, elle signifie, en matière d'histoire des femmes, que l'exception, la figure singulière, extraordinaire, de l'histoire pourrait n'être plus de mise. L'exception ne mettrait pas la règle en cause. En effet, du point de vue des arts, l'exception s'en tient au « comme tout un chacun » sans hiérarchie, ni préférence. Ce qui serait désormais rendu possible, comme nouvelle règle, c'est le « pour toutes ». Or, ce « pour toutes » est un problème pour bien des hommes car cela signifie le partage, en un mot l'égalité : en matière de création artistique, c'est aussi explosif qu'ailleurs... Autant la figure singulière, isolée, émancipée est supportable, autant le « pour toutes » est difficile à entendre du point de vue de la domination masculine. C'est ce que j'ai appelé la « démocratie exclusive ». Avec la démocratie, du côté de la règle, comme du côté de l'exception, la question de la femme dans l'art est mise sous un jour nouveau, plus polémique.

Au lendemain de la Révolution française, deux mises en conflit se dessinent : du côté du « pour toutes », la dispute entre Sylvain Maréchal, auteur du *Projet portant défense d'apprendre à lire aux femmes* et ses contradictrices ; et du côté de la figure singulière, de la créatrice (l'écrivaine), la querelle des poètes avec Constance de Salm, qui défend ce qu'on peut qualifier de « politique de l'exception », ou droit à l'invention. Entre ces deux pôles de la « démocratie exclusive », on peut rendre compte des quatre disputes citées plus haut qui se sont déployées depuis deux siècles. En même temps, l'idée du dérèglement défie la structure répétée de la domination, suppose que le mouvement historique peut entraîner des transformations, brave la « ritournelle », refrain qui dit sans cesse la répartition sexuée du monde, l'atemporalité de l'histoire des sexes ; et puis, toujours tapie dans l'idée de « faire histoire », la peur de la confusion des sexes, le danger de confondre les genres.

Dans ces quatre disputes, deux thèmes philosophiques sont à l'œuvre, deux thèmes qui se croisent en profondeur. Le premier thème se révèle comme image de la « circulation » et il se décline de trois façons, sujet/objet, artiste/modèle, production/reproduction. En effet, il y a ce qui circule entre le sujet et l'objet, le devenir sujet de la femme artiste et la permanence de l'objet, femme inspiratrice ; il y a ce qui circule entre l'artiste et le modèle, la créatrice potentielle et le corps de la représentation ; et enfin, il y a ce qui circule entre la production et la reproduction, entre l'œuvre et l'enfant, l'un et l'autre si souvent comparés, ou opposés.

S'il y a dérèglement, il sera à l'œuvre dans la mise en cause de ces alternatives, de leur brouillage sans doute plus que de leur inversion.

Le second thème est celui de l'appropriation, ou de la désappropriation. La question de l'art vu par, ou pour, les femmes montre bien la tension entre l'unique et l'universel, le soi et l'anonyme, la souffrance et la jouissance. Que la possibilité de créer soit contestée aux femmes met à jour cette problématique stimulante de l'un et du multiple, du singulier et de l'universel. S'il y a dérèglement, en ce cas, c'est parce qu'il faut préciser ce qui en général est tu, à savoir le lieu où un artiste devient un être générique...

Alors, je redis, au terme de cette introduction, combien la question démocratique, c'est-à-dire celle de l'égalité des sexes, sert de référent. Ce qui diffère cependant du politique car ce référent ne soutient pas la question du droit mais celle de l'invention, non pas celle du juste mais celle de l'expression. Le sol, l'humus, est bien le même, qu'il s'agisse du politique, ou de l'esthétique. Reste à se demander si l'enjeu de l'émancipation du point de vue d'une historicité possible des sexes n'est pas différent, si la ritournelle qui redit sans cesse la nécessaire domination masculine n'est pas plus imposante dans le monde social et politique que dans l'espace social et esthétique. Mais qu'elle soit légitime ou subversive, la femme artiste porte le dérèglement à venir.

L'inusable muse

Comment échapper au mot de « muse » en histoire de l'art, dans la critique d'art, en histoire des femmes artistes ? Il semble que cela soit impossible ; ce mot « muse » est inusable, présent plus que jamais dans le langage médiatique. Il est aussi employé n'importe comment, désignant tantôt l'inspiratrice (classique), l'amante (évidence) mais aussi la compagne de création (l'égale) ou

l'artiste femme (surprenant). Un modèle est une muse, c'est la tradition ; une artiste est sans doute sa propre muse, ce serait une explication. Dernière citation d'une confusion ordinaire : le film de Bruno Nuytten sur Camille Claudel, présenté à la télévision en septembre 2011, nous est présenté comme celui de la « muse écorchée »... Vision à la fois dévalorisante et psychologisante, ou version quasi postmoderne, qui superpose la muse et l'artiste, supprimant ainsi l'idée de l'être féminin, présent dans l'art sans en être un agent. Quand je dis que le mot « muse » est inusable, je parle donc d'aujourd'hui et non pas d'hier, je parle du présent et non pas d'un quelconque anachronisme qui traînerait encore dans quelques journaux mal renseignés sur le vocabulaire actuel. L'exposition du printemps 2012 sur l'artiste Berthe Morisot a pour premier mot celui de « muse ». Rien à faire pour y échapper.

Vient alors la deuxième remarque, celle qui entend la sécularisation de l'image de la muse : plus aucun souffle divin ne vient animer le travail artistique, la muse « écorchée » invalide toute idée magique de l'inspiration, et soutient seulement l'image de l'individu faite de biographie et de psychologie. Mais alors, n'importe qui (voire n'importe quoi) peut être muse, une femme ou un homme peu importe. Le documentaire qui suit ce soir-là le film sur Camille Claudel, « le nu absolu » (2010) d'Herbert Eisenschenk, explore toutes les possibilités énoncées par les artistes eux-mêmes sur ce qui fait source d'inspiration. Ce n'est plus l'être dans son individualité qui compte désormais mais bien des postures, des positions ou des choses. La sécularisation de la muse, c'est sa désincarnation. Ouf, me dis-je alors, la muse est devenue une sorte de concept polyvalent, parfois archaïque quand cela doit rester encore et toujours une femme hétérosexuelle plus ou moins artiste, mais aussi une figure indifférenciée, multiple, support d'une création artistique, désormais protéiforme au XXI^e siècle.

Or il faut revenir sur le moment où commence le dérèglement du schéma classique de la muse, en fait celui du rapport entre la muse et le génie. Répartition classique des places et des rôles, où l'assignation faite aux femmes est bien double : c'est leur sexe qui les fait creuset de l'inspiration, c'est leur sexe qui fait concurrence au verbe de la poésie. La dispute est connue, je l'ai maintes fois racontée. Le poète Ecouchard-Lebrun conteste à Constance de Salm son choix d'être poète ; « Inspirez, mais n'écrivez pas », à quoi elle répond « les arts sont à tous ainsi que le bonheur ». Deux éléments, dans sa réponse nourrissent la dispute : elle parle d'un droit, d'un droit pour tous, énoncé démocratique limpide d'une part, et elle dévoile la finalité du bonheur d'autre part. Le poète, quant à lui, est dans l'archaïsme de l'opposition entre beauté et amour d'un côté, génie et poésie de l'autre, présentant ainsi des notions idéelles, face au droit et au bonheur, qui sont deux idées neuves au lendemain de la Révolution française. Et la querelle devient bien celle de la jouissance : « L'Amour verrait avec colère une nuit perdue à rimer... Vous prodigueriez au Génie un Baiser stérile et jaloux ». La muse est une amante dont la fécondité se transfère au génial poète... Femme et sexe se suffisent. Et Constance de Salm, toujours plus moderne répond : « De l'étude, des arts, la carrière est ouverte ; osons y pénétrer. Eh ! Qui pourrait ravir le droit de les connaître à qui peut les sentir ». L'écart se creuse : elle parle « carrière » et droit de connaître, de sentir, en un mot de droit à la jouissance autre que sexuelle, ou sexuelle sublimée.

Tout est dit dans cette dispute inaugurale, l'enjeu du plaisir, sexuel ou littéraire, la menace de la rivalité par effet mécanique de l'égalité démocratique entre les sexes.

À côté de l'affrontement, une figure apparaît qui mérite notre attention, c'est celle d'Hélène de Montgeroult, sibylle dira-t-on. La sibylle est un être hybride, entre figure inspirée et fonction inspiratrice. Telle est bien cette femme de la période révolutionnaire, musicienne, compositrice, professeure, cumulant les situations où elle peut exercer son talent (dans une vie par ailleurs échevelée). Pas de barrières entre les fonctions, la musique permet peut-être plus cela que la littérature. Néanmoins, la subversion est évidente.

Ainsi se met en route le dérèglement de la représentation du créateur, ou créatrice, au point même du lendemain de la Révolution, point d'origine d'une dynamique émancipatrice.

Alors que voit-on, aujourd'hui, deux siècles plus tard ?

La superposition entre la muse et la femme auteure a eu lieu assez vite. La *Muse du département* d'Honoré de Balzac en témoigne, qui raconte une femme espérant devenir écrivaine... Ensuite, le

XX^e siècle continuera le travail de dérèglement par l'inversion. Picasso montre une *Muse au travail* et l'artiste dormant. L'image du sommeil nous était déjà familière avec *La muse endormie* de Brancusi, figure abstraite, qui suggère que sa nécessité incarnée n'est plus obligée dans le processus créateur...

Aussi, le XX^e siècle multiplie les histoires de rivalités assumées dans les couples de créateurs. De Camille Claudel et Rodin à Catherine Pozzi et Paul Valéry, de Zelda et Scott Fitzgerald, Unica Zürn et Hans Bellmer, on perçoit la nouveauté historique, le pari de réaliser une stimulante situation de création. On connaît, je n'en parle pas, les défaites, en tout cas les souffrances de ces échanges hétérosexués, de ces miroirs où s'imaginent et se défont des similitudes.

Enfin, l'histoire est connue, ces deux derniers siècles ont rendu possible le changement de place, de modèle à artiste, en peinture, en photographie...

On retiendra, par conséquent, trois regards sur le dérèglement du rapport entre muse et génie : lucidité d'abord, les hommes jouent le jeu de l'émancipation des femmes, sans être pour autant perdants ; souffrance ensuite dans l'espace de l'hétérosexualité contrainte à accepter une rivalité dangereuse ; stratégie enfin de la part des femmes, conscientes des contraintes liées aux places assignées mais aussi des risques qu'elles peuvent prendre désormais.

Dira-t-on que cette scène de l'égalité, souvent à deux, est un jeu « à qui perd gagne » ? D'où ma question subséquente : peut-on envisager dans cette dynamique de l'égalité créatrice, une transformation des figures de l'altérité ? Une altération de l'altérité ?

Le nu copié

Enseigner le nu est une longue histoire. La dispute du XIX^e siècle est un avatar de cette histoire, vu à l'aune de la démocratie. Là encore le « pour toutes », c'est-à-dire l'égalité des sexes est un enjeu explicatif. La polémique naît de l'interdiction faite aux femmes de copier le nu à l'École des Beaux-Arts de Paris. Le droit d'y entrer vient d'être accordé aux femmes, mais l'égalité des sexes n'inclut pas encore le contenu du savoir, l'enseignement lui-même. Preuve en est, hors l'enseignement artistique, dans le tout jeune enseignement secondaire par exemple : les mathématiques et la philosophie, ou encore le latin ne sont proposés aux filles qu'avec parcimonie. On a proclamé la démocratie, on veut l'égalité, mais la République se contente volontiers d'une répartition sexuée des choses, que ce soient les espaces, les pouvoirs, les savoirs. Le savoir notamment doit connaître des limites quand il est dispensé aux filles. Pour l'enseignement des arts, la limite touche à la question du nu. Et ce sera brutal : il s'agit d'interdire et pas seulement de limiter. Copier le nu est décrété contradictoire avec la pratique artistique exercée par une femme. Mais le problème est-il le nu, ou la copie ? La plupart du temps, les historien-ne-s ont problématisé la question du nu. Je propose de réfléchir à la question de la copie. Il semble nécessaire de distinguer ces deux aspects de l'interdiction.

Si on insiste sur la nudité, alors l'argument moral saute aux yeux, notamment en un siècle connu pour sa pudibonderie. Cachez ce nu qu'une femme ne saurait, voir, ou contempler. Si on isole le nu comme nudité du corps humain, et non plus comme sexe, la question de la beauté, beauté comme idéal, comme idée de la perfection, est aussi posée. Le nu est le lieu du beau. La question est alors déplacée : laissera-t-on les femmes accéder à la beauté comme forme suprême de l'art ? N'est-ce pas prendre un risque ?

Ces explications marquent fortement un temps historique ; la première désigne l'emprise de la morale en ce XIX^e siècle, la seconde fait face à l'histoire de l'art, et les deux choses sont contemporaines l'une de l'autre. L'abstraction naissante, dans la forme puis dans l'objet de la peinture, va disqualifier l'importance des modèles, hommes et femmes, et la morale y trouvera son compte avec l'abandon du réalisme. Puis la multiplicité des images, permise par la photographie entre la fin du XIX^e et surtout le début du XX^e siècle, la circulation de nombreuses images de corps nus annulera l'importance de la copie unique, donc sa validation.

Alors, quelle signification accorder à cette interdiction de copier le nu ? Un combat d'arrière-garde, une interdiction dérisoire puisque bientôt inutile ? Sa valeur artistique est désuète, sa nécessité de n'être pas publique est devenue dérisoire ! Admettons ces jugements historiques.

Et si on retenait avant tout la problématique de la « copie », du geste de copier plutôt que la question de la vision du nu et de la nudité ? L'interdit porte sur la copie, telle est mon hypothèse. À partir de là, plusieurs directions doivent être envisagées, l'une concerne le sujet qui copie, l'artiste, l'autre renvoie au sens de ce qui est copié, à l'enjeu de son contenu.

La copie, c'est d'abord l'imitation, l'imitation comme incapacité à produire de l'original, comme nécessité du redoublement, en moins bien que l'original. Rousseau dit bien que les femmes, sur la scène théâtrale, ne peuvent être que « savantes du savoir des hommes ». La femme fait alors le singe, singe savant peut-être mais singe quand même. Imiter le maître sous-entend un mouvement mécanique de la part de l'imitateur. En fait, la femme n'est qu'une copieuse de l'homme, parce que copie elle-même. Or, si elle venait à copier un modèle, elle romprait la chaîne de l'imitation, hiérarchie où elle ne saurait être une copieuse puisqu'elle n'est elle-même qu'une copie...

Plus encore, la question de la copie mène sur une autre piste, celle du rapport à la vérité. Copier le nu c'est produire une médiation pour accéder à la vérité. Nous savons que la vérité « se dévoile » lorsqu'on la dénude précisément ; c'est une histoire ancienne. À la même époque, le peintre Gérôme (1824-1904) fait sortir une femme nue d'un puits et intitule son tableau *La vérité sortant du puits*. Bref, vérité et nudité forment un couple philosophique important, ancien. Et le geste de copier devient celui du rapport idéaliste à la nature, au vrai, etc. Vérité du nu, ou beauté du nu. Le nu du XX^e siècle se moquera bien de ces deux « idées » philosophiques.

Et le contretemps est à nouveau là : la nudité du modèle inquiète au moment où le découvremment du sexe devient le véritable enjeu provocateur du nu. On pense à Courbet, bien sûr, et à *L'origine du monde* mais aussi, à nouveau, à la photographie qui va montrer le corps sur toutes ses faces et ses détails... La forme du corps, modèle à l'antique, n'est plus le lieu de la provocation, qui se voit ailleurs avec le sexe ouvert, les fesses suggestives, les seins mis en poses diverses...

Le contretemps est une idée importante pour l'histoire des femmes, comme si une tension, une ombre se portait toujours sur l'émancipation, rappelant l'implacable domination quelles que soient les subversions. Se battre pour le droit de copier le nu, c'est un combat essentiel, et par ailleurs décalé par rapport à l'histoire de l'art. Ironie donc de l'émancipation.

Il y aurait alors, à côté du contretemps, comme un mécanisme de conjuration : face à l'égalité des sexes, l'interdiction serait une mesure, peut-être déplacée quant à l'histoire de l'art, mais une interdiction quand même : empêcher quelque chose, stopper un mouvement inéluctable ?

Conjuration de l'égalité, et conjuration de la sécularisation de la vérité, de la fin de la métaphysique. C'est le temps de Nietzsche et du sarcasme quant à la vérité dévoilée, ou sortant du puits... D'ailleurs quand Gérôme, lui encore, offre l'image d'un modèle, il pose la sculpture tirée de ce modèle, il met la « muse » et l'œuvre côte à côte, l'inspiration et la production au même niveau. La hiérarchie du vrai est, même pour lui, peintre plutôt classique à l'époque, en train de disparaître.

On se souvient de Picasso laissant la muse peindre pendant le sommeil de l'artiste ; il y eut aussi Lucian Freud montrant un modèle assis à terre dont il dit qu'elle « juge » l'artiste. Des inversions de places par conséquent, en faveur du modèle, comme souvent, féminin, mais aussi mise en cause radicale de la hiérarchie entre le modèle et la copie. Qui sait si la copie ne serait pas « plus vraie » que nature, plus savante aussi ?

En première partie, le dérèglement de la représentation portait clairement sur l'attribution codifiée depuis longtemps entre muse et génie. Dans cette seconde partie, on voit d'abord que le modèle devenant sujet est aussi sujet dans le tableau lui-même. Le dérèglement porte sur la hiérarchie des choses. Ce n'est plus l'histoire du modèle qui devient sujet, qu'il soit un artiste au travail ou une figure active dans la peinture même, c'est l'affaire du modèle qui n'a plus à incarner autre chose que lui-même. Ou plutôt il n'incarne rien, ni l'Idée, Beau ou Vrai, pas plus qu'il ne représente la nature dans son abstraction objective. Le modèle fait même un pied de nez à l'artiste. Dérèglement donc qui, au passage, sert le dérèglement de l'ordre sexuel... On sait qu'aujourd'hui les modèles « vivants » se voient comme des salariés ayant des droits..., une catégorie de salariés, simples êtres individuels.

S'expliquer

Lisons Nietzsche, à propos de la femme, dans *Par-delà le bien et le mal* : « Elle ne cherche pas la vérité... Rien n'est d'emblée aussi étranger à la femme, rien ne lui est aussi odieux, aussi contraire que la vérité, son grand art est le mensonge, sa grande affaire l'apparence et la beauté ». Si on fait suite à l'analyse précédente, on voit que le philosophe nous explique que la femme, par le mensonge, est d'emblée dans le registre de la copie (une mauvaise copie ?), et c'est pourquoi elle n'a pas accès au vrai. La vérité est étrangère à la femme. D'où la conséquence, toute négative, si elle prétend y accéder : elle ne peut que rater l'accès à la vérité. En conséquence, elle sera réduite à parler d'elle, à s'expliquer sur elle-même, singularité négative : « Nous souhaitons quant à nous que la femme cesse de se compromettre en s'expliquant sur son propre compte ». Nietzsche voit alors dans la femme auteure, la femme qui écrit, comme une faute de goût, une faute pratique. Elle se compromet car elle n'obtient que le rapport à son « soi » et non le rapport à l'universel. S'expliquer n'est pas expliquer quoi que ce soit. Si on peut interdire la copie du nu dans un atelier, on ne peut pas interdire à une femme d'écrire dans une chambre. Reste alors à la décourager ; ce à quoi s'emploie Nietzsche dans ses écrits.

Virginia Woolf reprend le débat quelques décennies plus tard, avec acuité. Dans *Une Chambre à soi*, formule à entendre à la suite des remarques de Nietzsche, comme une progression problématique, par exemple à propos de Charlotte Brontë : « Elle n'arrivera jamais à manifester entièrement et complètement son génie... Elle écrira dans la rage quand elle devrait écrire dans le calme... Elle parlera d'elle-même quand elle devrait parler de ses personnages ».

Le contresens serait de déceler dans cette critique de Virginia Woolf une discussion sur l'autoportrait ; il n'en est rien. Il ne s'agit pas de savoir s'il est bon, ou non de parler de soi, de se représenter soi-même, mais bien s'il est suffisant de « s'expliquer ». Virginia pense que la rage de Charlotte Brontë la tient encore prisonnière de l'explication.

De Nietzsche à Virginia Woolf, on assiste donc à la formulation d'un problème. Le mot dispute n'est pas adéquat, dira-t-on. En fait, l'indication d'un problème, anathème pour le philosophe, critique pour l'écrivaine, était la suite raisonnée d'une polémique, celle de la femme auteure évoquée précédemment ; et qui ne cesse tout au long de l'époque contemporaine, au XIX^e et au début du XX^e siècle. La femme auteure, l'écrivaine n'est pas empêchée d'être ; on mesure simplement, et sans cesse, sa limite. On sait, par ailleurs, j'y ai insisté, que c'est l'époque de la permutation des places : le modèle se fait peintre (Berthe Morisot, Susanne Valadon), sculptrice (Camille Claudel), cinéaste aussi (Musidora). Pour l'écrivaine du XX^e siècle, qui analyse avec lucidité la transformation, il suffit de s'inscrire dans l'histoire. Charlotte Brontë appartient au passé, elle-même Virginia Woolf témoigne pour le premier XX^e siècle, et elle ajoute, à plusieurs reprises, cette phrase fascinante, dont je ne me lasse pas : « Dans cent ans, elle sera un poète », « un » poète, c'est simple à comprendre : la femme qui écrit aura atteint l'universel, elle n'écrira plus sur « son propre compte », elle écrira, sera poète, écriture accomplie. Voici donc l'horizon, la solution au problème posé, puis problématisé par l'égalité des sexes devant la loi démocratique de l'égalité.

Alors que nous disent les artistes, quelle solution du problème développent-elles ? Elles proposent toutes de sortir de la dispute. Trois exemples rapides : Gertrude Stein, Claude Cahun, Orlan. Et aussi de multiples évocations.

Gertrude Stein pratique la mise en abyme, clairement consciente visiblement. D'abord elle « s'explique » en écrivant l'« autobiographie d'Alice Toklas », son amie, amante, femme d'intérieur ; puis elle écrit l'« autobiographie de tout le monde », c'est-à-dire d'elle-même. Voilà donc bien deux façons de passer à l'universel dans l'écriture : d'abord la place, surtout le nom de l'autre, de celle qui est à côté de soi, puis de tout le monde, qui s'entend doublement, comme l'anonyme singulier ou comme le monde tout entier. On connaît la mégalomanie de Gertrude Stein, et cela colle bien avec l'enjeu du dérèglement des représentations. Une image encore, celle de Man Ray photographiant le sculpteur Jo Davidson : il travaille à une femme assise, sculpture presque achevée, Gertrude Stein. Et celle-ci, femme vivante se tient derrière lui : ainsi l'objet de l'œuvre, une femme, semble présider à la démarche de l'artiste. Cascade de figures chez Gertrude Stein où elle se montre orchestrant les scènes, les mises en scène. L'universel est bien là, joué par « un » poète.

Autres solutions, par exemple une photographe, et une plasticienne. Claude Cahun serait la photographe au miroir, type même de celle qui s'explique sans cesse. Pourtant, elle insiste, l'autoportrait n'est possible que grâce au tiers, à sa compagne Suzanne Malherbe ; mais l'important dans ce tiers qu'elle invoque de façon répétée, l'important est le mot qu'elle emploie : elle parle d'« intermédiaire ». Ce mot qui souligne la médiation m'intéresse.

On le retrouve sous le mot d'« hybridation » chez Orlan à propos du travail, sur, avec son corps. On est loin d'un classique Narcisse, elle dit elle-même : « On peut être Narcisse sans forcément se perdre dans son reflet », écrit-elle lors de son échange avec Paul Virilio. Là encore, on échappe à l'explication sur soi au profit de « transgression », et surtout « transfiguration ». Ne pas se perdre dans son reflet n'est que la suite du travail de l'artiste femme à la fin du XX^e, début XXI^e siècle.

Autre pratique imprégnée de la tradition et de sa subversion, celle de Cindy Sherman, et la multiplicité de ses métamorphoses. Ce sont les « avatars » du sujet, dit-elle. La succession, c'est sans doute encore plus important que la multiplicité. Au regard du multiple à l'infini, l'histoire dans la succession.

Et puis Louise Bourgeois dont la dernière œuvre se veut une reprise de l'histoire, celle d'une figure littéraire Eugénie Grandet. Comme une proposition de généalogie qui n'aurait rien à voir avec rien, avec rien de biographique, d'autobiographique, d'explication, singulière ou générale. Simplement un geste généalogique où l'oubli de soi est la meilleure histoire. En tout cas, Louise Bourgeois pratique le singulier et l'universel comme tout artiste.

On penserait aussi à Simone de Beauvoir écrivant au titre de « toutes » les femmes *le Deuxième Sexe* pour pouvoir ensuite écrire ses *Mémoires* singulières. Partir de « toutes » pour arriver à soi, tel est le retournement du problème posé..., retournement assez remarquable, le pluriel, l'universel, précédant l'individuel, le singulier.

Dans cent ans, disait Virginia Woolf, elle sera « un » poète. Peut-être, cela a-t-il pris un petit peu moins de temps. Reste à savoir quel universel est ainsi atteint. Cette finalité peut, le féminisme le requiert, être questionnée. Marie-Hélène Bourcier le résume très bien par la remarque sur l'« universel dominant » du modernisme. J'ajoute la question posée, par Kafka, puis par Blanchot du dire des sirènes lors du passage d'Ulysse ? Que dit leur « silence » que croit déceler Kafka plutôt que leur chant, que disent-elles, que diront-elles si on sait les écouter se demande Blanchot ? Non pas pour une parole autre, une altérité valorisée comme en miroir, ou en alternance ; non, c'est du côté d'une construction à venir, un mythe plutôt qu'un discours, un mythe, le lieu d'une résolution des contradictions en un récit novateur. Retour de forclusion et non reprise de la différence différence, reprise. Faut-il penser au *Rire de la méduse* (1975) d'Hélène Cixous, où l'historicité, adossée au retour du refoulé après la forclusion, est une proposition théorique importante ?

Engendrement

Le mythe n'est pas absent de la création littéraire des femmes. Frankenstein, écrit par Mary Shelley, prend forme au début du XIX^e siècle, avec le succès que l'on sait. L'écriture de ce mythe est traversée de part en part par la question de l'engendrement. Que Mary, une écrivaine, crée un monstre, pourquoi pas ; que ce monstre soit empêché d'avoir une compagne ; que l'auteur de ce monstre soit une enfant née au moment même de la mort de sa mère, une féministe Mary Wollstonecraft ; tout cela indique des ruptures, des discontinuités dans le mouvement perpétuel des liens de filiations ou de reproductions. Ce mythe, où la créature et son créateur ont le même nom, Frankenstein, où l'auteure, Mary Shelley, semble en suspens auprès de son mari, le poète Percy Shelley, qui signe d'abord le texte, occupe une place centrale dans le monde contemporain. Aujourd'hui, des chercheurs tentent de mettre en cause la femme, Mary Shelley, créatrice de cette œuvre.

Une femme créatrice d'un monstre, engendrement artistique. Au plus loin de la création de poupées en « avatars » multiples, métamorphoses, incarnations successives, où nous croiserions Cindy Sherman mais aussi Hans Bellmer, on pourrait s'arrêter sur une autre œuvre, dont la figure est marquante dans notre imaginaire contemporain, celle de Pinocchio. Annette Messenger crée Pinocchio comme l'enfant, le monstre, la créature... La collectionneuse de ce qu'elle appelle ses

« effigies ». Engendrement, vous dis-je...

Alors l'enfant ? Il est là, bien sûr, si on croise les deux formes de la production, l'art et l'espèce, la production et la reproduction, la création et l'enfantement.

Ce sera évoqué ici, sous la forme d'une dispute entre deux écrivaines, Camille Laurens et Marie Darrieussecq, dispute autour de l'enfant mort. J'emploie le mot dispute mais, en l'occurrence, ce mot est faible. Sans doute il s'est agi d'une « guerre », et de toutes les façons car, en cette affaire, la création est liée à la mort, la mort de l'enfant. L'une conteste à l'autre le droit d'écrire, sans la connaître, la mort d'un enfant. L'une a raconté, le récit est autobiographique, la mort de son enfant ; l'autre a inventé la même histoire avec des mots trop proches du récit de la première. Alors, est-ce un plagiat ? Peut-être. Mais, ce qui se donne à voir, dans une histoire peut-être banale de plagiat, c'est quelque chose de bien plus intéressant : on convoque le réel, un événement passé, un traumatisme arrivé, et cela peut surprendre dans le domaine de la fiction. Le réel est-il un critère de la fiction ? Certainement pas. Sauf qu'ici nous sommes confrontés à la rencontre, toujours plutôt violente, entre la production d'un écrit et la fabrication d'un enfant, deux créations lourdement opposées jadis, au début de l'ère démocratique, et désormais mises en parallèle ou superposées, c'est selon. En effet, au début du XIX^e siècle, on supposait, du moins certains "médecins philosophes", que l'activité utérine était inversement proportionnelle à l'activité cérébrale. D'où la contradiction certaine entre faire un enfant et faire un livre... Maintenant, passée l'époque, plein XX^e siècle, où les écrivaines se détournaient de la maternité, on se joue de ces alternatives. Mais dans la réalité sociale comme dans la littérature, dans le réel comme dans l'imaginaire, cela ne semble pas si facile, et loin d'être réglé. Carambolage des enfantements, des engendrement, et surtout question posée du rapport entre le singulier et l'universel. Achoppement qui fait retour sur le passage du soi à l'universel de l'écriture d'« un » poète... Deux remarques, tirées de cette dispute précise : Camille Laurens a accusé Marie Darrieussecq de « plagiat psychique ». On doit noter la superposition de l'écriture et du soi qui renvoie curieusement, mais sur un mode presque « postmoderne », à cette limitation dénoncée par Nietzsche de l'« explication sur son propre compte », ici doublée de la copie d'une histoire prise à l'autre, à un double, une double. Comme si une mauvaise littérature serait une fausse histoire de soi, une copie devant être dénoncée, au plus loin de tout universel possible. De l'autre côté, Marie Darrieussecq dévoile le jeu de mots du titre de son livre, où l'universel serait fortement convoqué : Tom est mort emploie deux fois le même terme, le « mot » justement : « Tom » s'inverse en « mot » et « mort » comporte juste une lettre de plus que « mot ». Arrêtons-nous là dans cette cascade douloureuse de l'enfant mort réellement pour l'une, de l'enfant mort remplacé en naissant pour l'autre (voilà pour la réalité) ; ne les suivons pas dans la violence de leurs livres confrontés, car d'abord il faut simplement en faire la lecture. Gardons simplement l'idée que le dérèglement des représentations passe aussi par le corps et la tête, la production et la reproduction, le réel des femmes et l'imaginaire de la littérature. Nous le savions, bien sûr.

Voilà brièvement évoquées quatre disputes, donc quatre lieux où s'est joué un moment de l'émancipation démocratique. Restituer des disputes avait pour efficace de rappeler la résistance de la domination autant que la force de l'émancipation. C'est cela qui permet de suivre le fil de l'histoire depuis cette rupture de la Révolution où la question politique a pris le double chemin, dans le « pour toutes » de l'expression publique du droit politique et le « pour chacune » de l'expression publique de la singularité créatrice.

Cet intitulé est repris d'une partie de Fraisse G., *À côté du genre, sexe et philosophie de l'égalité*, Paris, Lormont, Le bord de l'eau, 2010

Fraisse G., *Muse de la raison, démocratie et exclusion des femmes*, 1989, Paris, Folio-Gallimard, 1995.

Musée Marmottan Paris, 8 mars-29 juillet 2012.

Fraisse G., *Muse de la raison, op. cit.*, chapitre 2, « le bel esprit ».

Dorival J., *Hélène de Montgeroult, la Marquise et la Marseillaise*, éditions symétrie, Lyon, 2006.

Bonnet M.-J., *Les Femmes dans l'art*, éditions La Martinière, Paris, 2004.

Gonnard C., Lebovici E., *Femmes artistes /artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, éditions Hazan, Paris, 2007.

⁷ Fraisse G., « La sculptrice à l'œuvre », Catalogue d'exposition, *Sculpture'ELLES, les sculpteurs femmes du XVIIIème siècle à nos jours*, Musée des Années Trente, Boulogne-Billancourt, Somogy éditions d'art, Paris, 2011.

Rousseau J.-J., *Lettre à d'Alembert*, 1758.

Fraisse G., « les contretemps de l'émancipation des femmes, condition, conséquence, mesure et ruse », *A côté du genre, op. cit.*

Nietzsche F., *Par delà le bien et le mal*, 1886, § 232, Folio-essais, 1988, p. 196.

Matisse, Cézanne, Picasso, l'aventure des Stein, Paris, Grand Palais, 5 octobre 2011-16 janvier 2012.

Cahun C., *Ecrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Editions Jean-Michel Place, Paris, 2002

Orlan, Paul Virilio, *Transgression/Transfiguration (conversation)*, La Rochelle, L'une et l'autre éditions, 2009, p. 66.

Cindy Sherman, *Catalogue du Jeu de paume*, Paris, Flammarion, 2006.

Louise Bourgeois, *Moi, Eugénie Grandet*, Paris, Gallimard, 2010.

Fraisse G., *Le privilège de Simone de Beauvoir*, Paris, Actes sud, 2008.

Bourcier M.-H., « modernisme et féminismes », *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, Paris, éditions Amsterdam, 2011.

Fraisse G. « Le chant des sirènes », *A côté du genre, op. cit.*

Laurens C., *Philippe*, Paris, POL, 1995. Darrieussecq M., *Tom est mort*, Paris, POL, 2007.