

Université de Montréal / KU Leuven

***Ethos* et écriture performative dans le manifeste avant-gardiste : l'apport des autrices et
femmes artistes**

par Sarah-Jeanne Beauchamp Houde

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

et

Département de littérature française moderne
Faculteit Letteren
KU Leuven

Thèse de doctorat en cotutelle présentée
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en Littératures de langue française

Août 2023

© Beauchamp Houde, 2023

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

KU Leuven
Faculteit Letteren

Cette thèse intitulée

Ethos et écriture performative dans le manifeste avant-gardiste : l'apport des autrices et femmes artistes

présentée par

Sarah-Jeanne Beauchamp Houde

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis

Président-rapporteur

Andrea Oberhuber

Directrice de recherche

David Martens

Codirecteur de recherche

Bart Van Den Bossche

Membre du jury

Anne Tomiche

Examinatrice externe

Résumé

Le genre du manifeste prend son essor dans la première moitié du XX^e siècle, notamment dans le contexte des avant-gardes historiques en réaction aux nombreux bouleversements socio-politiques et esthétiques à l'aube des deux guerres mondiales. Alors que les signataires des manifestes dits « fondateurs » des mouvements futuriste, dadaïste et surréaliste se sont vu arroger le titre de « chef de file » dans la foulée de leur publication, la faible participation des femmes dans leur élaboration est remarquable, se limitant tout au plus à une co-signature (comme dans le cas de Sophie Taeuber et du manifeste Dada-Zurich). Or, nombreuses sont les autrices et les artistes à avoir investi ce genre mêlant création et théorie dans une volonté de négocier avec la pensée dominante d'un mouvement avant-gardiste donné et – cela va sans dire – avec les conventions littéraires et esthétiques institutionnalisées.

Observer leurs productions dans une approche à la fois féministe et rhétorique montre que les femmes signataires investissent singulièrement cette écriture marquée par la provocation et la violence verbale. Elles forcent ainsi la redéfinition des trois principes fondateurs du geste manifestaire : l'opposition, l'imposition et le regroupement. En résultent des programmes polémiques en réaction explicite aux manifestes officiels ainsi qu'à d'autres consacrés à la défense et à l'illustration d'une pensée artistique qui se veut plus indépendante des textes signés par des hommes. En se mettant elles-mêmes en scène, les créatrices incarnent des positions de dissociation par rapport à certaines idées, valeurs ou pratiques scripturaires et artistiques défendues plus largement dans l'un ou l'autre des mouvements. Dès lors, le manifeste devient le lieu d'une réelle performance de soi rendant possible l'appropriation par les femmes de ce genre historiquement investi par les hommes pour l'adapter à un discours qui s'inscrit dans une marginalité complète.

Mots-clés : manifeste, avant-garde historique, écriture des femmes, *ethos* discursif, écriture performative, futurisme, Dada, surréalisme, rhétorique.

Abstract

The genre of the manifesto is linked to the cultural history of the first half of the 20th century with the historical avant-gardes, in reaction to the numerous socio-political and aesthetic upheavals at the dawn of the two world wars. While the signatories of the so-called « founding » manifestos of the Futurist, Dada and Surrealist movements were given the title of « chef de file » in the wake of their publication, the low level of participation by women in their elaboration is remarkable, limited at most to a co-signature (such as Sophie Taeuber with the Dada-Zurich manifesto). Yet many female authors and artists have taken up this genre, which combines creation and theory, in a desire to negotiate with the dominant thought of a given avant-garde movement and – it goes without saying – with institutionalized literary and aesthetic conventions.

Observing their productions from both a feminist and a rhetorical perspective shows that the women signatories are singularly invested in this form of writing marked by provocation and verbal violence. In doing so, they force a redefinition of the three founding principles of the manifesto gesture: opposition, coercion and grouping. The result is polemical programs in explicit reaction to official manifestos, as well as others devoted to the defense and illustration of an artistic thought more independent of texts signed by men. By putting themselves on stage, women creators embody positions of dissociation from certain ideas, values or scriptural and artistic practices defended more broadly in one or other of the movements. From then on, the manifesto becomes the site of a real self-performance, making it possible for women to appropriate a genre historically invested by men and adapt it to a discourse that is completely marginal.

Keywords: manifesto, historical avant-garde, women's writing, discursive *ethos*, performative writing, Futurism, Dada, Surrealism, rhetoric.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	III
ABSTRACT.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
LISTE DES FIGURES.....	VIII
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	IX
REMERCIEMENTS.....	XI
INTRODUCTION.....	12
I. Cerner un objet qui « n'existe pas dans l'absolu »	13
II. Vers la réévaluation du manifeste avant-gardiste : un corpus généré.....	15
III. Cadre théorique : ouverture du genre à une « part » féminine	19
Le manifeste à travers trois générations de « femmes futuristes »	19
La créatrice Dada : déconstruire pour mieux (re)construire	21
La signature féminine : confirmer l'insuffisance du fantasme surréaliste	23
IV. Cadre théorique (suite) : d'un <i>ethos</i> aristotélicien à un <i>ethos</i> manifestaire.....	24
V. Cadre théorique (fin) : l'ambiguïté générique du manifeste avant-gardiste	27
VI. Quelques commentaires sur l'évolution d'un genre protéiforme.....	30
VII. Hors des « canons » masculins, une marge féminine	34
PREMIÈRE PARTIE : FORCE DE RUPTURE ET CONTRE-DISOURS.....	36
CHAPITRE 1. LA SIGNATAIRE-POLÉMISTE	38
1.1 Dichotomie : entre rupture et unification	39
1.1.1 En croisade contre la tradition culinaire	41
1.1.2 Affronter l'universel : la métachorie.....	45
1.2 Disqualification : une condamnation sans appel de l'Autre.....	48
1.2.1 La causticité pour « confondre, voire délégitimer »	49
1.2.2 Violence verbale et ridiculisation.....	52
1.2.3 Pour une condamnation liminaire et totale : la phrase-choc	56
CHAPITRE 2. AU-DELÀ DE LA RUPTURE, UNE DOUBLE RUPTURE	60

2.1 Penser la « femme futuriste »	62
2.1.1 L'adhésion pragmatique de Delphine et d'Esilda Gibello Socco.....	62
2.1.2 L'indépendance progressive de Maria Goretti et de Valentine de Saint-Point.....	69
2.1.3 Entre futurisme et féminisme : Margaret Wynne Nevinson et Mina Loy.....	76
2.2 (Re)Placer le corps féminin au cœur de Dada.....	86
2.2.1 Construction-déconstruction-reconstruction de soi : Hannah Höch	88
2.2.2 L'anti-manifeste pour une poésie intérieure : Céline Arnould	96
2.2.3 L'aparté féministe d'une femme dadaïste : Elsa von Freytag-Loringhoven.....	104
2.3 Montrer un « féminin » manifestaire, surréaliste et politique.....	108
2.3.1 Dévoiler une Martinique culturelle : Suzanne Roussi Césaire	110
2.3.2 Libérer le poétique du politique : Claude Cahun	115
2.3.3 Militer pour un monde désarmé : Lise Deharme	118
2.4 Rompre pour mieux imposer.....	124
DEUXIÈME PARTIE : LE GESTE MANIFESTAIRE POUR (S')IMPOSER	126
CHAPITRE 3. PERFORMATIVITÉ PROGRAMMATIQUE	127
3.1 Autoréférentialité artistique.....	129
3.1.1 (Anti-)transmission	130
3.1.2 Manifeste technique et performance artistique	133
3.1.3 L'aphorisme-manifeste.....	138
3.2 Autoréférentialité éthique.....	143
3.2.1 Inscrire l'éthique dans le futurisme.....	144
3.2.2 De la virilité à la fraternité.....	148
3.2.3 Pour une avant-garde inclusive	151
3.2.4 Prendre sur soi l'échec d'une poésie féminine.....	154
3.2.5 Imposer et instruire	157
3.3 La signataire, véritable « porte-parole » avant-gardiste.....	164
CHAPITRE 4. PERFORMATIVITÉ AUCTORIALE	167
4.1 Préambule à l' <i>ethos</i> discursif comme gage d'autorité	169
4.2 Connotation et <i>ethos</i> : deux notions complémentaires.....	172
4.2.1 L' <i>ethos</i> avant-gardiste : une paratopie délirante	173
4.2.2 ... Ou lucide à l'extrême.....	182
4.3 Spectacularisation : l' <i>ethos</i> comme mise en scène de soi	188
4.3.1 La femme signataire, une figure prophétique	190
4.3.2 Manifester pour (ré)actualiser la figure de la voyance	196
4.3.3 Travestissement textuel et sexuel : d'un <i>ethos</i> de voyante à celui de voyant	199
4.3.4 Le manifeste technique, un effacement total de la signataire ?.....	205
4.3.5 Un modèle de modestie anti-conventionnel.....	216
4.3.6 Combiner <i>ethos</i> et présence explicite.....	219
4.4 Des <i>èthè</i> discursifs pour (se) performer comme femmes.....	223
TROISIÈME PARTIE : LE COLLECTIF AU CŒUR DU MANIFESTE	226

CHAPITRE 5. CE QUE « NOUS » VEUT DIRE : IMAGES DU GROUPE ET <i>ETHOS</i> COLLECTIF	227
5.1 La polarisation : pendant inclusif de la polémique	230
5.1.1 La métachorie polarisante de Valentine de Saint-Point.....	231
5.1.2 Irba Futurista : Irène Bazzi, Futuriste	236
5.1.3 « The Modest Woman » : l'Européenne contre l'Américain	241
5.2 Le « groupe manifestaire » : fantasme ou réalité ?	243
5.2.1 Regrouper pour mieux s'élever (soi)	244
5.2.2 Sacrifier l'humanité pour innover	247
5.3 Celles qui parlent/pensent au nom du groupe	251
5.3.1 Le « nous » féminin de Maria Goretti.....	252
5.3.2 <i>Ethos</i> collectif et ligne éditoriale : <i>Tropiques</i>	254
5.4 Support, collectivité, rite d'institution.....	258
5.4.1 Regrouper au cœur d'une scission surréaliste.....	259
5.4.2 Affiliation-désaffiliation à l'avant-garde : l'esthétique du fragment	265
CHAPITRE 6. L'INTERTEXTUALITÉ POUR UN GROUPE (DÉS)UNIFIÉ	275
6.1 Filiation et généalogie manifestaires.....	277
6.1.1 Inventer une mythologie féminine	278
6.1.2 Regrouper les artistes précurseur-e-s d'une poésie aéro-héroïque au féminin	282
6.2 Façonner l' <i>ethos</i> à l'image de l'Autre.....	289
6.2.1 Citations surréalistes et <i>ethos</i> prophétique.....	291
6.2.2 1943 : se libérer du prophète.....	294
6.2.3 L'anti-prophète : [s']écrire contre la parole de l'Autre	297
6.2.4 La citation pour une énonciation cannibale	301
6.3 Conclusion(s) sur la « communauté » manifestaire	306
CONCLUSION	309
LA RUPTURE SOUS LE SIGNE DU MULTIPLE	310
S'opposer.....	310
(S')imposer.....	313
Regrouper	315
LE CORPUS, VÉRITABLE PARTITION MANIFESTAIRE.....	316
« SIGNER FEMME » POUR CONTRER LE PARADOXE DU MANIFESTE	319
OUVERTURE ET POSTÉRITÉ	320
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	323

Liste des figures

- Figure 1 - *Esilda Gibello Socco dans une interprétation de la sonorité plastique et de la vibration spirituelle des voyelles A et I*, Teatro dell'Accademia dei Fidenti, juin 1934, Florence.67
- Figure 2 - Hannah Höch, *Meine Haussprüche*, © Berlinische Galerie.....89
- Figure 3 - Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.....91

Liste des abréviations

(En ordre d'apparition dans le texte ; voir la bibliographie pour les notices complètes)

CF : Irène Bazzi (pseud. Irba Futurista), « Culinarium futuriste », 1920.

M : Valentine de Saint-Point, « La métachorie », 1914.

MAN : Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, 1955.

MW : Elsa von Freytag-Loringhoven, « The Modest Woman », 1921.

MFF : Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, 1912.

MPAF : Maria Goretti, « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme », 1941.

EF : Delphine, « L'Ève futuriste », 1924.

NAME : Esilda Gibello Socco, « Un nouvel art du mouvement : l'eurythmie », 1934.

MDI : Valentine de Saint-Point, « Mes danses "idéistes" », 1913.

MTSF : Umberto Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, 1912.

FetF : Margaret Wynne Nevinson, « Le futurisme et la femme », 1910.

FM : Mina Loy, *Feminist Manifesto*, 1914.

MC : Suzanne Roussi Césaire, « Malaise d'une civilisation », 1942.

LPO : Claude Cahun, *Les paris sont ouverts*, 1934.

MDP : Lise Deharme, « Manifeste du désarmement psychique », 1933.

TIN : Benedetta Cappa Marinetti, *Théorie de l'immédiat contre les nuances – Manifeste futuriste*, 1924.

AF : Mina Loy, « Aphorisms on Futurism », 1914.

IF : Valentine de Saint-Point, « Individualisme et fraternité », 1923.

MFL : Valentine de Saint-Point, *Manifeste futuriste de la luxure*, 1913.

ABP : Suzanne Roussi Césaire, « André Breton poète... », 1941.

SF : Benedetta Cappa Marinetti, « Sensibilités futuristes », 1924.

TF : Valentine de Saint-Point, « Le Théâtre de la Femme », 1913.

1943 : Suzanne Roussi Césaire, « 1943 : Le surréalisme et nous », 1943.

AE : Suzanne Roussi Césaire, « Alain et l'esthétique », 1941.

MP : Suzanne Roussi Césaire, « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau », 1942.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Andrea Oberhuber, pour m'avoir accompagnée avec tant de générosité pendant toutes ces années. Merci de m'avoir montré la voie des études supérieures sans laquelle j'aurais raté plusieurs chances d'évoluer et de me dépasser. Merci pour la confiance accordée à cette jeune enseignante de français que j'étais et pour une éthique de travail qui m'a servi et me servira encore de modèle.

Ma reconnaissance va aussi à mon codirecteur, David Martens, qui a été d'un précieux soutien lors de mon séjour à Bruxelles. Merci pour les lectures assidues, la disponibilité et les moments fort agréables passés dans la capitale belge.

Merci à Nathalie, Martin, Gabriel et Léon pour l'intérêt porté à mes (longues) recherches, pour le soutien constant et pour les encouragements qui n'ont cessé de pleuvoir sur moi ces dernières années. Merci aussi d'avoir laissé le temps et l'espace à mes réflexions pour prendre forme.

Merci à mes ami·e·s : Quentin, pour une amitié aussi inattendue que naturelle ; Chiara, pour la gentillesse et les traductions ; Lydia, pour la présence fidèle depuis le tout début ; Caroline, pour les discussions de thésardes et la relecture attentive.

Finalement, merci à Alexandra. La douceur de vivre et de travailler auprès de toi m'émerveille encore à ce jour.

Introduction

Dénonciation, énonciation, imposition : où sont les femmes ?

Acte fondateur, geste disruptif, texte tempétueux s'il en est, le manifeste a constitué, à l'époque des avant-gardes historiques tout particulièrement, l'outil de prédilection dans la promulgation d'idéaux destinés à révolutionner les sphères culturelle et sociale. À sa lecture, on voit se dessiner avec une étonnante clarté les principes à la base de ce qu'est l'écriture manifestaire, soit ceux d'opposition, de prescription et de regroupement¹. L'histoire littéraire n'a pas manqué de montrer leurs échos dans les textes de fondation des trois mouvements d'avant-garde historiques² où Filippo Tommaso Marinetti, Tristan Tzara et André Breton ont poursuivi la quête multiple d'une rupture généralisée, de l'imposition d'un idéal artistique et d'un appel à la collectivité. La publication du « Manifeste du futurisme » (1909), du « Manifeste Dada 1918 » et du *Premier manifeste du surréalisme* (1924) a même octroyé à leur signataire le titre de chef de file de leur courant d'appartenance. Pourtant, bien d'autres artistes avant-gardistes se sont porté·e·s au-devant de la scène artistique pour défendre des valeurs hors-normes et/ou des techniques nouvelles.

Tel est le cas de créatrices qui se sont tantôt accordées avec les valeurs défendues par les premiers tenants de leur mouvement, tantôt opposées à certaines traditions avant-gardistes jugées incompatibles avec leur propre vision de l'innovation. Mais alors, qu'en est-il de ces femmes artistes qui étaient et sont toujours confinées à une place mineure voire invisible dans l'histoire des avant-gardes ? Leur signature manifestaire est-elle forcément teintée par les différentes conceptions du « féminin » perpétuées dans l'histoire des trois mouvements ? Entretien-elle les mêmes rapports avec les gestes constitutifs du genre – dénoncer, imposer, regrouper – que ne le fait celle de partisans unanimement consacrés *maîtres à penser* ?

À partir de la volonté d'offrir une plus grande visibilité à des productions contestataires signées par des artistes souvent méconnues, une ultime question émerge : le manifeste signé par une femme artiste avant-gardiste est-il en mesure de s'extirper du cadre pour le moins rigide établi par ceux qui ont donné leur coup d'envoi aux avant-gardes historiques ? En d'autres termes, existe-

¹ Typologie empruntée à Nathalie Heinrich (« Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans Jean-Olivier Majastre (dir.), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 49-64).

² Terme utilisé par Peter Bürger pour qualifier le futurisme, Dada et le surréalisme (Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013).

t-il une « part du féminin » propre à ce genre traditionnellement associé aux têtes pensantes (masculines) des mouvements et, si oui, sous quelle(s) forme(s) se concrétise-t-elle à même le discours ? La présente thèse se veut le lieu d'exploration d'un corpus exclusivement féminin où s'entremêlent des réflexions sur la rhétorique manifestaire ainsi que sur des questions d'auctorialité. Car si la place qu'a occupé le manifeste dans les démarches individuelles de Marinetti, de Tzara et de Breton a été maintes fois commentée, les rapports que le genre entretient avec une avant-garde « au féminin », dans la façon dont elle s'opère dans les manifestes, restent à établir et à analyser.

I. Cerner un objet qui « n'existe pas dans l'absolu³ »

Production souvent textuelle (mais pas seulement) impossible à définir de façon générale parce que totalement dépendante de ses contextes de production, le manifeste (artistique, littéraire, avant-gardiste) a fait l'objet d'un nombre important de commentaires critiques cherchant tantôt à en circonscrire les frontières, tantôt à en confirmer l'inéluctable ouverture vers un extérieur aussi flou que varié. Le premier chercheur à s'être penché sur cet objet épineux et à en constater l'insaisissabilité a été Claude Abastado dans son « Introduction à l'analyse des manifestes ». En regard d'un corpus de femmes signataires, nombre des considérations d'Abastado parues en 1980 dans le trente-neuvième numéro de la revue *Littérature* seront reprises, approfondies puis élargies dans les prochains chapitres, parmi lesquelles la nature protéiforme du manifeste et le rapport paradoxal qu'il entretient avec les normes sociales et artistiques contre lesquelles il prétend se poser.

De l'ensemble formé par les travaux réalisés à la suite de cette « Introduction » d'Abastado émergent minimalement deux constats relatifs à la problématique : d'une part, seul un nombre très restreint de manifestes font office de modèles dans les différentes analyses et tentatives définitoires du genre ; d'autre part, ceux signés par une femme sont, au mieux, traités comme tout autre manifeste mineur ou, au pire, – et c'est ce qui se produit le plus souvent – simplement évacués des considérations. Conséquemment, une majorité des textes étudiés sont les productions d'autrices jusqu'à maintenant restées méconnues, tandis que plusieurs autres ont émané d'un contexte

³ Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature* (« Les Manifestes »), n° 39, 1980, p. 5.

favorable à une réception critique réussie. Valentine de Saint-Point n'a-t-elle pas été sacrée responsable de l'action féminine du mouvement futuriste par Marinetti après la performance publique de son *Manifeste de la femme futuriste* en 1912 ? Suzanne Roussi Césaire n'a-t-elle pas contribué, par ses écrits de dissidence, à fonder une revue politiquement engagée avec son mari Aimé Césaire ? S'il est difficile de croire que ces deux exemples n'ont contribué en rien à l'évolution de ce genre de l'« engagement total⁴ », pour reprendre une expression de Marcel Burger, c'est en tout cas ce que laisse croire la quasi-totalité des études critiques réalisées sur le manifeste.

Quant à l'étroitesse des exemples traditionnellement envisagés dans les études sur le genre manifestaire, Serge Margel, l'un des responsables du quarantième numéro de la revue *Lignes* paru en 2013, écrit :

Partons de trois manifestes, des plus connus et commentés, des plus controversés aussi. Ils ont chacun leur titre, un nom d'auteur, un signataire, et revendiquent un engagement tout à la fois artistique et politique. Il s'agit du Manifeste futuriste de Marinetti, de 1909, du Manifeste Dada de Tzara, de 1918, et du premier Manifeste surréaliste de Breton, de 1924⁵.

À eux trois, les textes de Marinetti, de Tzara et de Breton semblent réunir toutes les qualités nécessaires à un texte visant la proclamation d'un programme en rupture avec l'ordre établi. C'est ce qu'entend Margel lorsqu'il leur associe la revendication d'un « engagement tout à la fois artistique et politique ». Certes, le rapprochement avec un engagement total permet peut-être de mieux saisir les contours d'une production dont la généricité ne va pas de soi, mais cela témoigne surtout d'une tradition phallogcentrique au sujet du genre manifestaire qui n'est pas représentative de sa réalité ni de sa diversité.

Parmi cette pléthore d'études, d'autres se sont tout de même penchées sur des productions plus marginales, quoique l'étendue des corpus avant-gardistes étudiés demeure limitée. Janet Lyon, dans son ouvrage *Manifestoes : Provocations of the Modern*⁶, aborde bien quelques textes revendicateurs de femmes futuristes comme Valentine de Saint-Point et Mina Loy. Elle le fait toutefois en vue de comparer leurs pratiques manifestaires à celles, au centre de son essai, qui sont

⁴ Marcel Burger, « Les manifestes littéraires ou l'engagement scandaleux des avant-gardes », dans Jean Kaempfer, Sonia Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe – XXIe siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 144.

⁵ Serge Margel, « Manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société », dans Serge Margel et Eva Yampolsky (dir.), *op. cit.*, p. 30.

⁶ Janet Lyon, *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

plus directement politiques et féministes. Un tel travail est aussi effectué par Anne Tomiche, entre autres dans sa contribution à l'ouvrage collectif qu'elle a codirigé avec Guillaume Bridet⁷ et où sont abordées les tensions entre futurisme et féminisme. Dans les deux cas de figure, les analyses proposées des manifestes de Saint-Point et de Loy se font toujours parallèlement à celles des textes dits « fondateurs ». L'adoption d'une telle perspective comparatiste confirme le lien qui unit les manifestes entre eux, notamment ceux issus du futurisme, en ce qu'ils prônent « la déstabilisation continue des idées précédentes, le changement constant des règles et du cadre conceptuel à l'intérieur duquel devrait se dérouler le parcours de création⁸ ». Or, si certaines signatures féminines s'inscrivent bel et bien dans des rhétoriques d'adhésion ou d'opposition explicites, leur intérêt ne se limite pas aux rapports qu'elles ont ouvertement entretenus avec leurs contemporains. Le travail proposé en ces lignes veut précisément évaluer la part d'indépendance idéologique et artistique de créatrices dont la contribution à l'avant-garde n'a souvent été que temporaire.

C'est pourquoi, afin de comprendre où se situent les productions sujettes à analyse dans le contexte culturel de la première moitié du XX^e siècle, il faudra voir comment elles obéissent souvent à des logiques qui se situent hors des seuls jougs futuristes, dadaïstes et surréalistes. Ainsi, l'un des principaux intérêts associés à l'étude du manifeste avant-gardiste sous un angle genré est de comprendre comment leur signataire s'extirpent des discours ambiants, provoquant *a posteriori* un élargissement des perspectives comprises dans les gestes que sont la rupture, l'imposition et le regroupement. D'emblée, une telle ouverture générique paraît à l'observation de l'imposante variabilité discursive au sein du corpus d'étude.

II. Vers la réévaluation du manifeste avant-gardiste : un corpus genré

L'ensemble autour duquel s'organise la découverte d'un art manifestaire pratiqué par les autrices et artistes proches des avant-gardes historiques réunit plusieurs textes restés méconnus et forme un tout, tant par sa forme que par son contenu, à ce point disparate qu'il a le précieux avantage de forcer un réexamen des attentes relatives au genre. En effet, la position subalterne dans laquelle les créatrices ont souvent été maintenues à travers les différentes traditions artistiques

⁷ Anne Tomiche, « Genres et manifestes artistiques », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires, Université Paris 13 et L'Harmattan, 2012, p. 21-34.

⁸ Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 26.

laisse entrevoir d'autres possibilités dans les négociations de l'opposition, de l'imposition et de l'appel au collectif qui font du manifeste ce qu'il est. Cela est d'autant plus vrai qu'aucun mouvement proprement féminin n'a vu le jour en contexte avant-gardiste qui aurait pu servir de lieu d'expression fondé sur une appartenance genrée.

Pour ce qui est du futurisme, on retrouve les nombreux textes de Valentine de Saint-Point, c'est-à-dire le *Manifeste de la femme futuriste* (1912) ainsi que le *Manifeste futuriste de la luxure* (1913), mais aussi « Le théâtre de la femme » (1913), « Mes danses "idéistes" » (1913), « La métachorie » (1914) et « Individualisme et fraternité » (1923). Mina Loy, avec ses « Aphorisms on Futurism » (1914-1919) et son *Feminist Manifesto* (1914), est aussi la signataire de projets revendicateurs pensés en contexte futuriste. Mais d'autres noms moins souvent cités, voire jamais, viennent s'ajouter à l'ensemble et contribuent à débattre autour des valeurs futuristes même au-delà des années d'après-première-guerre-mondiale : Margaret Wynne Levinson et « Le futurisme et la femme » (1910) ; Irba Futurista (pseudonyme d'Irène Bazzi) avec le « Culinarium futuriste » (1920) ; Delphine et l'« Ève futuriste » (1924) ; les manifestes de Benedetta Cappa Marinetti *Théorie de l'immédiat contre les nuances – manifeste futuriste* (1924 ou 1925) et « Sensibilités futuristes » (1924) ; Esilda Gibello Socco et le « Nouvel art du mouvement : l'eurythmie » (1934) ; Maria Goretti avec le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le Futurisme » (1941). Si plusieurs de ces noms sont si peu connus, ceux qui le sont ont plutôt fait l'objet d'études orientées vers leur production artistique et/ou poétique, voire vers leur biographie. Bref, jamais un travail approfondi consacré exclusivement aux écrits politiques et idéologiques de femmes tant futuristes que Dada ou surréalistes n'a encore été réalisé.

À l'instar de l'évolution plus générale de l'activité avant-gardiste en regard du manifeste, la quantité de textes publiés par des femmes dans les contextes Dada et surréaliste diminue considérablement par rapport à celui futuriste. Céline Arnaud (« Ombrelle Dada », 1920), Elsa von Freytag-Loringhoven (« The Modest Woman », 1921) et Hannah Höch (son collage *Meine Haussprüche*, 1922) sont *a priori* les seules signataires d'œuvres manifestaires dadaïstes, en excluant les manifestes signés collectivement. Et encore, le texte de la *Baroness* a beau avoir été publié pendant l'âge d'or de la deuxième avant-garde historique, les idées qui y sont investies n'entretiennent pas de liens explicites avec celles défendues dans le mouvement, complexifiant du même coup son appartenance. Parmi les signataires surréalistes se trouvent Lise Deharme (« Manifeste du désarmement psychique », 1933), Claude Cahun (*Les paris sont ouverts*, 1934,

mais qui a aussi co-signé plusieurs autres tracts), Suzanne Roussi Césaire (« Alain et l'esthétique » et « André Breton poète... », 1941 ; « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau » et « Malaise d'une civilisation », 1942 ; « 1943 : le surréalisme et nous », 1943) et finalement Nelly Kaplan (*Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, 1955). Tout comme le texte de la *Baroness* s'agissant des valeurs revendiquées par Dada, le manifeste de Kaplan ne laisse pas de place distincte à celles surréalistes, ce qui promet des analyses intéressantes quant à la volonté émanant de ce texte d'établir tout de même une quelconque filiation, qui passe notamment par le recours à la préface.

L'énumération des productions manifestaires de femmes expose un éclectisme au sein du corpus en regard de la terminologie utilisée⁹ : seule une partie des textes sont auto-catégorisés, c'est-à-dire qu'ils ont été nommés « manifestes » par leur signataire. Plusieurs autres ont été publiés (lorsqu'ils l'ont été) sous une autre appellation : ils sont à ce titre porteurs de ce qu'Anne Tomiche et Frédéric Regard, après Claude Abastado, nomment un « effet de manifeste¹⁰ », qu'il s'agit ici de mettre au jour dans ses formes et dans ses finalités. Afin de respecter l'écart entre le travail manifestaire assumé et celui effectué de manière sous-jacente, il est question de *manifestes* à proprement parler, mais aussi de *textes manifestaires* ou encore d'*œuvres manifestaires* dont l'inclusion dans la catégorie générique résulte de processus d'hétéro-catégorisations¹¹. Si Marcel Burger parle du genre comme d'un texte de « l'engagement total » en ce qu'il dénonce une crise, énonce une prise de position et impose une adhésion, une force tripartite semblable est aussi remarquable dans ceux hétéro-catégorisés. Donc, pour autant que plusieurs textes aient été conçus sous des formes autres que celle associée à une conception canonique du manifeste, ils n'en seront pas moins étudiés en tant que tel. D'ailleurs, une première version du « Manifeste du futurisme » n'a-t-elle pas paru en guise de préface au recueil *Enquête internationale sur le Vers libre* sous l'appellation « Fondation et manifeste du futurisme » (1908-1909)¹² ? Le *Premier manifeste du surréalisme* d'André Breton n'était-il pas aussi conçu à l'origine pour servir de préface au recueil

⁹ En plus de montrer des différences typographiques. À cet effet, le titre des textes publiés comme manifestes à proprement dit (sous forme de tract, par exemple) est écrit en italique, alors que le titre de ceux publiés sous forme d'articles ou de conférences s'écrivent entre guillemets.

¹⁰ Anne Tomiche et Frédéric Regard, « Le manifeste, un objet genre ? », *The Conversation*, 3 mars 2021. [En ligne] <<https://theconversation.com/le-manifeste-un-objet-genre-156258>> (page consultée de 3 mars 2022) ; Claude Abastado, *loc cit*, p. 4.

¹¹ Processus qui vise à catégoriser *a posteriori* des productions qui n'ont pas été nommées « manifeste » par leur signataire.

¹² Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 87.

de textes automatiques *Poisson soluble*¹³ ? Ces cas jugés « types » illustrent bien qu'une fluidité dans la nomenclature est inhérente au genre et que les choix terminologiques tendent à dépendre au moins autant d'un contexte favorable que de la volonté du ou de la signataire.

Un autre argument en faveur du décloisonnement de l'objet d'étude, outre celui relatif aux enjeux de catégorisation, concerne son inscription dans une démarche individuelle plus englobante des artistes. Si certains programmes défendus dans les manifestes avant-gardistes ont pu servir de modèles à des pratiques artistiques subséquentes, aucun n'a survécu tel quel à l'épreuve du temps. Toutefois, pour la plupart des signataires du corpus comme pour des artistes plus reconnus, la rédaction d'un manifeste s'est inscrite dans une démarche créatrice et idéologique plus large. C'est d'ailleurs sous cet angle que l'on pourrait parler d'une véritable réussite du texte manifestaire en dépit de la précarité des projets qui y voient le jour. En cela, considérer les manifestes hétéro-catégorisés présente l'avantage de situer certaines des autrices dans un continuum réflexif et théorique difficile à tracer autrement que par la prise en compte de leurs autres textes programmatiques¹⁴. Par exemple, le parcours artistique de Mina Loy, impliquée dans plusieurs courants artistiques et politiques de son époque, est un formidable témoignage d'une pensée échafaudée en parallèle avec une écriture manifestaire et polémique rigoureuse, et ce quoique la critique ait pu limiter sa pratique littéraire revendicatrice à une volatilité idéologique. C'est précisément grâce à l'accumulation provoquée entre autres par son manifeste et ses aphorismes qu'une ligne de pensée cohérente apparaît. À partir du cas de Loy, et à se concentrer sur ces parcours artistiques qui s'élaborent à travers un ou plusieurs textes manifestaires, l'on ne peut séparer les idées qui en ont émergé de l'artiste les ayant imaginées. Cela est d'autant plus vrai que le rôle de théoriciennes qu'elles ont cherché à occuper dans leurs discours n'est pas en phase avec les attentes relatives à une féminité futuriste, dadaïste ou encore surréaliste.

¹³ « Le premier mot "Préface", figurant sur [le] manuscrit, est barré. Ceci montre l'intention première de Breton qui entendait rédiger un préambule théorique visant à dresser un bilan poétique des différences [sic] expériences (sommeils, hypnoses, écriture automatique) entreprises par ses amis et lui depuis 1919. » (Dominique Fessaguet, « Le Manifeste surréaliste et ses rapports avec l'inconscient », *Topique*, n° 115 (« Sigmund et Anna Freud »), 2011/2, p. 113.)

¹⁴ À remarquer que seule Valentine de Saint-Point a signé individuellement plus d'un manifeste ainsi intitulé.

III. Cadre théorique : ouverture du genre à une « part » féminine

Les différentes revendications au cœur des programmes défendus dans les manifestes avant-gardistes dépendent en grande partie du mouvement duquel ils émanent et il en va de même pour le traitement qui y a été réservé aux femmes artistes. C'est précisément ce qu'affirme Susan Rubin Suleiman : « [T]here are only specific avant-garde movements, situated in a particular time and place. In order to talk about the real marginalization of women [...] one must look at individual cases in their historical and national specificity¹⁵. » Par le biais de parallèles avec l'histoire des avant-gardes centrés sur diverses visions du « féminin », la perpétuation d'une marginalisation systématique des créatrices par les tenants des mouvements devient évidente et s'est faite en parallèle avec la revendication – dans les manifestes mais pas seulement – d'idéaux prétendument innovateurs. Or, tout l'intérêt du présent travail réside dans l'évaluation de la prise en charge du genre manifestaire par celles qui n'ont justement pas été reconnues comme théoriciennes au sein des avant-gardes.

Le manifeste à travers trois générations de « femmes futuristes »

À se concentrer avec plus d'attention sur cet enjeu genré, différentes phases par lesquelles est passé le courant futuriste apparaissent¹⁶, et toutes permettent de concevoir différemment la place qu'a pu occuper l'écriture manifestaire dans la genèse des démarches des signataires. À partir de 1905, c'est-à-dire à partir de la première publication de la revue *Poesia*, l'absence de créatrices côtoie une vision profondément misogyne du « féminin » : il règne dans cette publication une conception tricéphale de la femme – vierge-muse comme idéal de pureté ; putain-croqueuse comme idéal érotique ; virago-androgyne qui effraie puisque revendiquant son émancipation. De chacune de ces constructions émane une absence de profondeur psychologique amplifiée par une absence d'appartenance et donc de participation à la sphère sociale. Cette particularité fait écho à l'un des paradoxes de l'imaginaire futuriste : on y prend acte d'un rejet de la femme, synonyme de piège sentimental et de faiblesse, mais aussi du besoin de cette dernière pour l'exercice de la virilité par

¹⁵ Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 18.

¹⁶ Silvia Contarini, *La femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2006, p. 310 et suivantes.

l'homme, ne serait-ce que pour la régénération du peuple italien. Sachant qu'aucun manifeste auto-catégorisé n'a été signé par une femme autour des années 1905-1910, l'on devine que cette exclusion symbolique n'est pas propre à la fiction mais est au contraire reliée au sort des créatrices réelles.

La seule tentative d'inclusion survient en 1912, année au cours de laquelle Valentine de Saint-Point a été sacrée responsable de l'action féminine au sein du mouvement après la lecture publique de son *Manifeste de la femme futuriste*. Une telle reconnaissance, tout en faisant place à une femme réelle, maintient tout de même les rôles traditionnels hérités du futurisme naissant et, plus largement, de la société patriarcale. En effet, Saint-Point, dans son premier manifeste mais aussi dans le *Manifeste futuriste de la luxure* (1913), perpétue les connotations péjoratives et mélioratives associées respectivement au « féminin » et au « masculin » : la faiblesse et l'amour conçus comme freins à l'avènement d'une humanité supérieure sont condamnés et restent au demeurant l'apanage de la féminité. Cependant, pour étoffer la production manifestaire de ce début des années 1910, il faut sortir des rangs futuristes pour investir ceux féministes puisque leurs discours se sont sporadiquement rejoints : c'est dans une semblable volonté d'opposition aux institutions telles que celles du mariage et de la famille dite « traditionnelle » que les deux mouvements s'allieront, et ce malgré les nombreuses critiques condescendantes qu'ils se sont respectivement faites dans diverses productions, dont certaines manifestaires¹⁷. En l'occurrence, le texte de la féministe Margaret Wynne Nevinson (« Le futurisme et la femme », 1910) ainsi que le *Feminist Manifesto* de Mina Loy, s'ils sont d'allégeance autre que futuriste, perpétuent en même temps que critique son esthétique. Ils contribuent en cela au paysage culturel avant-gardiste, de là l'importance de les inclure au sein du corpus.

À partir de la Grande Guerre et au-delà, un plus grand nombre de créatrices se joignent au mouvement en même temps que la prééminence du futurisme dans le paysage artistique européen s'étiole. Elles le font souvent dans un désir d'adhésion pragmatique puisqu'il constitue le seul espace possible où tenter de mettre en œuvre ce que Contarini appelle une « utopie féminine¹⁸ ». Dans cette quête, le refus d'un féminin associé à la maternité, aux sentiments et à la faiblesse devient un impératif commun qu'il est possible de questionner. Si ce refus passe, dans les œuvres de créateurs, par une négation pure et simple de la femme, il se traduit, pour les créatrices, par la

¹⁷ À ce titre, se référer à Anne Tomiche, « Genres et manifestes artistiques », *loc. cit.*

¹⁸ Silvia Contarini, *op. cit.*, p. 318.

quête d'une « Femme nouvelle¹⁹ », figure réunissant d'un côté la sensibilité et la sensualité féminines et, d'un autre côté, les qualités masculines.

Ces trois temps du futurisme conçus bout à bout laissent planer l'idée d'une quête de transcendance des différences entre les genres sexuels où les femmes artistes ont cherché à rejoindre les hommes dans leur poursuite d'un monde nouveau. Cette quête se traduit jusque dans les manifestes, où Maria Goretti s'interroge par exemple, en 1941, sur l'intérêt à maintenir encore et toujours la poésie féminine en marge de celle masculine.

La créatrice Dada : déconstruire pour mieux (re)construire

Si le futurisme a vu des femmes artistes rejoindre ses rangs très tardivement, à l'exception de Valentine de Saint-Point et de Mina Loy, elles ont été significativement plus nombreuses à contribuer au mouvement Dada. Toutefois, à l'instar de la poétesse Céline Arnaud dans une lettre adressée à Tristan Tzara en 1924, il est légitime de se demander pourquoi si peu de reconnaissance a finalement été accordée à ces créatrices, parmi lesquelles Arnaud, mais aussi Hannah Höch et Elsa von Freytag-Loringhoven, pour ne rester que dans les limites du corpus de cette thèse. En réalité, si le programme Dada veut provoquer l'« entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences²⁰ », pour reprendre une idée du « Manifeste Dada 1918 » de Tzara, force est de constater que, dans la prétention du mouvement à investir toutes les sphères, à réunir toutes les contradictions, l'omniprésence patriarcale n'a paradoxalement pas été questionnée. Dit autrement, l'éclectisme caractéristique de ce second mouvement d'avant-garde compte parmi les causes principales des négligences vis-à-vis de la question de l'inclusion effective et durable des femmes artistes.

Il faut mentionner que, des trois mouvements à l'étude, Dada est celui dont les tenants masculins ont le moins perpétué de représentations figées de la « Femme » à même leurs œuvres, tant plastiques qu'écrites. C'est croire que son absence dans la production artistique masculine va de pair avec l'omission des femmes réelles de l'histoire du mouvement. Cela est sans compter que les créatrices ont souvent été conduites à s'inscrire dans des pratiques plus marginales, dont celles issues de l'artisanat. Le recours à d'autres manières de créer a sans doute contribué au confinement

¹⁹ *Ibid.*, p. 314.

²⁰ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada*, n° 3, 1918.

des créatrices à des formes d'art mineures²¹, et ce bien que l'investissement de techniques artistiques singulières ait été monnaie courante dans les avant-gardes. Peter Bürger explique à cet effet que « ce n'est qu'avec les mouvements historiques d'avant-garde que les moyens artistiques sont devenus *totalelement* disponibles en tant que moyens²² ». Parmi ces « moyens artistiques » qu'évoque Bürger se retrouvent les techniques du collage et du photomontage développées par Hannah Höch, qui procède à l'agencement de matériaux inusités et dont l'œuvre manifestaire *Meine Haussprüche* sera étudiée plus avant.

Tandis que les stratégies novatrices adoptées par les créatrices dadaïstes ont pu être associées à une certaine forme de trivialité, elles l'ont été au service d'un approfondissement des enjeux entourant leur condition de femmes au sein d'un mouvement à prédominance masculine. À cet effet, Hemus aborde une série de points-phares de l'esthétique Dada partagés, entre autres, par les trois signataires du corpus :

Key issues include the rejection of mimesis and narrative [...] the exploration of the material qualities of the medium, the recognition of the impact of technology and its appropriation into art, the transgression of boundaries between art forms, the use of performance [...] and experimentation with language²³.

Ces principes, dont le rejet du mimétisme et de la construction linéaire, l'exploration matérielle, le recours à la performance ainsi que l'expérimentation linguistique sont des principes-clés dans l'étude des œuvres de créatrices proches de Dada. Ils vont souvent de pair avec, soit un rejet de la dichotomie homme/femme, soit un bouleversement des attentes relatives au corps féminin. Les performances publiques de la *Baroness*, les représentations hétéroclites de la femme dans les photomontages de Hannah Höch, où les images sont découpées, puis ré-agencées, en sont de bons exemples. Tel est aussi le cas de Céline Arnauld qui, en s'incluant elle-même ainsi que ses destinataires dans une écriture fragmentaire, offre au lecteur-rice un accès privilégié à des visions libératrices à même l'engagement manifestaire.

²¹ « *Even on the so-called social, cultural or aesthetic margins there will be yet more margins. Even where art and literature are called on to extend their materials, some materials chosen by women (handicrafts for example) or art forms (dance) are considered less appropriate or trivial.* » (Ruth Hemus, *Dada's Women*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 196.)

²² Peter Bürger, *op. cit.*, p. 29.

²³ Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 196.

La signature féminine : confirmer l'insuffisance du fantasme surréaliste

Après l'hostilité futuriste vis-à-vis tout ce qui touche à la féminité et le nihilisme éclectique dadaïste, l'on constate, avec le surréalisme, une recrudescence des questions se rapportant aux représentations du féminin. L'importance accordée à l'univers de l'inconscient et des fantasmes ainsi qu'à l'amour comme valeur libératrice constitue l'explication principale d'une telle obsession pour une vision fantasmée de la « Femme ». Qu'il soit question du mannequin privé de tête suspendu au plafond de la Centrale Surréaliste, du tableau *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* de Magritte, ou bien de Nadja, dite la « folle », dans le texte éponyme d'André Breton, nul doute que l'imaginaire du féminin ait constitué une porte d'entrée privilégiée dans l'univers du merveilleux tant investi par les hommes surréalistes. Or, Marie-Jo Bonnet fait remarquer que « l'imaginaire féminin comme source de merveilleux, de la poésie et des rêves est occulté par ceux-là mêmes qui s'en font les hérauts²⁴ ».

À contempler l'autre extrémité du spectre, les femmes créatrices sont définitivement moins nombreuses que leurs avatars de papier dans ce surréalisme d'entre-deux-guerres et sont majoritairement liées à l'un ou l'autre des artistes déjà bien établi dans le mouvement. Autrement, à partir du milieu des années 1930, une tendance intéressante se dessine dans la fiction féminine par le biais d'un phénomène de mimétisme où les créatrices imitent jusqu'à l'excès les représentations qui leur ont été renvoyées par les tenants masculins. C'est ce que Susan Rubin Suleiman a nommé « *mimicry*²⁵ » en référence à une version ironique de la mascarade et qui est à l'origine des contes de plusieurs artistes-autrices comme Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, Claude Cahun ou encore Lise Deharme, dont plusieurs des héroïnes sont des figures augmentées de l'imagerie figée déjà présente.

La réappropriation puis le détournement par les femmes de figures idéalisées ne paraît certes pas en lien direct avec les manifestes signés par des contributrices au surréalisme, mais nul doute quant à l'importance de ce trait qu'elles partagent dans l'évolution de leur position au sein du mouvement. Une telle pratique subversive est au moins la cause d'une forme de dialogue, d'échange entre créateurs et créatrices à partir de la Seconde Guerre mondiale ; on le remarque par nombre grandissant de collaborations mixtes qui adviennent à partir des années 1940. Cette

²⁴ Marie-Jo Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 54.

²⁵ Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 27.

ouverture au dialogue a certainement favorisé l'implication des autrices et artistes comme agents observateurs plus autonomes et moins comme muse, modèle ou maîtresse au service d'un imaginaire qui ne leur appartient pas en propre. C'est le cas de Suzanne Roussi Césaire qui, dans son texte manifestaire « 1943 : le Surréalisme et nous », fait le point sur la situation socio-culturelle et politique en Martinique et use pour ce faire des principes surréalistes. Il en va de même pour Nelly Kaplan qui fait appel à Philippe Soupault pour la rédaction d'une préface à son *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* (1955).

Le double regard que ces femmes ont eu à investir pour créer est au cœur du changement important de paradigme qui les a vu adopter des postures de sujets et non plus seulement d'objets fantasmatisés. Effectivement, leur propre regard amplifié de la conscience d'être regardées a favorisé pour plusieurs à la fois un désir de réajuster ces représentations par la surenchère (et par l'ironie) et celui de s'observer elles-mêmes pour ensuite rendre compte d'une féminité dégagee de ses attendus contraignant par le biais de l'autoreprésentation. À partir de cette association regardée/regardant que l'on peut tout aussi bien appliquer aux pratiques polémiques des femmes contribuant aux autres avant-gardes historiques, il est particulièrement fécond de l'étudier en contexte d'écriture où la performance de soi constitue une condition indispensable à l'efficacité discursive. Le regard adopté par les signataires dans leur manifeste en est un qu'elles ont nécessairement à tourner vers elles afin de (re)donner à leur énonciation une part d'autorité qui n'est pas préalable à la rédaction.

IV. Cadre théorique (suite) : d'un *ethos*²⁶ aristotélicien à un *ethos* manifestaire

Pour Jeanne Demers et Line McMurray, « [si] au lieu de refuser globalement le système ou encore de le jouer contre lui-même, le contestataire décide de *se* jouer face au système [...] il se donnera alors en spectacle²⁷ ». Les enjeux de l'autoreprésentation permettant de « *se* jouer » occupent effectivement une place centrale dans l'étude des manifestes artistiques et avant-gardistes : n'ont-ils pas comme objectif ultime d'imposer un programme en même temps qu'une

²⁶ À la suite de Dominique Maingueneau, « *ethos* » est la forme qui sera utilisée ici : « L'*ethos* pose des problèmes d'orthographe ; si l'on veut respecter les conventions usuelles en matière de mots grecs, on devrait l'écrire avec un è, mais beaucoup utilisent un simple e, ce que je fais. » (Maingueneau, « Problème d'*ethos* », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 113-114, 2002, p. 55.)

²⁷ Jeanne Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste / Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule, 1986, p. 37.

autorité charismatique, celle du ou de la signataire ? La volonté de légitimer une personnalité en même temps qu'une esthétique et un système de valeurs explique par association pourquoi les auteurs des manifestes dits « fondateurs » ont aussi été les chefs de file de leur mouvement. L'histoire littéraire laisse par ailleurs croire que cette forme d'écriture « impose son diktat *a priori* et à partir d'une autorité charismatique individuelle ou collective. D'où, comme en politique, l'obéissance parfois aveugle au "chef" et l'imitation concrète et fidèle du modèle²⁸ ». À en croire cette explication de François Guiyoba, la puissance rhétorique du manifeste tiendrait en grande partie à l'autorité préexistante de son auteur, du « chef », ainsi qu'à l'importance qu'a eu ce dernier dans la genèse du courant auquel il appartient. Il aurait ainsi consolidé son autorité individuelle préalable dans sa production manifestaire, officialisant dans le même souffle le futurisme, Dada et le surréalisme.

Seulement, si la consécration d'un-e représentant-e et du programme qu'il ou elle préconise constitue la fonction principale du manifeste, comment expliquer le foisonnement de la tradition manifestaire dans les courants d'avant-garde ? Comment justifier la rédaction de manifestes qui n'ont pour la vaste majorité, en incluant les textes du corpus, pas été considérés comme majeurs ou encore qui ne sont pas les fruits de ces personnalités préalablement endossées ? La piste de réflexion qui sera priorisée dans cette thèse est relative à la force rhétorique intrinsèque au genre. Effectivement, l'hypothèse défendue ici est que la personnalité charismatique d'un Filippo Tommaso Marinetti, d'un Tristan Tzara ou d'un André Breton n'est pas, dans l'absolu, un préalable requis à la signature d'un manifeste. Dit autrement, l'autorité se conçoit non seulement en fonction des connaissances préalables sur l'auteur ou l'artiste, mais aussi et surtout par rapport au travail de l'énonciatrice dans et par le texte, travail qui est « inféré de l'intérieur [du] discours²⁹ », pour reprendre les mots de Jérôme Meizoz. Dès lors, si le manifeste a eu tendance à être circonscrit à sa seule visée utilitaire (consacrer tel ou tel poète/auteur/artiste au sein de l'avant-garde), il a tout avantage à être étudié comme une fin, c'est-à-dire comme l'accomplissement d'une performance de soi, d'une construction de et par la signataire. C'est précisément sous l'angle de la construction d'une force autoritaire non préalable à la signature par le biais de différents *èthè* marginaux que

²⁸ François Guiyoba, « Le manifeste littéraire et ses exemplifications : une relation heuristico-herméneutique problématique », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 81.

²⁹ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, p. 3.

sera distingué le manifeste signé par un homme ou un groupe de partisans de celui qui l'a été par une femme.

Le concept d'*ethos*, dans la tradition antique et plus précisément dans la *Rhétorique* d'Aristote, équivaut au « caractère moral qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance. [...] Il faut d'ailleurs que ce résultat soit obtenu par la force du discours, et non pas seulement par une prévention favorable à l'orateur³⁰ ». La place accordée au « caractère moral » ainsi qu'à l'intention persuasive a perduré de l'antiquité jusqu'à aujourd'hui, et ce même si les différentes traditions discursives depuis la rhétorique classique ont repensé et, surtout, approfondi les modes de fonctionnement de l'*ethos*. En effet, tant la linguistique depuis l'introduction du concept d'« énonciation » par Émile Benveniste³¹, que la microsociologie d'Erving Goffman et son concept généralisant de « présentation de soi³² », tant la Nouvelle Rhétorique de Chaïm Perelman et de Lucie Olbrechts Tyteca³³ que l'analyse du discours de Dominique Maingueneau³⁴ et de Ruth Amossy³⁵ ont associé la notion à son caractère éthique (qu'il soit réel ou simulé) en phase avec l'imaginaire social et hérité de la triade antique de la rhétorique *ethos-logos-pathos*.

Au-delà des considérations émises par les différentes écoles de pensée sur l'*ethos* discursif, celui élaboré en contexte à la fois manifestaire et avant-gardiste présente des paramètres plus en phase avec la nature disruptive de l'objet d'étude. Marqué avant tout par la revendication, l'agressivité et la prophétie, son aspect polémique et sa prétention au bouleversement imposent une dimension spécifique qui le fait s'extirper de ses seuls aspects éthiques datant de la tradition aristotélicienne, c'est-à-dire le bon sens, la vertu et la bienveillance. Tandis que le philosophe Michel Meyer, dans sa théorie de l'argumentation (2008), parle de l'*ethos* comme d'une projection de soi par l'orateur dans une volonté de se rapprocher de son auditoire, ou encore de l'« expression d'un caractère poli et policé³⁶ », une divergence fondamentale existe entre l'*ethos* discursif traditionnel et celui investi en contexte manifestaire.

³⁰ Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 83.

³¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976.

³² Erving Goffman, *Mise en scène de la vie quotidienne 1: la présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.

³³ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions Université de Bruxelles, 1988.

³⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

³⁵ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

³⁶ Michel Meyer, *Principia Rhetorica*, Paris, Fayard, 2008, p. 152.

C'est au linguiste Christian Plantin que l'on doit une première appréciation de cet écart entre les deux pans d'un même concept : « L'*ethos* aristotélicien est un *ethos* intracommunautaire recherchant la conviction en se coulant dans l'autorité du consensus majoritaire. Il existe d'autres postures éthiques mises en œuvre par des rhétoriques de rupture établissant des autorités minoritaires...³⁷ » L'idée selon laquelle il existe « des rhétoriques de rupture » en parallèle avec celles « recherchant la conviction » permet de défendre l'élaboration d'un *ethos* qui n'a pas comme objectif l'approbation générale. En effet, le ou la signataire de manifestes ne cherche pas à « se couler dans l'autorité du consensus majoritaire », d'où l'intérêt d'incarner des postures marginales aspirant à la confrontation et à la légitimation d'une autorité minoritaire en rupture avec les normes établies. Concrètement, le recours à la violence est inhérent à la force de rupture du genre et de double souvent d'une impétuosité dirigée à l'endroit même des destinataires.

La théorisation d'un *ethos* discursif propre à l'écriture de manifestes est primordiale parce que l'artiste futuriste, Dada ou surréaliste n'est pas en quête absolue d'adhésion : il ou elle cherche plutôt à imposer une autorité en guise de contre-pouvoir. Et encore, dans l'optique où les écritures manifestaires au féminin sont aussi les supports d'une autorité non préalable à la signature, elles ont ceci en commun de faire des *èthè* discursifs les moyens par excellence de voir paraître la nature profondément discordante du genre. Ainsi, investir une rhétorique marquée par la violence et la polémique, dès lors qu'elle l'est par des femmes qui n'ont pas été reconnues *de facto* comme pionnières avant-gardistes, ancre d'une manière exemplaire parce que marginale leur signature dans les enjeux relatifs à l'avènement d'autorités minoritaires.

V. Cadre théorique (fin) : l'ambiguïté générique du manifeste avant-gardiste

À propos de la nature discordante du texte manifestaire, Filippo Tommaso Marinetti écrit dans une lettre au peintre Severini en 1913 : « [Il existe] un art de faire les manifestes et je le possède³⁸. » S'il ne fait aucun doute que le manifeste constitue un genre à proprement dit – partant de la considération fondatrice établie par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann au sujet de la

³⁷ Christian Plantin, « La personne comme ressource argumentative : *ethos* et résistance à l'autorité », dans Patrick Charaudeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 59.

³⁸ Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 18.

généricité selon laquelle tout texte participe d'un ou de plusieurs genres³⁹ –, il importe de souligner l'impossibilité de parler « d'un [seul] art de faire », contrairement à ce que veut bien entendre le chef de file des futuristes. Le rapprochement du manifeste avec la figure de Protée par Abastado dans son « Introduction » de 1980 est à cet effet significatif puisqu'il laisse entrevoir la multitude de formes qu'ont pu prendre ces œuvres à forte tendance polémique, dont quelques-unes ont déjà paru dans la présentation du corpus (les aphorismes, la conférence, l'essai poétique ou encore le collage, pour ne mentionner que celles-là).

L'instabilité générique du manifeste, qui oscille entre la nécessité d'une structure figée (pour lui reconnaître une efficacité persuasive) et celle d'une créativité totale (afin de souligner la singularité du groupe ou du mouvement qui y est représenté), est ce qui rend peu fructueuse ni intéressante toute tentative de classification fixe. Une explication plus technique à cette nature protéiforme du manifeste est qu'il investit des « scènes d'énonciation⁴⁰ » appartenant à plusieurs domaines dont la politique, la littérature et l'art. Conséquemment, ce qui équivaut à la « scène générique » des textes manifestaires ne peut être limitée à un ensemble bien défini et l'éclectisme du corpus d'étude ne manque pas de soutenir cette théorie. Ainsi, le genre du manifeste, et plus spécifiquement du manifeste avant-gardiste, est le lieu d'une cohabitation entre différentes composantes reliées aux trois disciplines englobantes mentionnées plus haut telles que la propagande politique, la construction narrative et l'expérimentation artistique. Cette interdisciplinarité fondatrice influence et complexifie par le fait même les paramètres que sont le contexte de création du manifeste, le rôle de ses différents acteurs et ses modes de représentation, entre autres. Il n'en demeure pas moins que des attentes formelles et certaines valeurs telles que la rupture et l'appel à la collectivité viennent avec l'« effet-manifeste », qui dépend du contexte idéologique et historique⁴¹ ».

À l'étiquette « genre de discours », qu'il n'est déjà pas aisé d'associer au manifeste⁴², vient s'ajouter celle en lien avec son appartenance aux scènes d'énonciation littéraire et artistique. Marc

³⁹ Après Jacques Derrida (« La loi du genre », *Parages*, Galilée, 1986, p. 264). Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans Marielle Macé et Raphaël Baroni, *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 23.

⁴⁰ Ce concept de Dominique Maingueneau concerne les espaces institués d'où émanent les discours et qui déterminent en principe « l'ensemble des normes constitutives d'un genre de discours » (Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, p. 111).

⁴¹ Claude Abastado, *loc cit*, p. 4.

⁴² Cette question a donné lieu à une contribution de Dominique Maingueneau dans un numéro à paraître en 2024 de la revue *Recherches et travaux. L'analyste du discours*, sans remettre en question la généricité du manifeste littéraire, y

Angenot et Darko Suvin relèvent un trait partagé par les productions manifestaires modernes, soit qu'elles sont construites comme des « monuments imaginatifs⁴³ » ou encore comme des mythes. En voulant imposer un programme nouveau, les signataires doivent s'en faire les premier-ère-s exécutant-e-s, transformant du même coup leur manifeste en miroir d'un art, d'une technique, d'une mode qu'il s'agit de publiciser. Cette nature auto-génératrice en fait non pas des fictions à proprement dit mais, pour reprendre l'explication d'Angenot et de Suvin, « [des] construction[s] narrative[s] et sémantique[s] dont le langage est déterminé dans l'histoire⁴⁴ ». Ces « constructions narratives » ont le triple rôle de mettre en scène une crise, de faire date dans un contexte historique, social, artistique et/ou politique, et de recréer ultimement le (un) monde à partir de cette crise.

Les manifestes du corpus ne font pas exception à la tendance observée par Angenot et Suvin à partir de l'étude du *Manifeste communiste*. Les signataires étudiées en ces lignes créent aussi des univers souvent utopiques (mais pas toujours) pour pallier une réalité jugée insatisfaisante voire méprisante, en témoignent des textes tels que le *Manifeste de la femme futuriste* de Valentine de Saint-Point, le *Feminist Manifesto* de Mina Loy ou encore le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » de Maria Goretti. Ces trois exemples en lien avec le futurisme font voir un réel inusité où les femmes sont libérées des contraintes qui les maintiennent dans l'angle mort de l'Histoire. Les autrices et artistes mettent ainsi à profit ce que Christophe Kihm nomme la « parole-action⁴⁵ », qui équivaut à une « croyance dans les puissances de l'action, [à un] désir de transformation du monde et [à une] croyance dans les puissances de l'art⁴⁶ ». Pour ce faire, elles usent de stratégies impliquant textuellement une rhétorique de l'exagération jusqu'à la violence au service d'une adéquation entre la forme du discours et son contenu.

Kihm parle d'ailleurs en termes d'« opérateurs » pour nommer ces manières de concevoir les rapports entre soi comme énonciatrice active et le monde, qui permettent « la mise en relation de l'art et de la vie et à partir desquel[le]s des actions [peuvent] s'accomplir⁴⁷ ». Or, dans l'optique où les signataires ont négocié différemment que leurs principaux homologues masculins les enjeux

constate la difficulté de classer ce genre de discours dans l'une ou l'autre des catégories (prototypes) qu'il a lui-même établies.

⁴³ Marc Angenot et Darko Suvin, « L'implicite du manifeste : métaphores et imagerie de la démythification dans le "manifeste communiste" », *Études françaises*, vol. 16 n^{os} 3-4 (« Le manifeste poétique/politique »), 1980, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁵ Christophe Kihm, « Manifestes, collectifs, mobilisations », dans Serge Margel et Eva Yampolsky (dir.), *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

reliés à l'auctorialité par le biais de l'*ethos* discursif, les manifestes du corpus sont certainement appelés à produire d'autres opérateurs que ceux tournant, par exemple, autour de la seule violence verbale. La mise au jour de ces moyens inusités de *faire voir* un monde nouveau et dont l'importante variabilité serait commune à une rhétorique manifestaire « au féminin » compte parmi les principaux objectifs poursuivis dans cette thèse.

En outre, la recension d'opérateurs valides servant à rapprocher art et vie au sein du discours est ce qui confirme l'appartenance du manifeste avant-gardiste à un genre qui se veut littéraire en plus d'être discursif. L'existence d'un objet « manifeste » qui se fait texte autant que geste est d'ailleurs unanimement partagée par la critique et est primordiale dès lors que l'on s'intéresse à la possible singularité des textes manifestaires signés par des femmes. Dans cette optique, « le “nouveau” est une action, qui non seulement procède par l'invention d'autres formes d'expérience, ou d'expérimentation, de nouveaux usages de la langue et de la voix, du corps et des images, mais encore qui questionne cette action⁴⁸ ». (Re)donner la parole à des artistes dont la réception a été teintée par le fait qu'elles incarnent des « formes d'expérience, ou d'expérimentation » foncièrement « autres » laisse entrevoir toute l'étendue des possibilités en ce qui a trait à leur extirpation des contraintes génériques. En ce sens, la négociation de l'anti-manifeste Dada par Céline Arnauld ou encore les manifestes techniques futuristes de Benedetta Cappa Marinetti sont de bons exemples d'une élaboration programmatique *questionnant* explicitement cette marge qui existe entre tradition et innovation, entre théorie et pratique, et ce à même le discours manifestaire.

VI. Quelques commentaires sur l'évolution d'un genre protéiforme

L'objet d'étude, qui tient à la fois du discursif et du littéraire en regard de sa généricité, est le fruit d'une longue évolution dont chaque étape ajoute à ce qu'il est maintenant convenu d'appeler « manifeste avant-gardiste ». D'ailleurs, quelques-uns de ces moments charnières génèrent des questionnements qui trouvent leurs échos jusque dans les textes revendicateurs signés par des femmes, les rendant importants à revisiter à la lumière d'un corpus généré. En l'occurrence, certaines transformations terminologiques que le manifeste a subies, combinées aux enjeux politiques qui en ont façonné les contours, sont en lien avec les attentes relatives au caractère

⁴⁸ Serge Margel, *loc cit.*, p. 35.

explicite des propositions manifestaires, les types de supports choisis pour en faire la promotion ainsi qu'avec les dynamiques de pouvoir dont elles sont en principe censées rendre compte.

D'abord, l'origine latine du terme « manifeste » permet d'introduire un premier trait caractéristique du geste manifestaire posé par une femme. Daniel Chouinard et Luca Somigli associent tous deux la genèse du concept à l'adjectif *manu(i)festus* dont le sens premier est « palpable ». De ce rapprochement découlent deux significations distinctes mais quand même cohérentes avec la production que l'on reconnaît depuis les manifestes datant du début du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire « évident » et « découverte ». Marc Angenot n'écrivait-il pas, dans son étude comparative sur le pamphlet et le manifeste, que ce dernier s'inscrit nécessairement dans « une rhétorique de la continuité explicite⁴⁹ » ? Paradoxalement, l'étude des productions de femmes signataires force à nuancer cette propension à un discours clair et catégorique défendue dans la critique. Certes, les programmes laissent *a priori* peu de doutes quant aux allégeances de leur signataire mais, à se concentrer sur les questions d'auctorialité, l'intérêt se trouve plutôt du côté de la charge implicite des discours. Meizoz, dans sa théorisation de l'*ethos*, ne parlait-il pas en termes d'« inférence » et donc d'une nature déductive ? Il serait alors faux d'affirmer que le manifeste ne tient qu'à sa part d'explicite : la connotation, ne serait-ce que par le biais du choix de tel ou tel *ethos* dans la constitution d'une force autoritaire non préalable à la signature, est en effet partie prenante de la rhétorique énonciative.

Ensuite, la forme nominale résultant d'un processus de substantification, qui remonte quant à elle au moins au XVI^e siècle et qui se serait popularisée notamment après l'emprunt à l'italien *manifesto*, ouvre vers une deuxième considération, celle-là en matière de support. Pour reprendre les mots de Chouinard, il s'agit à la Renaissance d'une « feuille volante [...] qu'on affiche dans les lieux publics, dans une intention publicitaire ou propagandiste, afin de divulguer des faits intéressant la communauté⁵⁰ ». Cet enrichissement sémantique est une étape charnière dans l'évolution du terme : d'un usage auparavant assez exceptionnel et informatif, il se transforme en un discours performatif puisque publicitaire et propagandiste, traçant ainsi la voie pour les futures campagnes de publicisation des mouvements avant-gardistes. À lire l'histoire rétrospectivement, l'on voit les « feuilles volantes » se métamorphoser en journaux tel *Le Figaro* ou encore en revues spécialisées comme *Nuovo Futurismo* en Italie, *Le Phare de Neuilly* en France, *The Little Review*

⁴⁹ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 61.

⁵⁰ Daniel Chouinard, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) », *Études françaises* (« Le manifeste poétique/politique »), n^{os} 3-4, 1980, p. 23.

aux États-Unis et *Tropiques* en Martinique comme supports privilégiés pour la publication des manifestes. Toutefois, force est de constater que toutes les productions de femmes n'ont pas investi le support périodique. Certaines, comme le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » de Maria Goretti ou le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* de Nelly Kaplan, ont été publiées sous forme d'ouvrage ou chapitre d'ouvrage alors que d'autres, comme le *Feminist Manifesto* de Mina Loy ou les manifestes techniques de Benedetta Cappa Marinetti, n'ont tout simplement pas été publiées du vivant de l'artiste. Comment alors interpréter la rédaction de manifestes qui n'ont pas été confrontés à la réception à grande échelle impliquée par celle journalistique ? Que vaut le troisième principe à la base du genre – celui de l'avènement d'une collectivité perturbatrice – dès lors que le texte n'est pas exposé au plus grand nombre ? Un travail sur l'*ethos* collectif comme « image verbale d'un groupe⁵¹ » inhérente au discours constitue une piste de solution : la communauté manifestaire tant recherchée par la signataire ne serait-elle pas créée plutôt que recherchée, au même titre que ne l'est son autorité individuelle ?

Enfin, à ce changement de paradigme en regard du support s'ajoute, au cours du XIX^e siècle, le développement de la presse écrite dont l'apogée coïncide avec la naissance des premières avant-gardes. Ces deux avènements simultanés provoquent un troisième bouleversement, celui-là relatif aux concepts d'opposition ou encore de rupture manifestaire. La presse contribuant à l'autonomisation des sphères artistique et littéraire, elle concourt par le fait même à leur consécration comme lieu de débats et de luttes pour la visibilité. Le manifeste, dans ce contexte, conserve sa fonction autoréférentielle acquise auprès des « personnes de grande qualité⁵² » à la fin du XVII^e siècle, seulement, des groupes d'artistes s'ajoutent à la mêlée et deviennent des générateurs importants de contre-discours. Cette étape fondamentale pour le devenir du manifeste avant-gardiste, c'est-à-dire son passage de la sphère politique à celles culturelle et littéraire, évoque ce que Jeanne Demers et Line McMurray abordent en termes de transformation du manifeste d'*imposition*, qui émane d'une autorité préalablement établie, à celui d'*opposition*, qui a dû

s'approprier une parole d'autorité, renouveler, pervertir ou encore inventer un rituel. Il a dû s'appuyer sur un je/nous fortement identifié qui proclame son existence comme sujet désirant le pouvoir et fondant ce désir sur une certitude : le monde ne

⁵¹ Ruth Amossy et Eithan Orkibi, « Introduction », dans Ruth Amossy et Eithan Orkibi (dir.), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classique Garnier, 2021, p. 7.

⁵² Daniel Chouinard, *loc cit*, p. 24.

peut plus tourner de la même manière, il devient essentiel d'en modifier le mouvement, de le placer au besoin sur une autre orbite⁵³.

Cette quête d'une « parole d'autorité » à laquelle s'intéressent Demers et McMurray par le biais du concept d'« opposition » montre un manifeste non plus objet d'un pouvoir majoritaire, mais plutôt celui d'un pouvoir minoritaire cherchant à se légitimer. Toutefois, un paradoxe émane précisément de ces dynamiques de pouvoir induites par le genre manifestaire en contexte avant-gardiste. D'un côté, en dignes représentants de l'avant-garde européenne du XX^e siècle, le futurisme, Dada et le surréalisme évoluent dans des contextes où leur visibilité est limitée⁵⁴ et où, de ce fait, la logique d'un pouvoir à conquérir va de soi. Mais, d'un autre côté, ceux qui s'en sont fait les représentants les plus mémorables jusqu'à aujourd'hui occupaient des positions de pouvoir voire de domination parmi les partisans. Cela pousse à croire que la ligne de partage entre l'*imposition* et l'*opposition* théorisée par Demers et McMurray est mince, voire que les deux gestes peuvent être posés simultanément. À moins que l'on se consacre, comme dans le cas présent, à des écritures réellement marginales en ce qu'elles ont eu en plus à négocier avec des autorités charismatiques et leurs idéaux au sein même des courants.

En outre, retracer les principales étapes dans la transformation de l'objet « manifeste » apporte son lot de commentaires dès lors qu'elles sont conçues parallèlement à des productions considérées comme « mineures » dans l'histoire des avant-gardes. Les enjeux terminologiques impliquent une négociation trouble de la part d'explicite au sein du discours alors que ceux en lien avec le support, notamment journalistique, font se questionner sur les choix matériels des signataires dans la publicisation de leur programme. La nuance entre *imposition* et *opposition* met finalement au jour toute la complexité des dynamiques de pouvoir à l'œuvre au sein des mouvements. Ces quelques remarques sont importantes à dégager avant d'aborder de front le corpus, car elles montrent en filigrane autant de manières dont la prise en compte des signataires avant-gardistes apporte un éclairage nouveau à la longue et riche évolution du genre manifestaire.

⁵³ Jeanne Demers et Line McMurray, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁴ Les avant-gardes historiques ont partagé la scène culturelle avec d'autres mouvements et écoles, rendant leur influence marginale. Cela est sans compter toutes les autres institutions (culturelles, mais pas seulement) dont les discours se disputaient l'espace public.

VII. Hors des « canons » masculins, une marge féminine

Le parcours théorique autour des approches relatives à l'histoire des avant-gardes au féminin, à la rhétorique ainsi qu'à la poétique des genres effectué jusqu'à présent permet de voir se dessiner la structure adoptée dans la présente thèse. Les mouvements constitutifs du geste manifestaire que sont l'opposition, l'imposition et le regroupement offrent effectivement un cadre parfait dans lequel négocier un corpus étendu à la fois temporellement et idéologiquement. Partant de ces invariants génériques, la tâche à accomplir ici est double : découvrir si les autrices et artistes mettent en relation différemment que ne l'ont fait leurs homologues masculins les traits fondamentaux du genre et, le cas échéant, comprendre comment elles parviennent à incarner le rôle de théoricienne avant-gardiste dans leur discours revendicateur et disruptif.

Suivant l'ordre de présentation des concepts-clés effectuée au préalable, la première partie est entièrement consacrée à l'opposition et à la rupture comme valeurs fondatrices des textes du corpus. Genre polémique par excellence, le manifeste avant-gardiste tel qu'investi par les autrices et artistes met en œuvre les processus de dichotomisation et de disqualification au service d'une transmission programmatique potentiellement hors des frontières délimitées par les artistes-fondateurs des mouvements. La deuxième partie fait étalage des stratégies par lesquelles les créatrices tentent l'imposition d'idées novatrices en même temps que l'imposition, à des degrés de succès variables, de leur personne comme force auctoriale. Les questions de performance de soi et d'*ethos* discursif au service d'une autorité à la fois manifestaire et féminine sont centrales dans cette section. Le troisième et dernier temps de la réflexion est voué à l'entité collective censée se trouver au cœur du manifeste avant-gardiste sous les couverts d'un *ethos* collectif qui passe potentiellement par l'établissement de systèmes de références filiales. Les enjeux entourant l'avènement effectif d'une communauté « au féminin », après avoir analysé conjointement un corpus des plus temporellement étendu et idéologiquement varié, est celle sur laquelle se conclut le travail.

Étudier ainsi les trois mouvements caractéristiques du geste manifestaire (rompre, (s')imposer, réunir) à la lumière d'un corpus exclusivement féminin pointe vers l'objectif principal poursuivi dans les prochains chapitres : découvrir ce que les autrices et artistes du corpus ont su faire des invariants génériques associés au manifeste avant-gardiste. Loin de chercher à isoler une manière « féminine » de *faire* le manifeste, la perspective est plutôt celle de questionner les limites

de cet objet significatif dans l'histoire des trois avant-gardes historiques à la lumière de témoignages peu considérés jusqu'à présent, voire pas du tout. En plus de consolider l'inscription des signataires de textes hétéro-catégorisés dans une certaine tradition du genre, le cœur du propos est donc consacré à l'observation de particularités énonciatives qu'un investissement de ce type de discours par des artistes toujours considérées comme « mineures » a pu engendrer. Procéder ainsi a le double avantage de confirmer, par le biais de chapitres théoriques, l'appartenance d'un corpus pour le moins disparate au genre manifestaire tout en en élargissant les horizons. Il faut insister, en guise de derniers mots, sur cette idée essentielle d'élargissement générique à partir d'un corpus qui, quoique non exhaustif, fait office de panorama montrant une part de l'avant-garde restée dans l'ombre et qu'il s'agit maintenant de mettre en lumière.

Première partie : force de rupture et contre-discours

Le manifeste existe dans un rapport de rupture radicale avec les institutions et les normes qui dominent l'espace social et culturel contemporain à sa publication. Sans se limiter à la seule critique des valeurs et des conventions dominantes, c'est en tant que lieu d'une réelle division que le ou la signataire pense son projet. De fait, la nature foncièrement disruptive du genre constitue « [une] des singularités du manifeste, [qui] ne consiste pas seulement en ce qu'il rompt avec son propre contexte culturel [...] mais surtout en ceci qu'il fait de cette *rupture* elle-même son nouveau contexte de production⁵⁵ ». Concrètement, la « *rupture* » entre des idéaux à défendre et le réel qui ne suffit pas pour les atteindre donne lieu à une temporalité en crise qui se traduit à même le texte sous la forme d'une confrontation entre le présent jugé défaillant et stérile, et un avenir salvateur à convoquer/provoquer. La force de rupture agit ainsi comme moteur à l'oscillation constante entre le passé (à retrouver ?), le présent (à dépasser) et le futur (à créer). Cette première sert à voir les implications de la rupture dans les manifestes signés par une femme, mais il importe avant tout de peser l'importance de ce « moteur » à la fois pour le genre manifestaire et pour l'avant-garde historique.

Une telle tension dans la temporalité explique la nature à la fois précaire et paradoxale du manifeste avant-gardiste, et ce encore plus que pour le manifeste tel qu'il a été investi antérieurement. Le fait est que les avant-gardes elles-mêmes, et non seulement leurs productions manifestaires, sont fondées sur ce principe de rupture qui en motive les innovations artistiques et, dans une non moindre mesure, politiques voire éthiques. Dit autrement, le genre dépeint un monde hypothétique opposé à la réalité, et cette opposition est au cœur de sa structure discursive autant que des esthétiques futuriste, Dada ou surréaliste d'une manière plus générale. Seulement, à fonder ainsi un discours programmatique sur sa charge disruptive, il ne peut qu'entrer en contradiction avec lui-même une fois propulsé sur la place publique. Il s'agit donc d'une création condamnée, en un sens, à l'échec : l'échec de ne pas avoir fait date, de ne pas avoir rompu assez abruptement

⁵⁵ Serge Margel, « Manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société », *Lignes*, n° 40 (« Le manifeste entre littérature, art et politique »), 2013, p. 31.

avec le contexte environnant, ou l'échec d'avoir réussi temporairement et donc de perdre cette force de rupture qui en est le principal moteur au profit d'un processus d'institutionnalisation.

Pour contrer ce paradoxe en lien avec la nature disruptive du programme avant-gardiste, l'idée d'une réactualisation constante devient, avec le futurisme, constitutive du genre manifestaire et contribue à sa complexité. Giovanni Lista parle d'une véritable frénésie pour le manifeste, qui est « un nouvel objet culturel dont la valeur est donnée précisément par le fait qu'il va être dépassé, tout de suite, par une nouvelle intuition créatrice, à son tour plus actuelle, mais tout aussi transitoire⁵⁶ ». Une telle conception anti-immobiliste subsiste jusqu'au courant dadaïste, et l'un de ses fondateurs, Richard Huelsenbeck, la renforce en le comparant à la mouche éphémère (*Eintagsfliege*) :

Puisque Dada est l'expression la plus directe et la plus vivante de son temps, [...] il est comme l'éphémère et pourtant il a ses frères parmi les colonnes éternelles du Nil. Celui qui vit pour le jour d'aujourd'hui, vit toujours. Car celui qui a vécu pour le meilleur de son temps, celui-là a vécu pour tous les temps. Prends et donne-toi. Vis et meurs⁵⁷.

Outre l'idée selon laquelle « [c]elui qui vit pour le jour d'aujourd'hui, vit toujours », les valeurs défendues dans les courants d'avant-garde – parmi lesquelles l'art futuriste au service de la culture industrielle émergente du début du XX^e siècle, le rejet Dada des conventions artistiques et l'ouverture surréaliste à des univers psychiques jusque-là méconnus – sont en accord avec le manifeste comme production maintenue dans un espace créatif à la fois transitoire et discordant, par opposition à une conception plus muséale de l'art, héritée des traditions esthétiques antérieures.

La production de masse s'est donc avérée une stratégie efficace pour faire perdurer l'effet discordant dans le manifeste avant-gardiste. Or, à défaut d'avoir eu la visibilité pour être partout à la fois à la manière d'un Filippo Tommaso Marinetti, qu'est-ce que l'étude des signatures féminines peut apporter de novateur en termes de perpétuation de leur charge disruptive ? Une piste de réflexion est en lien avec l'appartenance du manifeste à une catégorie discursive qui tient de la polémique. C'est précisément à titre de polémistes que les signataires montrent les manières inusitées de rompre qui sont au cœur du premier chapitre. À partir d'un corpus doublement marginal puisque intriquant théorie avant-gardiste et écriture des femmes, observer la part de polémique est d'autant plus pertinent qu'elle sous-tend une ouverture des perspectives génériques.

⁵⁶ Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 26.

⁵⁷ Richard Huelsenbeck, « Introduction », dans *Almanach Dada*, Paris, Champ libre, 1980, p. 166.

L'acte même de signature par une femme constitue un geste qui vient perturber l'ordre établi d'un point de vue tant sociétal qu'idéologique, et ce au sein même des différents mouvements. En cela, l'idée d'une double rupture inhérente à l'écriture manifestaire au féminin est à approfondir dans le deuxième chapitre parce qu'elle rompt aussi, bien que pas toujours explicitement, avec certaines valeurs qui ont perduré pendant la première moitié du XX^e siècle et qui ont été perpétuées jusque dans les rangs futuriste, Dada et/ou surréaliste.

Chapitre 1. La signataire-polémiste

L'acte polémique « manifeste la transformation de l'échange verbal en un combat où il s'agit de vaincre l'autre par la violence, donnant aux interlocuteurs le statut d'ennemis usant de stratégies militaires et recourant à la force brute⁵⁸ ». À la lumière de cette définition de Ruth Amossy, qui exploite d'une manière évocatrice la métaphore militaire et la nature agonistique du genre, le rapprochement de la polémique avec les mouvements d'avant-garde historique devient évident à concevoir. L'instabilité généralisée caractéristique du XX^e siècle offre en effet un espace aux artistes, parmi lesquels les signataires du corpus, pour travailler à l'élaboration d'un rôle nouveau, perturbateur, au sein de la société dans la visée ultime de la bouleverser, voire de la révolutionner. Ainsi les avant-gardes explorent-elles, par le biais du texte manifestaire, les possibilités que leur offre l'innovation artistique dans la poursuite de nouveaux pouvoirs d'action.

En cela, les trois mouvements symbolisent parfaitement la tradition héritée d'Olinde Rodrigues, qui utilise le premier (en 1825) le terme « avant-garde » :

C'est nous, artistes, qui vous serviront d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant [...]. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme, nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive⁵⁹.

Le recours à « la puissance des arts [qui] est en effet la plus immédiate et la plus rapide » au moyen d'« armes de toute espèce » n'est pas sans évoquer, comme le note Amossy dans sa définition de la polémique, le domaine militaire. La position que les mouvements avant-gardistes adoptent est

⁵⁸ Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 46.

⁵⁹ Olinde Rodrigues, « L'artiste, le savant et l'industriel », dans Claude-Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Galerie de Bossange Père, 1825, p. 341.

donc celle d'un contre-pouvoir symbolique, d'une attitude critique vis-à-vis des valeurs dominantes et des normes sociales/culturelles imposées. De là l'intérêt d'aborder plus avant la place accordée à la rupture et, plus spécifiquement, au *conflictuel* dans les textes revendicateurs d'artistes-polémistes⁶⁰.

Les deux temps principaux du discours polémique, la dichotomisation et la disqualification, constituent les principales lignes directrices à suivre dans l'approfondissement des liens unissant l'écriture manifestaire pratiquée par des femmes signataires et la modalité argumentative⁶¹ au cœur du premier chapitre. Tandis que l'un permet d'élargir l'étendue des ennemis possibles contre lesquels se poser, l'autre montre que la violence verbale n'est pas le seul moyen pour mettre hors-jeu les opposants potentiels. Surtout, ils contribuent au rapprochement de manifestes auto-catégorisés par leur signataire, qui s'inscrivent *de facto* dans cette tradition discursive, et ceux hétéro-catégorisés, dont il s'agira de rendre apparente la volonté tout aussi polémiste.

1.1 Dichotomie : entre rupture et unification

Le conflit « entre forces antagonistes intellectuelles, morales, etc.⁶² » se trouve au cœur du discours polémique et c'est précisément ce que défend Dominique Garand : « Le dénominateur commun des énoncés polémiques en tous genres n'est pas la violence mais le conflictuel⁶³. » L'importance de ce dernier concept, qu'il faut différencier de la simple violence verbale en ce qu'elle implique deux discours en confrontation et par là une idée de réciprocité, donne lieu à un premier mouvement témoignant d'un choc des opinions : celui d'une dichotomisation des positions. En effet, une caractéristique commune aux textes manifestaires avant-gardistes est leur propension à « [radicaliser] une polarité en accentuant l'incompatibilité des pôles et l'inexistence d'alternatives intermédiaires, soulignant le caractère évident de la dichotomie aussi bien que le pôle

⁶⁰ Ces traits apparaissent assez systématiquement, quoique sous diverses formes, dans les divers travaux d'historien-ne-s de la littérature. Dans ce cas-ci, il s'agit plus spécifiquement d'une traduction libre de l'interprétation de Charles Russell dans son ouvrage *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Post Modernism* (« The Theory of the Avant-Garde », dans *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Post Modernism*, New-York, Oxford University Press, 1985, p. 4).

⁶¹ Ruth Amosy, *Apologie de la polémique*, *op. cit.*, p. 70.

⁶² *Ibid.*, p. 55.

⁶³ Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Annette Hayward et Dominique Garand (dir.), *États du polémique*, Montréal, Nota Bene, 1998, p. 216.

qui doit recevoir la préférence⁶⁴ ». Une telle radicalisation entre deux pôles contribue à la force de rupture de ces textes, tout entiers consacrés à la mise en avant de polarités entre des valeurs archaïques et d'autres libératrices. Ainsi, les antagonismes reproduits textuellement par le biais du manifeste sont fondés sur des enjeux qui sont souvent amplifiés jusqu'à ne laisser finalement paraître qu'une vision manichéenne du monde, nécessitant pour le coup une prise de position catégorique avant de procéder à une déconstruction systématique de la thèse adverse.

Les textes manifestaires signés par des autrices et artistes ne font pas exception à cette règle, c'est-à-dire qu'ils mettent bel et bien en place un argumentaire fondé sur un choc entre deux systèmes idéologiques ou esthétiques opposés. Toutefois, si un premier (l'article « Culinarium futuriste » d'Irba Futurista) organise son propos autour du rejet d'une tradition bien établie mais jugée défailante et limitée, un deuxième (la conférence « La métachorie » de Valentine de Saint-Point) paraît au contraire s'appuyer sur les tares d'un ennemi abstrait que la signataire construit à même le discours. L'intérêt d'aborder ces deux exemples l'un à la suite de l'autre est qu'ils négocient le réel d'une manière distincte, et ce tout en étant fondés tous deux sur le premier temps polémique identifié par R. Amossy. Le « Culinarium futuriste » montre un investissement plus traditionnel de la dichotomisation en ce qu'il est fondé sur le rejet d'une communauté concrète ; « La métachorie » met en scène une machination fondée sur deux parties dont l'existence hors du discours n'est pas assurée.

Un tel parallèle permet de concevoir, d'une part, comment un texte manifestaire hétéro-catégorisé constitue un geste tenant de la polémique au même titre qu'un manifeste nommé initialement comme tel. D'autre part, il force l'élargissement de ce genre disruptif en contemplant les possibles de l'une de ses notions fondamentales. Tandis que les positions ennemies affichent une forte tendance à être clairement identifiées dans le manifeste de partisans avant-gardistes – Marinetti et tout ce qui appartient au passé dans ses écrits ; Tzara et le positivisme ; Breton et le roman réaliste –, l'antagonisme ne va pas nécessairement de soi dans les textes manifestaires de plusieurs femmes signataires dont Saint-Point.

⁶⁴ Traduction libre de la définition proposée par Marcelo Dascal : « *Dichotomization : radicalizing a polarity by emphasizing the incompatibility of the poles and the inexistence of intermediate alternatives, by stressing the obvious character of the dichotomy as well as of the pole that ought to be preferred.* » (Marcelo Dascal, « Dichotomies and Types of Debates », dans Frans Van Eemeren et Bart Garssen (dir.), *Controversy and Confrontation*, Amsterdam/Philadelphie, Benjamins, 2008, p. 34.)

1.1.1 En croisade contre la tradition culinaire

Le cas de l'article « Culinarium futuriste » d'Irba Futurista, dont l'ennemi est à chercher dans les traditions solidement ancrées de l'art culinaire en Italie, est un premier témoignage clair d'une tentative de dichotomisation. Ce texte, paru une première fois dans la revue *Roma futurista* en 1920⁶⁵, tient du genre manifestaire en ce qu'il présente un programme fondé sur trois grands principes et y oppose catégoriquement deux systèmes de valeurs construits autour de ces mêmes principes. C'est précisément de cette opposition traduite à même le texte qu'émane la part innovatrice des propositions de la signataire, la confrontation des idées offrant l'espace nécessaire à l'isolement, d'une part, puis à la valorisation, d'autre part, de celles qu'elle a choisi de défendre. Le processus de dichotomisation s'élabore donc, dans ce premier texte manifestaire, en trois parties⁶⁶ dont l'analyse des deux premières permet d'y voir se dessiner, en filigrane, l'opposition entre un art « futuriste » de la table et une conception bourgeoise.

Avant tout, Irba Futurista n'est pas la première à s'être penchée de manière polémique sur la culture culinaire italienne. Elle s'inscrit par le fait même dans une lignée de manifestes dont le premier représentant a été le *Manifeste de la cuisine futuriste*, signé par le chef français Jules Maincave en 1913. Maincave y consacre son argumentaire aux enjeux entourant le choix des plats sous l'angle de la nourriture, de l'agencement des ingrédients. La signataire innove toutefois pour ce qui est de l'élaboration d'un discours sur l'esthétique de la mise en place et de l'art de la table. Preuve de son influence dans le domaine : les principes qu'elle défend dans son « Culinarium futuriste », à l'instar de ceux promus dans le manifeste de Maincave, serviront de base à Filippo Tommaso Marinetti dans son texte éponyme publié en italien en 1930 dans *La Gazzetta del popolo* puis en français en 1931 dans *Comœdia*. Seulement, si le chef de file y fait ouvertement référence au chef cuisinier français (« L'abolition des mélanges traditionnels afin d'expérimenter tous les nouveaux mélanges apparemment absurdes selon les conseils de Jules Maincave et d'autres cuisiniers futuristes⁶⁷ »), en revanche jamais le nom d'Irba Futurista (ou d'Irène Bazzi, sa véritable identité) n'y apparaît.

⁶⁵ Il paraît aussi, en août de la même année, dans le journal *La Pietra, Sarno*, sous une rubrique intitulée « *Frammenti, rottami, detriti* » (trad. « Fragments, débris, détrit » par Chiara Zampieri) Pour un accès à la numérisation du manifeste, voir [<https://collections.library.yale.edu/catalog/10651748>].

⁶⁶ Qui correspondent aux principes de variabilité, de forme et de couleur.

⁶⁷ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste de la cuisine futuriste », Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 1725.

Le premier principe investi dans le « Culinarium futuriste », celui qu’Irba Futurista nomme simplement « variabilité », rend apparent le mouvement de dichotomisation au cœur du geste polémique effectué dans l’article. En effet, l’importance de *varier* implique de « a) [b]riser le si ennuyeux et passéiste ordre de présentation des plats au consommateur, toujours franchement monotone, après le hors-d’œuvre le plat de pâtes – viande – légumes verts – dessert⁶⁸ » (CF, p. 1211). L’utilisation de la ponctuation dans l’énumération est évocatrice en ce qu’elle témoigne de cette « franche monotonie » qu’évoque la signataire au sujet de l’ordre des plats. En effet, l’absence d’une virgule entre ses premier (« le hors-d’œuvre ») et deuxième (« le plat de pâtes ») éléments dénote une absence de considération vis-à-vis de l’ordre préétabli des plats, absence de considération par ailleurs rendue apparente par le biais des termes « ennuyeux » et « passéistes ». Il en va de même pour les troisième, quatrième et cinquième aspects, qui, s’ils sont au moins séparés par un tiret, sont quant à eux privés de déterminants. De même, la suite immédiate de l’extrait déconstruit la fâcheuse habitude d’ordonner systématiquement les plats : « [Briser] cet ordre en concédant la plus grande liberté à ce bouleversement en démontrant (à soi) que l’on peut faire un excellent repas en commençant par la “fin” et par “le milieu”. » (CF, p. 1211) La répétition du verbe « briser » pour introduire l’expression de deux réalités opposées, grâce à l’énonciation d’un problème (« Briser le si ennuyeux et passéiste ordre de présentation... ») et à celle de sa résolution (« Briser cet ordre en concédant la plus grande liberté... »), contribue au rapport de proximité conflictuelle entre des valeurs oppressives associées aux mœurs bourgeoises, et celles liées à la liberté que sous-tend l’esthétique futuriste.

Ce premier point consacré à la déconstruction des *a priori* culinaires s’ouvre vers les sections b) et c) du commentaire sur la variabilité. La signataire y insiste sur des valeurs relevant de la liberté créatrice dans les arts de la table, soit respectivement l’originalité et le plaisir. Le traitement de ces deux autres principes s’inscrit décidément dans la même rhétorique visant à isoler le bon usage bourgeois – ou « italien-français-viennois » (CF, p. 1212) – au profit d’une vitalité créatrice. Ainsi, au sujet de l’originalité, Irba Futurista écrit : « Faire un tout aussi excellent repas composé de trois plats de pâtes différentes et de dessert – ou de toutes les variations qu’il vous passe par la tête (ou le ventre) de faire un jour. » (CF, p. 1211) Ici, le verbe « faire », qui tend décidément vers une vision plus constructive que « briser », précède l’expression « tout aussi ».

⁶⁸ Irba Futurista, « Culinarium futuriste », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 1211-1212. Désormais CF, suivi de la page.

C'est dire que la signataire, tout en reconnaissant les standards d'excellence associés à la tradition culinaire – son intention n'étant à aucun moment de discuter le principe du *goût*, contrairement à Maincave –, plaide que faire preuve d'imagination et d'originalité (« toutes les variations qu'il vous passe par la tête ») ne sous-tend pas une baisse de ces standards. Quant au plaisir, l'artiste intègre dans la section c) deux de ses propres inclinations alimentaires, entre parenthèses : « (J'adore manger le riz sucré et je raffole de rondelles de saucisson posées sur un quartier de pomme.) Chaque dame (ou homme) sera fière de sa si originale façon d'accommoder les plats. » (CF, p. 1212) L'inclusion incidente de ses penchants peu orthodoxes parallèlement à une intégration des termes généraux « dame » et « homme » permet de bien saisir la portée des vertus du plaisir sur l'ensemble des admirateurs de cette nouvelle cuisine futuriste. Surtout, elle contribue à creuser l'écart entre les deux instances à l'œuvre en situant la majorité du côté d'une cuisine guidée par un désir de liberté commun à tous les textes manifestaires futuristes.

Après le principe de variabilité comme solution pour sortir l'art culinaire de son traditionalisme contraignant vient celui de la forme. Le plaisir à ressentir une fois attablé-e demeure le mot d'ordre dans cette deuxième section : « [E]n partant du point de vue que la façon de disposer et de servir les plats est très importante et sert à accroître les plaisirs de la table, je propose que l'on donne plus de soin à cet art. » (CF, p. 1212) Outre l'évocation des « plaisirs de la table », la présence de l'adverbe « plus » suivant le verbe « proposer » induit qu'il existe un manque relatif à la manière d'élaborer les plats, manque qu'Irba Futurista se propose de combler en donnant « aux préparations culinaires des formes symétriques, voire asymétriques, mais toujours parfaitement définies, si possible des formes architecturales » (CF, p. 1212). D'ailleurs, l'évocation des formes symétriques et asymétriques ainsi que de l'architecture constitue une preuve textuelle de l'appartenance de la signataire au futurisme. La première avant-garde historique a effectivement investi, entre autres par le biais de ses manifestes, l'art architectural et l'a fait au détriment d'une conception jugée conservatrice et démodée. En 1913, Umberto Boccioni écrit, dans son manifeste *Architecture futuriste*, que

[L]a nécessité dynamique de la vie moderne créera nécessairement une architecture évolutive. Ce concept est déjà appliqué à toutes les constructions qui répondent directement aux nécessités de la vie et que l'on croit, en raison de leur emploi, hors du domaine esthétique. Au contraire, ce sont précisément ces constructions qui

créent, par la nécessité qui se trouve à leur origine, une émotion esthétique vraiment vivante⁶⁹.

Les principes évoqués par Boccioni – ceux de dynamisme, d'évolution, de l'utilitarisme comme sources de créativité et d'émotion esthétique – rejoignent ceux d'Irba Futurista, dont le texte s'inscrit dans la lignée « des Manifestes futuristes destinés à rénover notre vie » (*CF*, p. 1211). Il emprunte finalement aux principes de la peinture futuriste, notamment avec l'idée de « lignes-forces⁷⁰ », puisque la signataire prône le dynamisme au détriment d'une « franche monotonie » (*CF*, p. 1211).

Certes, pour ce qui est de la forme, le processus de dichotomisation ne paraît pas aussi clairement qu'il ne le faisait pour la variabilité, la signataire s'attardant plutôt à confirmer son adhésion au futurisme. Toutefois, certaines formulations trahissent tout de même le conflit entre deux forces antagonistes. Irba Futurista propose en l'occurrence d'« [éviter] les “sauces où nage quelque chose d'indéterminé” » (*CF*, p. 1212). De toute évidence, réunir le verbe « nager » et la formule pléonastique « quelque chose d'indéterminé », dès lors qu'il est question d'une sauce ou de tout autre plat sous-entend du dédain, voire du dégoût, pour un certain savoir-faire plat et terne. Encore, la signataire estime que « même dans les restaurants très chics et lors de réceptions de prestige, on n'ose faire fi des usages et des conventionnalismes » (*CF*, p. 1212). Dans cet extrait, il n'est pas question de dédain, mais plutôt du poids de la tradition qui prend les traits de l'articulation autour du verbe « oser » dans sa forme négative de termes tels que « très chics », « de prestige », « usages » et « conventionnalismes ». Ainsi, l'autrice prouve le bien-fondé de son entreprise en insistant sur le fait que même les lieux et les contextes consacrés en propre à cet art de la table restent prisonniers des carcans, des « conventionnalismes qui fatiguent l'œil et font périr d'indifférence nos papilles » (*CF*, p. 1212).

Le texte manifestaire d'Irba Futurista, par l'explicitation du désir plus qu'épicurien de voir sa « table [...] éclater de rire joyeusement dans la diversité des rouges-jaunes-verts-bleus des assiettes grandes-petites-ovales-carrées-rondes » (*CF*, p. 1212), procède au dénigrement systématique d'une vision traditionnelle de la culture culinaire. Une telle stratégie l'ancre dans une

⁶⁹ Umberto Boccioni, *Architecture futuriste*, dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 637.

⁷⁰ Dans son *Manifeste technique de la sculpture*, le même Boccioni relate : « Ce que nous avons dit sur les **lignes-forces** en peinture (*Préface-manifeste du Catalogue de la Première Exposition Futuriste à Paris ; Octobre 1911*) s'applique également à la sculpture. [...] Notre ligne droite sera vive et palpitante ; elle se prêtera aux exigences des innombrables expressions de la matière... » (Umberto Boccioni, *loc. cit.*, p. 389).

rhétorique du conflictuel partagée tant par les signataires de manifestes auto-catégorisés qu'hétéro-catégorisés. Surtout, cet exemple précis permet de mieux comprendre comment le processus de dichotomisation, pour rester dans la terminologie de R. Amossy, se fait à l'encontre d'un système de valeurs clairement établi, et ce dans l'avènement d'une nouvelle manière de concevoir la gastronomie héritée des valeurs futuristes. Car c'est bel et bien Irba Futurista qui a, la première, pensé une manière de revisiter l'art de la table sans se limiter aux tendances relatives à la nourriture. À partir de ce premier cas d'étude où la nature polémique du propos est directement responsable de l'avènement du programme innovateur, le texte manifestaire d'une autre contributrice au futurisme montre que le mouvement de dichotomisation ne va pas toujours avec une identification claire de l'opposant. Valentine de Saint-Point, dans « La métachorie », s'extirpe de l'attendu générique arrojant à la polémique manifestaire un caractère concret parce que « soulignant le caractère évident de la dichotomie ».

1.1.2 Affronter l'universel : la métachorie

L'opposition catégorique entre deux points de vue est récurrente dans le manifeste de manière générale, et c'est ce que soutient Janet Lyon : « *The manifesto declares a position, the manifesto refuses dialogue or discussion; the manifesto fosters antagonism and scorns conciliation. It is univocal, unilateral, single-minded*⁷¹. » Cependant, la verve de la signataire n'est pas toujours dirigée vers un « ennemi » clairement identifiable, contrairement à ce qui se produit par rapport à la tendance anti-traditionaliste dans le texte d'Irba Futurista. C'est donc dire qu'il arrive que la « construction de dichotomies au service d'objectifs argumentatifs⁷² » soit prise au sens littéral, certaines oppositions étant bel et bien « construites » et non pas fondées sur des parties (re)connues. Il n'en demeure pas moins qu'elles contribuent à la rhétorique de la rupture fondée sur la parole polémiste, car la position adoptée par la signataire gagne toujours à être comparée à une instance jugée incompatible. Dès lors, traiter les enjeux avant-gardistes de manière manichéenne, nonobstant qu'elle émane d'une opposition concrète ou abstraite, participe donc d'une même force disruptive parce qu'elle se situe au fondement du programme qu'il s'agit ultimement de défendre.

⁷¹ Janet Lyon, *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 9.

⁷² Je traduis. *Ibid.*

Un tel processus d'abstraction des positions antagonistes est investi dans le texte manifestaire de Valentine de Saint-Point intitulé « La métachorie ». Il s'agit initialement d'une conférence qui a été lue par l'acteur français Georges Saillard en 1913 à la Comédie des Champs-Élysées puis publiée dans la revue *Montjoie !* en 1914. Signe de sa novation programmatique et de son inscription indélébile dans son contexte de signature, c'est « La métachorie » qui a inauguré la deuxième année d'existence de la revue dirigée par Ricciotto Canudo, qui y a vu « une occasion pour harmoniser les aspirations esthétiques contemporaines⁷³ », notamment celles en lien avec la danse. Plus intéressant encore, la forme initiale du texte en fait un manifeste technique en même temps qu'un manifeste artistique, c'est-à-dire qu'il fournit la mécanique précise d'un nouvel art que Saint-Point décrit mot à mot en plus d'y adopter un ton disruptif impliquant de faire table rase du passé.

Justement, en guise de préambule et comme pour légitimer l'invention d'une technique artistique innovatrice parce que hors du champ futuriste dans lequel la signataire se situait jusqu'alors, Saint-Point se positionne contre les tendances communément admises de la danse :

Si l'on ouvre au mot « Danse », le Dictionnaire en France le plus répandu, on lit ceci : « Danse : suite de mouvements cadencés du corps au son des instruments ou de la voix. » C'est en effet la définition exacte de la danse telle qu'on la comprend aujourd'hui. Danse de ballet, danse « artistique », danse de caractère. La danse, sous quelque forme que ce soit, n'est que la cadence marquée...⁷⁴

Inclure une définition si courte et générale de l'art auquel s'attaque la signataire rend apparente une volonté de présenter sous un jour simpliste et impersonnel les traditions entourant sa pratique. Plus encore, le fait que le texte manifestaire débute par une entrée du « Dictionnaire en France le plus répandu » se trouve à l'origine du constat sévère posé par l'autrice : « La danse n'est donc qu'un art plastique, une matérialisation exotérique, un rythme charnel, instinctif ou conventionnel, de la musique. » (*M*, p. 51) La répétition de la forme négative « La danse n'est que... » dans les extraits précédents contribue à l'irréfutabilité avec laquelle Saint-Point pose un jugement sur la danse contemporaine, jugement qui la pousse à choisir un nom pour son invention qui « la différenciât de ce qu'on appelle aujourd'hui la danse » (*M*, p. 52). La volonté assumée de ne pas nommer *danse*

⁷³ Giulia Mauri, « De l'art total à l'intermédialité : Valentine de Saint-Point entre métachorie et cérébrisme », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 86.

⁷⁴ Valentine de Saint-Point, « La Métachorie », *Manifeste de la femme futuriste*, éd. Jean-Paul Morel, 2005, p. 51. Désormais *M*, suivi de la page.

la métachorie, alors que Saint-Point est elle-même nommée « poétesse-danseuse » dans son cercle artistique⁷⁵, achève de creuser l'écart entre tradition et innovation, et prépare les auditeur-ricer-s au segment technique du texte.

Certes, Saint-Point accompagne sa démonstration de contre-exemples existants, notamment celui des ballerines :

Pour les danseuses – dites classiques –, les ballerines, toute l'importance est dans le pas [...]. Pour ces danseuses esthétiques, le pas ne sert qu'à relier les attitudes. Métachoreute, je donne toute l'importance à la ligne totale de la danse, c'est-à-dire au schème dramatique que le corps, en dansant, marque sur la scène.

L'opposition entre la pratique de Saint-Point et celle des danseuses dites « classiques » est explicite (« Pour ces danseuses esthétiques, le pas ne sert qu'à relier les attitudes [...] Métachoreute, je donne toute l'importance à la ligne totale »), mais elle n'est pas pour autant fondée sur une conception ferme de la discipline à outrepasser. En effet, si, pour la danse traditionnelle, « l'importance est dans le pas », « [elle] est [aussi] dans les attitudes pour les danseuses – disons esthétiques – qui s'inspirent des Grecs, des Égyptiens, des statues et tableaux de tous les temps » (*M*, p. 56). La référence aux peuples grec et égyptien, amplifiée par l'expression « de tous les temps », trahit un tel niveau de généralité dans les influences constitutives de la danse qu'il devient difficile d'en cerner les contours. En conséquence, Saint-Point crée un art qui non seulement « échappe au vague où la confinaient les pas obéissant uniquement à la mesure musicale » (*M*, p. 56), mais qui surtout inscrit ce « vague » à même les pages de son manifeste.

Le flou dans l'accusation, sans nuire à la nature polémique du texte, a au contraire avantage à être perçu comme un moyen d'universaliser la carence observée et de mettre ainsi l'accent sur l'importance du programme innovateur à défendre. Comme pour montrer toute la profondeur inhérente à sa nouvelle technique, Saint-Point écrit : « Je tente donc, dans la *Métachorie*, la fusion de tous les arts : en unissant la musique, la poésie, la danse et la géométrie, car la géométrie est la synthèse de l'art architectural et de ses dérivés, la peinture et la sculpture. » (*M*, p. 54) Un haut niveau de généralité se trouve au fondement de sa propre discipline où la signataire va même jusqu'à compter l'architecture parmi les arts qu'elle « fusionne⁷⁶ », ce qui n'est pas sans rappeler

⁷⁵ Terme utilisé par Saint-Pol-Roux dans sa contribution au même numéro de la revue *Montjoie !*. Saint-Pol-Roux, « Chorélogie », *Montjoie !*, n°1, 1914, p. 4.

⁷⁶ Fusion qui n'est pas sans évoqué le concept allemand « *Gesamtkunstwerk* » datant du XIX^e siècle. Plus près de l'artiste, il répond au mouvement cérébriste fondé par le directeur de *Montjoie !*, Ricciotto Canudo : « De cette recherche d'une communion dans le pluralisme naîtra le Cérébrisme. Pour cette formule esthétique fondée sur l'idée

l'art de la table tel que conçu par Irba Futurista. Cet ajout constitue, d'une part, une rare marque de l'appartenance de Saint-Point au mouvement futuriste en cette année 1914 et, d'autre part, un réinvestissement à son compte du concept de « vague » précédemment associé (mais d'une manière dépréciative) à la danse contemporaine.

En outre, faire éclater les limites d'une discipline artistique comme le fait Saint-Point dans « La métachorie » permet de nuancer le processus de dichotomisation au sein de la modalité argumentative qu'est le ton polémique. S'y trouve bel et bien la mise en place d'un antagonisme idéologique duquel émerge le programme innovateur, mais l'instance à dépasser est à ce point vague qu'elle est impossible à cerner. Irba Futurista et Valentine de Saint-Point montrent ainsi deux manières distinctes de *dichotomiser* en contexte manifestaire, l'une explicite et donc commune au genre, l'autre plus floue et laissant toute la place au programme à promouvoir. Or, la projection au sein du discours de systèmes (artistiques et/ou idéologiques) plus ou moins définis mais toujours incompatibles avec le projet mis de l'avant se double, tant dans le geste polémique que dans le manifeste avant-gardiste, d'une condamnation pure et simple de l'instance ennemie. La dichotomisation s'accompagne ainsi nécessairement d'une disqualification de l'Autre.

1.2 Disqualification : une condamnation sans appel de l'Autre

Le deuxième temps du discours polémique qui va de pair avec la force de rupture caractéristique du manifeste avant-gardiste est celui d'une disqualification de l'adversaire. Cette action confirme la visée « dichotomisante » du genre en confinant l'ennemi, qu'il soit identifié concrètement ou non, dans une position présentée comme impossible à maintenir. C'est précisément ce que suggère Catherine Kerbrat-Orecchioni dans sa définition de la polémique : « Le discours polémique est un discours *disqualifiant*, c'est-à-dire qu'il attaque une *cible* [...] et qu'il met au service de cette visée pragmatique dominante [...] tout l'arsenal de ses procédés rhétoriques et argumentatifs⁷⁷. » Si, contrairement à ce que laisse entendre Kerbrat-Orecchioni, le discours manifestaire ne se limite pas à la seule visée de disqualification mais implique parallèlement celle d'identification et de valorisation de la position présentée comme juste, il n'en demeure pas moins

de synthèse, tous les arts – qu'ils relèvent du domaine verbal, visuel ou sonore – appartiennent au même creuset culturel, et toutes les avant-gardes sont les voix d'un même cœur. » (Giulia Mauri, *loc. cit.*, p. 86.)

⁷⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », dans Nicole Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Le discours polémique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p. 12.

qu'une part majeure de son argumentation est effectivement fondée sur le rejet complet d'un ennemi commun, d'une « cible », à mettre hors-jeu.

Pour ce faire, nombreuses sont les manœuvres de dénigrement que les signataires adoptent, laissant « supposer que le locuteur inscrit de nombreuses marques de subjectivité dans son discours, et qu'il prend fortement position en assertant, niant, en utilisant l'interrogation, l'exclamation, etc⁷⁸ ». Dans *Le Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* (1955) et dans « The Modest Woman » (1921), Nelly Kaplan et Elsa von Freytag-Loringhoven font un usage quasi-systématique de la violence verbale. Parce qu'elle surpasse la seule nature *conflictuelle* du discours polémique tel qu'étudiée précédemment en y ajoutant une forte agressivité, il s'agit d'une stratégie particulièrement usitée dans la volonté de faire de l'Autre le symbole même de l'erreur.

Certes, le texte de Kaplan est un manifeste auto-catégorisé dont la date de publication est de beaucoup postérieure à celle de l'article de la *Baroness*. S'y pencher en premier permet toutefois de concevoir le plus clairement possible le recours à la violence dans le ton polémiste du genre, et ce avant que de le complexifier et d'y ajouter une part de ridiculisation. Aussi, et à l'instar de la condamnation sans appel effectuée par Valentine de Saint-Point dans sa conférence « La métachorie », les propos virulents que Kaplan et Freytag-Loringhoven publient à une trentaine d'années d'écart se font hors des jugs de leur mouvement d'appartenance, soit respectivement du surréalisme et de Dada. Le flou ainsi provoqué du côté de l'énonciation au profit d'un ton totalement disruptif déroge des attentes génériques voulant que le manifeste fixe en priorité les « termes qui constituent l'appareil conceptuel d'une doctrine⁷⁹ », notamment avant-gardiste.

1.2.1 La causticité pour « confondre, voire délégitimer⁸⁰ »

La violence verbale en contexte polémique implique d'être « souvent liée au *pathos* : le polémiste exprime des sentiments violents qui s'inscrivent par des marques lexicales, syntaxiques et prosodiques⁸¹ ». La charge émotive induite dans le manifeste par la surutilisation de la violence au profit d'un choix idéologique imposé dans l'énonciation est non seulement à rapprocher de sa

⁷⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁹ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 10.

⁸⁰ Ruth Amossy, *Apologie de la polémique, op. cit.*, p. 62.

⁸¹ *Ibid.*, p. 179.

nature polémique⁸², mais elle constitue également l'un des traits contribuant à en faire le lieu de l'association entre l'art et la vie dont il a été question en introduction. Ce que Christophe Kihm nomme la « parole-action » donne lieu à « une écriture cherchant souvent à surprendre par les excès de son emphase, à bousculer par le tranchant de ses affirmations⁸³ ».

Dans cette optique, « la violence de certains actes publics doit être comprise comme un moyen de communication qui vient relayer les voies ordinaires de la parole persuasive⁸⁴ ». Le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* illustre parfaitement le primat de la violence sur tout autre stratégie argumentative. Nelly Kaplan, artiste proche du surréalisme, s'y fait la défenseuse d'un art cinématographique répondant aux exigences d'une ère nouvelle, et ce en partie grâce au recours à un vocabulaire pour le moins caustique. Ce manifeste étant le seul du corpus à avoir été publié sous forme d'ouvrage, le choix du support réduit *a priori* les chances de s'inscrire en dialogue avec d'autres voix, dont celles ennemies, comme le ferait par exemple une publication journalistique ou en revue. Il n'en tient alors qu'à la signataire de violenter textuellement ceux qu'elle juge indignes de contribuer à sa polyvision, usant ainsi de l'espace livresque dans sa quête disqualifiante.

Un extrait de la première partie⁸⁵ illustre bien l'instrumentalisation de la violence au profit d'un jugement sévère de l'espace social contemporain à l'artiste émanant d'une conception radicale de l'humanité de la première moitié du XX^e siècle, marquée notamment par l'avènement de la bombe atomique et de l'hécatombe qui s'en est suivie :

Les gens marchent encore dans les rues, écrasés par les misères quotidiennes, par l'angoisse des incertitudes et les siècles d'éducation dirigée vers des fins bien précises. Ils ne savent pas que la terre peut servir aux hommes au lieu de les utiliser comme fumier pour niveler les surfaces déchirées par les bombes⁸⁶.

⁸² Amossy « considère [toutefois] que la violence verbale constitue un “registre” qui s'ajoute éventuellement, mais pas nécessairement, à la structure de la polémique définie comme une modalité argumentative, c'est-à-dire comme le traitement agonique d'un dissensus. » (Ruth Amossy et Marcel Burger, « Introduction : la polémique médiatisée », *Revue de sémio-linguistique des textes et discours (SEMEN)*, n° 31 (« Polémiques médiatiques et journalistiques »), 2011, p. 10.)

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, *op. cit.*, p. 197-198.

⁸⁵ L'ouvrage est constitué de trois parties : la première est consacrée à un portrait socio-politico-économique du monde au sens large ; la deuxième, à l'introduction du cinéma comme art capable de sortir l'humain de sa léthargie ; la troisième, à la polyvision qui sauverait un cinéma maltraité par ses soi-disant défenseurs.

⁸⁶ Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, Paris, Caractères, 1955, p. 15. Désormais *MAN*, suivi de la page.

Par l'accumulation de termes tels que « écrasés », « misères » et « angoisse » ainsi que par la comparaison entre les hommes et du « fumier pour niveler les surfaces déchirées par les bombes », Kaplan dénonce explicitement le lourd héritage de ces siècles d'éducation qui seraient directement responsables de l'écrasement des peuples. Plus spécifiquement, les individus qu'il faut condamner pour l'avènement de cette catastrophe humaine dépeinte par la signataire sont ceux qui « [ont] intérêt à conserver les privilèges de ces éclairs d'intuition, dans un monde encore rentable dans ses récoltes et ses guerres. » (*MAN*, p. 16) Rapprocher ainsi les domaines agraire et guerrier rappelle la comparaison faite au préalable entre les hommes et le « fumier pour niveler les surfaces déchirées par les bombes ». Mais une telle stratégie montre surtout la prégnance des enjeux concernant la sphère militaire, dont la rentabilité frôle celle du marché responsable de nourrir la population mondiale.

Les choix terminologiques effectués par Kaplan dans son manifeste sont bel et bien les fruits d'une instrumentalisation de la violence. En cela, ils ne sont ni fortuits ni illégitimes, et il s'agit d'un trait que le genre du manifeste partage avec les autres productions appartenant à la tradition de la polémique :

[L]a violence verbale qui accompagne souvent, mais pas nécessairement, la polémique n'en fait pas une parole sauvage ou incontrôlée. Elle y est fonctionnelle et régulée. [...] [E]lle aide la polémique publique à remplir différentes fonctions (comme la protestation, par exemple, ou l'incitation à l'action)⁸⁷.

La question du va-et-vient constant dans les textes manifestaires entre une apparente objectivité et un investissement « sauvage » et « incontrôlé » du *pathos* frôlant parfois l'hystérie sera abordée dans une partie subséquente. Seulement, en ce qui a trait à la violence « qui [s'inscrit] par des marques lexicales, syntaxiques et prosodiques⁸⁸ », il est clair qu'elle suppose un niveau d'implication du ou de la signataire qui fait se mêler, d'un côté, recherche d'intelligibilité et, de l'autre, débordement passionnel. Dans la lignée d'une conception utilitariste de la violence dirigée vers autrui, le cas de Kaplan devient d'autant plus intéressant que son travail de disqualification outrepassa les limites de la phase liminaire du manifeste. En effet, cette dernière s'achève sur les premiers vers du poème « Départ » d'Arthur Rimbaud, dont l'anaphore « Assez vu. [...] Assez eu. [...] Assez connu... » (*MAN*, p. 19) conclut d'une manière catégorique le portrait dépréciatif de la civilisation et ouvre vers cet art salvateur qu'est, selon l'autrice, le cinéma.

⁸⁷ Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, op. cit., p. 177.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 179.

Or, loin de s'en tenir à une vision utopique de l'art cinématographique, qui est pourtant à l'en croire « le plus merveilleux de tous » (*MAN*, p. 21), Nelly Kaplan poursuit plus avant dans ses accusations : « Les rêves rentables que ses administrateurs jettent sur le marché arrivent détériorés par le déjà vu, par la peur de sentir et, surtout, par la crainte de faire sentir à l'homme qui marche dans les rues l'existence d'autre chose que ses horaires angoissés. » (*MAN*, p. 22) Cet extrait présente une nouvelle fois les « administrateurs » comme « ceux qui ont intérêt à conserver les privilèges » (*MAN*, p. 16) et à priver la population de ressentis qui leur permettraient d'aspirer à mieux que ce qui n'est rentable que pour un petit nombre. Le rapprochement, tant sémantique que phonétique (par allitération) entre les termes « rêves » et « rentables » ainsi que l'utilisation étonnante du verbe « jeter » – comme on jetterait un os à un chien – contribuent à la condamnation filée depuis la toute première page, où étaient abordés ces « siècles d'éducation dirigée vers des fins bien précises » (*MAN*, p. 15).

Le paroxysme de l'accusation apparaît en fin de texte par le biais d'une adresse détournée à l'endroit de ces mêmes administrateurs : « Et que ceux qui [tuent le cinéma] sachent que la décadence n'a jamais été rentable ! » (*MAN*, p. 27) Cette phrase exclamative confirme ouvertement le *Manifeste d'un art nouveau* dans sa nature de discours polémique en ce qu'il est « la production discursive de l'une seulement des parties en présence, mais dans laquelle nécessairement s'inscrit le discours de l'autre⁸⁹ ». La signataire rend effectivement disponible aux lecteur·rice·s potentiel·le·s le discours de « ceux » qu'elle condamne et contre lesquels le vocabulaire empreint de violence lui permet de s'insurger. Certes, la condamnation morale d'autrui accompagne sans aucun doute la progression du *Manifeste d'un art nouveau*, mais la violence verbale peut être investie à d'autres fins qui ont bien peu à voir avec la vision alarmante et alarmiste que propose Nelly Kaplan.

1.2.2 Violence verbale et ridiculisation

Si le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* permet à sa signataire d'intégrer un vocabulaire empreint de violence dans sa défense d'un cinéma dégagé de tout assujettissement, une semblable violence verbale est investie dans l'article « The Modest Woman », cette fois au service

⁸⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 9.

d'une ridiculisation d'autrui par Elsa von Freytag-Loringhoven. Le principe de ridiculisation tel que l'investit l'autrice contribue au mouvement de disqualification en associant des traits péjoratifs aux destinataires, puisque « l'argumentation polémique vise un adversaire qu'il s'agit d'abaisser, de diminuer, à la limite d'éjecter en dehors de la compétition⁹⁰ ». Mais il constitue de surcroît une preuve que le texte manifestaire est, de même que le manifeste auto-catégorisé, « *a kind of textuality that seeks to reach for its other beyond the boundaries of the text itself [and] to close the gap between the domain of writing and that of life*⁹¹ ». En effet, parce que la *Baroness* fait migrer le combat verbal de la sphère artistique à la sphère individuelle par le biais de l'insulte, le programme que défend ici la signataire l'est en parallèle avec une personnalisation radicale du propos, fermant du même coup « *the gap between the domain of writing and that of life* ». Le passage du domaine de l'écriture à celui de la vie émane donc en partie de la tendance polémique à pointer et à accuser directement l'ennemi, insistant par le fait même sur sa grossièreté.

À ce titre, il est peu surprenant de voir le texte publié par la *Baroness* dans *The Little Review* en 1921 débiter de manière provocatrice : « *Artists are aristocrats. Artists who call themselves artists – not aristocrats – are plain working people, mixing up art with craft, in vulgar untrained brain*⁹². » L'affirmation liminaire, qui associe à l'art une conception élitiste par le biais de la référence à l'aristocratie, est poursuivie dans la deuxième phrase où sont employés les termes dépréciatifs « *plain working people* », « *craft* », « *vulgar untrained brain* ». Les procédés d'abaissement et de diminution évoqués plus haut par Oléron émanent donc en partie de l'élargissement de la classe des artistes à celle du *simple people* dès lors que ces derniers ne se considèrent pas appartenir à une élite sociale. La *Baroness* elle-même vivant pauvrement à New York⁹³, le phénomène de rapprochement entre l'art et l'aristocratie observé ici peut être perçu comme une ouverture aux classes peu nanties, dégageant ainsi la part pécuniaire de l'appartenance sociale et culturelle des praticien-ne-s. Encore, on peut aussi y lire un renversement des présupposés en regard de la légitimité artistique, entre l'autodidactisme de la poétesse et une formation dans une institution officielle tels les Beaux-Arts.

⁹⁰ Pierre Oléron, « Sur l'argumentation polémique », *Hermès*, n° 16 (« Argumentation et Rhétorique II »), 1995, p. 21.

⁹¹ Luca Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, p. 22-23.

⁹² Elsa von Freytag-Loringhoven, « The Modest Woman », dans Mary Ann Caws, *Manifesto: A Century of isms*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 2001, p. 324. Désormais *MW*, suivi de la page.

⁹³ Lire à ce sujet le portrait qu'en dresse Margaret Anderson, directrice de *The Little Review*, dans son autobiographie : « *We always called her The Baroness. Her history had been dramatic [...] Finally, tired of not eating, she found work in a cigarette factory...* » (*My Thirty Year's War*, New York, Horizon Press, 1969, p. 179.)

Comme preuve du dégagement des contraintes monétaires, l'expression « *vulgar untrained brain* » implique une hiérarchisation entre ceux dont le cerveau est *entraîné* et ceux qui ne font finalement que *mélanger l'art et l'artisanat*, accordant ici toute son importance à l'intelligence créatrice voire à l'instinct au détriment du titre d'artiste obtenu en contexte institutionnel. L'existence même de la *Baroness* témoigne d'une liberté artistique qui n'a pu être acquise que dans la plus pure radicalité :

*After arriving in the United States just two years before the Great War, earning a meager subsistence as an artist's model, and endowing herself through marriage with an aristocratic title, the German-born Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, née Plötz (1874-1927), had turned herself into a sexually charged object*⁹⁴.

Outre la posture qu'elle fait perdurer d'elle-même dans les rues de New York, les marques textuelles d'un certain extrémisme dans le ton sont nombreuses dans « *The Modest Woman* ». Le recours aux tirets comme signe de ponctuation principal, pour revenir à l'extrait cité initialement, se fait justement au service de son propos disruptif. Il contribue aux processus d'ironisation parce qu'il permet à la fois l'accentuation et l'isolement d'apartés acerbes sur les (nombreux) objets de ses critiques : « *Yawning – all teeth – into space – sipping his coffee with thunder noise – elbow on table – little finger outspread stiffly – he knows how to behave in society !* » (*MW*, p. 325) Cette description est teintée d'un sarcasme amplifié par l'accumulation d'éléments péjoratifs dont « *yawning* », « *sipping [...] with thunder noise* », « *elbow on table* », ainsi que par la dernière phrase – « *he knows how to behave in society!* » – qui, avec son point d'exclamation, ajoute à l'ironie du propos. Et si le manifeste débutait par le rejet d'une vision matérialiste⁹⁵ de l'art à l'américaine (et de l'utilitarisme dont témoignent les artistes qui se qualifient comme tel, contrairement à une aristocratie indépendante de cette conception « artisanale » de l'art), la signataire s'attarde dorénavant à ce qu'elle conçoit comme l'Américain-type comme individu (« *That is American!* », *MW*, p. 325).

Plus encore, et comble du ridicule, elle compare l'Amérique et ses habitants à des enfants désobéissants : « *Why – America – can you not be modest? Stay back – attentive – as wellbred child? You have so much to learn – just out of bushes! But – you are no wellbred child – you are*

⁹⁴ Irene Gammel, *Baroness Elsa : Gender, Dada and Everyday Modernity*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 3.

⁹⁵ Julie Goodspeed-Chadwick aborde les enjeux entourant la condamnation d'un « *American materialism* » pratiqué au détriment d'un « *art for art's sake* ». (« *Reconsidering the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Kay Boyle : Feminist Aesthetics and Modernism* », *Feminist Formations*, vol. 28, n° 2, 2016, p. 55.)

noisy – nosey – bad-mannered – assumptive. » (MW, p. 325) Les qualités dont devrait faire preuve un « *wellbred child* », soit celles de modestie (« *modest* ») et de capacité d'attention (« *attentive* »), et qui sont comprises au sein de deux phrases interrogatives, côtoient de près leurs pendants négatifs – bruyant (« *noisy* »), curieux (« *nosey* »), mal élevé (« *bad-mannered* ») et arrogant (« *assumptive* »). Outre la formulation interrogative initiale, la conjonction adversative « *But* », parce qu'elle est suivie d'un tiret et d'une réutilisation sous la forme négative de cette idée d'un « *wellbred child* » (« *you are no wellbred child* ») a pour effet de condamner celui que Freytag-Loringhoven qualifie de *parvenu*, et ce avant même que ne soient mentionnés lesdits défauts. L'Amérique est donc explicitement associée à un comportement enfantin, image qui transparaît grâce à la référence récurrente à un enfant *mal élevé* et au ton autoritaire qui évoque un adulte grondant un enfant qui a mal agi. La phrase « *You have so much to learn – just out of bushes!* » (MW, p. 325), fait montre d'une attitude empreinte de maternalisme voire d'arrogance de la part de la signataire : affirmer que l'Amérique a encore beaucoup à apprendre implique nécessairement qu'elle, la *Baroness*, en a compris plus long. N'affirme-t-elle pas, en toute fin de manifeste : « *That is why I wrote this – !* » (MW, p. 326) ?

En outre, le sous-entendu d'infériorité à peine dissimulé à l'endroit de sa société d'adoption contribue sans aucun doute à creuser un écart impossible à combler entre l'énonciatrice et une majeure partie des destinataires américain-e-s. Cet écart est d'autant plus grand que la *Baroness* conclut : « *Such one you dare approach – little runt ? [...] Back to my astonishment! You see how ridiculous you are ? Well – if not – others will. That is why I wrote this – !* » (MW, p. 326) Parce qu'elle fait usage d'une insulte directe, « *little runt* » (littéralement « petit avorton ») avant que de questionner sans détour le public sur son niveau d'idiotie (« *you see how ridiculous you are ?* »), Elsa von Freytag-Loringhoven confirme la nature polémique de « *The Modest Woman* » et ancre décidément la disqualification dans sa rhétorique manifestaire. User ainsi de l'ironie permet finalement de concevoir le discours comme porteur d'un programme perturbateur, mais surtout de voir annihilée toute possibilité de rapprochement vis-à-vis de potentiels détracteurs.

Or, la causticité chez Kaplan ainsi que l'ironie de la *Baroness* ne sont pas les seuls moyens permettant de disqualifier l'Autre et d'isoler idéologiquement l'énonciatrice : l'insertion d'une phrase-choc, notamment en début de texte, contribue de même à la violence avec laquelle il est possible de condamner les responsables d'un présent contraignant et abrutissant. Une telle stratégie observée dans les textes du corpus contribue surtout à généraliser l'accusation jusqu'à voir

annihilée la possibilité, pourtant fondatrice de la signature manifestaire, de tisser un quelconque lien avec au moins une part des destinataires.

1.2.3 Pour une condamnation liminaire et totale : la phrase-choc

Le recours à la phrase-choc sous la forme de maxime ou à la phrase à tendance axiologique compte parmi les stratégies textuelles récurrentes au sein des manifestes signés par des femmes qui contribuent à la disqualification du discours de l'Autre et qui, en même temps, rend floue la distinction entre un « vous/ils » et un « nous ». Et pour cause, nombreux sont les textes du corpus, parmi lesquels le *Manifeste de la femme futuriste* de Valentine de Saint-Point (« L'humanité est médiocre⁹⁶. »), le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » de Maria Goretti (« Vaine question que de se demander encore si une poésie féminine digne de chanter dans les ciels immortels puisse exister⁹⁷. »), « Ombrelle dada » de Céline Arnould (« Vous n'aimez pas mon manifeste ? ») et le *Manifeste d'un art nouveau* (« Une nouvelle ère commence », *MAN*, p. 15) de Nelly Kaplan, dont la phrase liminale se veut une affirmation catégorique qui donne le ton à la suite du texte revendicateur.

L'intégration de maximes, selon le rhétoricien Gilles Declercq, « exerce [...] sur l'auditeur la fascination de l'évidence, en énonçant par un tour général, avec force et clarté, ce que l'auditeur pense de manière confuse et instinctive⁹⁸ ». Cette « fascination de l'évidence » semble effectivement recherchée dans les exemples évoqués plus haut : Goretti et Kaplan, pour n'utiliser que ces deux cas, amorcent toutes deux leur manifeste par une phrase courte, forte et impersonnelle. Par le fait même, les autrices annihilent les points de vue divergents, ouvrant la voie à une défense unilatérale et absolue d'un enjeu social ou artistique. Seulement, bien que ces phrases-chocs répondent aux traits de généralité et de clarté qu'évoque Declercq, il ne s'agit pas, contrairement aux maximes d'un La Rochefoucauld, par exemple, de reproduire plus efficacement les pensées et les instincts des lecteur-ric-e-s, mais bien de les entraîner ailleurs, hors des consensus majoritaires. En d'autres termes, les deux phrases liminales participent non pas d'une rhétorique de l'inclusion

⁹⁶ Valentine de Saint-Point, « Manifeste de la femme futuriste », *Manifeste de la femme futuriste*, *op. cit.*, p. 7. Désormais *MFF*, suivi de la page.

⁹⁷ Maria Goretti, « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op.cit.*, p. 2085. Désormais *MPAF*, suivi de la page.

⁹⁸ Gilles Declercq, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Bruxelles, Éditions universitaires, 1992, p. 103.

dont l'objectif est de renvoyer au public une image de non-ignorant (sous les traits d'un « nous »), mais bien d'une rhétorique de la rupture où l'intention est d'aller précisément à l'encontre de ses inclinations. Ainsi, et contrairement à ce qui se trame dans la plupart des manifestes canoniques, les procédés de dichotomisation et de disqualification de positions ennemies sont fondés dans ces quelques exemples de manifestes de femmes sur le rejet initial même de ceux et celles à qui s'adressent les signataires.

La nouvelle ère de Nelly Kaplan

Poursuivre à ce titre l'analyse du *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* de Nelly Kaplan permet de montrer qu'une scission fondamentale entre la signataire et son public paraît dès les premières phrases : « Une nouvelle ère commence. Comme celles qui ont été marquées par la pierre, le feu, le bronze ou l'électricité. Cette fois-ci, c'est l'atome. » (*MAN*, p. 15) Du fait de la construction déclarative de la phrase liminale et du panorama qui s'ensuit, ces phrases laissent présager que Kaplan est porteuse d'un savoir qui n'est pas unanimement partagé, la preuve étant que l'autrice ne tarde pas à spécifier, comme pour informer un·e destinataire ignorant·e, de quelle ère il est question dans son discours. Cette volonté marquée par l'acuité et la perspicacité est maintes fois confirmée dans la suite du manifeste, ne serait-ce que par le biais des critiques acerbes précédemment relevées. Celles-ci témoignent d'une assurance et d'une affirmation de son propre potentiel autoritaire.

La manière dont y est dépeinte l'humanité, soit comme un ensemble d'individus aveugles et esclaves des plus puissants, creuse d'autant plus l'écart entre cette dernière et Kaplan. Une séquence constituée d'autres courtes phrases permet d'insister plus avant sur cette incapacité généralisée à *voir* : « Les gens marchent dans les rues sans encore s'apercevoir que *tout* peut être changé... » (*MAN*, p. 15) ; « Pour l'instant il marche encore aveugle. » (*MAN*, p. 16) puis « Et l'homme continue à marcher aveuglé dans les rues au travail obligé, au rendez-vous infligé, au "divertissement" imposé. » (*MAN*, p. 18) Observer bout à bout ces répétitions rend apparente toute l'étendue de la tare qui afflige une majorité de l'humanité. En effet, tant l'universel que le particulier sont couverts par le biais d'une transition du pluriel vers le singulier, c'est-à-dire de la formule « les gens » (présente deux fois) au pronom personnel « il [le premier homme tout tremblant] » puis à l'entité générique « l'homme ». De cette manière, une opposition entre ignorance et savoir est créée, consacrant ainsi le discours de Kaplan comme seul valide parmi celui

des hommes impuissants, d'une part et, d'autre part, de celui des quelques individus qui, sans *voir, entrevoient* mais qui ont « intérêt à conserver les privilèges » (*MAN*, p. 16).

Le combat « vain » de Maria Goretti

Semblable volonté de disqualifier par le recours à une phrase-choc s'apparentant à la maxime transparaît aussi dans la phase liminaire du « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » de Maria Goretti. Celui-ci a été publié en 1941 dans l'ouvrage de Goretti *La Donna e il futurismo (La femme et le futurisme)*, et sa parution temporellement éloignée des années fastes du futurisme mené par Marinetti témoigne de la réactualisation des enjeux reliés à la fois au genre (*gender*) et à la création. Seulement, si Kaplan se fait la porteuse d'un savoir qualifié de « nouveau » parce que hors des limites de la compréhension d'autrui, Goretti s'inscrit pour sa part dans un débat préexistant à la signature de son manifeste.

La première phrase, « Vaine question que de se demander encore si une poésie féminine digne de chanter dans les ciels immortels puisse exister. » (*MPAF*, p. 2085), laisse en effet croire que cette question de l'intérêt accordé à une poésie (italienne) au féminin a déjà été maintes fois posée par le passé. Plus précisément, le choix de l'adjectif « vaine » par l'autrice comme qualificatif de la question d'une poésie genrée expose sans ambiguïté l'opinion qui sera défendue plus loin, opinion que l'on devine peu partagée, d'où la nécessité de l'écrit manifestaire pour stimuler la polémique. Une touche d'ironie paraît dans la phrase liminale grâce à l'adverbe « encore », révélant le poids de la trentaine d'années qui sépare ce manifeste de Goretti du désormais célèbre « mépris de la femme » marinettien. En ce sens, l'utilisation du terme « vaine » répond à ce qu'entend Marc Angenot par « contre-discours antagoniste », qui « vise dès lors une double stratégie : démonstration de la thèse et réfutation-disqualification d'une thèse adverse⁹⁹ ». Non seulement Goretti introduit-elle son argumentation (les destinataires s'attendent nécessairement à mieux comprendre en quoi il est *vain* de se poser une telle question), mais elle réduit du même coup au silence ceux et celles qui seraient portés à rouvrir le débat quant à la qualité d'une poésie au féminin « digne de chanter dans les ciels immortels ».

Contrairement au manifeste de Kaplan, la polémique qui ne laisse pas place au discours de l'autre et dont le terme « vaine » se fait la première manifestation ne semble pas perdurer au-delà

⁹⁹ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 34.

de la phrase initiale dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme ». En effet, certains rapprochements établis plus loin laissent croire à une gestion que l'on pourrait qualifier de « non-confliktuelle » du problème. D'un côté, Goretti ne tarde pas à préciser qu'« il est vrai pourtant qu'autour de ces noms gravitent bien d'autres personnalités qui justifient hélas la médiocre réputation acquise par la poésie féminine » (MPAF, p. 2085-2086), accordant par là une certaine place à un discours calibré et sous-entendant un terrain d'entente potentiel. Il est surprenant que la signataire accorde une place au discours contre lequel elle réagit (« il est vrai pourtant... »), l'écriture manifestaire accordant *a priori* peu de crédit à une rhétorique de la nuance. Mais, d'un autre côté, céder du terrain à l'« ennemi », sans pour autant en accepter les idées, pourrait ne pas être sans intérêt pour la suite du propos.

Goretti écrit, en guise d'explication à cette « médiocre réputation » assumée : « Ce sont des DÉFAUTS et ils deviennent des FAIBLESSES de tempérament VICES de caractère INSUFFISANCES de l'art lorsque nous les laissons nous DOMINER en devenant des esprits passifs et réceptifs » (MPAF, p. 2086). Après le traitement peu conventionnel du débat polémique par la signataire qui implique de céder du terrain à ceux dont le discours est pourtant « vain », elle fait ici appel à un « nous ». Or, l'impétuosité des termes relatifs à ce « nous », qui se voit amplifiée par l'usage des majuscules (« DÉFAUTS », « FAIBLESSES », « VICES », « INSUFFISANCES », « esprits passifs et réceptifs »), est remarquable. Les choix lexicaux et typographiques effectués pointent ultimement non pas vers la seule condamnation des possibles détracteurs d'une poésie au féminin, ce que la première phrase, catégorique et ironique, laissait entendre, mais plutôt vers celle des poétesses et des créatrices elles-mêmes. Le « nous » mis en scène par Maria Goretti dans son manifeste ne serait dès lors pas un pronom collectif dont le rôle est celui de modèle à suivre, mais une (autre) source au fondement de la mésentente qui pousse l'autrice à revenir, encore et toujours, sur ce débat infini.

Ainsi, que la disqualification soit univoque dans le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* ou plus nuancée dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque », tous deux situent une rupture idéologique avec l'Autre, quelle qu'en soit la teneur, au cœur de leur argumentaire. Cette négociation multiple de la phrase-choc – entre disqualification de tout sauf de la signataire et inclusion des femmes dans les problèmes entourant l'(in)existence d'une « poésie féminine » – contribue à inscrire le manifeste avant-gardiste au féminin dans une dynamique

conflictuelle plus complexe que ce que la nature « manifeste¹⁰⁰ » du genre laisse présager. Cela est sans compter la diversité observée au niveau de la négociation de la dichotomisation dans les textes d'Irba Futurista et de Valentine de Saint-Point, allant du débat concret à une totale machination rendue possible par la singularité du « je » énonciateur. À cela s'ajoute l'absence explicite de la question avant-gardiste dans ceux de Nelly Kaplan et de la *Baroness* Elsa, pourtant artistes respectivement surréaliste et Dada, au profit d'une disqualification fondée sur une accusation universelle ou sur l'ironisation vis-à-vis des opposants. Dans le dernier cas d'étude, la signataire du « Manifeste de la poésie aéro-héroïque » en vient même à disqualifier la communauté (« nous ») qu'elle cherche apparemment à rassembler.

Plus encore, il s'avère que la démarche agonistique poursuivie dans les textes au corpus ne se concentre pas uniquement sur un rejet des valeurs implantées dans l'espace social ou encore dans celui artistique de manière générale. Au nom de mouvements avant-gardistes apparemment en accord avec les idéaux qu'elles défendent, plusieurs autrices s'inscrivent paradoxalement en opposition, parfois explicite mais plus souvent implicite, vis-à-vis leurs homologues masculins futuristes, Dada et surréalistes. Ainsi, la propension à rompre avec leur propre mouvement d'appartenance permet de mettre les processus de dichotomisation et de disqualification au profit d'une pensée doublement marginale puisque visant de l'intérieur les groupes d'avant-garde.

Chapitre 2. Au-delà de la rupture, une double rupture

Les premières études de textes manifestaires signés par des femmes montrent toute la complexité entourant l'écriture polémique qui, bien qu'usant des mécanismes au fondement de sa force rhétorique, ne se limite pas qu'à la condamnation d'un ennemi concret et rejeté en bloc. Les signatures féminines permettent en plus de nuancer l'idée fortement répandue d'une force de rupture dans le manifeste qui se limite aux normes extérieures au champ avant-gardiste. Pour Jeanne Demers et Line McMurray, « est manifeste toute intervention-choc écrite et/ou agie faite par un ou des destinataires minoritaires auprès d'une majorité réelle ou fantasmée [...] qui, dans une dialectique de pouvoir centre fort/périphérie – périphérie/centre fort, confirme ou infirme l'institution¹⁰¹ ». Le bien-fondé de cette dynamique de pouvoir qui se joue au cœur du texte

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰¹ Jeanne Demers et Line McMurray, *op. cit.*, p. 68.

manifestaire et qui montre l'importance des concepts d'« imposition » et d'« opposition » a été établi en introduction, mais il importe de revenir sur le paradoxe qui se dessinait alors : il était question de la place ambiguë des chefs de file dans une telle dynamique, à la fois en périphérie d'une société défendant des valeurs surannées ; à la fois au cœur de leur mouvement d'appartenance. Seulement, à la lumière des analyses déjà effectuées, il apparaît impossible de parler en termes de « centre fort », pour reprendre la terminologie de Demers et de McMurray, lorsqu'il est question des autrices et artistes, quoique leur signature constitue une tentative de s'imposer comme voix d'autorité.

Dans cette logique, l'objet d'étude s'inscrit dans une dialectique semblable où le « centre fort » devient non plus seulement la société, mais aussi l'avant-garde à hégémonie masculine, tandis que la périphérie est quant à elle investie par les signataires femmes. La réinsertion de cette dynamique conflictuelle donne alors lieu à une double rupture, pour faire écho au concept de « *double margin*¹⁰² » introduit par Susan Rubin Suleiman en 1990 : rupture d'avec les normes sociales propres à toute avant-garde, mais aussi rupture d'avec les conceptions masculines dominantes dans les mouvements. Chacune à leur manière, les femmes signataires ont négocié avec les idées avant-gardistes défendues au préalable : alors que certaines ont eu tendance à se fondre dans les consensus futuriste, Dada ou surréaliste voire à les endosser catégoriquement, d'autres ont plutôt prôné des idéaux pensés et présentés hors de leur joug. Sans empiéter sur les questions reliées à l'autoreprésentation, qui participent activement de la double rupture par l'investissement d'*èthè* souvent aussi marginaux que les réflexions qu'ils supportent, les contenus (pas toujours) innovateurs des programmes avant-gardistes défendus par les autrices témoignent aussi d'une quête d'indépendance idéologique chez certaines d'entre elles. Il n'est ainsi pas surprenant de voir une majorité de créatrices entretenir des rapports complexes voire conflictuels avec les représentants des idées avant-gardistes qui se traduisent souvent par une appartenance temporaire au groupe.

¹⁰² Rubin Suleiman qualifie ainsi le caractère doublement disruptif des productions avant-gardistes et féminines par rapport aux instances dominantes : « *I mean the exclusion of women from the centers of male avant-garde activity or their exclusion from the historical and critical accounts of that creativity...* » (Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 18.)

2.1 Penser la « femme futuriste »

L'introduction a déjà mis au jour les principaux temps d'un futurisme conçu dans une perspective genrée : la misogynie était le mot d'ordre du premier ; la timide inclusion de créatrices (ou plutôt d'une seule créatrice) était celui du second. C'est Valentine de Saint-Point qui a marqué cette deuxième phase avec la signature du *Manifeste de la femme futuriste* en 1912, à la suite de laquelle elle a été sacrée responsable de l'action féminine au sein du mouvement. Si le corpus inclut le texte de Margaret Wynne Nevinson (« Le futurisme et la femme »), publié avant 1912, c'est à titre de féministe, et non de futuriste, qu'elle l'a rédigé. Donc, la « première » artiste futuriste officiellement identifiée comme telle est Valentine de Saint-Point et celle-ci pourrait en plus se voir décerner le titre de signataire la plus aguerrie, son manifeste de 1912 donnant le coup d'envoi à une longue lignée de textes à la fois polémiques et théoriques. Celle qui écrit : « Un individu, exclusivement viril, n'est qu'une brute ; un individu, exclusivement féminin, n'est qu'une femelle. » (*MFF*, p. 8), fait montre d'une pensée apparemment réactionnaire qui est digne de mention dans la logique d'une appropriation du discours futuriste par les femmes. Malgré l'âpreté des propos, cette simple phrase, par l'apposition de ce que la signataire considère comme les deux pôles de la psyché humaine, les met sur un pied d'égalité (ou de médiocrité, si l'on se fie à la logique de Saint-Point).

Il s'agit là d'une idée jamais exploitée jusqu'alors dans les rangs du mouvement, soit celle d'un équilibre originel entre l'homme et la femme dans la constitution d'une humanité parfaite autour d'un état de virilité partagé par les deux sexes. Puisque cette vision révolutionnaire a ses échos jusque dans d'autres manifestes de femmes, il importe de jauger l'importance d'une telle avancée idéologique pour les femmes qui ont contribué au futurisme plus tardif. À défaut d'être nombreuses à compter dans les rangs du mouvement (ou peut-être précisément grâce à leur singularité), elles n'ont pas manqué, à la suite de Saint-Point, de s'en approprier l'esthétique au profit de visions favorables à l'investissement assumé d'un art « au féminin ».

2.1.1 L'adhésion pragmatique de Delphine et d'Esilda Gibello Socco

Une telle volonté de réunir hommes et femmes sous l'égide des valeurs futuristes a certes pu mener à une négation pure et simple de la féminité. Il s'agit là d'une stratégie exploitée par

Saint-Point dans son premier manifeste et qui semble en phase avec les idées de fond futuristes : on y voit tout le poids accordé à la force brute, à l'insensibilité ainsi qu'au mépris de l'humain, et par là de la féminité, jugée imparfaite à cause de sa supposée dimension de sentimentalité. Quoiqu'elle soit la première à avoir tenté une telle entreprise de réunification genrée, celle qui a eu la charge de l'action féminine au sein du futurisme est loin d'être la seule à avoir vu en ce mouvement un moyen concret pour parvenir à des fins autres que celles poursuivies par ses premiers tenants. Dans la même lignée que Saint-Point, Delphine, dans son « Ève futuriste » (1924), se sert par exemple d'un discours de Marinetti pour clamer l'appartenance originelle de la femme au futurisme, alors qu'Esilda Gibello Socco le met au service d'un nouvel art de la danse dans son « Nouvel art du mouvement : l'eurythmie » (1934). Dans ces deux cas de figure, l'esthétique futuriste subit une instrumentalisation au service d'un programme qui, s'il a su profiter de la visibilité avant-gardiste pour s'inscrire dans une certaine tradition inspirée des principes défendus autour des années 1910, les dépasse finalement.

Delphine et le féminin originel

Signer un texte dont le titre est « L'Ève futuriste » montre clairement une intention de faire polémique : la prétention à la nouveauté passant par un retour aux sources ne pourrait être mieux personnifiées que par le prénom Ève, tandis que le rapprochement syntaxique avec le nom du mouvement laisse présager une volonté de s'extirper des seules considérations établies par les futuristes. Or, les phrases liminaires de ce texte publié dans le journal *La Lanterne* le 23 mai 1924 laissent pourtant croire à un simple compte rendu d'événement paru en première page du quotidien politique : « L'autre soir, à la Sorbonne, F. T. Marinetti faisait une conférence. Sur le futurisme, naturellement. C'était captivant et il eut un grand succès¹⁰³. » Mais la critique, si elle s'annonce élogieuse, ne tarde toutefois pas à céder la place à une remise en question radicale du propos marinettien passant par l'identification d'une omission fondamentale de la part du conférencier. La signataire questionne en l'occurrence : « Mais pourquoi ne parla-t-il pas de la femme ? Comment n'en prononça-t-il même pas le nom ? Le père du Futurisme ignorait-il sa propre doctrine au point de ne pas se douter que la femme est futuriste par essence, par volonté, par passion ? » (*EF*, p. 1471) Le contraste produit par l'apposition de cette série de questions sur la place de la femme dans les

¹⁰³ Delphine, « L'Ève futuriste », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 1471. Désormais *EF*, suivi de la page.

considérations futuristes, d'un côté, et des courts éloges à l'endroit de la conférence, d'un autre côté, expose d'ores et déjà les deux positions antithétiques qui seront confrontées dans les lignes qui suivent : celle, priorisée, qui défend une appartenance originelle de la femme au mouvement futuriste ; celle qui l'exclut *de facto* par le biais d'un réinvestissement du discours marinettien.

Les réflexions partagées par le chef de file du mouvement dans le cadre de sa conférence servent souvent à Delphine pour témoigner d'une tout autre réalité que celle originalement dépeinte par son auteur. La signataire paraphrase : « Marinetti a dit, d'ailleurs, dans sa conférence, qu'il vaut mieux une idée nouvelle, fût-elle mauvaise, plutôt qu'une idée raisonnable qui procède d'une autre... » (EF, p. 1472) Alors qu'ils renvoient au combat que dépeint Marinetti dans sa conférence prononcée le 10 mai de la même année¹⁰⁴, ces mots sont réutilisés ici en guise d'explication à un phénomène bien plus marginal. En effet, ce sont plutôt les habitudes vestimentaires des femmes des années 1920 qui sont sujettes à discussion, elles qui « [portent] de grands chapeaux de paille en hiver et de petits chapeaux de feutre sous le soleil de juillet. » (EF, p. 1472) L'intérêt est bel et bien accordé à des idées *nouvelles* en lien avec la mode féminine et qui permettent à Delphine de conclure : « La femme fait son futurisme sans le savoir, parce que c'est inné chez elle et qu'elle n'a pas besoin d'une éducation pour développer cette tendance. » (EF, p. 1472) C'est dire que la même volonté d'une exclusivité idéologique que décrit Marinetti et qu'il attribue aux « novateurs du monde¹⁰⁵ » (notons le masculin qui est tout à fait d'époque) touche donc, sous la plume de Delphine, une cible improbable en contexte futuriste.

Un autre cas de reprise d'une idée admise au préalable vient encourager la vision foncièrement futuriste du féminin que défend Delphine :

On nous a pourtant assez dit et presque toujours sous la forme d'un reproche que la femme était, d'instinct, destructive. Ne voilà-t-il pas la condition première, idéale, rêvée par Marinetti, qui proclame que l'homme même plus enclin à innover, garde malgré lui des attaches avec le passé ? (EF, p. 1471)

L'implication de valeurs comme la destruction, l'innovation et le rejet du passé ne pourrait être plus en phase avec une appartenance à la première avant-garde historique, d'autant qu'elles sont associées à un discours péjoratif sur le féminin (« presque toujours sous la forme d'un reproche »).

¹⁰⁴ « [L]e poids de toutes les douleurs de l'humanité et que l'artiste porte lui-même [...] comme une centrale électrique tragique qui se recharge sans cesse contre tous les efforts novateurs... » (Filippo Tommaso Marinetti, « Le futurisme mondial. Conférence à la Sorbonne », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 1471.)

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 1469.

À en croire la signataire, une telle force annihilatrice devrait au contraire être prise en exemple par le chef de file futuriste ainsi que par ses partisans. Pour ce faire, Delphine, elle, met ce « reproche » au service non seulement de la « Femme », mais de toutes les femmes : « Toutes les femmes sont futuristes sans le savoir. Les femmes jeunes bien entendu – et ce n’est que quand elles se sentent vieillir (c’est-à-dire presque jamais) qu’elles se risquent à réprouber la nouveauté. Ève était certainement futuriste... » (*EF*, p. 1471) Effectuer une traversée des différents âges de la vie, de la jeunesse à la vieillesse, et y inclure celles-là mêmes qui ne *savent pas* qu’elles sont futuristes sont deux stratégies discursives employées par la signataire pour rompre avec des conceptions qu’elle présente comme aussi rigides que discriminantes. C’est sans compter une seconde référence à Ève, qui achève de couvrir une temporalité incommensurable.

Ces quelques extraits confirment non seulement l’opposition au fondement du texte de Delphine entre une appartenance futuriste originelle des femmes et leur exclusion des rangs du premier courant d’avant-garde, mais ils font surtout place à une séparation binaire des positions qui évoque le procédé de dichotomisation déjà observé dans d’autres textes. Au contraste provoqué par la confrontation de positions qui, si elles ne sont pas toujours antagonistes, ne s’inscrivent pas dans une même logique de pensée, s’ajoute une ironie de la part de Delphine. Celle-ci transparaît notamment grâce au choix de l’adverbe « naturellement » dans la deuxième phrase du texte manifestaire (« ...F.T. Marinetti faisait une conférence. Sur le futurisme, naturellement. »), Filippo Tommaso Marinetti ne voulant – ne sachant ? – parler que du futurisme. Elle paraît aussi grâce à la périphrase « le père du Futurisme » pour désigner le chef de file, sous-entendant que le « père » ignore pourtant sa propre doctrine, lui qui a jugé bon de laisser en plan la moitié féminine de ses effectifs potentiels.

Au-delà de ces extraits teintés d’ironie, le processus d’une dichotomisation vis-à-vis du propos de Marinetti se poursuit par des références plus ou moins directes au chef de file : « Mais voyons, M. Marinetti, n’est-ce pas toute la femme, cela ? » (*EF*, p. 1471), « Marinetti veut tout détruire. » (*EF*, p. 1471), « Et si M. Marinetti, qui devrait être plus psychologue, avait étudié cette phrase si féminine [...], il aurait compris peut-être tout ce qu’une femme entend par là. » (*EF*, p. 1472). Car même si la signataire interpelle ouvertement Marinetti, sous-entendant ainsi une volonté d’interaction, elle conclut son texte par une phrase qui est loin d’ouvrir vers un appel au dialogue : « Et plus on y réfléchit, moins on comprend la mesure de dédaigneuse exclusion dont il nous frappe. » (*EF*, p. 1472-1473) Au contraire, y transparaît plutôt l’impossibilité de s’extirper de

ces positions antagonistes voire contraignantes qui sont à l'œuvre dans « L'Ève futuriste ». C'est précisément ce que souligne Ruth Amossy au sujet du discours polémique en affirmant que « le mode polémique fige les interlocuteurs dans des positions symétriques et indépassables¹⁰⁶ », laissant ainsi béante une brèche que le manifeste ne cherche pas à colmater.

Esilda Gibello Socco pour une eurythmie futuriste

Une œuvre manifestaire publiée quelque dix ans plus tard témoigne autrement de cette brèche : elle l'instrumentalise pour voir advenir un art non pas proprement innovateur, mais dont le rapprochement d'avec le futurisme n'avait jusqu'alors pas été effectué. Dans « Un nouvel art du mouvement : l'eurythmie », Esilda Gibello Socco veut présenter un art complet, voire divin. C'est ce que l'autrice entend dans la phrase liminaire : « Expliquer l'Eurythmie est une tâche ardue : on n'explique pas un art – surtout quand son sens intime est – comme c'est, précisément, le cas ici – un de ces secrets divins qui sont étudiés seulement par ceux qui les ont déjà compris¹⁰⁷. » *A priori*, et à se fier à cette première phrase, il semble difficile de voir en quoi « Un nouvel art du mouvement » constitue un manifeste. Où la nouveauté se trouve-t-elle¹⁰⁸ ? Contre qui ou quoi Gibello Socco peut-elle bien se rebeller ? Certes, elle s'en fait une praticienne aguerrie, notamment par l'insertion de deux images la représentant elle-même en pleine performance (Fig. 1),

¹⁰⁶ Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, op. cit., p. 58.

¹⁰⁷ Esilda Gibello Socco, « Un nouvel art du mouvement : l'eurythmie », *Nuovo Futurismo, revue bimensuelle polychrome de littérature, critique, art et science d'avant-garde*, n° 2, Milan, 15 juin 1934. Dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 1883. Désormais *NAME*, suivi de la page.

¹⁰⁸ Le titre original en italien, « *L'euritmia* », n'évoque pas le principe de nouveauté.



Figure 1 - *Esilda Gibello Socco dans une interprétation de la sonorité plastique et de la vibration spirituelle des voyelles A et I, Teatro dell'Accademia dei Fidenti, juin 1934, Florence.*

mais parler au nom de « ceux qui les ont déjà compris » trahit une non-exclusivité programmatique peu commune au genre. Cela est sans compter que l'eurythmie est considérée comme un rite ésotérique dont les origines remontent jusqu'à la Grèce antique. Il s'agit donc bel et bien d'un art qui a été étudié au préalable. La signataire ne manque d'ailleurs pas de nommer puis de répéter le nom du penseur à l'origine de cette danse parfaite : « L'Eurythmie – art créé par le théosophe (anthroposophe) Rudolf Steiner – ne se présente pas comme une danse, mais elle émane du centre mystérieux de chaque danse... » (*NAME*, p. 1885) D'où vient alors l'utilité de lui consacrer un texte manifestaire ?

Outre la grande complexité qu'elle associe au « sens intime » de son art et qui peut en partie justifier la rédaction d'un manifeste, l'originalité du programme défendu par Gibello Socco tient principalement à ce que la signataire fait le pont entre l'eurythmie et les principes futuristes. Elle le fait afin de donner un éclairage nouveau à ce mouvement spirituel créé au préalable par Steiner. En ce sens, elle se sert de l'idéologie orientée vers le renouveau artistique prônée par le futurisme : « L'art moderne du mouvement cherche des formes nouvelles : il doit pour cela remonter à la source unique et vraie à laquelle ont puisé, de tout temps, les artistes inspirés : ce qui revient à dire dans les propos des maîtres spirituels de l'humanité. » (*NAME*, p. 1885) Par le parallèle entre les

« formes nouvelles » et « la source unique et vraie » que représentent « les maîtres spirituels », Gibello Socco agit comme lien entre deux traditions dont les considérations relatives à la temporalité semblent opposées. Plus encore, l'universalité intrinsèque à cet art (« de tout temps ») est ce qui favorise, pour ne pas dire qui exige, son inclusion dans la pensée futuriste : « Complément de chaque art, elle est l'art qui résume, par excellence, toutes les activités humaines. Et c'est justement pour cela qu'elle peut – que dis-je, elle doit – entrer dans le cercle des arts futuristes. » (*NAME*, p. 1883)

Bien que la signataire tienne en très haute estime sa discipline, elle ne manque pas de rompre avec sa conception originelle : « Jusqu'à maintenant l'Eurythmie, telle que l'a pensée et sentie Rudolf Steiner, anime essentiellement la mystique et la poétique. Nous autres futuristes, évidemment, nous n'utiliserons pas l'Eurythmie pour des élucubrations philosophiques... » (*NAME*, p. 1886) La dérision induite par l'incidente « évidemment » ainsi que par l'expression péjorative « élucubrations philosophiques » montre en effet une mise à distance de la pensée de Steiner au profit d'une version plus personnelle et inédite. Toutefois, la rupture d'avec le futurisme, s'il en est une, est loin d'être aussi évidente à cerner. L'autrice n'use-t-elle pas d'un pronom personnel collectif (« nous autres futuristes ») dans la citation précédente laissant ainsi peu de doute sur ses allégeances ?

Pour mieux voir en quoi son discours s'extirpe de celui du courant auquel elle adhère, il faut se rapporter à l'analyse du manifeste de Delphine, où l'opposition entre un mouvement misogyne et une féminité futuriste était clairement assumée. À l'instar de ce dernier cas d'une poésie à la fois futuriste et féminine, le salut de l'eurythmie passerait par son investissement par la femme : « La femme surtout – et nous voulons dire par là la femme futuriste, non celle se consacrant aux fourneaux dans sa cuisine et à son tricot... » (*NAME*, p. 1886-1887) Même si la conception prônée par Gibello Socco est loin d'être aussi inclusive que ne le sera celle de Delphine quelques années plus tard (« la femme futuriste, non celle se consacrant aux fourneaux... »), il n'en reste pas moins qu'en elle se trouve la clé d'un « art qu'il ne faut pas négliger » (*NAME*, p. 1886).

Bref, tant l'article de Delphine que celui d'Esilda Gibello Socco montrent un investissement de valeurs futuristes qui se voient augmentées d'une critique à l'endroit du *statu quo* imposé dans le paysage artistique du début du XX^e siècle ainsi que d'un élargissement de ses perspectives genrées. Il apparaît donc que, dans le cas de textes manifestaires avant-gardistes signés par des femmes, un travail d'instrumentalisation du discours dominant serve à faire advenir un programme

à la fois dans et hors des jous futuristes, réactualisant ainsi la dynamique centre fort/périphérie théorisée par Demers et McMurray. À voir advenir de tels travaux polémiques effectués en parallèle avec le discours avant-gardiste, serait-il possible d'y constater, en plus d'une adhésion pragmatique au courant, la démarche vers une plus grande indépendance artistique des créatrices futuristes ?

2.1.2 L'indépendance progressive de Maria Goretti et de Valentine de Saint-Point

Le manifeste d'Esilda Gibello Socco, mais aussi celui de Maria Goretti, ont été écrits longtemps après l'âge d'or du futurisme (dans les années 1930-1940), les rendant *a priori* moins perméables aux influences directes des valeurs datant des années 1910. Plusieurs textes du corpus repoussent ainsi les limites temporelles des mouvements fixées traditionnellement par la critique. Plusieurs études identifient par exemple 1920 ou encore la fin de la Première Guerre mondiale comme la « mort » du futurisme, époque qui coïncide au moins avec la fin de ses années fastes. Cela aurait pour effet, si l'on prend en exemple le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » de Goretti, d'offrir le recul nécessaire pour juger caduques ou du moins dépasser les préjugés en regard de la capacité créatrice des femmes hérités de l'imaginaire des premiers futuristes. Il n'en demeure pas moins que d'autres textes manifestaires, parmi lesquels l'article « Mes danses “idéistes” » signé Valentine de Saint-Point, ont été publiés à l'époque où l'influence de la première avant-garde se faisait le plus sentir, ce qui ne les empêche pas de s'extirper du discours ambiant.

Le futurisme inclusif de Maria Goretti

Dans son programme, Maria Goretti laisse place à la nuance en accordant notamment une place au discours contre lequel elle prétend se positionner. Elle le fait aussi en se consacrant à une « recherche artistique personnelle dans le cadre du grand mouvement d'aéropoesie féminine de Benedetta Dina Cucini Immacolata Corona – suscité par le Futurisme italien créé à Milan en 1909 par le poète Marinetti » (*MPAF*, p. 2088). La nature de cette filiation établie d'office par la signataire fera l'objet d'une analyse de plus grande ampleur dans la troisième partie, notamment parce qu'elle implique d'autres créatrices avant-gardistes, mais elle n'est pas sans intérêt dès lors qu'il est question de la mise en scène d'une double rupture au sein du texte.

Le manifeste, quoiqu'il s'inscrive « dans le cadre » d'une tradition antérieure qui date du début du XX^e siècle, tient pourtant des propos distancés de ceux prônés par Marinetti en 1909. Tandis que Silvia Contarini convient que rares « sont les œuvres abordant le problème de la femme, [et que] plus rares encore sont les œuvres mettant en scène des femmes non conventionnelles, c'est-à-dire ni soumises, ni proies sexuelles, ni amoureuses transies¹⁰⁹ », c'est précisément ce que réalise Goretti dans son texte. Elle défend en effet que « [c]eux qui croient que la femme est un esprit réceptif et passif n'en connaissent que le côté négatif... » (*MPAF*, p. 2087) Certes, condamner l'existence d'« un esprit réceptif et passif » est une idée qui ne surprend guère : elle est commune aux sympathisant-e-s du mouvement. Ce qui s'extirpe du discours futuriste dominant est que Goretti refuse de limiter la féminité à ces seules tares. Parce que si Marinetti prône le mépris de la femme dans son manifeste de 1909, année à laquelle la signataire fait ouvertement référence, et qu'il nuance ses propos par la suite, il est vrai que la tendance à qualifier péjorativement le féminin a longtemps survécu au manifeste dit « fondateur ».

Justement, il y a lieu de s'interroger sur cette réalité qui perdure :

Pourquoi les futuristes opposent-ils tant de résistance à la destruction de l'ancienne mythologique et restent-ils imperméables à une utopique femme nouvelle ? Sans doute parce [sic] c'est la séculaire domination de l'homme sur la femme qui est en jeu ; bien qu'avant-gardistes, ils ont un réflexe conservateur, ils s'attachent à leur statut et à leurs privilèges, ce que d'ailleurs leurs camarades femmes leur reprochent¹¹⁰.

C'est croire que Goretti, tout en étant consciente des influences artistiques à l'origine de ses réflexions, s'est posé la même question au début des années 1940. Elle y répond par ailleurs explicitement dans sa phrase liminaire déjà observée : « Vaine question que de se demander encore si une poésie féminine digne de chanter dans les ciels immortels puisse exister. » (*MPAF*, p. 2085) Surtout, elle dénie toute faiblesse associée à une poésie de femmes dans l'explicitation de son programme qui se déploie en sept points dont chacun débute par le même verbe, « combattre » :

- 1) Combattre l'esprit d'analyse...
- 2) Combattre le fragmentarisme...
- 3) Combattre le pessimisme...
- 4) Combattre les nostalgies et les regrets...
- 5) Combattre l'affectation et le gracieux...
- 6) Combattre les abstractions du faux spiritualisme...

¹⁰⁹ Silvia Contarini, *op. cit.*, p. 314.

¹¹⁰ *Ibid.*

7) Combattre la lenteur la lassitude l'indolence... (MPAF, p. 2088)

Cette énumération anaphorique ne provoque pas qu'une accumulation des principes défendus mais bien, par l'utilisation d'un terme guerrier, un martèlement digne de celui que sous-tend la sémantique du verbe *combattre*. Alors, la force de rupture, qui ne transparaît pas aussi explicitement que dans d'autres textes manifestaires parce qu'elle laisse plutôt place à la nuance telle qu'analysée dans le premier chapitre, advient finalement. Le choix de l'infinitif ne tient d'ailleurs pas du hasard : l'universalisation du programme, provoquée par l'absence de pronoms personnels, confirme la volonté de Goretti d'élever sa poésie aéro-héroïque au-delà des considérations reliées au *gender* tandis que la tradition futuriste de 1909 se contentait de « chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre¹¹¹ ». À cette violence discursive s'ajoute le phrasé catégorique que la signataire utilise à la fin de six des sept points, qui donne lieu à autant de formes d'arts : du combat contre l'esprit d'analyse résulte un « art intuitif », de celui contre le fragmentarisme, un « art synthétique », de celui contre le pessimisme, un « art optimiste », et ainsi de suite. Toutes les nouveautés apparaissent après un deux-points, comme si elles tenaient lieu de conclusions logiques et indiscutables au principe qui précède (par exemple : « 4) Combattre les nostalgies et les regrets à travers une poésie qui ignore les voies rebattues : art original »).

En outre, nombreuses sont les valeurs presque calquées sur celles prônées autour de 1910 qui se trouvent réinvesties dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme ». La lutte contre « les nostalgies et les regrets » telle que théorisée par Maria Goretti fait notamment écho au huitième point du « Manifeste du Futurisme » de Marinetti : « 8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles ! ... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier¹¹². » Les « nostalgies » et les « regrets » inhérents aux « voies rebattues » renvoient au passé contraignant qu'il convient au « nous » marinettien d'abandonner au profit d'un lieu hors du temps et de l'espace. En résulte, dans le programme de la signataire, un art *original* dont l'unicité est comparable au « promontoire extrême des siècles » sur lequel règnent les premiers futuristes. Or, ces valeurs, bien qu'elles témoignent d'une adhésion idéologique certaine au futurisme naissant,

¹¹¹ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 102.

¹¹² *Ibid.*

sont exploitées au service d'une perception parfaitement inclusive de la création, la preuve se trouvant à la fin du dernier point.

Il faut, selon Goretta, « [combattre] la lenteur la lassitude l'indolence par [...] un art qui donne l'image neuve d'une perspective aérienne façonnée par la sensibilité purement féminine amoureuse maternelle valeur et signification à la vie comme héroïsme » (*MPAF*, p. 2088). Si une féminité plus traditionnelle et toutes les valeurs qu'elle sous-tend a pu être reniée dans l'esthétique futuriste – que ce soit dans les manifestes précédents et ailleurs où a été « refusée la femme du passé et du présent¹¹³ » –, la part belle lui est ici faite. En effet, cette « sensibilité purement féminine » est conçue en termes d'*amour* et de *maternité*, ce qui ne pourrait l'éloigner davantage des idées de plusieurs défenseur-se-s du futurisme telles Delphine ou Valentine de Saint-Point. Tandis que la première a affirmé que « [l]'emprise de la tradition n'existe pas pour nous » (*EF*, p. 1472), la seconde a « renié le Sentimentalisme, comme une faiblesse méprisable, parce qu'il noue des forces et les immobilise » (*MFF*, p. 13). Toutes deux n'auraient sans doute pu prévoir que cette même « faiblesse méprisable » serait réintroduite plus tard, mais de manière méliorative.

Tandis que « [l]e futurisme tente [...] de dissocier l'érotisme, la procréation et les liens affectifs pour mieux priver la femme de son pouvoir de séduction, de sa faculté de régénération et de son ascendant sentimental¹¹⁴ », Goretta rapproche cet « ascendant sentimental » de la faculté procréative, d'une conception de « la vie comme héroïsme ». Enfin, il est clair que la signataire du « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » s'inscrit explicitement dans une certaine tradition datant des débuts du mouvement. Quoiqu'elle en partage les principes de base, sa défense ne tarde toutefois pas à s'extirper à la fois des réflexions imposées par Marinetti quant à la féminité et, plus surprenant encore, de celles qui l'ont été par d'autres artistes femmes.

Les danses « idéistes » de Valentine de Saint-Point

À ce propos, l'investissement du genre manifestaire par Valentine de Saint-Point, dont les idées n'ont pas manqué d'avoir des échos dans le manifeste de Goretta, témoigne d'une démarche autonome qui est seulement passée par une adhésion temporaire au futurisme. Une telle liberté d'expression rend sa démarche singulière, ses allégeances changeant au gré de ses instincts

¹¹³ Silvia Contarini, *op. cit.*, p. 317.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 325.

créateurs. L'indépendance artistique de Saint-Point, qu'a abordée Paul-André Claudel, se traduit en ces termes :

Dans ses essais et ses textes théoriques, largement aussi importants que ses poèmes et ses œuvres de fiction, elle émet des diagnostics très critiques sur le statut inférieur que l'on réserve à la représentation de la femme, en invitant à miner la galerie convenue des pratiques, des comportements, des rôles imposés par la dramaturgie sociale¹¹⁵.

L'autrice ne tarde pas à quitter les rangs du courant et signe dès 1913 « Mes danses "idéistes"¹¹⁶ », qui se trouve hors des considérations futuristes, pour ne pas dire hors de « la dramaturgie sociale » dont parle Claudel.

Effectivement, on est bien loin de la quête d'une manière d'être « femme » en accord avec les idéaux du futurisme poursuivie dans le *Manifeste de la femme futuriste*, pourtant publié à peine deux ans auparavant. « Mes danses "idéistes" » est paru dans le quotidien *Le Journal* une semaine avant que Saint-Point ne présente sa conférence « La métachorie » à la Comédie des Champs-Élysées, le situant donc plus près des enjeux autour de la danse que de ceux d'une « femme nouvelle ». Le rapprochement à établir entre ces deux manifestes n'est d'ailleurs pas que temporel : il s'avère que les danses « idéistes » pensées par l'artiste équivalent précisément à ce nouvel art de la danse qu'elle théoriserait publiquement le 29 décembre 1913. À ce titre, le début du texte ne pourrait être plus clair : « *Métachorie !* Ce nom doit tout d'abord sembler un peu barbare et très mystérieux, comme tout mot nouveau. » (*MDI*, p. 651) Que le premier mot équivaille à la mention de l'innovation artistique répond à la nature « manifeste » de l'article – elle ne laisse aucun doute sur le programme à défendre –, d'autant plus qu'elle est précédée d'un point d'exclamation. L'autrice réitère le rapprochement un peu plus loin : « Ne négligeant pas la littérature, comme certains journaux l'ont annoncé, j'ai pris pour thèmes idéistes de mes danses, de ma *métachorie*... » (*MDI*, p. 652) C'est entre autres par le biais de cette rhétorique de l'explicite que se crée une filiation entre deux différents projets manifestaires menés par Saint-Point.

À lire ce texte principalement écrit au « je », nul doute sur qui a l'exclusivité du nouvel art. Cette même autonomie créatrice paraît déjà dans le titre avec le déterminant possessif « mes », ce qui laisse plutôt croire à un texte relevant de la pratique individuelle qu'est celle du pamphlet. Marc

¹¹⁵ Paul-André Claudel, « De l'avant-garde parisienne à l'anonymat du Caire. Les avatars scripturaires de Valentine de Saint-Point », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 207.

¹¹⁶ Valentine de Saint-Point, *op. cit.* Désormais *MDI*, suivi de la page.

Angenot explique bien que « le pamphlet [...] a pour énonciateur un penseur *solitaire* et l'une des fins du texte sera de rendre raison de la solitude idéologique qui est son lot¹¹⁷ ». Certes, Saint-Point paraît bien seule au sommet de son monument chorégraphique mais, sans chercher à « rendre raison de [sa] solitude idéologique », elle cherche plutôt à convaincre autrui du bien-fondé d'une telle pratique. C'est précisément ce qu'elle fait en ajoutant à sa défense l'étymologie de son néologisme : « *Métachorie* signifie au-delà du chœur – du chœur grec, c'est-à-dire la danse. » (*MDI*, p. 651-652) Chercher à définir une pratique nouvelle et à en retracer les origines antiques évoque, au contraire d'un repli sur soi, une ouverture vers une communauté qu'il s'agit d'éduquer et qui est rendue possible par le recours à une rhétorique de l'explicite semblable à celle évoquée plus haut. Or, la différence fondamentale entre ces deux genres revendicateurs tient précisément à leur part d'explicite respective. Angenot écrit à ce titre : « [La rhétorique du manifeste] pose fortement dans l'énoncé ce qui ailleurs pourrait être présupposé ou laissé à l'état latent...¹¹⁸ » De fait, bien loin d'être le support d'un contenu « laissé à l'état latent », le programme de « Mes danses "idéistes" » est limpide : « [J]'espère faire accomplir à la danse un pas dans le chemin de l'évolution, [...] je désire l'élever au niveau des autres arts, qui ont tous évolué, s'éloignant de plus en plus de l'instinct pur pour devenir plus cérébraux. » (*MDI*, p. 652)

Alors que Saint-Point a auparavant associé le caractère innovateur de chacun de ses projets aux idéaux avant-gardistes, notamment dans le *Manifeste de la femme futuriste* et dans le *Manifeste futuriste de la luxure*, qu'en est-il de l'influence avant-gardiste dans la genèse de la « métachorie » ? En toute fin de texte, la signataire mentionne bien deux figures tutélaires, le sculpteur Auguste Rodin et l'auteur Gabriele D'Annunzio, dont la deuxième trahit une appartenance à l'avant-garde italienne¹¹⁹. Autrement, le « mot nouveau » n'est cette fois jamais rapproché explicitement du futurisme dans l'argumentaire et il en sera de même dans la conférence à la Comédie, dispensée une semaine plus tard. Et même, l'on comprend que Saint-Point entend être la seule et unique détentrice d'un tel savoir-faire puisqu'elle écrit : « Toutes les manifestations chorégraphiques faciles pour ressusciter des danses antiques ne comblaient pas la lacune : la danse

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Au confluent de sa pratique littéraire et de son engagement politique, D'Annunzio partage plusieurs valeurs avec les futuristes, dont le progrès technique. Pour Claudia Salaris : « [L'attrait pour le progrès de Marinetti] est aussi présent autant dans les romans décadentistes [...], dans lesquels apparaissent machines et automates, que dans l'œuvre de Gabriele D'annunzio... » (« Le futurisme et l'esthétique de la foule », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 28, 2010/2011, p. 62.)

moderne digne de notre musique restait à créer. Je tente cette création. » (*MDI*, p. 652) Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'en rejetant « toutes les manifestations chorégraphiques » précédentes, en ne faisant pas référence à une quelconque mouvance avant-gardiste et en s'auto-désignant (« je ») comme artiste à même de tenter une telle entreprise, Saint-Point effectue une *tabula rasa* nécessaire à l'échafaudage d'un art révolutionnaire.

Les exemples de Maria Goretti et de Valentine de Saint-Point ont servi à montrer en quoi l'appartenance avant-gardiste de ces femmes artistes a pu encourager des prétentions hors de la seule influence futuriste. La parution tardive du manifeste de Goretti ainsi que les multiples productions revendicatrices de Saint-Point sont deux indices qui sous-entendent qu'une pensée nouvelle élaborée après (et hors de) celle de Marinetti a bel et bien pu advenir. Si de nombreux artistes masculins ont, à l'instar de Saint-Point et Goretti, signé des textes répondant aux principes manifestaires, l'on observe que cela a été fait plutôt pour affirmer leurs allégeances à répétition que pour remettre en question le mouvement, comme si leur adhésion allait de soi et que toutes leurs idées avaient vu le jour dans l'unique objectif d'y contribuer. Tel n'est pas le cas pour les signataires étudiées, ni pour Mina Loy dont il sera question sous peu, dont la volatilité idéologique peut aisément être mise au service d'une double rupture manifestaire.

Umberto Boccioni, fidèle penseur futuriste

À titre de témoignage d'une continuité programmatique dans les manifestes signés de main d'homme, observons le cas d'Umberto Boccioni, artiste impliqué dès les débuts du futurisme. Dans son *Manifeste technique de la sculpture futuriste* (1912), Boccioni se consacre à la défense d'une « pure construction d'éléments plastiques complètement rénovés¹²⁰ ». Pour ce faire, il met au service de son manifeste son « œil futuriste » qui constate que « la sculpture, telle qu'elle [...] apparaît dans les monuments et dans les expositions d'Europe », s'avère n'être que « l'imitation aveugle et grossière de toutes les formules héritées du passé » (*MTSF*, p. 384). Il réinvestit ainsi d'une manière explicite les valeurs-types exploitées par le mouvement, et qui paraissent dans pratiquement tous les manifestes :

Il ne faut pas oublier que le tic-tac et le mouvement des aiguilles d'une horloge, l'entrée ou la sortie d'un piston dans un cylindre, l'engrenage tour à tour ouvert et

¹²⁰ Umberto Boccioni, *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, tract daté du 11 avril 1912. Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 391. Désormais *MTSF*, suivi de la page.

fermé de deux roues dentées, avec l'apparition et la disparition continues de leurs petits rectangles d'acier, la rage folle d'un volant, le tourbillon d'une hélice, sont autant d'éléments plastiques et picturaux dont l'œuvre sculpturale futuriste doit se servir. (*MTSF*, p. 390)

Difficile de discerner dans ce programme une ligne de pensée qui ne soit pas directement influencée par les idées marinettiennes, considérant la place qui y est laissée à la machine et à la technique, notamment par le biais d'une énumération qui inclut une description presque charnelle de la mécanique (« l'entrée ou la sortie d'un piston dans un cylindre »). Sans compter que le signataire évoque ses propres textes publiés antérieurement, qui font tous état d'un manque solvable grâce aux avancées futuristes : *Manifeste technique de la peinture futuriste* en avril 1910 ; *Conférence sur la peinture futuriste au Cercle artistique de Rome* en mai 1911 ; *Préface-manifeste du Catalogue de la Première Exposition Futuriste de Paris* en octobre 1911. Cela permet de ponctuer son texte de concepts-phares de sa pensée, concepts qui sont par le fait même exportables d'un manifeste à un autre.

En contrepartie, on a pu observer une tendance inverse pour ce qui est des créatrices du corpus, qu'il soit question des danses « idéistes » de Saint-Point ou encore de la poésie aéro-héroïque de Goretti. Tandis que la première évacue presque toute référence au mouvement qui lui a inspiré deux manifestes moins d'un an auparavant, la deuxième entretient des liens avec le futurisme mais la distance temporelle lui permet d'en présenter une version plus inclusive. Cette singularité des textes manifestaires signés par des créatrices contribue à l'idée d'une double rupture au cœur de leur production polémique en ce que leur allégeance va à une cause surplombant celle de l'avant-garde.

2.1.3 Entre futurisme et féminisme : Margaret Wynne Nevinson et Mina Loy

Outre l'appartenance pragmatique et l'indépendance progressive des signataires, un dernier aspect en lien avec le phénomène d'une double rupture au sein du discours manifestaire féminin dans un contexte futuriste est relatif à celui féministe, dont l'émergence coïncide avec l'âge d'or du courant. Si une majorité des exemples observés jusqu'à présent considéraient dans leur esthétique celle prônée par Marinetti (certes pour la dépasser, mais quand même, le rejet n'était pas total), certains textes du corpus rompent ponctuellement avec l'idéologie futuriste et s'inscrivent

ainsi ouvertement dans la dynamique paradoxale voire opportuniste, qu’ont entretenue entre eux les deux mouvements. Anne Tomiche décrit ces rapports pour le moins conflictuels :

Un même mouvement de modulation, voire de modification d’une assertion violemment provocatrice du manifeste de fondation, se retrouve à propos de la condamnation des mouvements féministes. La modulation va plus loin puisque la condamnation du féminisme va jusqu’à se retourner en soutien affiché...¹²¹

Le passage d’une « condamnation » du féminisme à un « soutien affiché » s’observe, dans l’étude de Tomiche, à partir du point de vue marinettien. Sa réflexion est en effet basée sur l’analyse des propos tenus dans le « Manifeste du futurisme¹²² » ou encore dans « Contre l’amour et le parlementarisme¹²³ », mais aussi dans le *Manifeste de la femme futuriste*¹²⁴ de Valentine de Saint-Point. À la lumière des réflexions polémiques relevées dans ces œuvres et dont la teneur surprend par leur apparente contradiction, Tomiche explique : « L’“alliance” entre futuristes et féministes ne repose toutefois pas tant sur une convergence idéologique – ce ne sont pas les droits des femmes que défend Marinetti [...] – que sur une instrumentalisation des luttes féministes par le futurisme¹²⁵. » Pour mieux comprendre ce processus d’instrumentalisation et, surtout, pour voir dans quelle mesure il a pu être employé dans les deux sens – c’est-à-dire du côté féministe également –, il faut s’extirper de l’égide des manifestes canoniques pour se pencher sur le discours des principales concernées, c’est-à-dire celles qui ont été au contact des deux parties. Plus précisément, le texte manifestaire de la féministe anglaise Margaret Wynne Nevinson et celui de l’artiste aux multiples allégeances, Mina Loy, permettent de voir comment les processus de dichotomisation et de disqualification caractéristiques du discours polémique peuvent s’effectuer à l’encontre même de l’avant-garde.

¹²¹ Anne Tomiche, *op. cit.*, p. 24.

¹²² Où on peut lire : « Nous voulons [...] combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes. » (Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 103.)

¹²³ « Dans cet effort de libération, les suffragettes sont nos meilleures collaboratrices, car plus elles obtiendront de droits et de pouvoirs pour la femme, plus cette dernière sera appauvrie d’amour [...] C’est pour cela, précisément, que nous défendons avec la plus grande ferveur le droit des suffragettes... » (« Contre l’amour et le parlementarisme », dans Giovanni Lista, *Marinetti et le futurisme : études, documents, iconographie*, Lausanne, L’Âge d’homme, 1977, p. 38.)

¹²⁴ Qui prône, au même titre que ne le fait le chef de file du courant dans son propre texte : « Mais pas le Féminisme. Le Féminisme est une erreur politique. La Féminisme est une erreur cérébrale de la femme, erreur que reconnaîtra son instinct. » (*MFF*, p. 12)

¹²⁵ Anne Tomiche, *op. cit.*, p. 24.

Wynne Nevinson contre « l'animal illogique »

La première a assisté en 1910 à une conférence dispensée à Londres par Marinetti et en a ensuite rendu compte dans le journal *The Vote*, organe investi par les suffragettes. Entre compte rendu d'événement et manifeste, l'appartenance générique de l'article « Le futurisme et la femme¹²⁶ » n'est pas aussi limpide que l'étaient les publications de Saint-Point et de Goretta. Une grande part du texte est effectivement consacrée au développement de la thèse futuriste quant à la prégnance de la guerre et d'une lutte « contre les “ologies” de toutes sortes et toute passion pour les antiquités » (*FetF*, p. 282), diluant ainsi l'effet de rupture. Plus encore, Wynne Nevinson assume ouvertement le rapprochement entre les deux écoles de pensée, prouvant dans un même mouvement une semblable condamnation des « antiquités » : « Les suffragettes et Monsieur Marinetti condamnent conjointement l'existence de ce type de femme “serpent du vieux Nil”. » (*FetF*, p. 282) Pourtant, la signataire met parallèlement en œuvre tous les principes arborés à son article un « effet de manifeste ». Cela contribue à perpétuer l'écart paradoxal creusé par Marinetti dans son propre texte, mais en le déplaçant du côté féministe.

L'ironie compte par exemple parmi les stratégies utilisées pour disqualifier les propos tenus par le chef de file dans sa première conférence londonienne :

Qu'elle soit l'objet d'éloges ou de censure, la femme est aujourd'hui, comme toujours, le propos qui intéresse le plus les hommes. [...] On doit en revanche attribuer la palme du plus vigoureux langage à Monsieur Marinetti, pour son discours tenu l'autre jour au Lyceum Club. Et la femme, comme la Mona Lisa d'autrefois, souriant encore et encore en écoutant « cette vieille histoire ». (*FetF*, p. 281)

L'insertion de multiples incidentes (« comme toujours » ; « comme la Mona Lisa d'autrefois » ; « encore et encore ») traduit une supériorité idéologique de Wynne Nevinson, et ce au détriment des idées démodées et redondantes défendues au préalable par Marinetti. Les expressions « attribuer la palme » et « souriait en écoutant “cette vieille histoire” » viennent ajouter à l'impression que l'auteurice a assez de recul pour contempler avec amusement les élucubrations masculines. La portée de cette ironisation liminaire se mesure dès lors que la signataire vante la « guerre contre l'archéologie » que mènerait le futurisme. Ne devient-il pas contradictoire de voir cohabiter une hargne contre les *antiquités* et la reprise d'un sujet – la femme – vieux comme le

¹²⁶ Margaret Wynne Nevinson, « Le futurisme et la femme » (1910), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 281-282. Désormais *FetF*, suivi de la page.

monde ? C'est en tout cas ce qu'illustre d'une manière à peine détournée la signataire. On s'étonne alors avec Wynne Levinson de l'éloge faite par le chef à l'endroit des féministes : « Dans sa raillerie contre les femmes – cette guerre contre celles dont “l'influence pernicieuse” est un point non des moindres du programme futuriste –, dans sa dénonciation [...] Monsieur Marinetti a malgré tout su trouver le temps de célébrer la Suffragette ! » (*FetF*, p. 282)

Si des accointances sont à établir entre futurisme et féminisme, il n'en reste pas moins que le deuxième mouvement poursuit une ligne directrice claire et que Wynne Nevinson profite de son texte pour la mettre en lumière : « Mais tandis que les Futuristes tiennent les femmes pour responsables de ce qu'ils considèrent comme un type d'homme dégénéré, les Suffragettes maintiennent que la femme érotique est un produit de l'absolutisme masculin... » (*FetF*, p. 282) À lire cette affirmation, l'on comprend l'utilité rhétorique d'avoir mis l'accent sur certaines idées marinettiennes. C'est pour mieux, d'une part, condamner purement et simplement ceux qui adhèrent à une telle réflexion, et, d'autre part, promouvoir explicitement un programme que la signataire a en commun avec ses comparses suffragettes puisque fondé sur l'élimination de la figure de la femme érotique « produit de l'absolutisme masculin ». À la présence d'un tel programme tient la part manifestaire de ce compte rendu d'événement. Wynne Nevinson ajoute, en toute fin de ce texte manifestaire : « Le Futuriste, à l'instar de l'homme du passé (et du présent ?), reste, aux yeux d'une femme pragmatique, l'animal illogique. » (*FetF*, p. 282) Cette phrase est en quelque sorte un résumé de tout ce que la signataire a pu induire plus haut dans sa critique des propos du chef de file avant-gardiste. Non seulement elle renchérit sur la contradiction implicite déjà soulevée au sujet de la pensée futuriste (celle d'une volonté d'innovation en même temps qu'y perdurent des conceptions vieilles), mais elle caractérise en outre on ne peut plus péjorativement ses représentants. En rapprochant explicitement « le Futuriste » et « l'homme du passé », en le comparant à un « animal illogique », la signataire achève de disqualifier son opposant italien.

Enfin, c'est en digne « femme pragmatique » que Wynne Nevinson conclut : « Et si seul un sexe est censé perpétuer la race humaine, ce sexe, en vertu de sa fonction, sera forcément féminin ! » (*FetF*, p. 282) La présence d'une séquence exclamative évoquant un appel final lancé aux lectrices de *The Vote* confirme à nouveau l'appartenance de l'article polémique au genre du manifeste. Par le biais de cette exclamation, Margaret Wynne Nevinson montre un renversement de la tendance poursuivie dans la critique au sujet d'un certain opportunisme futuriste quant à sa

filiation féministe. C'est-à-dire qu'elle montre le pendant opposé (« ce sexe, en vertu de sa fonction ») de l'idéal tel que poursuivi par les artistes avant-gardistes impliquant « un monde gouverné par les machines et sans femmes » (*FetF*, p. 282).

Mina Loy, ni futuriste ni féministe

Un second cas d'étude, celui du *Feminist Manifesto* de Mina Loy, n'oppose quant à lui pas clairement les idéaux futuristes et féministes. À défaut de nommer le courant artistique, l'on comprend toutefois bien son influence dans la pensée de celle qui entretiendra des rapports houleux avec Marinetti. Un bon témoignage de cette relation fluctuante est justement le manifeste, rédigé au cœur des années fastes du futurisme. Si le texte n'a jamais été publié du vivant de l'artiste – l'on pourrait à juste titre se questionner quant à l'intérêt de rédiger un texte manifestaire non destiné à la publication –, celle-ci l'a transmis à Mabel Dodge Luhan depuis Florence dès 1914. Peut-être n'est-il toujours demeuré que dans « le territoire de sa rêverie utopique et concrète (et il convient d'entendre ici l'utopie non comme une divagation sans réalisation possible mais en tant que définition d'un état de culture qui certes n'a jamais été mais vers quoi il faut tendre)¹²⁷ » ? Peut-être s'inscrit-il alors dans une démarche idéologique et créatrice individuelle et donc que son intérêt n'est pas conditionné par sa publicisation ? Toujours est-il que la signataire y propose des thèses pour le moins surprenantes qui oscillent entre adhésion à l'avant-garde et au féminisme naissant, entre subversion radicale et amusement décomplexé. Ainsi se perçoit dans toute sa complexité, de manière encore plus évidente que dans le cas de Margaret Wynne Nevinson (dont l'allégeance principale et assumée demeurerait celle au mouvement des suffragettes), la confrontation de deux systèmes de valeurs tantôt opposés, tantôt stratégiquement rapprochés.

La rédaction d'un manifeste à Florence en 1914, sur le féminisme d'autant plus, peut facilement être perçue comme un acte provocateur de la part de Loy à l'endroit du chef de file futuriste et de ses plus proches collaborateurs. Cette année précise est en effet marquée par des tensions entre la nouvelle faction qui apparaît à Florence, organisée autour d'Ardengo Soffici et de Giovanni Papini, et celle basée à Milan autour de Marinetti, de Boccioni et de Balla. Le conflit est fondé sur des divergences politiques, mais surtout sur celles relatives à l'« orthodoxie, [à

¹²⁷ Note accompagnant le manifeste destinée à Dodge Luhan rapportée par Olivier Apert dans *Loy. Manifeste féministe et écrits modernistes*, Caen, Nous, 2022, p. 12.

l’]intransigeance et [au] dogmatisme¹²⁸ » de cette dernière cellule futuriste. C’est précisément ce que souligne Barbara Meazzi : « [I]l est important [...] de souligner dès à présent que les rapports entre les deux groupes deviennent très tendus à la fin de l’année 1914¹²⁹. » Ces « rapports tendus », Loy a pu contribuer à leur complexification pour ce qui est de la question de la femme et de la féminité¹³⁰. Mais alors que le programme défendu par les futuristes était présenté en tant que tel dans le texte manifestaire de Margaret Wynne Levinson, il n’apparaît que d’une manière sous-jacente dans celui de Mina Loy.

Cela ne surprend guère vu l’absence de références explicites à la première avant-garde dans le *Feminist Manifesto*, alors que la grande majorité des textes du corpus rédigés en contexte futuriste en font mention, souvent dès leur titre. En contrepartie, ce qui peut surprendre est l’appropriation par Loy de concepts proprement « futuristes », et ce jusqu’à leur détournement au profit d’une conception plus féministe. En effet, rares sont les manifestes signés par une femme qui jonglent avec des idées aussi clairement tributaires de la pensée marinettienne sans qu’un renvoi à ses écrits ne soit effectué. On lit par exemple : « [a]re you prepared for the *Wrench*¹³¹ – ? *There is no half-measure – NO scratching on the surface of the rubbish heap of tradition, will bring about Reform, the only method is Absolute Demolition*¹³² » (FM, p. 1) Ici, deux idées amenées par Loy (« *Wrench* » et « *Absolute Demolition* ») évoquent sans ambiguïté les idéaux futuristes développés dans les mêmes années. À en croire Giovanni Lista,

Marinetti avait élaboré dès les débuts du futurisme les bases théoriques de l’art mécanique. [...] En 1914, résumant ses positions dans le manifeste *La Splendeur géométrique et mécanique de la sensibilité numérique*, Marinetti avait établi les

¹²⁸ Barbara Meazzi, *Le Futurisme entre l’Italie et la France*, Chambéry, Université de Savoie, 2010, p. 93.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁰ Carolyn Burke aborde le conflit sévissant entre Marinetti et Papini à partir de 1914 et y situe Loy : « *Mina was particularly critical of the Futurist’s misogyny, and she ridiculed Marinetti’s desire to bear his own children.* » (*Becoming Modern. The Life of Mina Loy*, New York, Picador, 1996, p. 171.)

¹³¹ La plus grande police pour certains termes est dans le texte.

¹³² Ce passage, traduit par Giovanni Lista (Mina Loy, « Manifeste féministe », Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 820), va comme suit : « [Ê]tes-vous prêtes à vous saisir de la Clé du mécanicien ? Il n’y a pas de demi-mesure – en aucun cas gratter la surface de la tradition ne conduira à la Réforme, l’unique méthode est la Démolition Absolue. » Il consacre une dimension purement futuriste au texte par la référence au rôle de l’artiste, alors que la version originale n’évoque que l’outil : « [a]re you prepared for the *Wrench* - ? *There is no half-measure...* »

Le manuscrit du manifeste se trouve dans le fonds Mabel Dodge Luhan Papers à la bibliothèque numérique de la Yale University [<https://collections.library.yale.edu/catalog/2041800>]. Les prochaines références au texte seront à partir de l’original en anglais, désormais FM, suivi de la page.

modèles de cette nouvelle esthétique : les centrales électriques [...] mais également les tourelles blindées, les canons et les engrenages précis d'un croiseur¹³³.

Les expressions utilisées par Loy dans son propre manifeste ne sont pas sans évoquer cet « art mécanique » dont parle Lista et qui se traduit par l'investissement de matériaux créatifs permettant de peupler l'imaginaire de « centrales électriques », de « tourelles blindées », de « canons » ou encore des « engrenages précis d'un croiseur ». Et si cette « démolition absolue » se fait, dans la logique des premiers tenants futuristes, dans l'espoir de voir advenir une humanité supérieure et masculine, Loy réinvestit les mêmes principes dans un travail de (re)valorisation de la femme et de la féminité. Dans cette logique, un premier signe d'une rupture idéologique du discours manifestaire se perçoit en filigrane, entre la réutilisation de concepts-clés de la thèse adverse et le renversement de leur utilité symbolique.

Les rôles associés à la féminité, pour les futuristes du début des années 1910, sont principalement de deux ordres : ils sont reliés tantôt à la maternité, tantôt à la luxure et à la prostitution. Contarini remarque d'ailleurs que

le modèle de femme fatale, exaltée par D'Annunzio, résiste et se ramifie en de multiples variantes : la femme dominatrice, aristocratique, élégante et cruelle ; la femme infidèle et trompeuse, engluée dans le classique triangle bourgeois ; la femme proie et victime de sa propre sensualité [...] L'autre modèle récurrent est celui de la femme-mère, c'est-à-dire la femme qui ne trouve un sens à sa vie que dans la maternité, la reproduction étant considérée comme une mission biologique...¹³⁴

Ces pôles, au centre desquels peu d'autres figures tendent à se tailler une place, correspondent précisément aux accusations portées à l'encontre des femmes quant au droit de vote revendiqué par les féministes¹³⁵. Il leur est en effet paradoxalement reproché « d'être trop conservatrices et réactionnaires [...] d'être un obstacle à la modernité », mais aussi d'être « incontrôlables et faciles à manipuler¹³⁶ ». Loy en a conscience et écrit dans son manifeste :

The first illusion it is in your interest to demolish is the division of women into two classes – the mistress, & the mother every well-balanced & developed woman knows that is not true. [...] [T]he woman who is a poor mistress will be an

¹³³ Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, Paris, Gallimard, 2015, p. 669.

¹³⁴ Silvia Contarini, *op. cit.*, p. 47.

¹³⁵ Selon Silvia Contarini, « [s]ur le plan politique, le refus du suffrage féminin repose principalement sur deux motifs apparemment contradictoires. » (*Ibid.*, p. 42)

¹³⁶ *Ibid.*

incompetent mother – an inferior mentality - & will enjoy an inadequate apprehension of Life. (FM, p. 3)

Les « illusions à abattre », parce qu'elles sont aussi insuffisantes qu'incompatibles, le sont pour contrer une vision binaire qui limiterait la féminité aux dichotomies traditionnelles maîtresse/mère ; putain/sainte. L'élargissement de ces perspectives est ce qui est ultimement recherché par la signataire, qui évoque en contrepartie l'existence de « *well-balanced & developed woman* ».

Une valeur méliorative est donc accordée à la féminité, ce qui n'empêche par Loy de faire la distinction entre celle effective et celle dans laquelle la société a confiné la femme : « *The fictitious value of woman as identified with her physical purity – is too easy to stand-by – rendering her lethargic in the acquisition of intrinsic merits of character by which she could obtain a concrete value...* » (FM, p. 4) L'opposition entre une « *fictitious value* » et une « *concrete value* » traduit bien l'écart entre la tradition et l'innovation à la base de la signature du *Feminist Manifesto*. Pour surpasser la « léthargie » qui contrevient ultimement à l'élévation des femmes dans les sphères sociale et économique, la signataire y va d'une instruction catégorique : « *To obtain results you must make sacrifices & the first & greatest sacrifice you have to make is of your “virtue”.* » (FM, p. 4) L'encadrement de ce dernier terme par des guillemets montre la part bel et bien fictive de cette invention visant à accorder aléatoirement à une femme sa qualité en fonction de son « *success or insuccess in maneuvering a man into taking the life-long responsibility of her* » (FM, p. 4). C'est pourquoi, dans la foulée d'une « *Absolute Demolition* » qui ne peut se faire sous les auspices d'une « *half-measure* », les femmes sont appelées à prendre en main cette création, « *the man made bogey of virtue* » (FM, p. 4) qui les condamne à choisir entre « *Parasitism, & Prostitution – or Negation* » (FM, p. 2). L'isolement du principe de « *Negation* » dans la phrase précédente, non seulement par le recours au tiret, mais aussi par son annexion avec la conjonction « *or* », laisse peu de doute quant à l'avenue que Loy priorisera dans les lignes qui suivent et elle prendra une forme claire : le refus pur et simple de la virginité.

Aborder les enjeux idéologiques liés à la question futuriste permet de bien comprendre en quoi ses principes de base ont pu être instrumentalisés au service d'une défense innovatrice. Or, les mêmes considérations peuvent aussi s'appliquer à l'idéologie féministe. À utiliser le terme « féministe » dans le titre de son manifeste, l'on pourrait s'attendre à voir Loy établir une filiation entre sa pensée et celle des suffragettes – ou encore celle, plus ancienne et plus modérée, des

suffragistes. Il ne faut toutefois pas omettre la nature disruptive du genre, qui tend à rompre simultanément sur plusieurs fronts. Ainsi Loy écrit-elle : « *And if you honestly desire to find your level without prejudice – be Brave & deny at the outset – that pathetic clap-trap war cry Woman is the equal of man – for She is NOT!* » (FM, p. 2) Comment ne pas rapprocher ce « *pathetic clap-trap war cry* » des nombreux discours prononcés par les représentantes des mouvements de la première vague féministe du début du XX^e siècle ? Qui plus est sachant qu’une reconnaissance de l’égalité entre les hommes et les femmes y est précisément à la base de leur revendication principale : le droit de vote pour ces dernières. C’est ce qu’entend Christabel Pankhurst dans une allocution prononcée en 1908 :

*The militant Suffragists who form the Women’s Social and Political Union are engaged in the attempt to win the parliamentary vote for the women of this country. Their claim is that those women who pay rates and taxes and who fill the same qualifications as men voters shall be placed upon the parliamentary register*¹³⁷.

Le discours de Pankhurst montre qu’avant de réclamer le vote pour tous (« *votes for all* » qui sera accordé en 1928), les suffragistes plaident pour que les femmes « *who pay rates and taxes* » puissent voter. Cette apparente discrimination s’explique par le fait que le mouvement, dans un premier temps, a regroupé des membres appartenant à la classe moyenne-élevée, d’une part et, d’autre part, que le droit de vote masculin ne s’étendait guère aux classes moins nanties dans l’Angleterre de l’Ère industrielle.

Au contraire, l’on sent le poids des cinq années séparant les deux discours puisque celui de Mina Loy tend à s’adresser à toutes les femmes : « *Women if you want to realise yourselves...* » (FM, p. 1) ; « *The women who adapt themselves to a theoretical valuation of their sex ...* » (FM, p. 2) ; « *Another great illusion that woman must use...* » (FM, p. 6). Le constant renvoi à une instance impersonnelle et générale (mais toujours féminine) montre à la fois une tentative de réunir cette communauté et une exclusion des hommes. Et encore, la signataire diminue la valeur accordée aux législations économiques – celles-là même qui guident l’existence des « parasites » (FM, p. 3) que sont les hommes –, auxquelles s’arrêtent Pankhurst et les premières partisanes féministes : « *Cease to place your confidence in economic legislation, vice-crusades & uniform education [...] Professional & commercial careers are opening up for you – Is that all you*

¹³⁷ « Christabel Pankhurst Speech 1907-1908 », *British Library*. [En ligne] <<https://www.bl.uk/learning/timeline/item126861.html>> (page consultée le 27 avril 2022).

want ? » (FM, p. 1) Cette question, qui paraît en tout début de manifeste, sert de tremplin à l'argumentaire en faveur d'une libération des carcans limités et limitant déjà abordés. La référence à la « législation économique », parce qu'elle est comparée à un « étau », est un premier indice de sa vacuité.

Une dernière différence entre la pensée de Mina Loy et celle du féminisme anglais concerne la place de la vertu, qui demeure une valeur investie dans les discours pour le vote des femmes alors que nous la savons ouvertement condamnée chez Mina Loy. Pour preuve, si la signataire prône l'abolition pure et simple de la virginité, et combat « *the impurity of sex* » (FM, p. 6), Pankhurst, elle, à peine un an plus tôt dans *The Great Scourge and How to End It*, y voit une double dimension. D'abord, elle identifie la chasteté masculine comme l'une des solutions à l'endiguement du fléau que sont les maladies transmises sexuellement (« *In using that votes for women and chastity for men are the double cure for the sexual disease...*¹³⁸ »), la mettant sur un pied d'égalité avec la question du suffrage féminin. Ensuite, elle use de propos qui victimisent la femme vertueuse (« *The virtuous woman has often been condemned for shrieking from her "fallen" sister and holding out the hand of friendship to the fallen man*¹³⁹. ») Ces idées montrent deux usages contradictoires de la vertu : un moyen pour combattre un mal ; un moyen qui confine et confirme la femme dans sa position d'exploitée. Alors, le *Feminist Manifesto* de Loy agit comme une réponse à ce dernier problème, en ce sens qu'il s'attaque directement à l'association femmes/vertu, et ce pour l'éliminer.

Voir Mina Loy combattre sur ces deux fronts – futuriste et féministe – expose bien comment les artistes et penseuses exerçant à l'époque de la première avant-garde historique ont su s'approprier les discours dominants pour les intégrer ultimement au leur. C'est aussi ce qu'ont accompli Delphine et Esilda Gibello Socco, ainsi que Valentine de Saint-Point, Maria Goretti et Margaret Wynne Nevinson. Preuves d'une adhésion pragmatique au futurisme ou encore d'une indépendance progressive vis-à-vis de ses principes phares, les manifestes auto-catégorisés et les écrits manifestaires étudiés dans cette section ont montré que, si l'hégémonie masculine a pu restreindre la part des femmes artistes au sein du mouvement, il a aussi pu constituer un moteur créatif et idéologique non négligeable dans l'élaboration de leurs programmes innovateurs. Innovateurs, ils le sont précisément parce qu'ils ont amalgamé avant-gardisme artistique et avant-

¹³⁸ Christabel Pankhurst, *The Great Scourge and How to End It*, Londres, E. Pankhurst ed., 1913, p. 49.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 48.

gardisme « social » dans la quête d'un féminin actif et créatif. Un tel travail perdure d'ailleurs jusqu'aux années Dada, où les femmes artistes visuelles et/ou poétesses se sont mises tout entières au service de l'esthétique disruptive du mouvement.

2.2 (Re)Placer le corps féminin au cœur de Dada

Bien qu'empreinte des contradictions qu'on lui connaît, notamment entre les théories d'une utopie machiste et la pratique réelle qui s'est avérée l'être beaucoup moins, la pensée futuriste dominante s'organise autour d'une ligne claire : le rejet de tout ce qui a trait à la sensibilité, à la faiblesse, bref, à ce qui définirait une certaine « féminité ». Mais qu'en est-il de son traitement par le courant d'avant-garde historique dont le mot d'ordre est de faire table rase par le biais d'un éclatement de toutes les conventions ? Aussi, qu'en est-il des restes de l'idéologie futuriste, que Dada n'a pas manqué de renier ouvertement – une première fois en 1915¹⁴⁰, puis en 1918¹⁴¹ et encore en 1921¹⁴² ? Peut-on imaginer que les attentes reliées aux genres sexuels aient subi un renversement subversif à l'instar des normes artistiques et politiques ? Dada s'est en effet posé, dès ses débuts officiels et même avant en 1916 avec le manifeste d'Hugo Ball, comme une « tendance artistique », pour reprendre l'expression de Ball, qui propose d'en « finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européanisé, énervé¹⁴³ ».

L'accumulation d'idées discordantes – s'inscrire par exemple contre « tout ce qui est gentil et propre » en même temps que contre « [tout ce qui est] énervé » – offre un panorama idéologique laissant croire à une volonté de remaniement complet des espaces artistique et social. Pourtant, comme le fait remarquer Janet Lyon :

¹⁴⁰ Hugo Ball et Richard Huelsenbeck publient conjointement un tract en 1915 et y déclarent : « *Wir sind nicht naiv genug, an den Fortschritt zu glauben. Wir haben es nur mit dem "Heute" zut un.* » (trad. « Nous ne sommes pas assez naïfs pour croire dans le progrès. Nous ne nous occupons, avec amusement, que de l'aujourd'hui. ») Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, « *Ein literarisches Manifest* » (1915), dans Gerhard Schaub, « Dada avant la lettre. *Ein unbekanntes "Literarisches Manifest" von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck* », *Hugo Ball Almanach*, vol. 9-10, Pirmasens, 1985-1986, p. 86.

¹⁴¹ Tzara écrit, dans son « Manifeste Dada 1918 » : « Abolition du futur : DADA. » (*Loc. cit.*, p. 3)

¹⁴² La référence est encore plus explicite dans le tract *Dada soulève tout* : « Le futurisme est mort. De quoi ? De DADA. » Tristan Tzara, *Dada soulève tout*, 1921. [En ligne] <<https://www.moma.org/collection/works/184054>> (page consultée le 18 septembre 2022).

¹⁴³ Hugo Ball, *Manifeste Dada*, lecture au Cabaret Voltaire en 1916. [En ligne] <<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4122290>> (page consultée le 2 avril 2023).

*Given this commitment [...] to reintegrate political and artistic programs in the service of an anti-bourgeois ideal, it is all the more remarkable that the avant-garde's attack on art-as-institution rejects the deliberative discourse of the bourgeois public sphere and yet at the same time retains the gendered and often racialized markings that structured bourgeois aesthetic discourse*¹⁴⁴.

Si ce commentaire de Lyon concerne tous les mouvements avant-gardistes, il s'applique encore mieux au contexte Dada puisque les questions genrées sont, contrairement à l'arsenal d'abolitions revendiquées, tues. L'on a beau lire, dans le « Manifeste Dada 1918 » de Tzara, un appel à « respecter toutes les individualités dans leur folie du moment », il n'en demeure pas moins que les voix scandées (et retenues *a posteriori*) sont celles des quelques têtes pensantes qu'ont été Hugo Ball et Tristan Tzara, entre quelques autres. Devant cette apparente négation des femmes et de leurs travaux réflexifs sur le mouvement, il ne faut pas négliger le fait que, contrairement au futurisme, beaucoup moins d'œuvres manifestaires ont été produites et qu'elles ont souvent été co-signées par au moins une artiste active. Cela étant dit, comment les signataires sont tout de même parvenues, à titre individuel, à amalgamer la rupture dadaïste et la conscience de leur propre personnalité artistique ?

En l'occurrence, le recours à l'artisanat fait du collage *Meine Haussprüche*, œuvre de l'artiste berlinoise Hannah Höch, le seul manifeste plastique du corpus où les limites physiques du corps féminin sont questionnées. « Ombrelle dada », de Céline Arnauld, fait s'extirper la pensée Dada de son socle public et fait s'immiscer l'intime dans la tradition anti-manifestaire du mouvement. Car si « les Dadas ont toujours tenu leur vie privée à l'écart de leur art et n'en ont jamais fait état¹⁴⁵ », cette signataire ne manque pas d'y inclure une large part d'intériorité. Elsa von Freytag-Loringhoven, elle, publie son texte manifestaire dans le périodique américain *The Little Review* en 1921 et, en plus de s'attaquer en bloc à maintes institutions (sociales, culturelles, artistiques), elle le consacre à la démonstration d'une féminité subversive. Trois visions de Dada, trois Dadas – de Berlin, de Paris et de New-York – qui offrent un panorama des innovations des artistes femmes du mouvement sur le plan théorique et qui, on le verra surtout dans le cas de Höch, ont pu se traduire dans d'autres de leurs œuvres poétiques et plastiques.

¹⁴⁴ Janet Lyon, *op. cit.*, p. 80-81.

¹⁴⁵ Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2011 (1994), p. 221.

2.2.1 Construction-déconstruction-reconstruction de soi : Hannah Höch

Muse productive, [Hannah Höch] a pris sur les Da-dandys écrasant de son entourage l'une ou l'autre revanche. Elle semble en effet avoir eu une vive conscience de son statut de femme et qui plus est de femme artiste à un moment où dans l'avant-garde la plus subversive quant au ton, l'égalité des sexes n'allait pas de soi¹⁴⁶.

Birgit Pelzer revient, dans son article paru dans la foulée de l'exposition réalisée conjointement par le Musée d'Art Moderne de Paris et la Nationalgalerie de Berlin autour de l'œuvre de Hannah Höch, sur le paradoxe de Dada entre sa subversion et son mutisme relatif aux enjeux genrés dont parlait Janet Lyon plus haut. À partir du constat selon lequel « l'égalité des sexes n'allait pas de soi » au sein du courant, l'idée d'une « revanche » de la part de sa principale artiste plastique constitue une bonne porte d'entrée vers son œuvre manifestaire¹⁴⁷, *Meine Haussprüche* (Fig. 2).

¹⁴⁶ Birgit Pelzer, « Dadadanse et ombres », *Les Cahiers du GRIF* (« Elles consonnent. Femmes et langages II »), n° 13, 1976, p. 46.

¹⁴⁷ Galia Yanoshevsky emprunte à Martin Puchner l'expression « *“manifesto art”*, covering works of art infiltrated by characteristics of the manifesto, such as collages, plays, poems, and theatrical performances. » (Galia Yanoshevsky, « Three Decades of Writing on Manifesto : The Making of a Genre », *Poetics Today*, n° 30, vol. 2, 2009, p. 281.)



Figure 2 - Hannah Höch, *Meine Haussprüche*, © Berlinische Galerie.

Tant son contenu éclaté que le moment de sa création (1922), qui coïncide avec la fin autoproclamée de la deuxième avant-garde historique, permettent de rapprocher ce collage d'un type bien précis de manifeste, soit celui de dissolution. Anne Tomiche écrit à ce sujet : « Acte de fondation, le manifeste est aussi acte de déconstruction et de dissolution – les manifestes d'autodissolution des avant-gardes faisant écho et pendant aux manifestes de fondation des mêmes avant-gardes...¹⁴⁸ » La rétrospection caractéristique de ce type de manifeste est visible au premier coup d'œil par la combinaison d'images intimes illustrant l'enfance (photographie d'un jeune enfant), le temps qui passe (découpages d'horloges évoquant le genre pictural de la vanité¹⁴⁹) et l'artiste à l'âge adulte (photographie tronquée). Elle l'est aussi par l'inclusion de nombreux

¹⁴⁸ Anne Tomiche, « "Manifestes" et "avant-gardes" au XX^e siècle », *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois*, 2005, p. 6.

¹⁴⁹ Ce genre ancien faisant lui-même référence à la nature transitoire de l'existence a ses échos jusque dans l'aspect « dissolutif » de *Meine Haussprüche*. Höch y use de ce motif avec l'inclusion des horloges, certes, mais aussi avec la référence à la Grande Guerre dans un dessin d'enfant qui sera développée plus loin.

fragments textuels qui renvoient aux textes fondateurs du mouvement, ajoutant par là une part publique voire politique à un travail qui est tout autant centré sur soi.

L'appartenance de *Meine Haussprüche* au genre manifestaire se justifie précisément par sa nature *déconstructive* (autant plastique qu'idéologique, et rendue possible grâce au principe du collage) qui offre une vision à la fois rétrospective et personnelle de sa contribution au mouvement. L'amalgame de matériaux divers dans la genèse du projet incluant coupures de journaux, éléments artisanaux, photographies tronquées, slogans et dessin d'enfant ainsi que de références à plusieurs membres du groupe, laisse effectivement paraître une réappropriation par la signataire de l'esthétique Dada. Une telle force destructrice est d'ailleurs palpable dans plusieurs de ses œuvres réalisées dans les années antérieures. Par exemple, Höch crée le collage intitulé *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (*Coupe au couteau de cuisine dada dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne de Weimar, celle de la grosse bedaine weimarienne*¹⁵⁰) en 1919-1920 où « le couteau de cuisine symbolise cette idée de découpage et de recomposition. Clin d'œil ironique à l'ustensile de la ménagère, il est détourné de sa fonction. Au lieu de couper avec ordre et méthode, il renverse et met sens dessus dessous l'harmonie de l'image¹⁵¹ » (Fig. 3).

¹⁵⁰ La traduction est d'Elisabeth Spettel, « Les artistes femmes. Des esthétiques de la limite dépassée ? », *Femmes extrêmes*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 162.

¹⁵¹ Elisabeth Spettel, *loc cit.*, p. 170.



Figure 3 - Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

Cette propension à l'ironie, qui paraît clairement dans le photomontage *Coupe au couteau*, est d'ailleurs « [c]e qui distingue le travail de Hannah Höch de ses collègues artistes et collaborateurs masculins [...] allant parfois jusqu'au cynisme et à la parodie de certaines formes picturales, par lesquels elle s'attaque [...] à des questions sociales et politiques¹⁵² ».

¹⁵² Andrea Oberhuber, « Enfants naturels ou filles spirituelles ? À propos de quelques réflexions sur l'esprit de filiation Dada dans les pratiques "autographiques" des auteures-artistes surréalistes », dans Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond 2 : Dada and its Legacies*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 186.

C'est dans la même logique d'une déconstruction ironique menant à la dissolution de systèmes de valeurs communément admis que *Meine Haussprüche* s'inscrit dans le mouvement de double rupture au fondement de ce chapitre. En effet, le montage de 1922, selon Ruth Hemus, représente « [a] witty, female take on Dada and on art¹⁵³ » qui, bien que faisant œuvre de la remise en question des frontières artistiques et politiques caractéristique du courant, les dépasse pour y ajouter une part intime, une ouverture au spirituel (« witty »). Car si pour Dada « [t]out prend un tour politique, concret (interventions publiques) et quasi-publicitaire (panneaux, slogans, fausses nouvelles, parodie de la presse)¹⁵⁴ », l'apport principal de Hannah Höch se situe sans doute dans la réunion du public et du privé, du politique et de l'intimité.

Le choix des termes dans la constitution du titre – *Meine Haussprüche* (en français *Mes devises maison/intimes*¹⁵⁵) – est un premier élément qui en fait bouger la focale vers une structure intimiste, un peu de la même façon que *Coupe au couteau de cuisine* et sa référence claire à l'univers domestique. L'utilisation du déterminant possessif « mes », en plus du renvoi à la « maison », laissent croire à une réappropriation par la signataire, sous la forme d'un *patchwork*, de certaines idées et images en phase avec un parcours intérieur dans l'objectif de les faire siennes, de là la présence du terme « devises ». Cette réappropriation personnelle passe aussi par l'insertion de multiples objets propres à l'univers intimiste traditionnellement associé à un féminin « qui n'est [finalement] rien d'autre que la résurgence d'un rôle traditionnel dans une époque industrielle et moderne¹⁵⁶ ». Parmi ceux-ci, l'inclusion d'un bout de dentelle et le dessin d'enfant déjà mentionnés : ces objets, qui font partie du quotidien et que l'on a tendance à oublier, sont mis au service d'une œuvre qui est pourtant loin de se limiter à une démonstration de scènes de la vie courante. Autrement, et sans qu'elles ne soient associées au féminin, une page tronquée d'une encyclopédie sur les insectes, la photographie d'un paysage désertique ainsi que ce qui s'apparente à une carte d'astrologie viennent ajouter à l'aspect domestique, sinon commun, de l'œuvre. Si Jean Baudrillard parle d'objets inustensilisés « en ce qu'ils ont d'inutile, de futile, de superflu¹⁵⁷ », c'est à une véritable « réustensialisation » des éléments témoignant de la vie de tous les jours qu'assiste

¹⁵³ Sur les rapports qu'a entretenus Höch avec le courant Dada, se référer au chapitre que lui consacre Ruth Hemus dans son ouvrage *Dada's Women* (Ruth Hemus, *Dada's Women*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 120).

¹⁵⁴ Marc Dachy, *op. cit.*, p. 201.

¹⁵⁵ Remerciements à Andrea Oberhuber pour les traductions de l'allemand vers le français incluses dans cette partie.

¹⁵⁶ Elisabeth Spettel, *loc. cit.*, p. 166.

¹⁵⁷ Jean Baudrillard, « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n° 13 (« Les objets »), 1969, p. 25.

le·a spectateur·rice dès lors qu'un pouvoir est rendu au couteau de cuisine (dans le travail de 1919) et aux maximes personnelles résultant du parcours Dada de l'artiste (dans celui de 1922).

Considérant ces quelques éléments épars, force est de constater que la portée politique du travail effectué par Höch, celle que Hans Richter appelait « la petite fille¹⁵⁸ », ne va pas de soi, ni pour les observateurs·rice·s du collage ni pour ses contemporains. C'est ce qu'Hemus fait remarquer : « *Höch's work has been perceived as non-political and many critical accounts have sought to distance her entirely from any political engagement*¹⁵⁹. » La même inclination tend à se perpétuer dans la critique actuelle : « [C]'est la pertinence artistique, humaine aussi [...] de son œuvre qui s'impose, laquelle commence à être pleinement reconnue¹⁶⁰. » Pourtant, l'artiste n'a pas manqué de s'inscrire dans une lignée idéologique qui, bien que foncièrement « humaine » (lire « féminine¹⁶¹ »), se pose en rupture avec les politiques anti-pacifistes : elle met par exemple en scène dans des positions incongrues les visages d'hommes politiques allemands (en l'occurrence l'empereur Guillaume II ainsi que le militaire et futur chancelier Paul von Hindenburg) dans *Coupe au couteau*. Aussi, elle transmet une vision politisée teintée d'ironie en introduisant ses collègues et d'autres précurseurs à même ses œuvres plastiques.

Dans *Meine Haussprüche*, signe d'une volonté de rendre explicites les références aux principaux contributeurs dadaïstes, Höch accompagne les différents noms d'un trait rouge contrastant avec les teintes beiges et bleues de l'œuvre. Ce détail en apparence banal n'est pas sans importance puisqu'il sert à accentuer certaines phrases-phares du mouvement, contribuant ainsi à la nature rétrospective de l'œuvre où se mêlent écriture et art plastique. En effet, les artistes dont l'identité est disséminée dans le montage – parmi lesquels Johannes Baader, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann ou encore Hans Arp – sont les auteurs à l'origine des fragments textuels plus ou moins longs se trouvant à proximité. Par exemple, au-dessus du patronyme Huelsenbeck en bas à gauche (aussi présent en haut en droite), on peut lire la phrase suivante : « *Dada ist die Polizei der Polizei* » (« Dada est la police de la police »). La portée sociale, politique et même philosophique de cette affirmation ne peut être déniée (ni sa force de rupture puisqu'elle s'en prend à une autorité répressive), et le fait qu'elle cohabite avec d'autres énoncés aussi intrinsèquement reliés à une

¹⁵⁸ « *Ihre Collagen waren manchmal politisch [...] manchmal lyrisch (als kleines Mädchen, das sie war)*. » (Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst*, p. 136.) Je traduis : « Ses collages étaient tantôt politiques [...] tantôt lyriques (comme la petite fille qu'elle était). »

¹⁵⁹ Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶⁰ Marc Dachy, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶¹ « On trouvera sans doute “féminin” l'utilisation de tulle, de patrons de couture... » (*Ibid.*)

structure sociétale défectueuse confirme l'extirpation de Höch des seules considérations intimistes pour lesquelles elle a été largement reconnue.

L'écriture incluse dans le photomontage laisse effectivement croire que la « petite fille » Höch a au contraire embrassé la vision polémiste et politique caractéristique de Dada, contrairement à ce que Richter et d'autres artistes pouvaient affirmer. Mais, sachant que Höch utilise sous forme de fragments des citations d'autres artistes du courant à même son œuvre et en gardant en tête les *a priori* péjoratifs présents dans le discours masculin entourant Höch, « [*an interesting question is what the only woman in Berlin Dada had to say about politics*¹⁶² ». De quelle manière, outre qu'en rapportant les propos d'autrui, Höch a-t-elle pu innover dans la sphère politique à partir des principes Dada ? Quel sens donner aux images tronquées n'évoquant pas nécessairement une pensée politique mais qui sont tout de même incluses dans l'œuvre ? La signataire, qui était au fait des avancées des Suffragettes en Angleterre à propos du droit des femmes, aurait-elle orienté en ce sens l'agencement intermédial du collage ? Elle explique dans une entrevue accordée à Suzanne Pagé en 1976 : « Même ce mouvement avait également été interrompu par le début de la guerre. En Angleterre principalement avec Annie Besant, à la tête. Je n'avais donc pas adhéré, mais seulement vu comment une de mes tâches était d'essayer de saisir de façon figurative cette époque turbulente¹⁶³. »

Sans avoir pu adhérer au féminisme du début du XX^e siècle, Höch donne à son art une tournure résolument engagée dans une reconnaissance de la femme et plus largement de la corporalité, dans sa réinsertion incomplète parce que complexe au sein de l'espace plastique. En effet, si les parts politique et intimiste sont observables dans *Meine Haussprüche*, elles trouvent leur point de rencontre dans la conception du (des) corps que la signataire y propose. Politique, sa conception du corps l'est parce que les nombreuses découpes du photomontage évoquent les corps meurtris par la Première Guerre mondiale. Il faut en effet revenir aux dernières années de la Grande Guerre pour comprendre la place qu'a occupé le sacrifice traumatique des soldats allemands dans l'esthétique Dada. Dans son *Manifeste dadaïste* de 1918, Richard Huelsenbeck écrit :

Le plus grand art sera celui qui représentera par un contenu conscient les multiples problèmes de l'époque, celui qui fera ressentir qu'ébranlé pas les explosions de la semaine précédente il ramasse ses membres sous les coups de la veille. Les meilleurs artistes, les plus inouïs, seront ceux qui, à toute heure, reprennent les

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Hannah Höch, « Entretiens avec Suzanne Pagé », dans Hanne Bergius, Peter Krieger et Suzanne Pagé, *Hannah Höch : collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1976, p. 25.

lambeaux de leur corps dans le brouhaha des cataractes de la vie, et, s'acharnant sur l'intellect du temps, saignent des mains et du cœur...¹⁶⁴

La référence aux « multiples problèmes de l'époque » fait écho à l'« époque turbulente » dont parlait Höch dans son entrevue avec Pagé. Or, sans se limiter au rapprochement symbolique de l'artiste « s'acharnant sur l'intellect du temps » et au soldat se tuant au front comme le fait son collègue, elle aborde en des termes assez surprenants le retentissement du conflit de 1914-1918 : « Nous avons tous été comme comprimés dans un corset par la guerre, et nous nous retrouvions laissés en liberté, de façon automatique¹⁶⁵. » Parce qu'elle universalise le poids des années de guerre (« nous avons tous ») avant de rapprocher ses effets strangulatoires d'un accessoire typiquement féminin (« comme comprimés dans un corset »), Höch sous-entend devant Pagé une certaine politisation de la féminité.

Dans *Meine Haussprüche*, une semblable part « féminine » émane de l'inclusion de corps fragmentaires, notamment celui de Höch, ainsi que de patrons de couture accompagnés d'une aiguille et d'un fil pour « saisir de façon figurative cette époque turbulente ». Le résultat est frappant : en même temps qu'évoquer « les lambeaux de [corps] dans le brouhaha des cataractes de la vie » par l'ajout d'un autoportrait tronqué, d'une image dépeignant une scène de crucifixion¹⁶⁶ et d'un dessin naïf où quatre petits personnages semblent fuir un objet échoué s'apparentant à un missile, l'artiste fait transparaître l'intérêt qu'elle accorde à un questionnement des limites d'un corps à la fois social et féminin. Le tout complétement des citations élues au titre de devises personnelles confirme la part à la fois intimiste et éclairée du regard que pose Höch sur son époque.

Ainsi,

dans l'acte qui consiste à appréhender le photomontage comme une manière de créer et de penser, [Höch s'approprie] une technique qui révèle les carcans dont le genre féminin est victime et, en même temps, [elle] les [fait] exploser par la stratégie de déconstruction-reconstruction¹⁶⁷.

D'autres montages (parfois collages à l'instar de *Meine Haussprüche*, parfois photomontages, technique que Höch a contribué à développer aux côtés de Raoul Hausmann) investissent encore plus clairement cette conscience d'une corporalité féminine au service d'une pensée engagée. *Da-*

¹⁶⁴ Dans Marc Dachy, *op. cit.*, p. 209.

¹⁶⁵ Hanne Bergius, Peter Krieger et Suzanne Pagé, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁶ Scène biblique qui n'est pas sans évoquer ces artistes qui « saignent des mains et du cœur » dans le texte de Huelsenbeck.

¹⁶⁷ Elisabeth Spettel, *loc. cit.*, p. 179.

Dandy (1919), *Die Braut (oder : Pandora)* (1924-1927) ainsi que *Mutter* (1930), entre autres, sont de bons exemples où la technique du collage ou du photomontage s'exécute sans ambiguïté au profit de réévaluations de l'identité « femme ». Toutefois, *Meine Haussprüche* est le seul à imbriquer aussi explicitement les questions artistiques et politiques exploitées au préalable par ses comparses dadaïstes, et celles genrées. C'est non seulement à titre de théoricienne majeure de l'art du collage au sein de la branche berlinoise du courant, mais aussi à titre de femme que Höch a pu poser un regard à la fois rétrospectif et critique sur les enjeux qui ont fait vibrer Dada. Or, l'investissement d'un point de vue à la fois éthique et intime sur les quelques années qu'a duré le second courant d'avant-garde (et les événements traumatiques qui en ont marqué l'esthétique) n'est pas le propre de la démarche de Hannah Höch. Une autre contributrice à Dada, la poétesse Céline Arnauld, investit aussi une forme d'intériorité dans son manifeste artistique « Ombrelle Dada ».

2.2.2 L'anti-manifeste pour une poésie intérieure : Céline Arnauld

La technique du collage telle qu'elle a été développée par Hannah Höch à partir de l'après-guerre est un témoignage matériel de la destruction des carcans tant esthétiques qu'idéologiques. Difficile cependant d'imaginer que les travaux d'artistes Dada autour de la poésie puissent faire montre d'une force de rupture aussi prééminente vis-à-vis des idéaux défendus à même le mouvement, la forme écrite ne laissant *a priori* pas autant place à l'intermédialité¹⁶⁸ ni à une possibilité aussi littérale de déconstruire pour reconstituer le réel autrement. Seulement, à l'instar de Höch et de l'amalgame public/privé dans *Meine Haussprüche*, la vision de la poésie rendue par Céline Arnauld dans son manifeste « Ombrelle dada » s'avère tout aussi composite. Son programme artistique, en même temps qu'il prône l'abolition des genres institués, extirpe la signataire des attentes relatives à un discours propre au mouvement Dada en y faisant s'immiscer, comme le fait Höch dans les mêmes années, une intériorité féminine.

¹⁶⁸ Quoiqu'une longue tradition de poésie « visuelle » existe, autour notamment de Stéphane Mallarmé et de Guillaume Apollinaire (et de ses calligrammes) au tournant du XX^e siècle.

L'anti-manifeste : genre par excellence du « nihilisme Dada¹⁶⁹ »

Voir publié son texte parmi les vingt-trois manifestes Dada en 1920 induit une forte appartenance à la tradition dadaïste qui est celle de l'anti-manifeste. Hubert van den Berg en a isolé les caractéristiques principales¹⁷⁰, qui aboutissent ultimement à une réfutation du manifeste dit « conventionnel », en référence directe au modèle marinettien. Tristan Tzara écrivait d'ailleurs en 1918 : « Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon¹⁷¹. » Si la prétention à une philosophie démocratique allant à l'encontre de l'autorité suprême du chef de file futuriste est remarquable (« je ne veux convaincre », « je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve »), il n'en demeure pas moins qu'une dynamique à tendance hégémonique (et masculine) s'est en réalité développée au sein du courant.

Le parcours des artistes femmes a en effet souvent été infléchi par les relations qu'elles ont pu entretenir avec des hommes du mouvement, qu'il soit question de Hannah Höch avec Raoul Hausmann¹⁷² ou encore de Céline Arnould¹⁷³ avec Paul Dermée. Seulement, à la lumière de la citation précédente, l'objet « anti-manifeste » ne cherche apparemment pas le prestige traditionnellement associé au genre ; l'intention de son ou de sa signataire serait plutôt de l'ébranler. Encore, si le manifeste était anciennement l'apanage d'instances autoritaires, exclusivement politiques dans un premier temps, culturelles dans un second, un slogan paru dans le sixième numéro de la revue *Dada* (février 1920) vient bouleverser cette aura teintée d'absolutisme : « Tous les membres du mouvement DADA sont présidents. » Une telle affirmation met à distance toute prétention à une autorité dominante, que Francis Picabia qualifie d'« immensément grotesque » dans son introduction à la revue *Littérature* parue la même année,

¹⁶⁹ Anne-Marie Amiot, « Georges Ribemont-Dessaignes : du nihilisme Dada au dithyrambe dionysiaque », *Noesis*, n° 7 (« La philosophie du XXe siècle et le défi poétique »), 2004. [En ligne] < <https://journals.openedition.org/noesis/33> > (page consultée le 26 mai 2023).

¹⁷⁰ Hubert van den Berg, « "J'écris un manifeste... et je suis par principe contre les manifestes" (Tristan Tzara). Sur le caractère ambigu de l'(anti)-Manifeste dadaïste », dans Lise Dumasy et Chantal Massol, *Pamphlet, utopie, manifeste XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 258.

¹⁷¹ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *loc. cit.*, p. 1.

¹⁷² Ruth Hemus écrit à ce sujet que « Höch's involvement with Hausmann clearly informed her relationship with Dada to a significant degree. She remembered, for example [...] "My personal relationships with the Berlin Dadaists were determined by the authority of Hausmann's boundaries." » (Hemus, *op. cit.*, p. 91).

¹⁷³ Pseudonyme de la poétesse roumaine Caroline Goldstein. (Franca Bruera, « Céline Arnould ou le "Rimbaud des demoiselles" », dans Franca Bruera et Cathy Margailan (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 174.)

au profit d'une désinvolture (apparente) qui était absente, par exemple, du côté futuriste. D'ailleurs, le nom de Céline Arnould paraît en deuxième page du numéro dans la liste des président-e-s et nombre d'artistes femmes s'y trouvent aussi, prouvant du même coup la propension à une volonté inclusive que l'appellation « présidents » en première page ne garantissait pas.

Un autre trait que Van Den Berg juge propre à l'anti-manifeste Dada est qu'il ne présente aucun programme positif puisque le ou la signataire ne ferait que s'insurger et nier son propre discours. L'exemple le plus flagrant d'un tel nihilisme hérité de la philosophie nietzschéenne est celui de Tzara dans son manifeste de 1918 : « J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes...¹⁷⁴ » Fort témoignage de la haine du bon sens, ce texte parmi tant d'autres¹⁷⁵ montre surtout une manière inusitée d'ébranler les rapports de pouvoir au sein des sphères littéraires et artistiques. Il est peu surprenant que cette vision de l'art et plus généralement de la vie, qui passe entre autres par l'accumulation de l'adverbe « rien », tant dans les citations de Tzara que de Picabia, ait été maintes fois taxée de nihiliste.

Bien entendu, adopter semblable discours dans les textes jugés fondateurs du courant tient d'un effet de rhétorique : si Tzara affirme ne vouloir « entraîner d'autres dans son fleuve » ; si l'artiste Picabia « n'est rien », reste qu'ils investissent le discours légitimant et publicitaire qu'est le genre manifestaire au profit, précisément, d'un programme rompant entre autres avec la tradition manifestaire avant-gardiste telle qu'elle a été publicisée par Marinetti au début du siècle. En cela, la négation de tout, même de soi, même du manifeste, se fait au profit de « la découverte du moyen de guérir instantanément la syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique, littéraire¹⁷⁶ ». Cela dit, bien loin de chercher la cohérence dans un monde qui ne l'est pas, c'est en tant que dignes représentants de la deuxième avant-garde historique que Tzara et Picabia apposent leur signature sur les manifestes de 1918 et de 1920.

¹⁷⁴ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *loc. cit.*, p. 1.

¹⁷⁵ Dont celui de Picabia paru en 1920 où le peintre écrit : « DADA, lui ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : "nous ne comprenons rien, rien, rien". Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien. » (Francis Picabia, *Écrits*, t. I, Paris, Belfond, 1975, p. 209.)

¹⁷⁶ Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Dada est tatou tout est Dada*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 224.

Un programme positif, projectiviste et (anti-)poétique

Cette tangente foncièrement nihiliste n'est pas celle prise dans « Ombrelle dada », et il s'agit là d'un premier signe de l'autonomie d'Arnauld vis-à-vis des principes largement défendus dans le mouvement en regard du manifeste avant-gardiste. Un programme positif y est bel et bien proposé (imposé), qui demeure toutefois cohérent avec la *tabula rasa* cherchée dans l'art dadaïste. Le rejet de l'art conventionnel se fait ici d'une manière originale, c'est-à-dire à la fois par l'énumération ironique et la dépréciation des concepts d'art et de poésie, qui se voient affublés de signes typographiques provoquant la dégradation de leur aura grandiloquente. L'orthographe utilisée dans le manifeste d'Arnauld évoque aussi l'origine orale du texte, qui a été lu une première fois en public en février 1920 au Salon des Indépendants avant d'être transcrit sur papier, dans le treizième numéro de la revue *Littérature*.

Arnauld écrit, juste après les accusations qu'elle porte à l'endroit du public¹⁷⁷ : « Mais vous me faites trop rire et je veux vous récompenser de votre bon accueil, en vous parlant d'Aart, de Poésie et d'etc. d'etc. ipécacuanha. » Plusieurs éléments contenus dans cet extrait tendent vers la ridiculisation des disciplines que sont l'art et la poésie. En effet, toutes deux sont affublées d'une lettre majuscule – signe typographique qui peut être associé à une volonté d'abstraction autant que d'intensification –, tandis que l'orthographe du premier se voit modifiée par l'ajout de « a », diminuant ainsi sa portée. La liste se poursuit avec l'insertion de deux « etc. », comme si ces domaines n'étaient que d'infimes parties d'un tout beaucoup plus grand que ce que leur place centrale dans les discours normatifs ne laisse croire. L'extrait se termine finalement par la mention de l'ipécacuanha, petit arbre originaire d'Amérique du Sud dont les propriétés émétiques sont reconnues. Un tel ajout témoigne soit d'une tradition à ce point empêtrée dans sa propre quête d'importance qu'elle entraîne un reflux, soit du fait qu'une purgation complète du corps s'avère nécessaire pour s'en délivrer. Peu importe laquelle des deux interprétations est choisie, le poids des traditions artistique et littéraire est fortement critiqué, ce qui se solde par leur rejet littéral et catégorique par la signataire.

Loin d'orienter son discours autour du vide et de la négation comme le font Tzara et Picabia, Arnauld montre plutôt l'importance de faire le vide en réaction au trop-plein provoqué par l'hégémonie de l'« Aart » et de la « Poésie ». Pour ce faire, la signataire propose une définition à

¹⁷⁷ « Vous n'aimez pas mon manifeste ? Vous êtes venus ici pleins d'hostilité et vous allez me siffler avant même de m'entendre ? » (Céline Arnauld, « Ombrelle Dada », *Littérature*, n° 13, mai 1920, p. 19.)

la fois claire et mystérieuse de ce qui, pour elle, constitue la vraie poésie : « C'est ça la Poésie, croyez-moi. – Poésie = cure-dent, encyclopédie, taxi ou abri-ombrelle... » Le sarcasme transparaît toujours, cette fois par le dédoublement du son « é » dans le mot « Poésie », sans oublier l'ajout du « p » majuscule que l'on retrouvait déjà plus haut. L'insertion de la formule « croyez-moi » vient pour sa part ajouter à l'oralité du texte et, surtout, crée un rapport de familiarité doublé d'un effet d'anticipation sur la suite de sa démonstration. Car si Arnauld questionne : « Avez-vous déjà vu au bord des routes entre les orties et les pneus crevés, un poteau télégraphique pousser péniblement ? », l'on ne sait pas précisément à quoi renvoie le « ça » avant de poursuivre la lecture.

Le recours à une formule mathématique immédiatement après cet appel à une confiance quasi aveugle, à défaut de poser explicitement la thèse défendue par la signataire, n'est pas sans surprendre. Franca Bruera a remarqué la part innovatrice du recours à une telle stratégie textuelle au service d'une conception nouvelle de la poésie au sein du manifeste d'Arnauld :

[P]armi les vingt-trois manifestes Dada [...], celui de Céline Arnauld est le seul qui exprime le rejet du langage traditionnel par le recours à l'autorité d'une formule mathématique : garant de confiance et de crédibilité, l'égal des mathématiciens l'emporte sur tout processus de comparaison qui tire son origine d'un mécanisme logico-rationnel de la pensée...¹⁷⁸

En effet, l'entièreté d'« Ombrelle Dada » a beau être consacrée au « rejet du langage traditionnel », le choix de la formule mathématique pour y insister devient paradoxal – et d'autant plus efficace – dès lors que les variables incluses sont loin de respecter les règles de la logique. En ce sens, pourrait-on dire que le texte est à l'opposé de la pensée Dada, c'est-à-dire qu'à défaut de prôner une idéologie du « rien », il en prône une du « tout », voire du composite ? En associant « mécanisme logico-rationnel » et discours décousu (« cure-dent, encyclopédie, taxi ou abri-ombrelle »), c'est ce qu'Arnauld semble chercher. En tous les cas, bien qu'elle se revendique « Dada » par le titre de son manifeste, la signataire peut aussi être vue comme une précurseure de l'écriture automatique avant que la troisième avant-garde historique, le surréalisme, n'en fasse son moteur créatif de prédilection. C'est donc par la défense d'un programme cohérent avec la suite de son parcours artistique qu'Arnauld se distingue de ses comparses signataires d'anti-manifestes.

Cette vision moins Dada que surréaliste d'un art qui trouve sa source hors des contraintes de la raison est cohérente avec le mouvement littéraire qu'Arnauld initiera quelques années après

¹⁷⁸ Franca Bruera et Cathy Margaillan (dir.), *Le troisième sexe des avant-gardes*, op. cit., p. 29.

la publication du manifeste, le « projectivisme ». Publicisée par le biais du journal à numéro unique *Projecteur*, la pensée « projectiviste » va de pair avec la définition de la poésie qu'elle propose dans *L'Apaisement de l'éclipse* en 1925 : « Cette "projection" de notre vie profonde, dans des œuvres, est selon moi la poésie même¹⁷⁹. » L'implication de la « vie profonde », et donc empreinte de la complexité propre à l'expérience humaine, dans le processus poétique explique l'accumulation apparemment absurde que l'on retrouve dans « Ombrelle Dada » et prouve que, déjà en 1920, la signataire était en mesure de trouver une source en soi à l'activité créatrice. Pour elle,

[I]es poètes projectivistes marchent sur la réalité sans l'apercevoir, plongent dans leur silence au milieu même d'une assemblée, promènent leur rêve partout comme un éventail de la fantaisie. Ils prennent les regards railleurs pour des mouettes de passage et les réverbères pour des plantes marines. Et ils s'en vont comme cela tout le long de leur rêverie, accompagnés de leurs richesses poétiques : leur cœur et leur humanité¹⁸⁰.

Une telle affirmation témoigne du rapport intime qu'Arnauld établit entre la poésie et le rêve, soulevant à nouveau des enjeux plus surréalistes que Dada. Dans cette logique, « [I]a projection ne sert donc pas à Céline Arnauld à définir une esthétique : c'est le mouvement même de la poésie, sa pratique, sa mise en acte et une façon de la vivre¹⁸¹ ». En ce qui a trait à « Ombrelle Dada », la même affirmation prouve la perpétuation d'un imaginaire fantasque où la poésie est une ombrelle, au même titre que les réverbères sont des plantes marines.

Et « la roue tourne »...

Sur cette extirpation des attentes Dada en regard de l'anti-manifeste, soit celle reliée à la mise de l'avant d'un programme positif fondé sur une hégémonie factice de l'institution artistique, Arnauld en investit une autre, celle-là en lien avec des considérations genrées. L'importance accordée à la « vie profonde » comme source créatrice n'est pas moins à propos dans l'optique où la signataire s'intéresse en filigrane à certains moments-phares dans l'histoire qui ont été marqués

¹⁷⁹ Céline Arnauld, « L'apaisement de l'éclipse », Céline Arnauld et Paul Dermée, *Œuvres complètes*, t. 1 (« Céline Arnauld »), éd. Victor Martin-Schmets, Paris, Garnier, 2013, p. 177.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 180.

¹⁸¹ Anne Reverseau, « Métaphore de l'album et métaphore de la projection : complexité des images et imaginaires photographiques en poésie », dans *Revue internationale de Photolittérature*, n° 1, 2017. [En ligne] <http://phlit.org/press/?articlerevue=metaphore-de-lalbum-et-metaphore-de-la-projection-complexite-des-images-et-imaginaires-photographiques-en-poesie#_edn39> (page consultée le 13 mai 2022).

par les enjeux reliés à la masculinité et à la féminité. Le terme liminaire du titre, « ombrelle », constitue une première référence à un univers féminin dont il y aurait peu à dire s'il ne reparaisait pas à deux autres reprises dans la suite du court manifeste. Les multiples mentions de ce délicat accessoire de mode primé chez les dames bourgeoises du XIX^e siècle et du début du XX^e dans un texte polémique, offre un contraste saisissant

Mais l'utilisation à trois reprises du terme « ombrelle » n'est pas en soi suffisante pour ajouter un programme à portée sociale à celui, artistique, déjà discuté. Nombre de termes semblent avoir été choisis dans l'unique volonté de sortir la poésie du carcan où elle a été confinée. Et encore, l'« ombrelle », outre qu'elle se trouve dans le titre et que l'on pourrait la voir comme un moyen de se protéger des rayons du « soleil masculin », n'est pas le seul objet à apparaître plus d'une fois¹⁸². Il faut, pour voir se dessiner une intention idéologique, y adjoindre la phrase suivante : « Continuez donc, la roue tourne, tourne depuis eu [sic] Adam, rien n'est changé, sauf que nous n'avons plus que deux pattes au lieu de quatre. » Cette affirmation traduit une stagnation qui s'étendrait bien au-delà de la pratique poétique par celle qui a été principalement reconnue comme l'épouse de Paul Dermée. En effet, remonter le temps jusqu'à la genèse de l'humanité d'où, notons-le, Ève est exclue trahit une conscience chez l'autrice de la perpétuation, encore au XX^e siècle, des mêmes forces limitatrices dont celles relatives aux sexes. Cela est sans compter l'adoption d'une vision cyclique dont il semble impossible de s'extirper et qui passe par la répétition du verbe « tourne ». À sortir de ce seul manifeste, force est de constater que les mécanismes guidant les rapports sociaux n'ont effectivement pas beaucoup évolué et que cette fameuse roue continue de tourner même au sein des avant-gardes. Arnauld n'est-elle pas la seule femme à compter parmi les vingt-trois contributeur·rice·s de ce treizième numéro de *Littérature* ? Surtout, son nom de famille n'a-t-il pas été mal écrit sur sa première de couverture (« Arnault ») ?

Enfin, l'extrait ultime du manifeste, partie mystérieuse s'il en est une, trouve, elle aussi, un sens dès lors qu'on l'analyse sous le prisme des questions genrées. Arnauld conclut : « ...et si vous n'êtes pas contents... A LA TOUR DE NESLE ». La référence à « LA TOUR DE NESLE », lieu qui a été démoli au milieu du XVII^e siècle, renvoie à une importante affaire de mœurs, devenue affaire d'état au sein de la famille royale française. En 1314, deux des trois brus du roi Philippe le Bel, Marguerite et Blanche de Bourgogne, sont accusées d'y avoir commis l'adultère et y sont ensuite emprisonnées à perpétuité, et ce, après l'exécution de leur amant respectif. L'affaire a été

¹⁸² Les termes « encyclopédie », « taxi » et « cure-dent » paraissent deux fois.

reprise notamment par Alexandre Dumas dans *La Tour de Nesle* (1832), consacrant la légende de la Tour comme lieu de perdition où les règles du jeu sont fixées par les femmes¹⁸³. Ruth Hemus, qui s'est déjà penchée sur l'inclusion par Arnauld de cet épisode historique, écrit :

*In the last line of her manifesto, Arnauld banishes her detractors, metaphorically, to the tower. Although it is the adulterers who are condemned in the earlier legend, it is rather the self-righteous, conservative and santimonious who are sent in Arnauld's version to this infamous place of debauchery*¹⁸⁴.

Il est effectivement intéressant de voir les potentiels détracteurs de son programme poétique condamnés à purger une peine dans la fameuse Tour, comme si, à lire Hemus, « *Arnauld would send her audience there to “enlighten” them it seems*¹⁸⁵ ». L'on peut ainsi voir cette référence comme une invitation à la libération du *ça* – libération des mœurs qui, on le devine par association, a le potentiel d'entraîner celle artistique. Plus encore, l'instrumentalisation de ce scandale sexuel, mis en parallèle avec l'objet bourgeois qu'est l'ombrelle, présente un « féminin » éclaté et surtout à même de répondre parfaitement aux principes avant-gardistes qui encouragent l'insoumission aux contraintes et aux règles préétablies.

La cohabitation au sein du manifeste « Ombrelle Dada » d'un programme poétique teinté de la vision intimiste d'Arnauld, en ce qu'elle laisse poindre les fondements de son projectivisme poétique et d'une démonstration sous-jacente des possibles en regard du féminin, est ce qui l'inscrit dans une position de rupture vis-à-vis de la tradition anti-manifestaire Dada. L'ouverture à un flux d'idées où cohabitent rationnel et irrationnel, sans encourager le nihilisme traditionnellement investi dans l'esthétique du mouvement, laisse plutôt croire à une volonté de montrer toute l'étendue d'une imagination féminine. Justement, et à l'instar de Hannah Höch et de son collage, Céline Arnauld a su rabouter dans son manifeste des parcelles de féminité éparses et leur redonner une agentivité que l'histoire littéraire (mais pas seulement) leur a déniée, le tout dans un discours manifestaire fortement teinté de l'influence avant-gardiste.

¹⁸³ Marguerite de Bourgogne, dans ce drame en cinq actes, tue ses amants à la fin de leurs nuits torrides et les jette dans la Seine afin de ne laisser aucune trace de ses méfaits.

¹⁸⁴ Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 185.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 186.

2.2.3 L'aparté féministe d'une femme dadaïste : Elsa von Freytag-Loringhoven

Arnauld, à défaut de s'inscrire complètement dans les codes régissant l'anti-manifeste Dada, revendique tout de même ouvertement son appartenance au mouvement, notamment grâce au titre de son texte. Il en va autrement pour Elsa von Freytag-Loringhoven qui, dans « *The Modest Woman* », ne fait aucune mention de ses allégeances avant-gardistes. Pourtant, la revue *The Little Review* a été reconnue comme un organe majeur de publication outre Atlantique d'auteur-riche-s avant-gardistes (Dada puis surréalistes) jusqu'en 1929, année de la dissolution du périodique. La place qu'y a occupée l'artiste multidisciplinaire s'est avérée à la fois constitutive de la ligne éditoriale du périodique – orientée autour d'un agenda tantôt féministe, tantôt anarchiste – et déterminante quant à l'état de sa réception. Alors, si la pointilleuse question de la part (ou de l'absence de part) dadaïste dans « *The Modest Woman* » ne se pose pas en des termes clairs, son appartenance au genre du manifeste est quant à elle indéniable. Si l'on a déjà compris en quoi sa force de rupture vis-à-vis d'un art à l'américaine ne laisse aucun doute quant à son intention polémiste, il faut aussi prendre acte du programme défendu par Freytag-Loringhoven en fonction du contexte culturel agité dans lequel il a vu le jour pour en comprendre la réelle portée. Le principe de double rupture au fondement de ce deuxième chapitre n'est donc pas investi à proprement parler dans ce texte manifestaire, mais il s'attaque par procuration à des normes fortement ancrées dans le paysage social, avant-gardiste ou non : la modestie obligatoire du sujet féminin et les conséquences de son traitement dans la littérature.

Considérant la période pendant laquelle *The Little Review* a paru, soit de 1914 à 1929, il est surprenant de voir signé un texte manifestaire en plein milieu de quinze années d'activité, quatre ans après que son siège eut quitté Chicago pour s'établir dans Greenwich Village, à New York. Tandis que la *Baroness* a été l'autrice la plus active au sein de la revue à partir de 1918, pourquoi alors avoir laissé temporairement de côté le genre poétique au profit d'un texte tenant plutôt de l'essai polémique ? L'artiste, reconnue pour ses *happening* et son ouverture décomplexée aux sujets tabous tels que la sexualité, se serait-elle trouvée dans une situation justifiant une levée de boucliers que la poésie ne pouvait assumer ? Il faut revoir quel événement marquant a eu cours pendant l'année de la publication de « *The Modest Woman* » pour répondre à cette question, d'autant plus que la signataire y fait ouvertement référence.

Outre Elsa von Freytag-Loringhoven, James Joyce a lui aussi contribué à *The Little Review*, notamment en y publiant une version sérialisée d'*Ulysses*. Trois numéros de la revue, soit ceux de janvier et de mai 1919 (contenant les épisodes « *Lestrygonians* » et « *Scylla and Charybdis* ») ainsi que celui de janvier 1920 (contenant « *Cyclops* »), ont été confisqués par la U.S. Post Office pour ensuite être brûlés pour cause d'obscénité. Un quatrième, datant d'avril 1920 et contenant l'épisode « *Nausicaa* », a engendré le procès contre les deux éditrices de la revue, Margaret Caroline Anderson et Jane Heap, accusées par la *Society for the Suppression of Vice* d'avoir attenté au *Comstock Act* de 1873 (*Act for the Suppression of Trade in, and Circulation of Obscene Literature and Articles of Immoral Use*) interdisant la circulation de matériel jugé obscène. Anderson et Heap seront finalement condamnées en 1921 et, si la charge explicite à leur endroit concernait la publication d'un épisode précis d'*Ulysses*, Irene Gammel défend l'idée selon laquelle *The Little Review* a été victime d'un procès plus général attaquant sa charge subversive et l'immoralité de son contenu. Plus encore, Gammel soutient que les textes sexuellement explicites composés par une femme en particulier, la *Baroness*, et publiés en même temps que l'a été l'œuvre de Joyce (1918-1921) ont sans doute contribué à la gravité des charges retenues contre les deux éditrices¹⁸⁶.

Difficile en effet d'imaginer que l'accusation d'attentat à la pudeur contre « *Nausicaa* » n'ait pas au moins été empirée par le fait qu'une poétesse s'intéressait à des enjeux que l'on ne s'attendait pas à voir abordés par une femme¹⁸⁷. Cette défaite judiciaire subie par *The Little Review* a non seulement mené à l'interdiction de publication d'*Ulysses* (et ce jusqu'en 1933) sur le sol états-unien, mais elle a aussi et surtout entraîné une restriction quant à la divulgation de contenus enflammés au sein du périodique. La devise du magazine, « *Making no compromise with the public taste* », a dans la foulée été retirée de la première page et le soutien dont il bénéficiait de la part de la communauté culturelle a peu à peu diminué jusqu'à sa cessation en 1929. Dans un tel contexte où la liberté d'expression et de création autour du sujet féminin a été mise à mal – tant dans le contenu érotique de « *Nausicaa* » que dans la place prépondérante qu'ont occupée les femmes à tous les niveaux de fonctionnement dans la revue littéraire –, l'on comprend mieux l'intérêt pour

¹⁸⁶ À ce sujet, consulter le chapitre « *The Little Review and its Dada Fuse, 1918 to 1921* », dans Irene Gammel, *op. cit.*, p. 238-260. On y lit : « *The editor couple hoped that the Baroness's feminist dada provocations would stimulate discussion and debate. The Baroness did not disappoint them. While the reader response to Ulysses was disappointingly tame and lame, the Baroness's brazen sexual poetry sparked intensive public attraction.* » (p. 248)

¹⁸⁷ Pour preuve, John Quinn, l'avocat d'Anderson et de Heap, ne s'attendait-il pas à ce que ses clientes demeurent silencieuses pendant le procès afin de paraître modestes ? (Margaret Caroline Anderson, *op. cit.*, p. 219.) Que penser alors de la poésie lascive de la *Baroness* ?

la *Baroness* de signer un texte manifestaire à la suite de ce verdict. L'on comprend aussi pourquoi il ne s'inscrit pas dans la lignée du manifeste avant-gardiste ni de l'anti-manifeste Dada, et ce même si Elsa von Freytag-Loringhoven, selon Jane Heap, aurait été la seule artiste à contribuer au mouvement Dada sur le sol américain¹⁸⁸. L'artiste a plutôt fait le choix de titrer son texte de la manière la plus ironique possible dans un tel contexte : « The Modest Woman ».

S'ensuit une question rhétorique qui lie pour une première fois le texte de la *Baroness* à l'affaire entourant *Ulysses* : « *Who wants us to hide our joys (Joyce ?)* » (*MW*, p. 324) Le jeu de mots qui résulte du rapprochement syntaxique et phonétique du terme « *joys* » et du nom « *Joyce* » mis entre parenthèses laisse peu de doute quant à l'allégeance de la signataire. En effet, le pronom « nous » (« *us* » puis « *our* ») suggère l'élévation de l'auteur irlandais au niveau de représentant des idées qui seront défendues plus loin. Toutefois, ce n'est pas un éloge explicite des « obscénités » que Joyce est accusé d'avoir perpétrées qui suit ce dernier extrait, mais bien la comparaison du corps de la *Baroness* avec une machine (« *If I can eat I can eliminate [...] My machinery is built that way.* », p. 324). Ce changement de focale rend l'énumération d'idées quelque peu décousue parce que rapprochant la littérature des fonctions primaires du corps humain, et plus spécifiquement féminin. En d'autres termes, l'insertion de la phrase interrogative ne va pas de soi et c'est pourquoi le contexte politico-judiciaire est nécessaire à sa juste compréhension. Si Freytag-Loringhoven demande un peu plus loin : « *Why should I – proud engineer – be ashamed of my machinery – part of it ?* » (*MW*, p. 325), la même idée de honte constitue un enjeu au cœur de la condamnation de *The Little Review* survenue la même année. Et pour cause, tant les expressions « *be ashamed of my machinery* » que « *hide our joys (Joyce ?)* » induisent cette idée d'une force oppressive contre laquelle il faut réagir.

Comme pour confirmer le parallèle entre un corps charnel (celui d'Elsa von Freytag-Loringhoven) et un corps social (celui de la « femme »), la *Baroness*, « *proud engineer* », écrit plus loin : « *Joyce is engineer! One of the boldest – most adventurous – globetrotter – ! to talk shop is his sacred business – we want him to – to love engine that carries him through flashing glades to his grave – his glorious estate.* » (*MW*, p. 325) Qu'elle réinvestisse le titre d'« ingénieur » pour parler de Joyce après s'être elle-même nommée ainsi par rapport à sa corporalité propre montre à

¹⁸⁸ Bien que la *Baroness* soit allemande, « *[she] does not belong to the german dadaists. She fails whenever she trips over her german skeleton and falls into a Goethe-Nietzsche wrestling with God. When she is dada she is the only one living anywhere who dresses dada, loves dada, lives dada.* » (Jane Heap, « *Dada* », *The Little Review*, vol. 8, n° 2, 1922, p. 46)

nouveau une volonté de rapprocher les questions artistique et genrée. Mais à quoi cette référence à un « *engine* » (« moteur ») renvoie-t-elle ? L'on ne peut qu'associer la « *machinery* » représentant le corps féminin et ce terme, « *engine* », utilisé comme métaphore automobile permettant à Joyce de traverser les « *flashing glades* » de la création. C'est bel et bien l'exposition du corps du personnage de la jeune Gerty MacDowell, objet des fantasmes de Leopold Bloom dans *Ulysses*, qui a mené à la défaite judiciaire que l'on connaît. La signataire revient justement sur ces obscénités en fin de texte et achève ainsi sa défense filée de l'auteur moderniste : « *The way he slings "obscenities" – handles them – never forced – never obscene – vulgar! (thank Europe for such people – world will advance.) / Shows him one of highest intellects – with creative power abundant – soaring!* » (*MW*, p. 326)

En resituant le texte manifestaire « *The Modest Woman* » par Elsa von Freytag-Loringhoven dans son contexte de publication, l'on comprend au profit de quelle idéologie il s'extirpe des seules considérations avant-gardistes. La polémique entourant l'affaire *Ulysses* a effectivement offert à la signataire une occasion de mêler théoriquement art et corporalité, mélange qu'elle effectue à plus grande échelle dans sa pratique créatrice notamment dans ses performances publiques. Toutefois, si la négociation subversive du sujet féminin est un aspect primordial du texte voire de l'investissement de l'avant-garde par les femmes, il ne faut pas oublier que la *Baroness* critique aussi les artistes, sans que leur allégeance avant-gardiste ne soit nommée. Cette volonté disruptive qui se fait sur plusieurs fronts rend grâce à l'intention poursuivie par les éditrices de la revue :

*Firmly believing in the Baroness's genius, they placed her alongside James Joyce, using the Baroness as a living figurehead for the journal's masthead motto [...] Of all the important avant-gardist contributors – including Joyce – the Baroness challenged the conventional taste more aggressively than others*¹⁸⁹.

Bref, l'analyse conjointe des textes manifestaires de Hannah Höch, de Céline Arnould et d'Elsa von Freytag-Loringhoven a montré comment ces artistes, en dignes représentantes de Dada Berlin, Dada Paris et Dada New York, se réapproprient l'esthétique dadaïste de l'abolition des frontières (artistiques, sémantiques, mais aussi corporelles) pour effectuer un retour à/sur soi impliquant un travail sur la corporalité au féminin. Ainsi ont-elles contribué à ajouter une

¹⁸⁹ Irene Gammel, *op. cit.*, p. 247.

dimension innovatrice à l'esthétique de la déconstruction brutale propre à ce mouvement né d'un instinct de violence.

2.3 Montrer un « féminin » manifestaire, surréaliste et politique

Ces retours à/en soi effectués par les femmes artistes du mouvement Dada à même leur texte manifestaire ne sont pas sans évoquer, avant son temps, la quête d'une intériorité surréaliste, pierre angulaire de la prochaine génération avant-gardiste. En guise de point de départ, la définition qu'André Breton, dans le *Premier Manifeste du surréalisme*, donne « une fois pour toutes » du surréalisme : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale¹⁹⁰. » La prénance d'une expression « pure » de la pensée, « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison », coïncide avec la poésie intérieure telle que pratiquée par Céline Arnauld dans son « Ombrelle Dada », avec la disposition décousue de mots et d'images cohérente avec une intériorité complexe dans le collage de Hannah Höch ou encore avec l'idéalisation du corps féminin, véritable « *machinery* », chez Elsa von Freytag-Loringhoven. C'est croire que le passage au premier plan d'un modèle basé sur « le fonctionnement réel de la pensée » a été amorcé par une génération de femmes artistes autour des années 1920 qui ont, ouvertement ou non, accordé à la vie intérieure une importance créatrice au moins aussi grande qu'aux enjeux sociaux et/ou politiques.

Cela expliquerait-il en partie pourquoi ce sont précisément des figures féminines qui ont été retenues pour accompagner les artistes surréalistes dans leurs voyages au cœur de leur inconscient ? Conscients de la capacité introspective des femmes, Breton et les autres auraient-ils subi l'influence de ces artistes aux idées innovatrices datant de l'après-guerre ? À étudier rétrospectivement l'histoire littéraire et artistique, cela semble plausible : nombre d'artistes surréalistes n'ont-ils pas amorcé leur aventure avant-gardiste auprès des dadaïstes ? N'avaient-ils pas déjà entamé leurs expériences dans le domaine de l'inconscient (écriture automatique, hypnose, entre autres) dès 1919 ? Mais ce serait sans considérer la source première des fantasmes que les

¹⁹⁰ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2013, p. 36.

surréalistes ont poursuivis et qui a servi de matière créatrice : l'amour fou. La place accordée à cette valeur capable de faire sombrer les hommes dans la folie en les amenant au plus profond d'eux-mêmes sous-entend une distanciation entre les femmes réelles – parmi lesquelles les créatrices – et leurs avatars de papier créés expressément pour assouvir les fantasmes masculins.

Pour Guillaume Bridet, toutes ces femmes imaginaires sont les résultats d'une véritable guerre des sexes et ont été pensées en réaction à l'ennemi principal de l'amour qu'est la femme modelée par une société hostile à la libération sexuelle fondatrice du courant. Un tel modèle de femme est décrit en des termes très peu élogieux dans un numéro de *La Révolution surréaliste* datant de 1927 : « [C]es garces dont on fait dans tous les pays les *bonnes* mères, les *bonnes* sœurs, les *bonnes* femmes, ces pestes, ces parasites de tous les sentiments et de tous les amours¹⁹¹. » Lesdites figures, qui persisteront dans le temps et qui doivent en principe annihiler les « *bonnes* femmes », vont de la femme-fatale à la femme-enfant, de l'hystérique à la sorcière. Toutes ont en commun, d'une part, d'avoir été pensées comme objets de fascination par un ou plusieurs créateurs et surtout, d'autre part, d'avoir servi de sources de réflexion/création dans la découverte d'un imaginaire créé par les femmes elles-mêmes. Pour Jacqueline Chénieux-Gendron, « c'est marginalement que le surréalisme touche à la créativité féminine et c'est aussi *de plus en plus* au fil du temps¹⁹² ». Or, les apports esthétiques issus de la réappropriation par les femmes de leurs équivalents fictionnels se traduisent-ils de la même manière lorsqu'une œuvre quitte le domaine proprement artistique pour pencher du côté engagé et théorique du manifeste ?

À l'étude des textes manifestaires signés par les autrices surréalistes Suzanne Césaire, Claude Cahun et Lise Deharme, l'on se trouve confronté non pas à un imaginaire du féminin multiple et transgressif tel que souvent construit dans leurs œuvres fictionnelles et picturales, ni à une survalorisation de l'amour comme tremplin vers l'inconscient comme dans les manifestes de Breton. On assiste plutôt à une évacuation apparemment complète des considérations genrées. Pour preuve, c'est à un surréalisme plus politique qu'intimiste que Suzanne Roussi Césaire aspire dans ses essais manifestaires publiés dans la revue culturelle *Tropiques*. Claude Cahun se consacre quant à elle, dans *Les paris sont ouverts*, à délimiter le rôle de la poésie dès lors qu'elle se voit

¹⁹¹ « Hands off love », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927, p. 3-4. Cité dans Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », dans Anne Tomiche et Guillaume Bridet (dir.), *Genres et avant-gardes*, op. cit., p. 99.

¹⁹² Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le Surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1997, p. 56.

instrumentalisée au profit du politique. De même, c'est un manifeste contre les instincts de guerre que Lise Deharme choisit de signer dans le deuxième numéro de sa revue *Phare de Neuilly*. Les signataires s'impliquent en outre, sur deux continents distincts, dans des conflits à la fois identitaires et sociaux où les conventions artistiques se doivent d'être redéfinies. Ces trois projets analysés conjointement montrent un surréalisme au féminin empreint non pas d'une subversion de la thématique de l'amour fou surréaliste et de ses avatars, mais d'un engagement on ne peut plus concret des créatrices dans les champs artistique et social du milieu du XX^e siècle.

2.3.1 Dévoiler une Martinique culturelle : Suzanne Roussi Césaire

L'écrivaine martiniquaise Suzanne Roussi Césaire est la signataire de plusieurs textes manifestaires, parmi lesquels « Malaise d'une civilisation », qui prennent la forme d'essais¹⁹³ publiés dans la revue *Tropiques*. Ce périodique composé de quatorze numéros a paru entre 1941 et 1945 et a été dirigé par Roussi Césaire, son mari, le poète Aimé Césaire, ainsi que René Ménil. Émanant d'un contexte dominé par la censure imposée par le régime de Vichy alors implanté dans les Antilles, tous les textes publiés dans la revue, et non seulement ceux de Roussi Césaire, ont eu à négocier avec une force oppressive omniprésente. Pourtant, son titre, *Tropiques*, laisse plutôt croire à un investissement apolitique de l'organe au profit d'un « régionalisme bon enfant que les autorités coloniales et pétainistes attendent de [sa] part [, autorités qui] voient d'un œil complaisant ce passe-temps littéraire¹⁹⁴. » René Ménil s'exprime à ce sujet :

Et surtout l'omniprésence de la poésie, pain vital sans pénurie, et pain béni pour détourner l'attention de la censure sous les masques du formalisme abstrait, de la précision botanique, de l'obscurité surréaliste et du "dérèglement de tous les sens" où seuls les distraits et les censeurs ne voyaient pas qu'il fallait lire tous ces textes entre les lignes, surtout jusqu'à la dernière phrase, en se méfiant des titres et des débuts anodins, en fait des bombes éruptives à retardement¹⁹⁵.

¹⁹³ Contrairement à Aimé Césaire qui a signé un manifeste s'intitulant « En guise de manifeste littéraire » dans le cinquième numéro de la revue (avril 1942), aucun des textes de Roussi Césaire n'est le fruit d'un processus d'auto-catégorisation.

¹⁹⁴ Gabrielle Saïd, « Suzanne Césaire, la poésie en partage », *Diacritik*. [En ligne] <<https://diacritik.com/2016/04/18/suzanne-cesaire-la-poesie-en-partage/>> (page consultée le 20 mai 2022).

¹⁹⁵ René Ménil, « Pour une lecture critique de *Tropiques* », dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. XXV.

L'on comprend, à lire Ménil, que l'apparence « bon enfant » de tous ces textes abordant tantôt la botanique, tantôt l'anthropologie du peuple antillais, a été mise au service de l'élaboration sous-jacente d'une pensée constructive et engagée du devenir martiniquais. Or, même la poésie comme « pain béni pour détourner l'attention de la censure » n'a pas pu préserver *Tropiques* du poids du régime colonisateur. Viendra, en 1943, une interdiction d'impression de laquelle découlera une suspension temporaire de sa parution¹⁹⁶. Roussi Césaire, en réaction à cette tentative de censure temporairement réussie, répondra dans une lettre à l'instance dominante qui prend les traits du lieutenant de Vaisseau Bayle : « *Pour ce qui est du reste, n'attendez de nous ni plaidoyer, ni vaines récriminations, ni discussion même. Nous ne parlons pas le même langage*¹⁹⁷. »

Les limites autant que les possibles du « langage » se trouvent au cœur des enjeux théoriques (mais aussi poétiques) discutés dans la revue. L'on observe d'ailleurs un changement d'orientation progressif quant à la place tenue par chacun de ces enjeux, changement au sujet duquel Jacqueline Leiner a questionné Aimé Césaire : « **Si l'on examine l'évolution de la revue, on voit qu'elle s'oriente de plus en plus vers la politique. Ainsi, le n° 1, avril 1941, est surtout centré sur la poésie, tandis que le n° 13-14 laisse une plus grande place à l'histoire. Pouvez-vous m'en donner les raisons**¹⁹⁸ ? » Celles que donne A. Césaire dans sa réponse sont, sans surprise, reliées à la même censure que celle dont parlait Ménil et contre laquelle a aussi réagi Roussi Césaire. Le poète ajoute, comme pour confirmer la nouvelle tangente engagée : « Puis, petit à petit, nous nous sommes enhardis. La situation devenant chaque jour plus *intenable*, nous avons dû prendre des positions de plus en plus politiques¹⁹⁹. » De fait, avant que la revue ne cesse d'être publiée au profit d'un engagement proprement politique de ses partisans, les parts poétiques et politiques ont cohabité sous les couverts du traitement d'un « problème culturel²⁰⁰ ». Le cœur de ce problème se traduit par la formulation puis par la théorisation d'un « retard culturel martiniquais²⁰¹ » auquel répond le sous-titrage choisi pour *Tropiques*, « Revue culturelle » (sauf pour les n^{os} 6-7 où est seulement indiquée la mention « Revue trimestrielle »).

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Suzanne Césaire, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, éd. Daniel Maximin, Paris, Seuil, 2015, p. 14.

¹⁹⁸ Jacqueline Leiner, « Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner », dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. VII. En gras dans le texte d'origine.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. VIII.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. XI.

Une quête identitaire « à la lumière [du surréalisme] »

Le traitement de ce retard, en même temps qu'il a dû être négocié en parallèle avec les contraintes d'un système oppressif, a nécessité nombre d'influences plus ou moins proches de la réalité antillaise, notamment celle du surréalisme. Et quoique plusieurs autres sources d'inspiration soient identifiables (allant de la nature à la philosophie en passant par l'archéologie), Suzanne Roussi Césaire s'approprie, sans toutefois s'y limiter et en les critiquant même, les principes surréalistes dans l'élaboration d'un appel à une meilleure connaissance de sa terre natale en vue de son réinvestissement. Cette démarche, pour la signataire, ne tient « pas seulement d'une anthropologie, il s'agit d'une éthique, il s'agit d'une esthétique, il s'agit de se décrire en fille héritière sans testament de cette humanité qui a vaincu le déracinement meurtrier par la volonté de puissance du ré-enracinement. Et par la danse, pieds nus²⁰² ». En clair, ce que la « fille héritière sans testament » entend démontrer par le biais de sa publication, ce sont les liens étroits qui unissent condition sociale et épanouissement artistique autour de ce qui constitue l'identité martiniquaise.

Le « problème culturel » dont parle Aimé Césaire dans l'entrevue réalisée par Leiner est donc abordé de front dans « Malaise d'une civilisation²⁰³ », et ce avant que de se trouver en partie résolu grâce à l'esthétique surréaliste. Pour ce faire, une phase de questionnement ainsi que l'inclusion d'un discours justificatif sur le « manque des nègres » sont les premiers signes d'un raisonnement en tout point cohérent avec la transparence propre au programme manifestaire. Roussi Césaire interroge en effet directement les lecteur·rice·s potentiel·le·s de la revue : « Interrogeons la vie de cette île qui est nôtre. Que voyons-nous ? » (*MC*, p. 43), avant de présenter de manière dûment organisées par le biais d'une liste numérotée²⁰⁴ les causes du retard martiniquais en regard de la culture. À la lumière du poids des « conditions atroces » qui l'ont vu

²⁰² Suzanne Césaire, *Le grand camouflage*, op. cit., p. 20.

²⁰³ L'article est étonnamment politique considérant qu'il date d'avril 1942, soit avant que les autorités pétainistes n'aient vu en *Tropiques* une revue révolutionnaire. Pour preuve, Roussi Césaire a tôt fait de constater que « [l']urgence de ce problème culturel n'échappe qu'à ceux qui sont décidés à se boucher les yeux pour ne pas être dérangés d'une artificielle quiétude ». (Suzanne Césaire, « Malaise d'une civilisation » (1942), *Tropiques*, n° 5, vol. 3, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 43. Désormais *MC*, suivi de la page.)

²⁰⁴ « Parlons sérieusement :

Si ce manque des nègres ne s'explique pas par la rigueur du climat tropical auquel nous sommes adaptés, et moins encore par je ne sais quelle infériorité, il s'explique, croyons-nous :

1) par les conditions atroces de la transplantation brutale sur un sol étranger,

[...]

2) par une soumission indispensable sous peine de fouet et de la mort, à un système de « civilisation », à un « style » encore plus étrangers aux nouveaux venus que la terre tropicale,

3) enfin, après la libération du peuple de couleur, par une erreur collective sur notre vraie nature. » (*MC*, p. 44)

évoluer, il n'est pas « étonnant que ce peuple, qui au cours des siècles s'est adapté à ce sol, ce peuple de Martiniquais authentiques commence tout juste à produire des œuvres d'art authentiques » (MC, p. 44). Tandis qu'elle « [laisse] les imbéciles accuser la race, son soi-disant instinct de paresse, de vol, de méchanceté », Roussi Césaire adopte quant à elle un point de vue surplombant de ce que sont les « Martiniquais authentiques ». Elle prend ainsi la distance nécessaire à la quête identitaire et s'affaire à répondre aux questions suivantes : « Qu'est-ce que le Martiniquais fondamentalement, intimement, inaltérablement ? et comment vit-il ? » (MC, p. 45).

Dans la volonté de cerner l'essence martiniquaise, Roussi Césaire ne tarde pas à investir en filigrane la pensée surréaliste. Façonner l'identité de son peuple s'avère dès lors inséparable d'une expression teintée des concepts issus de la troisième avant-garde : « En donnant réponse à ces questions, nous verrons apparaître une étonnante contradiction entre son être profond, avec ses désirs, ses élans, ses forces inconscientes – et la vie vécue avec ses nécessités, ses urgences, son poids. » (MC, p. 45) Au cœur de la contradiction relevée par l'auteur se trouve l'importance du « moi profond, avec ses désirs, ses élans et [surtout] ses forces inconscientes », importance qui n'est pas sans évoquer la critique de la rationalité qu'effectue Breton dans son *Premier manifeste du surréalisme*²⁰⁵. L'influence de Breton hors de ce seul texte est d'autant plus remarquable qu'il a lui-même publié dans le cinquième numéro de *Tropiques* un court texte intitulé « La lanterne sourde », dans lequel il relate « cet après-midi inoubliable²⁰⁶ » vécu lors de sa visite en Martinique qu'il doit à Aimé Césaire, René Méné et Georges Gratiant.

La référence au surréalisme à même le programme de « Malaise d'une civilisation » ne va pourtant pas de soi. En effet, « [face] à une civilisation occidentale qui depuis des siècles entend soumettre le monde à sa mesure, mesure [que Roussi Césaire] nomme *universel*²⁰⁷ », il est particulier de voir se dessiner en sous-basement une adhésion à un mouvement européen et, qui plus est, français. L'on comprend bien que les questions entourant l'inconscient sont, aux dires de Roussi Césaire rapportés plus haut, « d'une importance décisive pour l'avenir de ce pays ». Outre qu'offrir un espace pour l'approfondissement d'un « moi profond, avec ses désirs, ses élans », quelle est l'utilité de la réflexion surréaliste née outre-mer et, de surcroît, d'un système colonisateur

²⁰⁵ Et qui résulte d'un rapprochement semblable entre l'inconscient et la réalité : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. » (André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 24.)

²⁰⁶ André Breton, *Tropiques*, n° 5, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁷ Gabrielle Saïd, *loc. cit.*

dans l'avènement d'une riche culture antillaise ? La signataire capitaliserait-elle sur la volonté d'une rupture surréaliste, mais qu'elle propose de faire, elle, sous le sigle de « l'homme plante [qui] se laisse porter par la vie, docile, léger, non appuyé, non rebellé – amicalement, amoureux » (MC, p. 45) ? L'importance que Roussi Césaire accorde au mouvement d'avant-garde, et ses textes subséquents le prouvent, tient à ce qu'il sert de coup d'envoi à un projet social placé « [sous] le signe de la plante » (MC, p. 48), mais qui se doit d'être dépassé. L'idée d'un dépassement des acquis avant-gardistes est primordiale à considérer en regard de la nature doublement disruptive du texte qui voit une femme se poser en porte-étendard identitaire d'un peuple entier. Ainsi, Roussi Césaire écrit : « Nous voici appelés à nous connaître enfin nous-mêmes, et voici devant nous les splendeurs et les espoirs. Le surréalisme nous a rendu une partie de nos chances. À nous de trouver les autres. À sa lumière. » (MC, p. 48) La seule mention explicite du surréalisme dans « Malaise d'une civilisation » précède en effet l'impératif qui est celui de trouver *en soi* les moyens pour surpasser l'apparence de désœuvrement qui touche les Martiniquais, montrant ainsi la part fondatrice mais non pas totalisante de la place à accorder au courant.

Dans cette lutte à mener intrinsèquement contre le désœuvrement, la signataire ne manque pas de multiplier les verbes conjugués à l'impératif, sous-entendant une volonté d'agir et de rendre son agentivité au « nous » auquel elle s'adresse. Les verbes tels que « interrogeons » (MC, p. 43), « parlons » (MC, p. 44), « arrêtons-nous et mesurons » (MC, p. 45), « rappelons » (MC, p. 46) ou encore « citons » (MC, p. 47) imposent tous un temps d'arrêt visant à contempler les ressources inhérentes au peuple martiniquais qui permettent « un style culturel viable, donc grandiose » (MC, p. 48), mais qui ont été ensevelies par des années d'asservissement à un « style étranger » (MC, p. 48). Plus encore, le recours à l'impératif sert à insister sur une prise de conscience qui passe par un réveil des sens endormis : « Ouvrez les yeux – un enfant naît. À quel dieu le confier ? [...] Ouvrez les oreilles. Un des contes populaires du folklore martiniquais... » (MC, p. 45-46) Ces nombreux appels à une (ré)appropriation culturelle par Roussi Césaire culminent en une projection dans le futur qui frappe tant par sa brièveté que par la promesse dont elle est porteuse : « Nous agirons. Cette terre, la nôtre, ne peut être que ce que nous voulons qu'elle soit. » (MC, p. 49)

Ce sont de tels propos, engagés et engageants, qui prouvent à même ses essais polémiques « l'importance capitale [que Roussi Césaire] a eue pour toute sa génération, dont elle a été le porte-flamme, une inspiratrice majeure, et la médiatrice des plus profonds échanges²⁰⁸ ». Outre le « porte-

²⁰⁸ Suzanne Césaire, *Le grand camouflage*, op. cit., p. 16-17.

flamme » qu'a été Suzanne Roussi Césaire pour la culture et l'identité martiniquaises pensées en termes surréalistes, une autre autrice affiliée à la troisième avant-garde historique n'a pas manqué d'investir le genre programmatique à des fins à la fois politiques et poétiques.

2.3.2 Libérer le poétique du politique : Claude Cahun

Le désœuvrement identitaire est à l'origine des différents articles poético-engagés rédigés par Suzanne Roussi Césaire, qui oscille entre la conscience d'une faible tradition artistique martiniquaise et une volonté de s'extirper des canons avant-gardistes européens. Dix années avant la publication de *Tropiques*, en France, Claude Cahun a aussi mêlé politique et littérature dans un rapport intitulé *Les paris sont ouverts* (1933-34). L'investissement de cette forme discursive, d'autant qu'elle est adressée à une instance impliquée dans la sphère politique²⁰⁹, constitue un premier témoignage du rapprochement fondamental entre considérations artistiques et sociétales. En cela, la part doublement disruptive de ce discours tient à ce que le problème contre lequel Cahun s'élève par « une activité polémique et critique appropriée²¹⁰ » est plus général que celui d'un art à réaliser sous l'égide avant-gardiste : il est relatif à une crise de la poésie émanant de l'instabilité politique du début des années 1930, en France et en Europe plus largement. L'artiste qui poursuivra son implication politique pendant l'Occupation s'avère la deuxième créatrice du corpus à s'inscrire à la fois dans une lignée fortement imprégnée des valeurs surréalistes et hors des jugs à hégémonie masculine imposés par ses principaux ambassadeurs²¹¹.

Tandis qu'il a été reçu jusqu'à présent comme un pamphlet par la critique²¹², la clarté avec laquelle le problème à l'origine de la signature est posé ainsi que la propension injonctive de l'une

²⁰⁹ Le rapport est « destiné à la section littéraire de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires » (Claude Cahun, *Écrits*, éd. François Leperlier, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 500).

²¹⁰ Claude Cahun, *Les paris sont ouverts*, dans Claude Cahun, *Écrits, op. cit.*, p. 507. Désormais *LPO*, suivi de la page.

²¹¹ Cet écrit manifestaire n'est pas le seul lieu où Cahun fait preuve d'une telle indépendance idéologique par rapport aux idéaux surréalistes. Pour voir en quoi ses pratiques picturale, littéraire et intermédiaire se jouent des attentes, notamment celles genrées, se référer entre autres aux travaux d'Andrea Oberhuber : Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », vol. 27, 2007 ; Oberhuber et Alexandra Arvisais (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016 ; Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 343-364.

²¹² François Leperlier écrit, dans sa présentation des *Paris sont ouverts* : « [C]e pamphlet place résolument Claude Cahun aux côtés des surréalistes... » (Claude Cahun, *Écrits, op. cit.*, p. 500.)

de ses parties font décidément pencher *Les paris sont ouverts* vers l'écrit ouvertement polémique qu'est le manifeste²¹³. La part manifestaire du rapport tient effectivement à ce qu'un projet concret est mis sur pied sous la forme d'un programme novateur. À partir d'un objectif clair : réaffirmer l'importance de l'activité poétique dans le contexte d'une révolution prolétarienne, Cahun identifie « 1. *L'action directe*, par affirmation et répétition. » (*LPO*, p. 511) ; « 2. *L'action directe à contre-sens*, par provocation. » (*LPO*, p. 513) ; « 3. *L'action indirecte*. » (*LPO*, p. 514), et juge que la troisième, « l'action indirecte, [...] semble la seule efficace, et du point de vue de la propagande, et du point de vue de la poésie » (*LPO*, p. 515). La signataire oriente ainsi son public de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR) par l'inclusion d'une prescription. Une telle structure n'est évidemment pas sans lien avec celle d'un rapport présentant ses conclusions, mais elle renvoie tout autant à la rhétorique de l'explicite à la base du manifeste.

Justement, il faut revenir au début du document pour confirmer hors de tout doute son appartenance générique : il s'y trouve une adresse aux potentiel·le·s lecteur·rice·s. Celle-ci place Cahun dans une position qui n'est pas sans évoquer le principe de dichotomisation déjà étudié dans le premier chapitre et qui semble peu en phase avec le ton objectif inhérent au rapport, d'une part, et, d'autre part, avec la solitude idéologique revendiquée dans l'écriture d'un pamphlet. On lit, sur la page de titre :

QUEL PARTI PRENEZ-VOUS POUR EN FINIR
 AVEC L'EXPLOITATION DE L'HOMME PAR L'HOMME
 AVEC VOTRE PROPRE DILEMME :
 EXPLOITÉ EXPLOITEUR
 ?
 EXPLOITÉS EXPLOITEURS
 JUSQUE DANS L'AMOUR LA POÉSIE
 ET LA DÉFENSE DE LA CAUSE PROLÉTARIENNE

Cette question posée aux destinataires, en plus de réunir une nouvelle fois poésie (« jusque dans l'amour la poésie ») et politique (« la défense de la cause prolétarienne »), présente deux positions manichéennes d'« exploité » et d'« exploitateur ». L'absence des conjonctions « et » ou « ou » entre les deux termes confirme visuellement l'opposition, puisqu'un vide littéral sépare les deux parties.

²¹³ Sans doute la preuve irréfutable de son appartenance générique au manifeste avant-gardiste est que Cahun, en plus d'investir un « je » laissant effectivement croire à une rhétorique pamphlétaire, implique un « nous » collectif qui sera quant à lui abordé en troisième partie. Si la signataire superpose deux instances énonciatives au service du renforcement d'un esprit de groupe, son discours ne constitue pas pour autant une apologie du mouvement surréaliste au même titre que ne l'ont été les *Manifestes* de Breton, par exemple, et, dans une moindre mesure, ceux de Suzanne Roussi Césaire.

De plus, les termes paraissent à deux reprises selon la même disposition, une première au singulier puis une seconde au pluriel. Cela s'explique par une double référence à la personne collective à laquelle la signataire s'adresse : le renvoi au pronom « vous » donne d'abord lieu à une projection dans l'intériorité (« avec votre propre dilemme »), justifiant ainsi l'utilisation au singulier : chacun a en soi un tel antagonisme, un tel débat intérieur, qu'il s'agit de résoudre. Puis, le pluriel est utilisé après le point d'interrogation, comme si Cahun voulait universaliser cette catégorisation manichéenne, prouvant par le fait même l'intérêt de rédiger son rapport.

Les caractéristiques principales du genre manifestaire, soit la promulgation d'un programme explicite et disruptif (par la préférence marquée pour « *l'action indirecte* ») et l'appel à la responsabilisation qui passe par l'injonction (au « vous » en tant qu'ensemble d'individus dont chacun possède en soi un potentiel révolutionnaire), se trouvent donc réunies au sein des *Paris sont ouverts*. Claude Cahun amalgame ainsi les traits de plusieurs formes d'écriture ; entre manifeste, essai poétique, rapport et pamphlet. Une troisième caractéristique fondamentale du genre à l'étude, soit l'investissement marqué d'une instance auctoriale, permet en outre d'insister sur la double rupture à l'œuvre au sein du texte. Elle fera aussi l'objet d'analyses plus approfondies dans les prochains chapitres, mais il convient déjà de voir en quoi Cahun en use à son avantage dans son essai poétique. En plus de ne pas aborder de front et de manière exclusive les enjeux avant-gardistes pour se concentrer sur ceux politiques, la signataire parle en son nom propre par le biais d'un « je ». Cette stratégie énonciative est commune dans les manifestes signés par des hommes, mais la présence marquée d'un « je » dans un manifeste de femme est plus rare et confirme, dans le cas de Cahun, une présence hégémonique de l'autrice dans un texte à forte intention théorique. Le féminin est marqué notamment dans cet extrait : « Sans mettre en cause l'équivoque de cette méthode, les hypocrisies qu'elle permet d'imputer à ceux qui s'en réclament, je me vois forcée de reconnaître qu'elle est [...] une méthode de crétinisation. » (*LPO*, p. 514) La terminaison « ée » montre la place assumée qu'occupe la signataire en tant que femme, alors qu'une grande majorité des autrices usent plutôt du « nous » ou d'une instance impersonnelle dans des discours qu'il faut étudier sous l'angle de la connotation pour en comprendre les subtilités énonciatives.

En cela, Cahun contrevient à la tendance répandue d'une idéalisation jusqu'à la passivité de la « Femme » (et des femmes) dans les principaux écrits surréalistes, alors que la première génération d'artistes masculins domine encore la scène artistique en ce milieu des années 1930. Elle le fait d'ailleurs à une plus large échelle dans son œuvre littéraire et (auto)fictionnelle, où la

négociation des enjeux reliés à l'autoreprésentation dans des ouvrages tels que *Aveux non avendus* (1930) témoigne d'une « quête de mille et un visage et corps²¹⁴ », complexifiant pour le coup ce que l'artiste entend par « féminin » et « masculin »²¹⁵. À partir de cette conscience de soi comme autorité dans l'avènement d'une poésie révolutionnaire, comment une autre contributrice au surréalisme, qui a pourtant été reconnue comme l'une des égéries d'André Breton, s'est-elle, elle aussi, temporairement extirpée des seuls enjeux avant-gardistes pour investir les sphères sociale et politique autour de l'idéal d'un monde désarmé ?

2.3.3 Militer pour un monde désarmé : Lise Deharme

À la même époque où Cahun a rédigé *Les paris sont ouverts* pour la section littéraire de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, Lise Deharme a fondé puis dirigé pendant un an *Le Phare de Neuilly*, rajoutant à ces mille-et-unes activités reliées à la sphère artistique (autrice de poésie, de prose, de théâtre, de comptines ; salonnière ; jurée pour différents prix littéraires) celui de directrice de revue. C'est à ce titre, qui a bien peu à voir avec les idéaux surréalistes à l'égard la « Femme », qu'elle a signé le « Manifeste du désarmement psychique ». Or, en réalité, Deharme elle-même est un parfait exemple de la tendance à éclipser le travail des artistes et autrices au profit d'une vision peu en phase avec l'agentivité²¹⁶ inhérente à une démarche à la fois théorique et créative. C'est moins son œuvre romanesque, poétique et théâtrale (et que dire de son œuvre manifestaire unique ?) que l'émoi qu'elle a provoqué dans l'entourage surréaliste qui a marqué les esprits contemporains avant de sombrer dans l'oubli après sa mort en 1980. Le point culminant de cette idéalisation reste sa rencontre avec André Breton en 1924 puisque ce seul événement l'a élevée à un rang quasi divin et a fait d'elle tantôt une muse, tantôt une « magicienne²¹⁷ », ou encore la « Dame au gant bleu ciel²¹⁸ ».

²¹⁴ Andrea Oberhuber, « Entre », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, op.cit., p. 22.

²¹⁵ En se réclamant, dans *Aveux non avendus* par exemple, d'un troisième genre, le neutre. (Virginie Bloch-Lainé, « Suzanne Malherbe et Claude Cahun, passion neutre », *Libération*, 15 novembre 2019. [En ligne] < https://www.liberation.fr/livres/2019/11/15/suzanne-malherbe-et-claude-cahun-passion-neutre_1763669/ > (page consultée le 12 août 2022)).

²¹⁶ Traduis littéralement du terme anglais « agency », l'on pourrait aussi parler d'une *puissance d'agir*.

²¹⁷ © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-4, Robert Kanters, « Le français a-t-il la tête fantastique ou La pente de la rêverie », *Samedi-soir*, 21-27 avril 1955.

²¹⁸ Femme d'une mystérieuse beauté qui a fait faiblir de désir le chef de file des surréalistes au point où celui-ci lui a taillé une place, anonyme, dans son œuvre-phare *Nadja* : « *The visit which the mysterious and anonymous "dame au*

Dans le « Manifeste du désarmement psychique », la déification de Deharme par les surréalistes dans la sphère culturelle se voit contrebalancée par la concrétude du propos manifestaire, qui exclut toute référence directe au mouvement d'attache. Et encore, c'est plutôt à un réinvestissement implicite des principes avant-gardistes au profit du domaine social-politique que les lecteur·rice·s du *Phare de Neuilly* assistent dans son manifeste. Autant dire que Deharme, si elle s'applique à la démonstration d'un « féminin » multiple et complexe dans son œuvre littéraire²¹⁹, rompant ainsi une première fois par la fiction avec l'idéologie surréaliste, se fait aussi la détentrice, dans son manifeste de 1933, d'un programme social qui aurait sans doute, d'un point de vue rétrospectif et au vu des événements traumatiques qui suivront, eu avantage à être considéré plus attentivement.

Désarmement « moral » et désarmement « psychique »

Alors que plusieurs manifestes du corpus usent des propos de l'un ou l'autre représentant des mouvements avant-gardistes – Valentine de Saint-Point met en exergue de son *Manifeste de la femme futuriste* l'un des points défendus par Marinetti dans son texte fondateur ; Nelly Kaplan fait précéder le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* d'une préface qui est assumée par Philippe Soupault, cofondateur du surréalisme –, Lise Deharme choisit un tout autre registre pour l'exergue de son « Manifeste du désarmement psychique ». Celui-ci regroupe quatre citations qui renvoient au projet de désarmement moral qui a court dans l'Europe du début des années 1930 et qui s'inscrit dans la lignée de la Conférence mondiale pour le désarmement qui a lieu à Genève en 1932. En l'occurrence, les mots de Sir Frank Heath (« *Membre du Comité Exécutif de la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle* ») et d'Ernest Perrier (« *Président du Comité pour le désarmement moral* ») cohabitent avec une « [proposition] de la Délégation Polonaise relative à la réalisation progressive du désarmement moral » et avec la « [résolution] adoptée par la Commission Internationale de Coopération intellectuelle à sa quatorzième session plénière²²⁰ ».

gant" pays to "la Centrale surréaliste" on 15 December 1924 [...] has become a classic Surrealist chance meeting arranged according to the whims of le hasard objectif. Breton asked the lady to leave the blue gloves and then in panic immediately begged her not to do so. » (Marie-Claire Barnet, « To Lise Deharme's Lighthouse: *Le Phare de Neuilly*, a Forgotten Surrealist Review », *French Studies*, vol. 57, n° 3, juillet 2003, p. 323.)

²¹⁹ Voir à ce sujet Sarah-Jeanne Beauchamp Houde, *La collaboration au féminin : l'œuvre surréaliste de Lise Deharme*, mémoire de maîtrise, Montréal, 2018.

²²⁰ Lise Deharme, « Manifeste du désarmement psychique », *Le Phare de Neuilly*, n° 2, 1933, p. 3. Désormais MDP, suivi de la page.

Ces instances auxquelles Deharme fait référence ancrent initialement son propos dans les sphères politique et diplomatique, et ce d'une manière plus évidente encore que dans les cas de Roussi Césaire et de Cahun. Il devient dès lors intéressant de voir comment la signataire s'y prend pour conférer à son propos une portée artistique ou du moins culturelle.

Le rapprochement entre ces fragments textuels et le manifeste de Deharme, par le dédoublement du concept de « désarmement » (« *désarmement moral* » et « désarmement psychique »), ne pourrait être plus clair. Seulement, et là apparaît ce qui à la fois consacre la part innovatrice du manifeste deharmien et ce qui le relie à la pensée surréaliste, l'adjectif qui suit « désarmement » diffère dans l'exergue et dans le titre du texte. Le passage de « moral » à « psychique » est fondamental pour la suite de la démonstration et donne à ce manifeste une portée qui dépasse les seules considérations politiques et collectives pour y intégrer une part psychologique voire psychanalytique. La mise sur pied d'un programme amalgamant psyché et diplomatie est originale et cette originalité ne tarde pas à être soulignée : « Or, au programme d'aucun mouvement, congrès, ligue, etc., réaliste ou idéaliste, nous n'avons vu jusqu'à présent la proposition d'une *lutte sérieuse, méthodique et suivie contre les instincts de guerre.* » (MDP, p. 3) L'affirmation, parce qu'elle permet à Deharme de généraliser le manque à combler (« aucun mouvement, congrès, ligue, etc., réaliste ou idéaliste ») et qu'elle induit les notions d'exactitude et de rigueur cohérentes avec un travail de longue haleine (« une *lutte sérieuse, méthodique et suivie* »), démontre sans ambiguïté et au-delà de l'auto-catégorisation l'appartenance de son travail au genre manifestaire.

Un premier élément disruptif du manifeste deharmien concerne donc les nuances définitoires de la notion de « désarmement », à laquelle sont apposées plusieurs épithètes. Dans l'engouement de l'entre-deux-guerres par rapport au désarmement militaire des grandes puissances européennes (sujet à attention diplomatique depuis le Traité de Versailles), différentes définitions ont été données du désarmement moral. Elly Hermon, dans son article traitant des enjeux autour du désarmement et des relations internationales, en emprunte une formulée par un membre du Conseil du Bureau international de la Paix en 1923 :

Le désarmement moral, c'est la transformation de cette mentalité agressive, rancunière et vengeresse en une mentalité conciliante. C'est, quand le bien général l'exige, le sacrifice des intérêts nationaux aux intérêts non moins réels de la grande

famille humaine. C'est l'altruisme substitué à l'égoïsme, c'est la raison et l'équité mises à la place de la passion et de l'injustice²²¹.

À en croire cet extrait, l'investissement de valeurs humanistes (l'« altruisme » et l'« équité ») est à l'origine d'un passage réussi d'une « mentalité agressive » à « une mentalité conciliante ». Et observé au niveau (et au profit) de « la grande famille humaine », le désarmement moral tel que conçu par Playne implique une vision orientée vers la compréhension internationale pour une bonne entente universelle fondée sur la raison. De même, cette compréhension internationale s'accomplit par un combat contre l'ignorance entre les peuples : « Ce n'était pas la haine mutuelle des peuples qui se trouvait à la base des mésententes internationales mais plutôt leur ignorance mutuelle²²². »

Pour Deharme cependant, et de là l'importance du remplacement du terme « moral » par « psychique », il ne s'agit pas de mieux comprendre les différences qui désunissent les collectivités, mais bien de s'attarder à voir plus clair *en soi*, de peser le poids « des instincts de guerre [qui] habitent tous les hommes » (*MDP*, p. 3). La signataire avance que « [les] différents degrés du sado-masochisme inconscient des individus sont représentés dans les différents degrés du bellico-pacifisme des collectivités » (*MDP*, p. 3). Ainsi, la clé pour un changement éthique se trouverait non pas dans la propagande de valeurs empreintes d'humanité, mais bien dans l'intellectualisation de cette « folie » (*MDP*, p. 3) ou encore de cette « névrose » (*MDP*, p. 4) qu'est la guerre.

Un désarmement « psychique » hérité du surréalisme

Tandis que Deharme prône « une *lutte sérieuse, méthodique et suivie contre les instincts de guerre* », ne va-t-elle pas à l'encontre d'un principe-phare de la troisième avant-garde, c'est-à-dire d'une conception méliorative des instincts et de la folie ? À ce propos, André Breton explique dans son *Premier manifeste du surréalisme* que

le profond détachement dont [les fous] témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les

²²¹ Caroline Elizabeth Playne, « Le désarmement moral », *Le Mouvement pacifiste*, juillet 1923, p. 81. Cité de seconde main, voir Elly Hermon, « Le désarmement moral, facteur dans les relations internationales pendant l'entre-deux-guerres », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, Presses universitaires de France, n° 156, octobre 1989, p. 24.

²²² Elly Hermon, *ibid.*

hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable [...] Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer²²³.

La valeur, notamment créative, associée à la folie paraît clairement dans cette apologie de Breton, qui y voit un espace de liberté plutôt que de sujétion. Cette conception s'oppose *a priori* à celle que défend Deharme, qui commence ainsi son manifeste : « Les fous étaient grandement honorés chez certains primitifs. Le Moyen Age les brûlait. Le XIX^e siècle les emprisonnait. Aujourd'hui on les soigne. » (*MDP*, p. 3) Le besoin de *soigner* la folie qui résulte d'un long processus évolutif contribue dès la phrase liminaire à sa vision dépréciative, vision qui se voit augmentée un peu plus loin par l'inclusion des termes antithétiques « *lutte sérieuse, méthodique et suivie* ». Même l'objectif poursuivi, qui est d'échapper « à l'automatisme nocif de ses instincts, [de passer] sous le contrôle de sa conscience » (*MDP*, p. 5), entretient un rapport combatif à l'endroit de ce qui touche à l'inconscient. Cela dit, la volonté d'un passage de l'inconscience à la conscience, qu'il se fasse ultimement au service d'une annihilation des instincts de guerre ou bien du potentiel créatif inhérent à tout ce qui tient du *ça*²²⁴, est commune au « Manifeste du désarmement psychique » et au surréalisme de manière générale. En cela, la référence à la troisième avant-garde est claire : l'inconscient a un rôle actif à jouer dans l'avènement du programme deharmien.

Pour mener à bien l'entreprise du resurgissement conscient des instincts guerriers visant à « sublimer *les instincts agressifs normaux* que la civilisation a placés dans une situation véritablement pathologique » (*MDP*, p. 5), la signataire fait appel à une discipline qui n'est pas étrangère aux influences surréalistes, soit la psychanalyse. Les travaux de Freud sur le rêve sont sujets à inspiration, et ce dès le *Premier manifeste* de Breton²²⁵ paru dix ans auparavant, et Deharme ne manque pas de se réclamer de cette méthode dans son texte de 1933 : « L'analogie est flagrante entre le débat inconscient dont l'idée de guerre fait l'objet et les innombrables névroses d'angoisse que les moyens psychanalytiques réduisent. » (*MDP*, p. 4) Le lien établi entre « le débat inconscient dont l'idée de guerre fait l'objet » et les enjeux que traitent « les moyens psychanalytiques » est *flagrant*, aux dires de l'autrice, ce qui est cohérent avec les nombreuses autres répétitions du terme « psychanalyse » dans le manifeste.

²²³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 15.

²²⁴ « L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. » (*Ibid.*, p. 20.)

²²⁵ « C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique [...] ait encore si peu retenu l'attention. » (*Ibid.*, p. 21.)

Toutefois, la signataire n'oriente pas son propos autour des potentielles vertus de l'inconscient et du rêve – ce pour quoi Breton reconnaît l'influence de Freud –, mais bien autour d'une application concrète et rigoureuse des principes psychanalytiques au service d'un projet qui s'étend au-delà de la sphère individuelle. En effet, la signataire établit un lien direct entre le « sado-masochisme inconscient des individus » et le « bellico-pacifisme des collectivités » (*MDP*, p. 3), cherchant par là à prouver que l'inconscient individuel serait directement tributaire de celui de la communauté. Deharme se propose d'offrir subséquemment des conseils au sujet de « *la psychanalyse comme méthode d'action* » (*MDP*, p. 5) et donc de se faire elle-même porteuse d'une manière novatrice de concevoir ce moyen d'investigation psychologique : « UNE RUBRIQUE DE PSYCHANALYSE, DONT CE MANIFESTE INDIQUE SUFFISAMMENT LA SUBORDINATION, FIGURERA DONC AU SOMMAIRE DE NOTRE REVUE À PARTIR DU MOIS PROCHAIN. » (*MDP*, p. 5) Le changement typographique qui survient en fin de texte, combiné à l'absence de référence explicite à Sigmund Freud, sert la démonstration des bénéfices reliés au réinvestissement des principes psychanalytiques dégagés de leur père fondateur. Ces éléments textuels montrent que le discours prend lui-même en charge la postérité du programme qu'il introduit (« ...À PARTIR DU MOIS PROCHAIN ») en l'inscrivant dans le temps tout en confirmant son unicité par rapport aux traditions antérieures. Ainsi, Deharme fait de son texte un véritable manifeste de fondation autour d'une conception de la psychanalyse socialement bénéfique parce qu'extirpée des limites de l'inconscient individuel.

En outre, Lise Deharme, dans le « Manifeste du désarmement psychique », ancre son programme dans l'actualité socio-politique des années 1930 en rapprochant le désarmement *psychique* du désarmement *moral* débattu dans les hautes sphères diplomatiques européennes. Elle s'inscrit en même temps dans la pensée surréaliste inspirée de la psychanalyse comme moyen de « [faire] entrer dans le champ de la connaissance » (*MDP*, p. 4) les éléments affectifs responsables de l'attitude ambivalente de l'homme vis-à-vis de la guerre. Le phénomène de double rupture s'évalue donc par la signature féminine d'un discours autant avant-gardiste que social. Non-seulement cette double allégeance extirpe-t-elle Deharme du cadre proprement artistique dans lequel elle s'est inscrite en tant qu'autrice pendant plus de soixante ans²²⁶, mais elle en fait la porte-parole d'un organe de diffusion, *Le Phare de Neuilly*, foncièrement en phase avec les enjeux de son temps.

²²⁶ Et au sein duquel elle a aussi fait office de figure fantasmagorique.

2.4 Rompre pour mieux imposer

L'exemple de Lise Deharme montre d'une manière exemplaire que « [le] manifeste ne rompt jamais complètement avec son environnement culturel ; [qu'en] même temps il prend ses distances. Il est un écart mais qui, pour s'affirmer, implique une norme²²⁷ ». Effectivement, et chacun des exemples abordés dans cette première partie le prouve, le manifeste signé par une femme affiliée à l'une ou l'autre avant-garde représente avant tout une tentative d'entrer en dialogue avec les instances dominantes d'un contexte social/culturel/politique/artistique précis. Autrement dit, le geste polémique manifestaire, dans le cas des signataires du corpus, répond à une volonté de stimuler des réflexions inspiratrices de nouveauté émanant d'une rupture entre le discours courant et le *statu quo* relatif aux genres sexuels. Qu'il soit question d'une controverse judiciaire américaine, d'une tradition poétique jugée arriérée ou encore du poids écrasant de puissances dominatrices, comme l'ont été les forces françaises dans les Antilles, il est en effet inusité pour l'époque de voir une femme publiciser des manières concrètes de vivre l'art autrement. De là émane l'intérêt d'avoir séparé ce chapitre en fonction des trois mouvements avant-gardistes qui ont leurs exigences propres et qui forcent à lire différemment chacun des manifestes de femmes qu'ils ont engendrés.

S'il est une conclusion à tirer de la somme des cas précédemment analysés, c'est que les autrices de textes manifestaires, loin de s'être cantonnées dans les rôles subalternes pour lesquels elles ont été majoritairement reconnues à leur époque, ont plutôt voulu saisir à bras-le-corps la possibilité de revendiquer pour elles-mêmes une place tangible dans l'histoire de leur courant artistique respectif. Ainsi, la prise en compte de leurs écrits dans l'étude du genre a pour but de contribuer à une reconnaissance de ces femmes polémistes en même temps que d'élargir l'étendue des possibles en matière de contestation au sein du manifeste. Contestataires, elles l'ont été de plusieurs manières : en instrumentalisant les valeurs avant-gardistes, plus spécifiquement futuristes, au profit d'un programme artistique indépendant ; en insinuant dans leur manifeste, ou dans leur anti-manifeste, l'intime et le corps féminin ; en se positionnant comme agentes de changements politiques inspirés de la sphère artistique, notamment surréaliste.

Les analyses réalisées dans cette première partie permettent ultimement de mieux comprendre, mais aussi d'élargir, le mouvement disruptif à l'origine du manifeste : quoique les

²²⁷ Claude Abastado, *op. cit.*, p. 8.

signataires endossent le rôle de provocatrices à l'endroit de ce que Marcel Burger nomme « les bien-pensants du champ du pouvoir²²⁸ », elles ont en plus eu à négocier avec des enjeux intrinsèques à leur mouvement avant-gardiste d'attache. Insister sur le concept de rupture par rapport aux œuvres du corpus montre l'importance de les concevoir comme les lieux d'un engagement polémique total parce que doublement marginal. Un tel engagement ne tient toutefois pas uniquement à la portée scandaleuse des idées défendues, mais aussi à la manière dont les autrices les imposent en même temps qu'elles s'imposent à titre d'autorités légitimes. En ce sens, les manifestes signés par des femmes permettent de réévaluer le second mouvement définitoire du genre, soit celui d'*imposition*. Car imposer un programme innovateur ainsi qu'une force autoritaire en contexte d'une signature féminine impliquent une négociation pour le moins complexe de la notion d'auctorialité en forçant ultimement une redéfinition des attentes relatives à l'acte même de signature.

²²⁸ Marcel Burger, *loc. cit.*, p. 154.

Deuxième partie : le geste manifestaire pour (s')imposer

Concevoir la polémique manifestaire comme allant potentiellement à l'encontre des traditions d'avant-garde va de pair avec la passation d'idéaux à même de combler les manques laissés dans le sillage des différents chefs de file. Au mouvement de rupture observé dans la première partie s'ajoute donc celui d'une double imposition : l'imposition d'idées, d'un côté, et, de l'autre, de soi comme autorité discursive. Une telle volonté d'imposer un programme en même temps que de s'imposer comme instance d'autorité paraît certes commune au genre ; les études critiques qui lui sont consacrées ne lui associent-elles pas d'office des rôles à la fois performatif et injonctif ? Déjà en 1980, Claude Abastado remarquait que « [d]ans l'intentionnalité manifestaire, dire c'est avant tout faire ; d'où une rhétorique de la persuasion²²⁹ ». Il s'agit en effet de « faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde, et en introduisant la différence²³⁰ », et c'est traditionnellement par le biais d'une autoréférentialité programmatique et par la nature impérative du discours que cela s'accomplit. Or, après avoir analysé la place marginale occupée par les programmes de femmes signataires avant-gardistes dans l'évolution de leur mouvement d'attache, il importe de s'interroger dans cette deuxième partie sur les différents paramètres régissant la part injonctive de leurs discours polémiques et théoriques.

Il y a lieu de se demander si la position ambiguë occupée par les textes manifestaires féminins – entre écrits proleptiques et théoriques, et performances véritables teintées de présupposés extratextuels – confère dans la foulée à son autrice le titre de promotrice d'une pratique avant-gardiste innovante au même titre que cela se produit chez un signataire de manifeste canonique. Dit autrement, *imposer* constitue bel et bien une visée commune au genre, mais l'analyse d'un corpus de femmes donne à penser que leur engagement au sein du discours implique des structures textuelles et argumentatives qui n'ont pas toujours à voir avec celles des manifestes canoniques et masculins. La performativité à l'œuvre dans le manifeste est en effet multiple, c'est-

²²⁹ Abastado, *loc. cit.*, p. 9. Plus récemment, Serge Margel établissait que « [l]a complexité textuelle du manifeste, son genre littéraire, comme sa grammaire, sa syntaxe, sa rhétorique, son expression graphique, scénographique, verbale ou sonore, constitue elle-même l'acte autoréférentiel d'une rupture, on pourrait dire l'action performative qui institue la crise sociale en valeur culturelle » (Margel, *op. cit.*, p. 31).

²³⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992], p. 358.

à-dire qu'elle oscille entre le niveau discursif, où un programme est à concrétiser à même le texte dans une visée publicitaire voire propagandiste, et celui énonciatif, où une personnalité est mise de l'avant dans une quête d'adhésion-disruption en tant qu'actrice principale dans la transformation du texte en geste. Les parts discursive (chapitre 3) et énonciative (chapitre 4) de l'écriture manifestaire sont donc centrales afin de montrer en quoi la signature féminine permet à la fois une transmission programmatique et autoritaire au sein du manifeste, et ce même si les signataires n'ont pas toutes été perçues comme de véritables théoriciennes de l'avant-garde.

Chapitre 3. Performativité programmatique

Dans une telle visée émancipatrice, il va de soi que le manifeste est porteur d'un programme innovateur à défendre contre le « poids des traditions », mais il est surtout la première démonstration concrète et publique dudit programme par son ou sa signataire, d'où sa nature foncièrement spéculaire. Ainsi, « *[it] is in this ambiguous position between theory and practice, between the realm of the proleptic program ("What is to be done") and the actual performance of the action, the translation into deed of the project, that the manifesto lies*²³¹ ». Cette position mitoyenne apparaît sous la forme d'un texte ou d'une œuvre d'art qui « décrit, justifie et recommande à l'auditeur une attitude, une pratique. Une thèse quelconque, politique, sociale ou esthétique, est assertée et défendue de sorte que le lecteur est invité à prendre position²³² ». Toute la force de cette assertion tient justement à ce que le manifeste *montre* qu'une réalisation artistique ou sociale est possible, voire nécessaire.

Pour autant qu'il marque la fondation d'un courant artistique, d'une esthétique particulière ou qu'il fasse l'apologie d'un système de valeurs, l'investissement du manifeste avant-gardiste s'en veut donc aussi la première manifestation concrète. Ce faisant, l'on peut déduire que la nature prescriptive du genre, relevée systématiquement dans les différentes définitions qui en ont été faites, induit une qualité littéraire et/ou artistique l'élevant au niveau d'œuvre, pour ne pas dire d'œuvre fondatrice. Hélène Millot remarque, au sujet du manifeste littéraire, que « [c'est] un objet [...] problématique [...] et qui s'avère d'autant plus difficile à cerner qu'il est à la fois un texte et un geste, un texte qui se fait geste, un geste qui se fait texte, et qu'il articule par conséquent de

²³¹ Luca Somigli, *op. cit.*, p. 23.

²³² Marc Angenot, *op. cit.*, p. 60.

façon tout à fait singulière le dire et le faire²³³ ». L'idée d'un objet textuel qui se double d'une nature gestuelle est aussi sous-entendue par Serge Margel dans sa propre conception des manifestes avant-gardistes :

[Les] manifestes ont engagé de nouveaux procédés d'énonciation, de nouvelles formes d'écriture et d'expérience, afin de questionner cette crise, l'observer, l'investir, la jouer, la performer, la déjouer aussi, la déplacer, en transformer le contexte, pour le recomposer, le reconstituer, par et dans ce discours autoréférentiel qui le caractérise²³⁴.

Millot et Margel insistent tous deux sur l'adéquation entre la forme adoptée et le contenu revendiqué, qui se confirme d'ailleurs assez facilement dans le cas des manifestes avant-gardistes artistiques ou littéraires canoniques²³⁵.

Toutefois, nombre de manifestes avant-gardistes signés par des femmes négocient autrement que par une transposition complète l'aspect performatif associé au genre. En effet, l'injonction mise en œuvre dans les textes manifestaires du corpus ne se limite pas, contrairement à ceux masculins, à l'autoréférentialité artistique fondée sur la nature spéculaire du genre, ni à la conscience de soi comme figure charismatique dans la transmission du programme. Ce troisième chapitre regroupe des productions qui ne répondent pas aux attentes génériques voulant qu'avec le manifeste, « on ne peut plus séparer les moyens de production des objets eux-mêmes, des idées, des désirs, des modalités de communication, d'information, de diffusion, de présentation²³⁶ ». Tandis que certains mettent en place des « modalités de communication » inusitées pour imposer leur programme artistique, d'autres n'ont pas comme prétention de mettre au jour de nouvelles formes d'art ou d'écriture, laissant ainsi une place inhabituelle (considérant la propension polémique du genre) aux enjeux éthiques. De ces spécificités en regard de l'autoréférentialité programmatique émanent au moins deux questions qui demeureront centrales dans les prochaines analyses : quelles sont ces autres manières trouvées par les signataires de transmettre des idées en vue de les imposer ? Comment l'art et l'éthique se voient-ils réunis au sein du manifeste avant-gardiste, dès lors que la signature en est une féminine ? En somme, il s'agit de montrer que la

²³³ Hélène Millot, « Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920) », dans Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *op. cit.*, p. 223.

²³⁴ Serge Margel, *loc. cit.*, p. 30-31.

²³⁵ Que l'on pense à l'anti-manifeste Dada, qui nie toute appartenance au bon sens par le biais d'une poétique tant insolente que saugrenue, ou aux manifestes futuristes, qui se portent au-devant d'un monde guerrier et masculin grâce à une rhétorique marquée par la combativité, la forme adoptée dans les textes fait écho à l'esthétique défendue par les tenants des différents mouvements.

²³⁶ Serge Margel, *loc. cit.*, p. 34.

signataire de manifestes, même si elle cherche moins l'innovation artistique que la (re)constitution d'un contexte favorable au développement d'une pensée éthique plus complexe, doit nécessairement (re)créer littérairement un espace où expliciter formellement et théoriquement le programme défendu.

3.1 Autoréférentialité artistique

La nature impérative du manifeste avant-gardiste en fait le genre déictique par excellence²³⁷ : la prise en compte du contexte de production (celui-là même qu'il s'agit de dépasser) par le ou la signataire dans la genèse de son projet va de pair avec la description puis la matérialisation du programme artistique à même le discours. C'est ce qu'expliquait Claude Abastado en 1980 : « Mais souvent, dans le champ littéraire, un manifeste est à la fois un programme et sa mise en œuvre (par exemple les manifestes dada ou surréalistes)²³⁸. » L'importance accordée à la performance artistique dans le geste manifestaire demeure, après Abastado, un trait unanimement rapproché des textes canoniques. C'est d'ailleurs ce sur quoi Marcel Burger insiste dans ses analyses des principaux (anti-)manifestes dadaïstes : « En fait, les avant-gardes signent l'avènement de l'art pour l'art, credo déjà bien établi dans le passage du XIX^e au XX^e siècle en littérature. [...] Le texte dès lors fait ce qu'il dit : il n'y a littéralement plus rien, hormis la moquerie...²³⁹ » Le texte comme miroir de son contenu, tel est le credo auquel répondent les manifestes les plus étudiés dans la critique.

Cependant, considérer des cas d'étude plus marginaux montre que le processus d'autoréférentialité artistique est susceptible d'être complexifié dès lors que d'autres paramètres sont impliqués dans le travail injonctif. En l'occurrence, Céline Arnould, dans « Ombrelle Dada », fait cohabiter le projet d'une poésie dédagée des limites formelles et une condamnation du public qui devrait en principe l'endosser. Elle concrétise ainsi un programme novateur, mais dont la transmission est loin d'être garantie. Benedetta Cappa Marinetti, dans la *Théorie de l'immédiat contre les nuances : manifeste futuriste*, extrait en apparence toute performativité de son texte. Il y a alors lieu de se questionner sur les différences énonciatives entre le manifeste et cette *théorie* qui

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 5.

²³⁹ Marcel Burger, *loc. cit.*, p. 157.

s'apparente à un manifeste technique. Mina Loy, dans les « Aphorisms on Futurism », joue finalement avec les frontières génériques pour incarner le plus fidèlement possible une manière de vivre futuriste. Ces trois exemples montrent autant de stratégies visant à *performer* autrement un projet artistique dans des contextes où « [des] perspectives émancipatrices sont impliquées par cette nécessité de rendre le présent à lui-même en le séparant, entre autres, du poids des traditions qui l'étouffent²⁴⁰ ».

3.1.1 (Anti-)transmission

Dans « Ombrelle Dada », Céline Arnauld use du genre manifestaire pour montrer, d'une part, son mépris vis-à-vis l'institutionnalisation de l'art et, d'autre part, son intérêt à voir advenir une dimension intimiste en parallèle aux revendications dadaïstes. La défense de ce dernier point est précisément ce qui avait permis de conclure, en première partie, à un dépassement partiel de la tradition anti-manifestaire théorisée et défendue dans les manifestes canoniques du courant. Cela dit, la poétesse ne contrevient pas entièrement à cette tradition foncièrement nihiliste, car elle matérialise à même le discours sa perception ironique de l'art et de la poésie par le biais de l'esthétique de l'invraisemblable propre au style dadaïste. L'imposition du programme, dans cette logique, remplit les critères performatifs tels que communément admis dans les définitions du genre. Or, l'effet de miroir créé entre l'idée et sa mise en œuvre s'accompagne d'un ton qui n'a que peu à voir avec la nature directive du discours, « qui incite à un acte des destinataires²⁴¹ », accordée aux manifestes par la critique. Dès lors que l'autoréférentialité ne s'avère pas garante de la transmission programmatique, le cas d'Arnauld est singulier et situe « Ombrelle Dada » à mi-chemin entre la tradition manifestaire avant-gardiste en tant que genre littéraire et artistique prônant un programme positif, et celle anti-manifestaire qui « s'insurge contre tout et tous²⁴² ».

Il peut sembler paradoxal de mettre l'accent, d'un côté, sur la nature autoréférentielle d'un texte tel « Ombrelle dada » en même temps que d'y voir, d'un autre côté, un représentant de la tradition anti-manifestaire de la seconde décennie du XX^e siècle. Comment le texte peut-il à la fois constituer le premier témoignage d'une pratique à la fois artistique et intimiste, et prôner cette

²⁴⁰ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 13.

²⁴¹ Marcel Burger, *loc. cit.*, p. 145.

²⁴² Hubert Van den Berg, *loc. cit.*, p. 258.

insurrection totale fondatrice de l'esthétique dadaïste qui annihile jusqu'au principe de « manifeste » ? Le point de ralliement entre ces deux propositions en apparence peu compatibles est justement à chercher dans la façon dont Arnauld conçoit la transmission au sein de son manifeste. De fait, la présence d'un programme est indéniable, mais il n'est pas présenté de manière à favoriser son intégration par un public potentiel, de là la part insurrectionnelle (lire anti-manifestaire) à même de côtoyer un programme positif. Dit autrement, la défense par la signataire Dada, aussi absurde et perturbatrice puisse-t-elle paraître, n'en reste pas moins le témoignage concret d'une réflexion dont on ne voit toutefois pas comment elle peut être sujette à incarnation effective par les tiers.

La phrase initiale, « Vous n'aimez pas mon manifeste ? », témoigne d'une utilisation inusitée et provocatrice de l'adresse aux spectateur-riche-s, qui n'ont même pas entendu ledit manifeste avant d'être envisagés comme possiblement réfractaires. L'agressivité dans le ton adopté se ressent aussi au-delà de la question liminaire : « Vous êtes venus ici pleins d'hostilité et vous allez me siffler avant même de m'entendre ? C'est parfait !! » En leur posant deux questions tendancieuses, Arnauld confronte à nouveau ouvertement les spectateurs et spectatrices venus au Salon des Indépendants en février 1920 ainsi que les lecteurs et lectrices du numéro de *Littérature* publié en mai de la même année. Puis, la signataire rétorque sans attendre par une double exclamation témoignant de la fatalité avec laquelle elle conçoit la méfiance de son public à l'endroit d'un programme qu'elle n'a même pas encore exposé. Ce programme, Arnauld l'introduit par l'insertion d'une troisième phase interrogative, celle-là apparaissant en milieu de texte et perpétuant les mêmes *a priori* péjoratifs à l'endroit de ses destinataires : « Avez-vous déjà vu au bord des routes entre les orties et les pneus crevés, un poteau télégraphique pousser péniblement ? Mais dès qu'il a dépassé ses voisins, il monte si vite que vous ne pourriez plus l'arrêter...jamais ! » L'impossibilité effective de voir se dresser un poteau télégraphique comme s'il s'agissait d'un arbre à la cime infinie prouve que la question posée en est une rhétorique, c'est-à-dire que la réponse ne peut, encore une fois, que venir de l'énonciatrice. Conséquemment, la performance dadaïste qu'offre Arnauld par le biais d'« Ombrelle Dada » encourage autant l'imposition du programme antipoétique qui s'exprime dans son texte que l'isolement du public qui devrait en principe y adhérer.

À observer le texte qui suit directement « Ombrelle Dada » dans le treizième numéro de la revue *Littérature*, l'on constate un écart important dans le rapport à autrui. Les premières phrases

de « Machine à écrire Dada » de Philippe Soupault vont comme suit : « Depuis que nous sommes au monde, quelques paresseux ont essayé de nous faire croire que l'art existait. Aujourd'hui, nous qui sommes plus paresseux encore, nous crions : "L'Art, ce n'est rien"²⁴³. » En adoptant le pronom « nous » qui se veut tour à tour témoin de « quelques paresseux » puis « paresseux » lui-même, Soupault fait montre d'un esprit de collectivité. Tel n'est pas le cas d'Arnauld dans son manifeste, qui bute sur une série de renvois à un « vous » jugé hostile. Certes, Georges Hugnet, dans *L'aventure Dada*, associe cette tendance à l'effronterie aux anti-manifestes Dada dans leur ensemble : « Nous connaissons déjà les manifestes de Tzara. Comme ceux-ci, les autres rivalisent d'insolence ou d'absurdité, de lyrisme, de gratuité ou d'humour²⁴⁴. » Soupault n'en vient-il pas ultimement à ridiculiser son public, notamment en écrivant : « Vous allez encore crier naturellement ou rire [...] À mon tour, je veux vous ouvrir les yeux et vous riez. Vous ne serez jamais sérieux²⁴⁵ » ? En cela, « Ombrelle Dada *has much in common with other Dadaist manifestos. Written with the rhetoric of a spoken manifesto, it begins by addressing its audience provocatively, anticipating hostility*²⁴⁶ ». La signataire est toutefois l'une des rares qui maintienne cette distance dédaigneuse tout au long de son texte, alors que le vocabulaire dépréciatif utilisé dans les autres manifestes caractérise souvent les auteurs eux-mêmes.

Bref, Céline Arnauld offre une performance discursive qui passe par les valeurs dadaïstes, l'offrant par le fait même à un public sensible aux enjeux avant-gardistes. Pourtant, l'énonciation va à l'encontre de la nature injonctive associée au genre « en tant qu'instrument de constitution ou de consolidation du groupe²⁴⁷ ». C'est en tout cas ce qu'une quatrième et dernière question adressée à la foule suggère : « Êtes-vous contents maintenant ? Eh bien, c'est tout ce que j'avais à vous dire. » Sans travailler à l'établissement d'un lien visant à favoriser l'engagement d'autrui, Arnauld s'efforce au contraire à creuser un écart entre elle et ceux qu'elle condamne à un séjour à la Tour de Nesle s'ils ne « sont pas contents ». La signataire négocie d'une manière on ne peut plus particulière le caractère injonctif de son manifeste grâce à l'investissement d'une poésie privée de son aura grandiloquente et qui se fait au détriment du lien avec les destinataires. Outre le cas d'Arnauld, il est d'autres exemples du corpus qui soutiennent l'hypothèse selon laquelle les

²⁴³ Philippe Soupault, « Machine à écrire Dada », *Littérature*, n° 13, 1920, p. 19.

²⁴⁴ Georges Hugnet, *L'aventure Dada*, Paris, Seghers, 1971, p. 77.

²⁴⁵ Philippe Soupault, *loc. cit.*, p. 20.

²⁴⁶ Ruth Hemus, « The Manifesto of Céline Arnauld », dans Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond 1 : Dada Discourses*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, p. 124.

²⁴⁷ Nathalie Heinich, *loc. cit.*, p. 52.

bouleversements relatifs à la part transmissive sont les signes d'une singularité des textes manifestaires signés par des femmes. Parmi ceux-ci, l'un des manifestes techniques de l'artiste futuriste Benedetta Cappa Marinetti mise, contrairement au cas d'Arnauld, sur une description explicite au détriment d'une réelle performance artistique autoréférentielle dans et par le texte.

3.1.2 Manifeste technique et performance artistique

L'exemple d'Arnauld a permis de montrer que, « dans le champ littéraire, un manifeste est à la fois un programme et sa mise en œuvre [...] On aspire à de nouvelles formes d'art et on rêve en même temps de changer la vie et de bouleverser l'ordre social²⁴⁸ ». Dans « Ombrelle Dada », la poétesse oscille effectivement entre la promotion d'un projet influencé par ses allégeances avant-gardistes et la volonté de faire fi des conventions manifestaires voulant qu'un appel soit lancé à un auditoire réel ou fantasmé. Or, la passation (ou la non-passation, dans le cas d'Arnauld) d'une ligne de pensée, si elle oscille entre les esthétiques manifestaire et anti-manifestaire Dada, prend une tout autre forme dans le cas des manifestes dits « techniques ».

Cette pratique, investie dans les limites temporelles du courant futuriste, a été initiée dès 1912 par Marinetti²⁴⁹ avec son *Manifeste technique de la littérature futuriste*. Par rapport au manifeste, le manifeste technique a ceci de particulier qu'il ne met en principe pas littéralement en œuvre un programme, pour reprendre l'expression de Claude Abastado, mais présente la marche à suivre pour l'accomplir. Autrement dit, avec un manifeste technique tel que la *Théorie de l'immédiat contre les nuances : manifeste futuriste* (publié en 1924 ou 1925) par Benedetta Cappa Marinetti, le texte ne se double *a priori* pas d'une propriété littéraire comme le font les manifestes avant-gardistes et artistiques/littéraires traditionnels.

La *Théorie de l'immédiat contre les nuances*, listage des « tactilismes »

Dans sa théorie, Benedetta Cappa dresse deux listes de « tactilismes » qui équivalent à une série de gestes à poser pour multiplier les plaisirs sensoriels. Filippo Tommaso Marinetti avait déjà

²⁴⁸ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 5-6.

²⁴⁹ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 131.

rédigé un manifeste intitulé « Le tactilisme » en 1921²⁵⁰ dont l'objectif était la fondation d'une nouvelle catégorie artistique indépendante de celles existantes : l'art du toucher²⁵¹. La signataire s'inscrit à titre autonome dans cette même lignée et, de fait, le lien entre tactilisme et sens du toucher ne pourrait être plus clairement illustré :

Tactilismes enivrants pour endormir la pensée

Pour la plante des pieds : frotter avec farine, velours, cuir de Russie.

Pour les lèvres : frotter avec roses, papier chiffon, prune mûre, peau humaine, paupières, porcelaine.

Pour la paume de la main : flatter avec soie, toile de lin, peau de cheval, houppe, peau humaine.

Pour le dos : parcourir avec sable fin, vagues marines, brise d'été, velours, cuirs souples, farine.

Pour les joues : réjouir par souffle d'éventails, caresses de mains délicates, poils de loutre²⁵².

L'accumulation de termes comme les verbes « frotter », « flatter » et « parcourir » puis du nom « caresses » répond décidément à l'appel lancé dans le manifeste collectif à « tous les corps sains [qui] peuvent donner, moyennant cette éducation, des résultats surprenants et précis²⁵³ ». S'ensuit une seconde section, identique à la première dans sa structure, intitulée « Tactilismes franchement virils qui réveillent la pensée ». L'on comprend, à la lecture de l'extrait précédent qui se présente sous la forme d'une liste, l'importance du terme « théorie » présent dans le titre du texte. En effet, le manifeste technique se veut le sous-genre du manifeste le plus explicite dans son contenu quant à la démarche à suivre pour accomplir tel ou tel acte innovateur, c'est-à-dire dans le bagage théorique qui le soutient et l'ordre dans lequel l'investir.

Il devient du même coup celui dont l'énonciation, à défaut d'être la plus claire, est la moins performative. Pour preuve, si Arnould fait de son propre manifeste une œuvre littéraire

²⁵⁰ Les marques d'une énonciation au « je » sont nombreuses dans ce manifeste. Or, à en croire Emanuela Nanni, Benedetta l'aurait co-signé : « D'un point de vue stylistique, elle suit les préceptes futuristes dans sa passion exacerbée pour les énumérations sèches qui ponctuent ses écrits. Elle est d'ailleurs la seule femme signataire du *Manifeste du tactilisme* en 1921 et du *Manifeste de l'aéropeinture* en 1929. » Emanuela Nanni, « Dynamique des images et de la parole chez Benedetta Cappa », dans *Cahiers d'études italiennes*, n° 32 (« Femmes aux multiples talents : entre littérature et d'autres pratiques intellectuelles et artistiques »), Université de Grenoble Alpes Éditions, 2021. [En ligne] < <https://journals.openedition.org/cei/9207> > (page consultée le 4 mai 2023).

²⁵¹ Marinetti écrit : « Le Tactilisme créé par moi est un art réalisé et nettement séparé des arts plastiques. Il n'a rien à faire, rien à gagner et tout à perdre avec la peinture ou la sculpture. » (« Le tactilisme », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 128.)

²⁵² Benedetta Cappa Marinetti, *Théorie de l'immédiat contre les nuances*, dans Giovanni Lista, *ibid*, p. 1491. Désormais *TIN*, suivi de la page.

²⁵³ Filippo Tommaso Marinetti, « Le tactilisme », *loc. cit.*, p. 1279.

fondièrement Dada dont l'imposition passe paradoxalement par un dédain assumé de ses destinataires, Benedetta s'en tient quant à elle à une écriture impersonnelle et directive dans un texte qui n'est pas futuriste autrement que dans son contenu explicite. Le témoignage principal de cette nature purement prescriptive est le recours quasi-systématique aux phrases infinitives dans la liste citée plus haut. Les verbes « frotter », « flatter », « parcourir » et « réjouir » se trouvent au cœur des propositions qui se résument à n'être que des énumérations d'éléments texturés supposés remplir une série de fonctions tactiles.

Bien que ce texte qui date de 1924-1925 n'ait jamais été publié, il s'avère être un digne représentant du manifeste technique, et ce tant par ce qu'il apporte d'original au sein du corpus que par les distances qu'il prend avec le modèle canonique Marinettien. Original, cet écrit polémique l'est tout d'abord parce qu'il contrevient à l'intention injonctive propre au genre manifestaire, c'est-à-dire qu'il ne met rien d'autre au service d'une volonté d'imposition que la clarté avec laquelle le programme est présenté. Il l'est ensuite lorsque comparé aux premiers manifestes techniques, soit ceux signés pendant les années 1910. On y remarque qu'une partie fictionnelle précède toujours celle technique, ce qui contrevient aux attendus du manifeste technique en lui arrojant un caractère autoréférentiel. Cette part « littéraire » ajoutée au corps du manifeste, tandis qu'elle est absente dans le manifeste de Benedetta, a pour effet de réinscrire conjointement dans l'énonciation les parts prescriptive et injonctive.

Le *Manifeste technique de la littérature futuriste* : manifeste technique ou manifeste ?

Le *Manifeste technique de la littérature futuriste*, publié sous forme de tract par Marinetti le 11 mai 1912, est un bon exemple montrant que la mécanique derrière un art innovateur peut côtoyer un discours littéraire. Comme dans le cas de la *Théorie de l'immédiat contre les nuances : manifeste futuriste*, que Benedetta composera plus de dix ans plus tard, l'on retrouve dans le manifeste technique de Marinetti une liste de points visant à accompagner pas à pas l'adepte d'une littérature futuriste. Chacun d'eux est introduit soit par un verbe infinitif, soit par la formule impérative « Il faut », accordant au discours une certaine force injonctive que celui de Benedetta ne possède pas. Outre cette inclusion de l'impératif dans l'énumération, l'élément qui intéresse vraiment est situé avant même ladite liste :

Ce fut en avion, assis sur le cylindre à essence, le ventre chauffé par la tête de l'aviateur, que je sentis tout à coup l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée

d'Homère. Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine. Elle a naturellement, comme tout imbécile, une tête prévoyante, un ventre, deux jambes et deux pieds plats, mais n'aura jamais deux ailes. De quoi marcher, courir quelques instants et s'arrêter presque aussitôt en soufflant !²⁵⁴

Cet extrait narre ce qui s'avère être le contexte d'élaboration du programme avant-gardiste au cœur du manifeste technique. En ce sens, les premières phrases du texte sont consacrées à la mise en place d'une véritable mythologie censée endosser les idées qui suivront, renforçant du même coup la propension du discours à convaincre du bien-fondé de la théorie défendue. Cette mythologie est bicéphale, c'est-à-dire qu'elle prend la forme des deux forces antagonistes que sont Marinetti – véritable Icare du monde moderne – et « la vieille syntaxe héritée d'Homère ». Le chef de file futuriste, qui se présente sous les traits d'un héros prêt à « délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine », se met en scène dans une position lui arrojant les qualités dont l'écriture ancienne est privée, soit celle d'un témoin omniscient de l'évolution des siècles. L'intérêt d'une telle introduction est clair : (ré)affirmer que l'artiste est toujours le mieux placé pour comprendre les besoins de son époque, besoins que lui soufflent l'hélice de l'aéroplane²⁵⁵ et qui constitueront la partie proprement technique du manifeste. Il procède ainsi à « la théâtralisation des idées par un traitement spécial de l'appareil d'énonciation²⁵⁶ » au service de la passation programmatique. Mais, en gardant en tête ce travail d'auto-valorisation en accord avec les principes futuristes²⁵⁷ que Marinetti perpétuera jusque dans son manifeste « Le tactilisme²⁵⁸ », qu'en est-il de la phase introductive du manifeste technique de Benedetta, s'il en est une ?

Théoriser sans fable autocentrée

L'on retrouve bel et bien une section qui occupe une fonction semblable avant les deux listes de tactilismes pensées par la signataire. Toutefois, l'impression d'une énumération ou d'une

²⁵⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 391-392.

²⁵⁵ « Voilà ce que m'a dit l'hélice tourbillonnante, tandis que je filais à deux cents mètres, sur les puissantes cheminées milanaises. » (*Ibid.*, p. 392.)

²⁵⁶ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 10.

²⁵⁷ Par exemple, la ridiculisation de ce que Marinetti nomme « la période latine » n'est pas sans lien avec les idées de destruction et d'abolition récurrente dans l'énumération des différents points : « 1. – **Il faut détruire...** » ; « 3. – **Il faut abolir...** » ; « 4. – **Il faut abolir...** » ; « 6. – **Plus de...** » ; « 8. – **Il n'y a pas...** » ; « 11. – **Détruire...** » (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, *loc. cit.*, p. 392-394.)

²⁵⁸ « Cet été à Antignano [...], j'ai inventé le Tactilisme. [...] J'étais nu dans l'eau de soie déchirée par les récifs, ciseaux couteaux rasoirs écumants, parmi les matelas d'algues chargées d'iode. J'étais nu dans la mer d'acier souple... » (Filippo Tommaso Marinetti, « Le tactilisme », *loc. cit.*, p. 1275-1276.)

marche à suivre comme celle matérialisée dans la suite du manifeste se ressent déjà dans cette partie liminaire. Il s'agit précisément de ce qui distingue ce manifeste technique signé Benedetta, qui met en place un univers régi par les mêmes contraintes que la partie technique du texte, de ses pendants masculins, qui ajoutent une séquence narrative pour mieux imposer leur vision par la suite. La créatrice introduit la *Théorie de l'immédiat* en ces termes : « Plaisir de la déshumanisation : nager sous l'eau, dans la mer, les yeux ouverts, en tâchant de perdre notre conscience humaine [...] Plaisir de jouir des contrastes perfectionnés des sensations. Passer d'un lieu obscur à une lumière resplendissante... » (*TIN*, p. 1491) L'anaphore produite par la surutilisation du terme « plaisir » (présent à neuf reprises dans l'ensemble de la séquence), amplifiée par le mode infinitif des verbes, est ce qui induit une idée de catalogage dès l'introduction du manifeste futuriste²⁵⁹.

Dans cette logique d'un ton impersonnel dominant et de l'adoption hégémonique de la structure énumérative, la *Théorie de l'immédiat contre les nuances* représenterait le manifeste technique par excellence. Entièrement consacré à la transmission d'une ligne de pensée qui n'est pas influencée par une présence autoritaire sous-jacente, la puissance injonctive du manifeste de Benedetta tient à la seule clarté du propos et à la description précise qui est faite. Cela dit, la toute première phrase du deuxième feuillet suggère quand même de reconsidérer sa part proprement impersonnelle à laquelle il a été limité jusqu'à présent : « Compénétration touristique : traversez Londres à bord d'une automobile fermée et vous ressentirez les plaisirs infinis d'un projectile conscient. » (*TIN*, p. 1491) Le recours à l'impératif à la deuxième personne du pluriel ainsi que la mention explicite d'un « vous », deux éléments qui ne paraissent qu'à cet endroit, contribuent bel et bien à faire de cette *théorie* un manifeste par l'implication d'un·e destinataire potentiel·le.

Cette première analyse d'un manifeste technique montre qu'à défaut d'offrir une performance au même titre que ne le font les manifestes avant-gardistes et littéraires, la *Théorie de l'immédiat contre les nuances : manifeste futuriste* n'en reste pas moins un lieu d'expérimentation artistique grâce à la précision de son fondement théorique. Cela est d'autant plus vrai dans le cas du texte de Benedetta Cappa puisque l'artiste n'y a pas adjoint de fable autocentrée au service de

²⁵⁹ Cette différence majeure peut certes être comprise en termes de divergence reliée à l'autoreprésentation des deux artistes observés, Marinetti possédant au préalable l'autorité nécessaire pour se mettre lui-même en scène, alors que la situation diffère chez Benedetta. Une telle piste sera poursuivie dans le quatrième chapitre où seront approfondies les questions de perpétuation et de création d'un *ethos* discursif dans le manifeste technique.

l'instauration de son autorité individuelle²⁶⁰. Toute la charge transmissive est donc laissée à la rigueur avec laquelle les principes du tactilisme sont exposés. Ainsi, « [cette] exigence est relayée par un nombre important de mots d'ordre et de propositions que l'on doit entendre comme autant d'énoncés, de gestes et d'actions favorisant cette réunion [de l'art et de la vie], parfois dans des instructions concrètes désignant un acte ou un exercice utiles²⁶¹ ». La signataire ajoute par là sa touche à un monument dont la fondation date de 1921, remettant *a priori* en cause la nature réellement innovatrice de ce texte.

Par le biais des textes polémiques de Céline Arnould et de Benedetta Cappa, deux manières de complexifier le rapport à la performativité artistique et à la transmission dans le manifeste avant-gardiste ont été mises au jour. D'un côté, l'autoréférentialité du texte va paradoxalement de pair avec l'exclusion persistante du public/lectorat, ce qui équivaut à une manière inusitée d'*imposer*, alors que, d'un autre côté, on ne peut parler de réelle performativité, car la passation du programme n'est réalisable que grâce à l'extrême clarté de sa description. La portée révolutionnaire du manifeste technique signé Benedetta Cappa sera mise en avant plus loin, en même temps que seront discutés plus longuement les fondements impersonnels de son énonciation, mais le flou générique imposé par l'analyse de la *Théorie de l'immédiat contre les nuances* permet de confirmer l'appartenance manifestaire d'un autre texte qui n'a pourtant jamais été considéré comme tel.

3.1.3 L'aphorisme-manifeste

La nature autoréférentielle du manifeste avant-gardiste, dont le niveau d'adéquation entre la forme et le contenu varie en fonction de son traitement par la signataire, paraît aussi dans les « Aphorisms on Futurism » de Mina Loy. Composé entre les années 1914-1919, cet ensemble témoigne parfaitement de la liberté artistique qui caractérise la démarche de Loy. Alors qu'elle baignait dans les idées féministes en 1914 (dans son *Feminist Manifesto* qui n'a été publié que de manière posthume), ses allégeances idéologiques se multiplient et se superposent à partir de la même année pour laisser place à deux esthétiques orientées vers l'innovation : le futurisme, mais aussi le modernisme avec les « Aphorisms on Modernism » (1914-1919). Tandis que

²⁶⁰ Du moins à notre connaissance. Ce manifeste n'ayant été conservé que sous la forme d'un manuscrit en sept feuillets dont le premier est illisible, les commentaires faits à son endroit ne concernent donc que ce qu'il est possible de consulter à la *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* (Yale University).

²⁶¹ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 13.

l'appartenance futuriste puis moderniste est directement assumée par l'autrice, ne serait-ce que dans les titres de ses travaux, en quoi la forme aphoristique peut-elle être rapprochée de celle manifestaire ? Comment lier le choix de l'aphorisme comme mode de transmission à l'« effet de manifeste » tel qu'il désigne l'objet d'étude ? Les enjeux performatifs sont au cœur du flou générique qui règne dans les « Aphorisms on Futurism » : une première piste de réflexion est relative à l'accumulation de sentences relativement courtes caractéristique du style aphoristique, mais qui implique structurellement les principes de clarté et de précision inhérents au manifeste. Une seconde possibilité tient au fait que les sentences visent, depuis la rhétorique ancienne, à transmettre rapidement et sans ambiguïté un savoir qui n'est pas sans lien avec la notion d'imposition au fondement de ce chapitre.

Il va de soi que la signataire investisse, dans les « Aphorisms on Futurism », la structure même que ce style d'écriture impose. Les idées se présentent effectivement sous la forme d'un enchaînement de courtes propositions à propos de certaines valeurs chères au mouvement d'avant-garde telles que la vitesse, la violence et le développement technique. Loy écrit :

IN pressing the material to derive its essence, matter becomes deformed.

*AND form hurtling against itself is thrown beyond the synopsis of vision*²⁶².

La parfaite adéquation entre la forme du texte et son contenu – qui paraît notamment dans les extraits « *pressing the material* » et « *form hurtling against itself* » – s'accomplit autour du principe d'un repli sur soi (avec « *pressing* » et « *hurtling against itself* ») qui n'est pas étranger à la forme brève. En effet, l'idée centrale traduite dans chacun des aphorismes se suffit en principe à elle-même, induisant les concepts d'efficacité et, dans une certaine mesure, celle d'une urgence dans la transmission idéologique. Une telle impression d'urgence se remarque aussi dans la syntaxe utilisée, car nombreux sont les aphorismes qui, pris isolément, ne sont pas constitués comme phrases complètes. Cette manière de faire laisse croire que la signataire ne juge pas stratégique de développer sa pensée au-delà d'une forme d'impulsion débutant notamment par des conjonctions²⁶³.

²⁶² Mary Ann Caws, *op. cit.*, p. 327. Désormais *AF*, suivi de la page.

²⁶³ À l'entrée « Aphorisme » dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Albin Michel, 1997), Véronique Klauber écrit : « ...sa brièveté, la précision du geste vers laquelle tend l'auteur attirent son regard sur le mouvement de sa propre pensée, comme l'éclair s'insinue dans l'œil. » (p. 32) Le mouvement impulsif remarqué dans les aphorismes de Loy par le biais d'une syntaxe « ouverte » n'est pas étranger au « mouvement de [...] pensée » ou encore à « l'éclair [qui] s'insinue dans l'œil » dont parle Klauber.

Or, s'il est admis qu'un aphorisme équivaut à une pensée indépendante ramenée à sa plus simple expression²⁶⁴, la tendance de Loy à introduire les sentences par des connecteurs logiques tels que « *AND* » et « *FOR* » expose plutôt une cohésion entre les différentes parties du texte, voire un niveau de dépendance peu commun aux aphorismes plus traditionnels :

NOT to be a cipher in your ambient,

But to colour your ambient with your preferences.

NOT to accept experience at its face value.

BUT to readjust activity to the peculiarity of your own will.

THESE are the primary tentatives towards independence. (AF, p. 328)

Les phrases qui débutent par « *NOT* » et « *But* » montrent non seulement que le rythme adopté dans leur énumération est saccadé, mais surtout qu'elles sont intimement liées entre elles. Ce détail est important : fractionner ainsi des phrases graphiques en plusieurs parties montre que les aphorismes tels que Mina Loy les agence ne sont pas réellement autosuffisants. À cela s'ajoutent la répétition du terme « *ambient* », qui confirme le rapprochement entre deux ensembles, ainsi que l'usage du pronom « *THESE* », impliquant un antécédent hors de l'ensemble syntaxique délimité par les majuscules et le point final. Conséquemment, ce qui ressort de cette disposition atypique est moins le respect des normes relatives à l'écriture aphoristique que la volonté d'accorder une relative autonomie à chacun des points phares d'un texte manifestaire.

Un effet de miroir est donc observable dans les « Aphorisms on Futurism » en ce que leur forme traduit à la fois les intentions de clarté et de cohésion poursuivies dans le manifeste avant-gardiste et certaines des valeurs phares du futurisme mentionnées au préalable. En contrepartie, les propos contenus dans une grande majorité des sentences penchent plutôt du côté opposé à la concision qui est en principe recherchée dans la formule aphoristique. Bien au contraire, une véritable quête d'expansion de/en soi est lisible, notamment dans ces extraits :

MAY your egotism be so gigantic that you comprise mankind in your self-sympathy.

THE Future is limitless – the past a trail of insidious reactions.

[...]

²⁶⁴ L'origine grecque du terme (« *aphorismos* ») implique les concepts de « définition » et de « délimitation », confirmant l'intention d'en faire un propos en principe autosuffisant.

LET the Universe flow into your consciousness, there is no limit to its capacity, nothing that it shall not re-create. (AF, p. 327-328)

L'accumulation des termes « *gigantic* », « *limitless* » et « *no limit* » se fait ici au profit de la toute-puissance de l'homme (en l'occurrence de sa conscience ainsi que de sa propension à l'égotisme) et du futur. Ces concepts, à l'instar des pulsions guerrières et de la vitesse, sont chers aux tenants de la première avant-garde historique et constituent le cœur programmatique des « Aphorisms on Futurism ». Mais ils sont d'autant plus efficaces qu'ils apparaissent au cœur de phrases très courtes et créent de cette manière un effet antithétique forme/contenu qui n'est pas sans intérêt pour la lecture. Cette dissonance permet de complexifier le rapport qu'entretient le genre manifestaire avec sa nature spéculaire : si Marc Angenot parle en termes de « tour nécessairement performatif du genre “manifeste” » et de son appartenance à la catégorie des « discours fonctionnel[s]²⁶⁵ », la signataire, en amalgamant les propriétés des aphorismes et celles du manifeste, accentue la force avec laquelle elle impose ses idées en les opposant précisément à la forme qu'elle a choisi d'adopter pour les défendre.

L'aspect « fonctionnel » du discours devient alors moins évident à circonscrire, la brièveté inhérente à l'aphorisme n'étant pas compatible avec les largesses imposées par le projet d'une humanité futuriste. En d'autres mots, cette production de Mina Loy permet de repousser la limite du genre voulant qu'il soit *stricto sensu* « un programme et sa mise en œuvre », comme le disait Claude Abastado, puisque le contenu et la forme ne coïncident pas toujours. L'intérêt majeur de ce travail qui s'étend sur cinq ans se trouve dans l'ouverture à une autre forme que celle traditionnellement associée au manifeste, permettant à la signataire d'*imposer* autrement. Ici, la part manifestaire du projet signé Mina Loy passe par l'accumulation d'aphorismes où réflexivité et performativité cohabitent, parfois difficilement, autour des valeurs futuristes. Ainsi, on peut dire que l'« effet de manifeste » induit par la signataire émane de la combinaison de deux formes d'écriture distinctes et que ce qui les rapproche est relatif à la nature prescriptrice du discours.

« Aphorisms on Modernism », un texte manifestaire ?

En guise de comparatif à la fluidité générique des « Aphorisms on Futurism », les « Aphorisms on Modernism » sont intéressants à observer dans l'optique où ils ont aussi été

²⁶⁵ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 60-61.

composés dans les années 1914-1919. Leur appartenance se limite toutefois au genre aphoristique, contrairement à leurs équivalents futuristes. Chacun d'eux est construit sur le modèle d'une phrase syntaxiquement indépendante qui pourrait être lue isolément sans que sa compréhension n'en soit affectée. L'adoption d'une structure rigide a pour résultat de rendre ténu le fil unissant les différentes parties, nuisant du même coup à l'établissement d'un programme clair à imposer qui émanerait de l'ensemble. En cela, les « Aphorisms on Modernism » respectent en tout point le principe de brièveté, certes, mais aussi celui d'autosuffisance propres à un usage plus traditionnel de cette forme brève.

Il suffit de sélectionner quelques exemples pour voir que Loy respecte le postulat voulant que « l'aphorisme condense l'essentiel d'une matière avec une extrême concision propre à une bonne mémorisation²⁶⁶ » :

MORAL ORDER in society is a system for simplifying bureaucracy.

ANARCHISTS in art are art's instantaneous aristocracy.

ANXIETY is a circus-master exercising the noctambulist²⁶⁷.

Ces trois phrases, quoiqu'elles respectent la même structure de base (sujet+verbe *être*+attribut du sujet) et font usage des majuscules, exposent autant d'idées indépendantes les unes les autres. La première est relative à un ordre moral au service de la bureaucratie ; la seconde, aux liens entre anarchisme et aristocratie dans l'art ; la troisième, à une vision métaphorique de l'anxiété. Cet éclectisme idéologique contrebalancé par une unité formelle, qui s'applique plus largement à l'entièreté de la suite, montre un écart relatif à l'appartenance au genre manifestaire des différentes productions aphoristiques de Loy. En effet, aucune logique dans le contenu de cette vingtaine d'aphorismes ne vient réunir le tout au service d'une quelconque ligne directrice à imposer, tandis que la forme favorise en même temps l'isolement de chacune des propositions. La cohabitation de principes *a priori* antithétiques tels que l'ordre moral et l'anarchisme encourage en outre une vision cohérente avec la volatilité idéologique et artistique que l'on reconnaît à Mina Loy, alors qu'elle se voit limitée dans les « Aphorisms on Futurism » grâce notamment à l'ajout de connecteurs logiques pour lier les sentences entre elles. Dans cette logique, la pluralité des idées contenue dans la suite d'aphorismes autour du modernisme l'emporte sur la performativité attendue dans les cas

²⁶⁶ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 66.

²⁶⁷ Mary Ann Caws, *op. cit.*, p. 330. Aussi pour les citations suivantes.

de textes manifestaires. Conséquemment, les deux textes dont le titre évoque une appartenance générique et stylistique semblable, celle aphoristique, peuvent être conçus tout autrement en fonction de leur nature impérative.

Les « Aphorisms on Futurism », contrairement aux « Aphorisms on Modernism », forment donc un texte manifestaire où les codes structuraux sont déjoués au service de l'exposition idéologique d'une manière de vivre qui se veut en accord avec l'esthétique avant-gardiste. Quoique Loy ne soit pas la seule signataire de manifestes hétéro-catégorisés du corpus, sa démarche détonne parce qu'elle est tantôt fidèle à ce que l'aphorisme suscite comme contenu, tantôt en rupture avec ses présupposés de brièveté et d'autosuffisance. C'est par le biais de l'extirpation des seuls codes associés au genre manifestaire que Loy a compté imposer une nouvelle manière – futuriste – d'être et de vivre. Ainsi, la signataire cherche, par l'accumulation d'aphorismes interdépendants, à dresser une liste de principes à observer dans l'objectif ultime de convaincre le lectorat d'adopter ses idées orientées autour de la « *tremendous truth of Futurism* » (AF, p. 329). Par ailleurs, il est d'autres signataires qui se sont vouées à mettre au jour la *formidable vérité futuriste*, pour reprendre l'expression de Loy, tout en l'adaptant au profit de valeurs plus humaines. C'est en ce sens qu'une ouverture à des enjeux que l'on pourrait considérer « éthiques » se produit au sein de discours à partir des valeurs de la première avant-garde historique. Les signataires traduisent ainsi à même leurs textes manifestaires une autoréférentialité qui se fonde non pas sur la transmission d'une manière de *faire l'art*, mais sur une manière de *mieux vivre*.

3.2 Autoréférentialité éthique

Le cas des aphorismes de Mina Loy a permis d'approfondir ce que peut signifier de singulier l'imposition d'un programme fondé sur une série de valeurs par une signataire : sans s'en tenir à la signature d'un manifeste auto-catégorisé, comme l'ont fait Marinetti, Valentine de Saint-Point et d'autres après eux, Loy a investi une tout autre forme d'écriture qui lui offre la possibilité d'une véritable performance textuelle. Saint-Point a aussi négocié avec les carcans idéologiques et structuraux datant de 1909 pour délimiter les frontières d'une existence en accord avec ses idéaux. Elle laisse ainsi s'immiscer une part d'éthique par le biais du traitement « [d]es mœurs d'un groupe ou d'une société » en théorisant « les principes auxquels [elle] adhère de manière spontanée et

profonde ou qu'[elle] s'est [elle]-même forgé²⁶⁸ ». Dans le *Manifeste de la femme futuriste* (1912), elle s'insère dans un cadre proprement manifestaire tout entier voué à l'hégémonie du lien entre virilité et instinct de guerre, mais y développe une pensée novatrice parce qu'inclusive orientée autour d'un enjeu jusque-là dénié par les premiers tenants futuristes : la force guerrière inhérente à toute femme qui a su se libérer des contraintes sociales. Une dizaine d'années plus tard, dans « Individualisme et fraternité » (1923), la signataire réévalue tout ce qui a trait au futurisme dans l'espoir d'atteindre une manière de vivre libérée de la combativité et de la virilité qu'elle considérait au préalable comme des vertus.

Saint-Point n'est toutefois pas la seule à adopter progressivement une perspective centrée sur « des principes régulateurs de l'action et de la conduite morale²⁶⁹ ». Delphine et Maria Goretti ont aussi défendu un programme inséparable du contexte (social) de création qui l'a vu advenir. L'on assiste, dans « L'Ève Futuriste » puis dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » à une prise de position claire contre le *statu quo* relatif à l'exclusion perpétuelle des femmes dans l'art, ce sur quoi se penche déjà Saint-Point en 1912. Tandis que toutes trois se portent au-devant d'un manque social à combler appelant une plus grande égalité entre les genres sexuels, elles le font en incluant une part didactique comme moyen d'imposer leur programme. Les apprentissages qu'elles se proposent de transmettre par le biais de leur texte, parce qu'ils s'inscrivent dans le (un) réel, dépassent ainsi le présupposé utopique associé au genre et contribuent par le fait même à faire des signataires de véritables porte-paroles avant-gardistes.

3.2.1 Inscrire l'éthique dans le futurisme

Dans le *Manifeste de la femme futuriste*²⁷⁰, Saint-Point défend l'idée novatrice selon laquelle la femme possède intrinsèquement le même potentiel de virilité que l'homme. La signataire décrit un monde mené par la violence et la guerre qui se construit à même l'écriture, et

²⁶⁸ « ÉTHIQUE » [Définition], *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 208-209.

²⁶⁹ « ÉTHIQUE » [Définition], *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. [En ligne] < <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9thique> > (page consultée le 11 août 2023).

²⁷⁰ Les prochaines analyses du manifeste de Saint-Point ont grandement profité de l'éclairage fourni par plusieurs travaux : Anne Tomiche (« Genres et manifestes artistiques », *loc. cit.*), à Silvia Contarini (« La femme de Valentine de Saint-Point, *op. cit.*, p. 144 et suivantes), à Marie-Claude Dugas (*Palimpsestes de la femme nouvelles dans le récit moderniste au féminin : 1900-1940*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2018), à Serge Lorenzo Milan (« Le "frisson panique" de Valentine de Saint-Point et l'idéologie futuriste », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden *op. cit.*, p. 123-138) et à Andrea Oberhuber et David Martens (« L'Avant-gardisme aristocratique de Valentine de Saint-Point », *L'Esprit créateur*, vol. 53, n° 3, 2013, p. 50-63).

ce dès la phrase liminaire : « L'humanité est médiocre. » (*MFF*, p. 7) Phrase-choc s'il en est une, elle témoigne d'une « pratique systématique d'un discours excessif et rituellement violent²⁷¹ » commune aux premières productions manifestaires du mouvement. En cela, le texte de Saint-Point répond à la tradition voulant que les manifestes, à partir de celui de Marinetti, « font tous de l'expression littéraire et artistique, de leur médium ou de leur matériau, un acte politique, une action qui *opère* sur la rupture entre politique et société²⁷² ». La signataire se situe ainsi, dans son premier manifeste, au confluent de deux systèmes de valeurs en apparence opposés : celui prônant l'hégémonie de la pensée guerrière dans l'imposition du programme avant-gardiste ; celui ouvrant les perspectives futuristes aux considérations genrées. Pour ce faire, Saint-Point use d'une rhétorique violente typiquement futuriste qui passe par une série de rapprochements symboliques et qui consolide en même temps une reconnaissance du sujet féminin.

Malgré la filiation idéologique autour d'une vision palingénésique du monde, évidente entre le « Manifeste du futurisme » et le *Manifeste de la femme futuriste*, Saint-Point « *opère* [réellement] sur la rupture entre politique et société », pour reprendre l'expression de Serge Margel, en mettant la « Femme » au cœur de son discours. Elle procède par le fait même à l'élargissement du programme futuriste, d'où l'inclusion de ce manifeste dans la première anthologie éditée par Marinetti dès 1914²⁷³. Un tel glissement genré est provoqué délibérément par la signataire, la présence de l'exergue ainsi que de la mention « Réponse à F. T. Marinetti » ne laissant aucun doute sur sa volonté de donner une voix à l'objet du mépris marinettien en même temps que d'ouvrir la voie à un futurisme théorisé par une femme qui se perçoit comme une Amazone.

La signataire réalise en effet « un acte politique » à même son manifeste en y refaisant l'Histoire au profit de son idéal d'une humanité « compl[ète] » (*MFF*, p. 8). La valorisation d'une âme violente et guerrière dans le *Manifeste de la femme futuriste* passe par une généalogie justifiant l'investissement textuel de telles valeurs initié dans la phrase liminaire. Saint-Point écrit :

L'ensemble de l'humanité n'a jamais été que le terrain de culture, duquel ont jailli les génies et les héros des deux sexes. Mais, il y a dans l'humanité, comme dans la nature, des moments plus propices à la floraison. Aux étés de l'humanité, alors que

²⁷¹ Wladimir Kryszynski, « Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé : Marinetti et ses avatars slaves », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p. 80.

²⁷² Serge Margel, *loc. cit.*, p. 39.

²⁷³ « Cette première anthologie des manifestes futuristes, dans une brochure économique [...] contient sans autre commentaire vingt-deux manifestes sélectionnés par Marinetti comme une vitrine de propagande idéologique de son mouvement. » (Serge Lorenzo Milan, *loc. cit.*, p. 128)

le terrain est brûlé de soleil, les génies et les héros abondent. Nous sommes au début d'un printemps : il nous manque une profusion de soleil, c'est-à-dire beaucoup de sang répandu. (*MFF*, p. 8)

L'accumulation de références universalisantes (« [l']ensemble de l'humanité », « dans l'humanité » et « [aux] étés de l'humanité »), ainsi que leur rapprochement avec la nature traduit une volonté de montrer l'évolution humaine comme un cycle qui, dès lors qu'il est intellectualisé et compris, peut servir à cultiver les génies, les héros et les héroïnes. En ce sens, l'homographe « culture » est aussi évocateur en ce qu'il rappelle, d'un côté, la culture comme activité de subsistance fondée sur la floraison et, d'un autre côté, la culture comme un ensemble d'institutions artistiques et intellectuelles. C'est en effet la culture dans le deuxième sens du terme qui permet de voir advenir, en guise de récoltes, des « génies et [des] héros des deux sexes²⁷⁴ ».

Comme pour jouer de la double sémantique du terme « culture », qui sous-tend le rapprochement des domaines militaire (« héros ») et culturel (« génies »), Saint-Point ne tarde pas à mettre au profit de son manifeste futuriste une voix culturelle, féminine et incarnée. Elle le fait en abordant en parallèle l'Histoire telle que décrite plus haut et sa propre pratique poétique : « Dans mes *Poèmes d'Orgueil* et dans *La Soif et les Mirages*, j'ai renié le Sentimentalisme, comme une faiblesse méprisable, parce qu'il noue des forces et les immobilise. » (*MFF*, p. 13) Saint-Point, en faisant référence à sa production littéraire parallèlement à un vocabulaire teinté de militarisme (« noue des forces et les immobilise »), renforce l'idée selon laquelle l'acte créateur – féminin en l'occurrence – est à même de lutter contre toute « faiblesse méprisable ». Ainsi, le *Manifeste de la femme futuriste*, parce qu'il réunit les gestes guerriers et créatifs dans une réécriture de l'Histoire sous la forme d'une suite de cycles naturels, s'inscrit dans la lignée manifestaire initiée dans le futurisme. Celle-ci se faisait, déjà en 1909, dans la logique d'« un remodelage – manichéen – de la temporalité²⁷⁵ » au service de la « constitution du destinataire global et planétaire²⁷⁶ ».

Il est vrai qu'en orientant son programme autour d'une survalorisation de la virilité, Saint-Point perpétue la condamnation d'une certaine forme de féminité unanimement critiquée jusqu'alors et qui réunit les « femmes, pieuvres des foyers, dont les tentacules épuisent le sang des

²⁷⁴ La facette militaire induite par le renvoi aux « héros » paraît d'autant plus dans le symbole que Saint-Point crée par l'adéquation de la « profusion de soleil » à même de rendre la pousse abondante, et la quantité « de sang répandu ».

²⁷⁵ Claude Abastado, *loc. cit.* p. 6.

²⁷⁶ Wladimir Kryszinski, *loc. cit.*, p. 83.

hommes et anémient les enfants » (*MFF*, p. 10). C'est ce que sous-entend un constat posé sur la réception de l'œuvre manifestaire des années 1912-1913 de Saint-Point :

[L']impression d'ensemble est celle d'un intérêt initialement vif, lié davantage aux aspects potentiellement polémiques de ces textes qu'à un réel débat sur les femmes, mais qui diminue assez rapidement – notamment pour cause de Grande Guerre –, sans jamais reprendre de second souffle²⁷⁷.

Telle est aussi la conclusion à laquelle arrive Anne Tomiche : « Il n'en demeure pas moins qu[e Saint-Point] ne remet pas en question la pertinence de la dichotomie et que son maintien ne conduit qu'à connoter négativement la catégorie du féminin et positivement celle du masculin²⁷⁸. » Seulement, l'assomption d'un féminin fondamentalement guerrier, pour ne pas dire guerrier *par nature*, est totalement inusitée (et polémique) et elle ne sera jamais revendiquée avec autant de ferveur dans d'autres manifestes.

Par ailleurs, en même temps que Saint-Point procède à la survalorisation de l'instinct violent, elle critique la brutalité tant vantée dans le courant en regard de la place qu'y ont occupé les femmes, et ce dans la fiction comme dans l'idéologie futuriste. C'est en cela qu'elle force l'adoption d'un point de vue tenant de l'éthique. D'une part, elle témoigne d'une conscience aiguë du mauvais traitement infligé au pendant féminin du héros futuriste : « Depuis des siècles, on heurte l'instinct de la femme... » ; « **Femmes, trop longtemps dévoyées dans les morales et les préjugés...** » (*MFF*, p. 12, 14 ; le gras est de l'autrice). Par les références à des temps immémoriaux, l'autrice universalise les tares que la culture a fait peser sur les femmes jusqu'à les empêtrer dans un trop-plein de sentimentalité. D'autre part, Saint-Point apporte une nuance l'inscrivant hors du cénacle des premiers futuristes : « **Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes. Elle n'est composée que de féminité et de masculinité.** » (*MFF*, p. 8) Une distinction claire apparaît entre l'opposition femme/homme qui est posée par le chef de file futuriste dans le « Manifeste du futurisme » et celle féminité/virilité au cœur de laquelle Saint-Point situe son énonciation. Il s'avère important de différencier la « femme », celle qui possède en soi – voire par nature – la force virile nécessaire à un redressement de la population, de la « féminité », force paralysante responsable de son engourdissement.

En cela, le *Manifeste de la femme futuriste* est bel et bien le lieu d'initiation d'un « réel débat sur les femmes » engagé avant que l'artiste ne se distancie du mouvement futuriste en 1914.

²⁷⁷ Serge Lorenzo Milan, *loc. cit.*, p. 130.

²⁷⁸ Anne Tomiche, « Genres et manifestes artistiques », *loc. cit.*, p. 26.

Valentine de Saint-Point se fait elle-même la première représentante d'une féminité empreinte de virilité, il en sera question dans le prochain chapitre, confirmant d'autant plus la nature réaliste et concrète d'un tel idéal. Si l'on peut tout de suite suggérer que la part de virilité juxtaposée à l'énonciation s'avère être une stratégie pour l'avènement d'une autorité non préalable à la signature féminine du discours avant-gardiste, force est de constater que les traces d'une conscience sociale voire éthique sont inséparables de celle *d'être femme*.

3.2.2 De la virilité à la fraternité

L'inclusion de l'éthique dans son discours manifestaire demeure somme toute limitée dès lors que Saint-Point reste idéologiquement et artistiquement liée au futurisme. Un autre témoignage de sa quête progressive d'indépendance en regard des valeurs empreintes de virilité est justement à chercher dans un texte manifestaire écrit bien après la fin de son adhésion. « Individualisme et fraternité » a paru en 1923 dans la *Revue de l'époque* et, si la signataire s'est distanciée du futurisme environ dix ans plus tôt, l'écart idéologique avec le mouvement ne pourrait se faire plus sentir que dans ce discours sur « l'hégémonie spirituelle de l'Occident²⁷⁹ ». L'apologie de la « Femme futuriste » y laisse place à un programme orienté exclusivement autour de questions reliées à un meilleur vivre-ensemble. Et pour cause, Valentine de Saint-Point, à cette époque, est à l'aube de son départ au Caire et son propos laisse présager un changement de cap cohérent avec certaines actions qu'elle posera au cours de son exil en Égypte :

Elle donne des conférences, notamment à la Société royale d'économie politique, en mai 1925 [...] ou encore à l'École normale supérieure de garçons, au printemps 1925 [...] À la suite de cette conférence, elle crée une filiale de "La Ligue nationale pour l'Éducation nouvelle" avec la promesse de la création d'une École nouvelle fondée sur les principes de solidarité, de respect et de fraternité²⁸⁰.

D'emblée, le titre du texte, en incluant le terme « fraternité », ouvre tout un pan de valeurs qui étaient condamnées dans ses manifestes antérieurs, alors que l'« individualisme » demeure *a priori* en phase avec ses anciens idéaux futuristes. C'est surtout la présence de la conjonction « et », évoquant une tentative de rapprochement entre les deux concepts, qui écarte d'office

²⁷⁹ Valentine de Saint-Point, « Individualisme et fraternité », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 1388. Désormais *IF*, suivi de la page.

²⁸⁰ Frédérique Poissonnier, « Valentine de Saint-Point en Égypte », Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *op. cit.*, p. 218.

« Individualisme et fraternité » des carcans impétueux défendus dans la première avant-garde et qui l’inscrit plutôt dans le mouvement pacifiste datant de la fin de la Première Guerre mondiale²⁸¹. Pourtant, la structure de son texte rappelle celle investie auparavant : le rapprochement de deux concepts apparemment incompatibles est caractéristique d’une rhétorique manifestaire saint-pointiste²⁸² et trahit ainsi l’appartenance générique que le titre n’explicite pas.

Ce manifeste hétéro-catégorisé débute de manière antithétique : « Ces deux termes : individualisme et fraternité semblent inconciliables. » (*IF*, p. 1385) À poursuivre la lecture, l’on pourrait remettre en cause l’utilisation initiale du verbe « sembler », la dichotomie présentée étant si vive qu’on ne peut qu’en déduire l’opposition effective des deux concepts. Saint-Point écrit que

[l]e premier ne peut aimer les hommes comme des frères, puisque chacun d’eux se présente à lui, comme un obstacle, un concurrent, un adversaire [...] Devant l’obstacle, il faut être le plus fort ; le concurrent, il faut l’écraser [...] L’altruiste, lui, a renoncé à lui-même et à tout ce qui pourrait le servir, il a limité ses besoins à ses moyens, il ne tient ni à la fortune, ni aux honneurs, ni à la gloire. (*IF*, p. 1385)

Alors que les termes « obstacle », « concurrent », « adversaire » et « écraser » sont caractéristiques de l’homme individualiste, les qualificatifs rapprochés de l’altruiste (« fortune », « honneurs » et « gloire ») sont inmanquablement précédés de la conjonction « ni ». Or, comme dans le *Manifeste de la femme futuriste* avec le rapprochement féminité/masculinité, Saint-Point ne tarde pas à réunir au service d’une société complète les deux pôles si ardemment isolés : « Si un homme ne peut être individualiste et altruiste que successivement, la société, elle, doit être simultanément l’une et l’autre. C’est-à-dire qu’elle doit être composée d’altruistes et d’individualistes, ordonnés hiérarchiquement. » (*IF*, p. 1386) Cette phrase n’est pas sans évoquer un passage du *Manifeste de la femme futuriste* : « Il en va des collectivités, des moments d’humanité, comme des individus. Les périodes fécondes où, du terrain de culture en ébullition, jaillissent le plus de héros et de génies, sont des périodes riches de masculinité et de féminité. » (*MFF*, p. 8) La société (la collectivité) est, dans les deux cas de figure, le lieu d’une réunion des contraires : cela renforce la volonté de Valentine de Saint-Point de ne pas limiter les affaires de la cité à la seule recherche d’une société purement guerrière.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Semblable constat est posé par Andrea Oberhuber et David Martens : « Dans l’imaginaire saint-pointiste, les opposés ne s’excluent nullement. Au contraire, leur coexistence, conflictuelle le cas échéant, paraît être le vecteur de leur dynamisme. » (« L’Avant-gardisme aristocratique de Valentine de Saint-Point », *L’Esprit Créateur*, vol. 53, n° 3, 2013, p. 54.)

Le parallèle entre le texte de 1923 et celui de 1912 est clair : la signataire prétend à l'effacement d'une dualité que l'époque moderne (et par là l'avant-garde en 1912) montre comme originelle. Mais, alors qu'elle ne peut l'appliquer aux hommes pris individuellement (« Si un homme ne peut être individualiste et altruiste que successivement »), elle la transforme dans « Individualisme et fraternité » en une quête éthique. En effet, si elle prônait dans les années 1910 « [l]es désordres souhaités par les Futuristes » (*MFF*, p. 12), elle œuvre au contraire pour l'ordre dans son manifeste de 1923 : « Qu'on laisse les individus se développer, mais au milieu de l'ordre et non du désordre. » (*IF*, p. 1388) Cet ordre, salvateur dans le bon développement de l'homme, lui permettrait alors d'

[oublier] la haine ; ayant mesuré la vanité de tout ce qui n'est pas l'esprit, il sentir[ait] la pitié déborder de son âme jusqu'à ceux qui ne savent pas encore et qui ont tant à peiner et à souffrir pour atteindre la connaissance. Et cette pitié qui vient de l'âme ser[ait] naturellement suivie par l'Amour pur qui sourd de l'Esprit (*IF*, p. 1386).

« [O]ublier la haine », « [sentir] la pitié déborder » puis voir émerger « l'Amour pur qui sourd de l'Esprit » sont trois actions qui n'ont rien à voir avec l'apologie de la guerre et de la force destructrice des femmes prônées une dizaine d'années plus tôt. L'ajout d'une majuscule à « Amour » et à « Esprit » achève de bouger la focale d'une société guerrière à une où « l'Esprit est au-dessus des passions » (*IF*, p. 1387).

Ainsi, et au-delà d'une recherche d'« ordre », Saint-Point défend ce qui s'avère être l'opposé de ses programmes plus anciens, comme si la période de violence qui devait remplacer celle rongée par la sentimentalité et la féminité en 1912²⁸³ s'était finalement avérée peu productive. Au contraire, « [p]our que la vague d'individualisme soit féconde, il ne faut pas la laisser recouvrir les sommets, ni l'échelle hiérarchique qui aboutit à ces sommets. Ou bien ce sera la décadence dans l'anarchie » (*IF*, p. 1387). Le terme « fécond », dans la rhétorique saint-pointiste, sert autant à prôner une idéologie de la violence dans le manifeste futuriste qu'un contrôle de l'individualisme par un excédent d'altruisme dans le cas qui intéresse ici. Alors, si la virilité devait être privilégiée au détriment de la féminité, c'est le contraire qui se produit dorénavant : « L'humanité est à une

²⁸³ Aussi d'actualité en 1913, dans le *Manifeste futuriste de la luxure* : « La luxure est pour les héros, les créateurs spirituels, pour tous les dominateurs, l'exaltation magnifique de leur force : elle est pour tout être un motif à se dépasser, dans le simple but de se sélectionner, d'être remarqué, d'être choisi, d'être élu. » (Valentine de Saint-Point, *Manifeste futuriste de la luxure*, dans Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, op. cit., p. 20. Désormais *MFL*, suivi de la page.)

période de développement qui exige des hommes plus conscients, plus savants, à évolution plus accélérée. » (*IF*, p. 1387) Dès lors, même si la structure utilisée a tendance à perdurer d'un manifeste à l'autre, leur contenu fait montre d'une évolution spectaculaire qui n'a d'égal que le parcours artistique et idéologique de leur signataire. N'est-ce d'ailleurs pas Saint-Point qui remarque, dans « Individualisme et fraternité » que « [p]lus rien n'est à sa place. [Que] c'est le renversement des valeurs » (*IF*, p. 1387) ?

Le cas de Valentine de Saint-Point témoigne d'une évolution idéologique dont les différentes étapes se superposent par le biais de la même structure discursive. La signataire perpétue ainsi un apanage rhétorique qui lui est propre dans ses deux travaux au profit d'une inscription de moins en moins détournée de l'éthique. Dans les mêmes années qui ont vu la publication de « Individualisme et fraternité » dans la *Revue de l'époque* et alors que Saint-Point a depuis longtemps quitté les rangs futuristes, une autrice française perpétue la quête saint-pointiste d'une ouverture futuriste aux femmes. Dans « L'Ève futuriste » Delphine pose, en 1924, un constat dont la nature disruptive a déjà été démontrée. Seulement, elle insiste sur la validité de son programme inclusif en y insérant une importante part de réel, contrevenant ainsi aux présupposés utopiques du genre manifestaire.

3.2.3 Pour une avant-garde inclusive

Devoir prouver l'existence d'une féminité futuriste « par essence », que Delphine met au cœur du programme manifestaire de « L'Ève futuriste », prouve que les avancées proposées par Valentine de Saint-Point dès 1912 n'ont pas généré de changement durable au sein de la pensée avant-gardiste. Tant chez l'une que chez l'autre, la poursuite d'un tel idéal d'inclusion du sujet féminin s'accompagne du recours à la pseudonymie. Saint-Point, originairement Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell, a changé son nom mais, si les intentions sont claires chez cette descendante de Lamartine²⁸⁴, elles le sont moins dans le cas de Delphine. Certes, user d'un pseudonyme peut s'avérer nécessaire pour publier une critique à la une d'un journal, au

²⁸⁴ Elle le fait, comme l'expliquent Andrea Oberhuber et David Martens, dans la volonté de « [maintenir] la dimension nobiliaire de son identité sociale. Corollairement, ce nom présente une facture à la fois féminine et masculine, qui réalise une coexistence équilibrée des deux genres, en phase avec les revendications de l'écriture manifestaire ». (« L'avant-gardisme aristocratique de Valentine de Saint-Point », *loc. cit.*, p. 57.)

sujet de Filippo Tommaso Marinetti qui plus est²⁸⁵. Cependant, la pseudonymie comme manière de centrer le propos sur les femmes est plus en accord avec l'« effet de manifeste » présent dans le texte. Dans cette logique, « l'invention du pseudonyme est un engagement vers ce qui n'existe pas encore, un contrat qui stipule, une fois rayé celui que l'État civil a recensé, que l'œuvre à venir donnera un contenu au nom nouveau²⁸⁶ ».

Et pour cause, le programme défendu par « le père du Futurisme » domine toujours l'espace culturel en ce début des années 1920. Il se retrouve évidemment dans son « Manifeste du futurisme », mais aussi traduit dans plusieurs de ses œuvres littéraires telles que *Le roi Bombance* (1904), *Mafarka le futuriste* (1909) et *Gli Indomabili* (1922, jamais publié en français). Une incursion dans les œuvres fictionnelles signées Marinetti permet de voir illustrées à leur paroxysme les intentions d'une masculinité hégémonique dans le mouvement, et ce bien que la charge violente à l'endroit des femmes dans les rangs futuristes tend à diminuer avec les années²⁸⁷. Il n'en demeure pas moins que « les futuristes se laisseraient bien tenter par la constitution d'une société masculine, s'ils pouvaient régler le problème charnel²⁸⁸ ». De là l'absence pure et simple des femmes dans le dernier ouvrage cité, qui date des années 1920. De là aussi

le rêve fou de parthénogenèse masculine [qui] pointe vers une dichotomie que Marinetti décèle entre hommes et femmes : ces dernières accouchent des fruits de leurs entrailles, tandis que les hommes accouchent de la modernité, car ces puissants avions, ces rapides machines transformeront un jour le monde et dicteront leur loi à la nature²⁸⁹.

Dans les mêmes années, la signataire, en réaction à une dichotomie qu'elle juge fondamentalement contraire à l'idéologie futuriste, s'affaire à démontrer qu'au final « [toutes] les femmes sont futuristes sans le savoir » (*EF*, p. 1471). Elle adapte pour ce faire les dictats imposés par la première génération futuriste – dont l'emprise de la tradition – aux pratiques de la vie

²⁸⁵ « Le père du Futurisme ignorait-il sa propre doctrine au point de ne pas se douter que la femme est futuriste par essence, par volonté, par passion ? » (*EF*, p. 1471)

²⁸⁶ Michèle Touret, « Remaniements contractuels (à propos de Blaise Cendrars) », dans Emmanuel Bouju (éd.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 33.

²⁸⁷ Marinetti lui-même nuance les propos initialement tenus dans son « Manifeste du futurisme » en insistant sur un rejet du sentimentalisme, de la féminité, mais non pas des femmes en tant que telles. Silvia Contarini a analysé l'évolution de son discours, notamment en regard des critiques qu'il a reçues après la parution du *Manifeste*, et elle en retire deux conclusions principales utiles à notre propos. Premièrement, « [le] mépris ne frapperait donc pas la femme en tant que telle, la femme en chair et en os, mais le mythe de la femme qui sévit parmi les écrivains. C'est-à-dire la femme-muse, la femme objet d'amour... » Deuxièmement, « le Futurisme s'adresse bel et bien à des "mâles" » (*op. cit.*, p. 92-93).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 324.

²⁸⁹ Maria Pia Di Bella, « Prométhées futuristes », *Communications*, n° 78, 2005, p. 153.

quotidienne des femmes, elle comprise. En l'occurrence, elle prend l'exemple d'une phrase que les femmes ont l'habitude de prononcer : « Et si M. Marinetti, qui devrait être plus psychologue, avait étudié cette phrase si féminine : “Je n'ai plus rien à me mettre”, il aurait compris peut-être tout ce qu'une femme entend par là. » (EF, p. 1472) Précisément, à défaut d'être *comprise* par Marinetti, cette phrase ne tarde pas à être expliquée par Delphine, qui y voit le parfait témoignage d'une existence futuriste : « “Tout ce que j'ai daté de 3 mois, ou même du mois dernier. Ça s'est vu partout. Et je veux ce que l'on va créer demain !” Or, je le demande, n'est-ce pas là la vraie formule du futurisme intégral ? » (EF, p. 1472) L'insertion d'un discours rapporté directement par le biais de la première personne du singulier (« “Tout ce que j'ai daté...” »), ajoutée à une énonciation elle-même faite au « je » (« Or, je le demande... »), renforce l'appartenance genrée de la signataire. On imagine donc que Delphine, parce qu'elle parle en son nom d'enjeux vestimentaires, n'est pas étrangère à cette manière qu'elle-même qualifie de « féminine » de concevoir la vie. Et même, avec un pseudonyme dont l'étymologie renvoie directement à l'idée d'un héritage à transmettre²⁹⁰, elle confirme que l'avenir futuriste sera féminin.

Une telle conception montre surtout, et cela est à prendre en compte dès lors que l'on s'intéresse à la portée éthique d'une injonction par un sujet féminin, que la nature novatrice des idées à imposer se fonde paradoxalement sur une richesse humaine qui est déjà à disposition. En cela, Delphine devient non pas seulement l'instigatrice d'un futurisme qui serait total, mais elle transforme son texte manifestaire en premier témoignage d'une (re)conquête avant-gardiste et féminine. En alternant entre une pronominalisation au « je » dans les références citées et les renvois aux femmes (et à la Femme) de manière générale, la signataire s'inclut effectivement dans une lignée qui a été jusqu'alors sous-estimée jusqu'à faire de son propre corps le support du programme. Ainsi écrit-elle :

Toutefois, Marinetti avoue que même pour le futurisme le plus convaincu, l'application de ce principe [,le futur,] dans toute sa pureté est presque impossible.

À des hommes peut-être ! Mais à des femmes ? Ignore-t-il, ce qu'on a si souvent dit pourtant, que notre faculté d'oubli est prodigieuse ? (EF, p. 1471)

²⁹⁰ Le nom « Delphine » provient du latin *delphinus*, qui signifie « dauphin ». « ([f]ils aîné du roi de France) [...] ancien nom propre, devenu titre héréditaire des comtes du Dauphiné et de l'Auvergne ; adopté par la maison royale de France en 1349, au moment de l'annexion du Dauphiné à la France. » (« DAUPHIN » [Définition], *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 2002, p. 139.)

La signataire confronte finalement l'impossibilité de voir advenir un futurisme total à l'évidence de sa réalisation par les femmes, dont Delphine elle-même. Elle confirme ainsi que l'idéal futuriste n'est pas vraiment à créer, mais qu'il est sans aucun doute à consolider dans un contexte toujours dominé par une vision misogyne de l'art.

« L'Ève futuriste », à partir des mêmes enjeux qui ont guidé le parcours avant-gardiste de Saint-Point, offre une autre piste de réflexion pour mieux comprendre comment certaines signataires ont inclus une part d'éthique dans leur manifeste. Il montre qu'un programme orienté vers la reconnaissance d'une valeur féminine au sein du futurisme va de pair avec l'implication potentielle de l'énonciatrice au sein du « problème » qui est à surmonter. Parce que Delphine investit un enjeu concret – celui de l'exclusion sempiternelle des femmes dans l'art futuriste –, elle est à même d'incarner une force constructive et à même de pouvoir prendre sa place parmi la foule anonyme et féminine qu'il s'agit de porter à la vue du chef de file du mouvement.

3.2.4 Prendre sur soi l'échec d'une poésie féminine

Outre celui de Delphine, d'autres manifestes signés par des femmes se fondent sur une réalité qui existe déjà comme telle mais à laquelle l'Histoire a dénié une reconnaissance. Un deuxième exemple est celui de Maria Goretti et de son « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme ». L'artiste italienne y reprend de manière relativement équilibrée deux discours *a priori* incompatibles dans sa volonté de témoigner d'une appartenance à la première génération futuriste qui se double d'une volonté de s'en éloigner autour des années 1940. Dans cette quête d'indépendance qui côtoie celle d'un futurisme tardif et plus moderne, la signataire impose un programme qui prend en compte les tares de celles-là mêmes qui ont cherché à voir advenir un art poétique féminin. En résulte une énonciation aux propensions singulières pour un manifeste, c'est-à-dire entre l'inclusion de Goretti dans une tradition dépréciative de la poésie telle que pratiquée par les femmes et la prise en charge d'une esthétique à même de s'en extirper.

L'investissement sporadique d'un pronom collectif est le premier gage d'une énonciation vouée à la problématisation d'enjeux réels où la signataire assume une place ambivalente. Pourtant, la phrase liminale – « Vaine question que de se demander encore si une poésie féminine digne de chanter dans les ciels immortels puisse exister. » (*MPF*, p. 2085) – ne laisse pas présager qu'une place sera accordée à un « nous ». De fait, la première phrase, si elle est moins acerbe que celle de

Céline Arnould dans « Ombrelle Dada » ou encore celle de la *Baroness* dans « The Modest Woman » par exemple, contribue à creuser l'écart entre l'énonciatrice et son public. Seulement, une telle rhétorique n'est pas vaine dans le cas présent puisqu'elle force le lectorat à adhérer, à considérer comme *vraie* l'affirmation initiale posée par la signataire. Ainsi, les premiers mots du manifeste servent moins à isoler idéologiquement Gorette qu'à lui garantir que ceux et celles qui la liront auront une idée claire, « manifeste », du programme à imposer. Le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » se trouvant à la toute fin de l'ouvrage *La Donna e il Futurismo*, il est logique de s'attendre à ce que les lecteur-riche-s, fort-e-s des autres contributions à l'ouvrage, aient des attentes préalables en regard de son contenu. D'où l'insertion d'une phrase qui agit plutôt comme une conclusion ou encore comme un constat relatif aux idées qui ont été soulevées au préalable, que comme une réelle introduction.

Au-delà de la phrase liminale, il est particulier de voir apparaître un « nous » lorsque Gorette cède du terrain aux potentiels détracteurs. Un tel geste tend, d'une part, vers la nuance au sein du manifeste et montre, d'autre part, que la signataire a pu contribuer elle-même à « la médiocre réputation acquise par la poésie féminine ». Cette position médiane que la poétesse adopte la fait donc se situer en plein cœur des enjeux relatifs à la poésie féminine, confirmant qu'elle est la plus à même de porter un regard éclairé sur la cause à la fois artistique et éthique qui l'intéresse. Elle ne se présente donc pas uniquement dans la position de l'artiste salvatrice comme le font les signataires des manifestes dits « fondateurs » et, bien souvent, les autrices et artistes du corpus :

En toute franchise reconnaissons que les poétesse-s sont trop souvent tombées dans les travers suivants

- 1) Autobiographisme introspectif qui ne devient pas la voix de tout un chacun
- 2) Monotonie d'inspiration car le sentiment inspirateur ne parvient pas à l'unité intérieure
- 3) Forme léchée trahissant le travail accompli et qui tue souvent la magie transfiguration de l'art

[...]

Avec courage énonçons nos défauts-faiblesses

Parce que l'impératif à la première personne du pluriel a été choisi à la fois pour condamner les travers que Gorette identifie « en toute franchise » et pour faire siens les « défauts-faiblesses », il devient clair qu'ils sont bel et bien attribuables à son sexe. Et pour cause, ce qui semble *a priori* être des qualités favorables à la création s'avère au contraire des défauts que la signataire étale par le biais d'une mise en parallèle entre la vie et l'art :

L'analyse donne dans la vie la femme cancanière et froide l'insupportable intellectuelle cérébrale dans l'art le fragment autobiographique le calligraphisme / *L'émotivité* crée la femme faible qui ne sait pas maîtriser ses nerfs la romantique larmoyante le femme éternellement tournée vers un lointain soupir dans l'art nous avons la poésie nostalgique et pessimiste pleine de larmes et de soupirs mais où nous cherchons en vain la douleur toute nue / [...]

L'absence de ponctuation, remarquable dans cet extrait mais aussi à l'échelle du texte, serait-elle l'un des moyens employés par Goretti pour contrevenir à toute « [forme] léchée trahissant le travail accompli » ? C'est ce que l'étude du discours sous le spectre de son autoréférentialité suggère. Dans le cas présent, elle sert surtout à montrer la force du lien unissant vie (« donne dans la vie » ; « crée la femme faible ») et art (« dans l'art ») dans la perpétuation des défauts dont elle taxe les femmes, elle comprise. De là la responsabilité de (re)donner à la poésie féminine ses lettres de noblesse à la base du programme artistique que poursuit la signataire.

Sur la base des principes empruntés à l'aéropoésie futuriste qui seront abordés plus avant dans la troisième partie de la thèse, la signataire procède ultimement au listage des points-phares de sa démarche. La liste des propositions révèle une cohérence au sein du programme, car trois principes répondent explicitement aux défauts identifiés au préalable, soit l'autobiographisme, la monotonie et les formes léchées. C'est donc dire que la signataire respecte une logique de cause à effet dans le but d'illustrer un changement de perspective par rapport à une même réalité. Dans un tel contexte, le concept de « parallaxe²⁹¹ » tel que le conçoit Janet Lyon illustre bien comment la signataire parvient à observer un même phénomène à partir de plusieurs points de vue. Pour Lyon, il s'agit de la capacité de la femme « *to wit, the capacity for parallax vision, which will move her dialectically out of common sense and into knowledge*²⁹² ». Concrètement, à la lutte contre l'autobiographisme, Goretti répond par son deuxième point, qui veut « [combattre] le fragmentarisme et l'autobiographisme pour insérer dans une vaste synthèse de valeur universelle si possible même cosmique les fragments de l'individualité » ; à celle contre la monotonie, le septième point cherchant à « [combattre] la lenteur la lassitude l'indolence par un art qui ait la grâce élastique d'une course d'obstacles » ; à celle contre les formes léchées, le quatrième point : « Combattre les nostalgies et les regrets à travers une poésie qui ignore les voies rebattues... » (*MPF*, p. 2088) Elle inscrit ainsi textuellement la confusion sur la place des femmes dans l'art,

²⁹¹ Concept hérité de l'astronomie et de l'optique qui équivaut à l'impact du changement de position d'un-e observateur-riche sur l'observation d'un objet donné.

²⁹² Janet Lyon, *op. cit.*, p. 165.

qu'elle traduit par un mouvement partant des tares d'une poésie féminine aux solutions pour y contrevenir.

En outre, Maria Goretti, et Delphine avant elle, investissent à la fois une personne collective (« nous », « les femmes », « la Femme ») et un « je » (« ma ») conscient de la place qu'il occupe dans le champ artistique ainsi que celle de la poésie féminine et futuriste en 1924 puis en 1941. Dès lors que le programme manifestaire vise non pas la mise au jour d'une esthétique à inventer mais bien la reconnaissance de forces déjà en germe, la part injonctive des discours tenant autant de l'éthique que de l'esthétique suggère une progression des idées qui aboutit à une volonté didactique incarnée par les deux signataires. L'évolution intellectuelle et idéologique que l'on voit se tracer à même les manifestes permet de concevoir « L'Ève futuriste » et le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » comme les mises en œuvre de marches à suivre pour l'avènement d'un futurisme total parce qu'inclusif. Ainsi, le partage idéologique vise d'un côté la démonstration aux adhérent-e-s futuristes d'une autre manière de vivre selon les principes de l'avant-garde ; de l'autre, un enseignement adressé directement aux principales concernées : les femmes. Cette idée de l'inclusion d'un enseignement est à poursuivre à partir de la part didactique incluse dans les manifestes d'une autre signataire qui a été temporairement proche des futuristes.

3.2.5 Imposer et instruire

Le manifeste avant-gardiste, selon Claude Abastado, « a toujours une propension didactique²⁹³ », c'est-à-dire qu'il « affiche un savoir, théorique ou pratique²⁹⁴ ». Cela est d'autant plus vrai dans le cas des textes manifestaires signés par une femme puisque l'imposition s'effectue souvent à l'endroit d'une communauté existante, mais à qui il faut démontrer son appartenance intrinsèque aux principes défendus dans le discours. C'est ce qui a été sous-entendu dans les derniers manifestes analysés, puisqu'ils défendent un programme dont les racines sont profondément ancrées dans le réel et où les femmes possèdent en germe le caractère nécessaire pour l'incarner. Contrairement aux signataires de manifestes fondateurs qui se portent au-devant de nouvelles manières de vivre et de pratiquer l'art, les créatrices du corpus doivent donc instruire une partie de leurs destinataires pour espérer les voir réémerger. À ce titre, deux textes futuristes

²⁹³ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 5.

²⁹⁴ *Ibid.*

publiés quelques trente ans avant celui de Goretti, le *Manifeste de la femme futuriste* et le *Manifeste futuriste de la luxure* de Valentine de Saint-Point, embrassent parfaitement cette propension didactique dont parle le théoricien du manifeste. Ils permettent ainsi d'ouvrir la voie à une implication du sujet féminin que Delphine et Maria Goretti contribueront elles aussi à tracer à partir des années 1920 jusqu'aux années 1940.

Pour (re)devenir viriles

À partir de la phrase liminale, « L'humanité est médiocre » (*MFF*, p. 7), les témoignages d'une universalisation de la médiocrité ne manquent pas dans le premier manifeste de Valentine de Saint-Point, et ce même si l'on a pu y voir au préalable une vague inscription de l'éthique. Devant la sévérité du constat selon lequel tous et toutes « méritent le même mépris » (*MFF*, p. 7), comment la signataire s'y prend-elle pour mettre en œuvre la propension didactique dont parle Abastado ? Elle le fait en mettant la femme au cœur du programme et en défendant que c'est cette dernière qui, en tant que force de la nature, servirait de salut face à un engourdissement généralisé et nocif pour l'humanité. Alors que le recours à un pronom collectif servait à Maria Goretti pour se rapprocher de son auditoire féminin, l'omniprésence des pronoms impersonnels « il » (explétif) et « on » tend, dans le *Manifeste de la femme futuriste*, à élever le discours de Saint-Point à un niveau d'universalité propice à l'enseignement de certaines valeurs telles que l'héroïsme et le mépris au féminin. Cette visée universalisante se voit toutefois contrecarrée à la toute fin du texte par l'indication de la conclusion qui est écrite à la première personne du pluriel : « Concluons. » (*MFF*, p. 14) Or, il ne s'agit pas ici du « nous » constitutif du manifeste canonique tel qu'il sera présenté dans la troisième partie, c'est-à-dire qu'il ne contribue pas à la mise en place d'un esprit de collectivité. Sa présence renforce plutôt Saint-Point dans une posture de femme guidant son auditoire vers l'aboutissement d'une démonstration menée jusqu'alors selon un raisonnement empreint de fermeté. Précisément, outre le recours aux pronoms impersonnels, l'adoption d'un ton injonctif ainsi que l'usage systématique de la répétition comptent parmi les stratégies utilisées par la signataire dans sa volonté de rééduquer les femmes, et ce afin qu'elles renouent avec leur nature foncièrement virile.

D'abord, le ton injonctif prédomine dans le *Manifeste de la femme futuriste*, en témoignent les appels dirigés envers les femmes : « **Femmes, redevenez sublimement injustes, comme toutes les forces de la nature !** [...] [V]ous reprendrez place parmi les Éléments, opposant la

fatalité à la consciente volonté de l'homme. » (*MFF*, p. 13) L'appartenance aux « Éléments » naturels est ouvertement assumée par la signataire et présuppose, comme dans les cas de Delphine et de Goretti, un futurisme originel hors de la portée des hommes puisque fondé sur un instinct foncièrement féminin. Cela à condition bien sûr qu'elles s'extirpent du rôle de « gardes-malades qui perpétuent les faiblesses et les vieilleses, qui domestiquent les hommes pour leurs plaisirs personnels ou leurs besoins matériels ! » (*MFF*, p. 9-10). Un deuxième appel est lancé en fin de manifeste : « Au lieu de réduire l'homme à la servitude des **exécrables besoins sentimentaux**, poussez vos fils et vos hommes à se surpasser. C'est vous qui les faites. Vous pouvez tout sur eux. **À l'humanité vous devez des héros. Donnez-les [sic] lui.** » (*MFF*, p. 15) L'utilisation du déterminant possessif « vos » et du pronom « vous », jusque-là très peu investis par Saint-Point, combiné avec une typographie en caractère gras, constituent l'apogée de la volonté didactique poursuivie à travers le texte. Ainsi, la phrase à forte tendance axiologique qui ouvre le manifeste (« L'humanité est médiocre. », *MFF*, p. 7) et celles, à l'impératif, qui en parsèment les pages, imposent au texte un rythme qui oscille entre universalisation et individualisation. La phrase initiale sert donc de principe général donnant un ton pour le moins autoritaire au reste de la démonstration, alors que les injonctions lancées ponctuellement s'adressent à chaque femme dans son individualité, et ce de manière éducative et péremptoire.

Ensuite, l'utilité pour la signataire d'adjoindre à son discours une large part répétitive est qu'elle garantit une transmission durable des idées en accord avec la propension didactique du manifeste, qui « proclame un credo philosophique, une esthétique, une ligne politique²⁹⁵ ». La constante opposition entre féminité et virilité est un cas majeur de répétition dans le *Manifeste de la femme futuriste*. La parution *ad nauseam* d'un tel antagonisme servant à justifier l'utilité pour les femmes de retrouver en elles leur nature virile paraît notamment dans ce parallélisme : « Un individu, exclusivement viril, n'est qu'une brute ; un individu, exclusivement féminin, n'est qu'une femelle. » (*MFF*, p. 8) Ce cas de répétition est récurrent, tout comme l'est le principe selon lequel tous, tant les hommes que les femmes, ont le même potentiel de faiblesse féminine et sentimentale : « Mais il faut imposer à tous, aux hommes et aux femmes, également faibles, un dogme nouveau d'énergie, pour aboutir à une période d'humanité supérieure. » (*MFF*, p. 9) La formule « il faut » implique une urgence d'agir afin de retrouver « quelque virilité dans nos races engourdies dans la féminité » mais qui existe inconsciemment chez les femmes.

²⁹⁵ *Ibid.*

Outre la récurrence des références à une vision dépréciative de la féminité et de la sentimentalité, certaines autres expressions parsèment elles aussi les pages du texte et confirment sa visée didactique en y intégrant des phases explicatives (répétition de « Voilà pourquoi²⁹⁶ ») ainsi qu’ouvertement dénonciatrices (répétition de l’expression « Assez des femmes²⁹⁷ »). Leur présence renforce à nouveau cette idée, fondamentale chez Saint-Point, selon laquelle « féminité » et « femme » ne sont pas synonymes, et même qu’une réévaluation de ce deuxième concept permet d’y voir la solution pour contreenir à l’hégémonie du premier. De fait, la femme, ou plutôt les femmes, parce qu’elles possèdent en elles une force virile et guerrière, sont celles à qui il appartient de se détacher d’une traîtresse sensibilité. Tout l’intérêt du manifeste tient précisément à cette inadéquation entre la nature des femmes et les rôles dans lesquels elles ont été confinées, d’où l’importance de l’enseignement saint-pointiste.

Il est clair que Saint-Point, à l’instar de Gorette et de sa surutilisation du verbe « combattre » (elle l’utilise sept fois dans ses formules anaphoriques), insiste sur certaines idées de son argumentation par le biais de la répétition. Un effet de martèlement est ainsi provoqué et contribue à imposer à un public potentiel la conception globale qui se trouve défendue dans le manifeste. Étrangement, et au contraire d’un grand nombre de textes futuristes où plusieurs références à l’appartenance des signataires du corpus paraissent, le nom du mouvement n’est présent que peu de fois (deux, en plus du titre). Ceci en dit long sur les réelles prétentions de l’auteur : l’absence de volonté d’en faire la promotion, l’une des mentions étant empreinte de réserve – « Voilà pourquoi, le Futurisme, avec toutes ses exagérations, a raison. » (*MFF*, p. 9) –, montre que le combat de Saint-Point se trouve ailleurs. En effet, la signataire dans son manifeste fait non pas l’éloge du courant futuriste comme le titre et l’hypotexte le laissent présager, mais elle défend avant tout une conception bien précise des rôles genrés, de là le rapprochement avec les analyses précédentes qui se fondent sur des destinataires à même d’incarner le programme défendu.

Comme dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » et dans « L’Ève futuriste », le *Manifeste de la femme futuriste* dépeint une humanité partiellement aveugle (ou aveuglée) devant son propre potentiel avant-gardiste. En résulte ultimement la transmission

²⁹⁶ « Voilà pourquoi, le Futurisme, avec toutes ses exagérations, a raison. » (p. 9) ; « Voilà pourquoi aucune révolution ne doit lui rester étrangère. » (p. 11) ; « Voilà pourquoi, au lieu de la mépriser, il faut s’adresser à elle. » (p. 11)

²⁹⁷ « Assez des femmes dont les soldats doivent redouter “les bras en fleur tressés sur leurs genoux au matin du départ”... » (p. 9) ; « Assez des femmes qui ne font des enfants que pour elles... » (p. 10) ; « Assez des femmes, pieuvres des foyers... » (p. 10)

explicite d'un savoir adressé à un public féminin fondé sur la récurrence d'idées-phares et de constructions syntaxiques stratégiquement choisies pour leur ton autoritaire. Toutefois, le rejet assumé des valeurs associées à la féminité, qui justifie la propension didactique dirigée vers les principales intéressées, n'est jamais investi d'une manière plus violente que dans ce premier manifeste de Valentine de Saint-Point. Peut-être est-ce dû à la proximité temporelle d'avec les textes fondateurs du futurisme ? Force est de constater que les publications plus tardives, parmi lesquelles les textes manifestaires de Delphine (1924) et de Goretti (1941), si elles accordent toujours aux femmes un rôle prédominant dans l'avènement d'une humanité futuriste, ne les opposent pas aussi clairement à ce qui pourrait constituer le propre de la féminité. Saint-Point elle-même perpétue cette opposition dans son *Manifeste futuriste de la luxure* (1913), toujours dans la perspective d'une transmission didactique.

La luxure : l'apanage (caché) des femmes

La deuxième production manifestaire signée Valentine de Saint-Point constitue une « [réponse] aux journalistes improbables qui mutilent les phrases pour ridiculiser l'idée » (*MFL*, p. 17). L'idée qui se trouve au cœur du projet, celle-là même qui se voit ridiculisée par les « journalistes improbables », est celle d'une (re)valorisation de la luxure. Si le titre laisse peu de doute quant à la place qu'y occupe ce soi-disant péché capital, il n'est jamais question d'une mise en relation explicite entre ce dernier et le mouvement futuriste. De la même manière que la signataire orientait son discours de 1912 au-delà des seules considérations avant-gardistes pour se consacrer à un travail de dichotomisation des principes de masculinité et de féminité, le futurisme est dorénavant laissé de côté (en dépit du titre) au profit d'une discussion autour de la dyade corps/esprit. D'ailleurs, et comme pour faire un pied de nez au catéchisme chrétien²⁹⁸ omniprésent dans ce manifeste, la signataire affirme que « [la] chair crée, comme l'esprit crée. Leur création, en face de l'Univers, est égale. L'une n'est pas supérieure à l'autre. Et la création spirituelle dépend de la création charnelle » (*MFL*, p. 18). Le principe d'égalité entre deux instances que tout semble pourtant opposer, déjà étudié dans le *Manifeste de la femme futuriste*, mais aussi dans

²⁹⁸ « Pour une race forte, pas plus que l'orgueil, la luxure n'est un péché capital. Comme l'orgueil, la luxure est une vertu incitatrice, un foyer où s'alimentent les énergies. » (*MFL*, p. 17) Par ailleurs, l'inclusion de la religion, qui est ici condamnée au profit d'une libération des sept péchés capitaux, sera mise au profit du programme de Saint-Point dans « Individualisme et fraternité » : « Le Christ, le premier, a sacré l'individu qu'il a isolé de la famille, considérée jusqu'ici comme une unité. Il faut donc suivre le courant et même travailler dans son sens. » (*IF*, p. 1387)

« Individualisme et fraternité » (1923), est renouvelé ici et prend tout son sens dès lors que le corps et l'esprit sont réunis sous l'égide de la luxure²⁹⁹. À partir des parallèles structuraux à effectuer entre les différents manifestes de Saint-Point, il s'agit de voir si une propension didactique semblable à celle du *Manifeste de la femme futuriste* perdure dans le *Manifeste futuriste de la luxure*.

Comparer sous l'angle syntaxique les différents manifestes de Saint-Point permet d'effectuer des rapprochements autres que celui relatif à la préséance du concept d'égalité. Elle use en effet des mêmes structures de phrase pour favoriser l'intégration d'une luxure bienfaitrice dans l'espace social. Par exemple, la formule « il faut » apparaît à de nombreuses reprises (pour un total de neuf³⁰⁰), tout comme dans le *Manifeste de la femme futuriste*, mettant ainsi en œuvre une démarche concrète basée sur l'avènement urgent d'un déchaînement des forces, pour paraphraser un extrait du *Manifeste futuriste de la luxure* (« **La Luxure incite les énergies et déchaîne les forces.** », *MFL*, p. 19). Plus intéressant encore, d'autres formulations rappellent celles incluses dans le manifeste de 1912³⁰¹ : « Un peuple exclusivement spirituel ou un peuple exclusivement luxurieux connaîtrait la même déchéance : la stérilité. » (*MFL*, p. 19) La réutilisation de l'adverbe « exclusivement » dans un contexte de rapprochement entre deux extrêmes (corps/esprit ; féminité/masculinité) a été maintenue en 1913 et traduit une même rhétorique de la nuance (surprenante, s'agissant de Saint-Point) qui servira ultimement l'un des deux éléments au service de ce que la signataire nomme « l'être complet » : « La vie brutale, la vie énergique, la vie spirituelle, à certaines heures exigent la trêve. Et l'effort pour l'effort appelle fatalement l'effort pour le plaisir. Sans se nuire, ils réalisent pleinement l'être complet. » (*MFL*, p. 20)

Une phrase en particulier, qui est littéralement martelée dans le *Manifeste futuriste de la luxure* puisqu'elle apparaît quatre fois sur la dernière page, surpasse la simple accointance structurale et se voit calquée sur le texte de 1912. Maxime au fondement du manifeste, « **La Luxure est une force** » (*MFL*, p. 22-23) achève de montrer la volonté qu'a Saint-Point d'inculquer la luxure comme valeur fondatrice d'une société idéale. Et à l'observer rétrospectivement, l'on

²⁹⁹ « La luxure, c'est l'expression d'un être projeté au-delà de lui-même ; c'est la joie douloureuse d'une chair accomplie [...] c'est la synthèse sensorielle et sensuelle d'un être pour la plus grande libération de son esprit... » (*MFL*, p. 18)

³⁰⁰ Voici les quatre premières : « **Il faut être conscient devant la luxure.** Il faut faire de la luxure ce qu'un être intelligent et raffiné fait de lui-même et de sa vie ; **il faut faire de la luxure une œuvre d'art** [...] Il faut vouloir consciemment une chair comme toutes choses. » (*MFL*, p. 21-22)

³⁰¹ « Un individu, exclusivement viril, n'est qu'une brute ; un individu, exclusivement féminin, n'est qu'une femelle. » (*MFF*, p. 8)

réalise que cette phrase apparaît déjà dans le *Manifeste de la femme futuriste* : « **La luxure est une force**, parce qu'elle détruit les faibles, excite les forts à la dépense des énergies, donc à leur renouvellement. Tout peuple héroïque est sensuel. La femme est, pour lui, le plus exaltant des trophées. » (*MFF*, p. 14) L'inclusion de la luxure comme concept-clé d'une société virile en 1912 permet d'en déduire un rapprochement entre virilité et luxure, d'autant que la femme prisonnière de la sentimentalité n'agit dans l'extrait précédent que comme « le plus exaltant des trophées ».

Les similitudes syntaxiques entre ces deux discours s'accompagnent-elles d'un report des mêmes idées, notamment celles relatives à une féminité traitée péjorativement ? Si oui, la charge didactique du manifeste, pourtant claire dans le *Manifeste de la femme futuriste*, demeure-t-elle centrée sur une (recon)quête des origines par les femmes ? À comparer la femme-trophée du manifeste de 1912 et « la femme [qui] est le grand principe galvanisateur auquel tout est offert » (*MFL*, p. 19) de 1913, l'on pourrait effectivement croire à la perpétuation d'une volonté de responsabiliser un public féminin par rapport à son état de sujétion. Alors que la féminité était largement condamnée comme le produit du sentimentalisme qui « noue les forces et les immobilise » (*MFF*, p. 13), une lutte féroce se joue toujours à l'égard d'une traîtresse sentimentalité :

Il faut dépouiller la luxure de tous les voiles sentimentaux qui la déforment.

Chez un être sain et jeune, chaque fois que la luxure est en opposition avec la sentimentalité, c'est la luxure qui l'emporte. La sentimentalité suit les modes, la luxure est éternelle. La luxure triomphe, parce qu'elle est l'exaltation joyeuse qui pousse l'être au-delà de lui-même... (*MFL*, p. 22)

Cet extrait, qui traduit l'opposition fondamentale entre « **les voiles sentimentaux** » et « la luxure éternelle » par le biais d'une suite de phrases antithétiques, adopte une temporalité au présent afin de montrer toute l'actualité des ravages résultant des « hypnotisantes complications de la sentimentalité » (*MFL*, p. 21). Or, dans ce contexte, l'on remarque que les femmes, qui étaient auparavant encouragées à faire émerger leur force virile innée dans une lutte contre « tout le cabotinage de l'amour » (*MFL*, p. 21), ne sont dorénavant plus les (seules) destinataires principales. Les références à un « on³⁰² », à un « nous³⁰³ » ou plus haut à « un être sain et jeune » couvrent un antécédant plus large (et mixte), rendant universelle la portée didactique du discours.

³⁰² « **Qu'on cesse de bafouer le Désir...** » (*MFL*, p. 20)

³⁰³ « Nous avons un corps et un esprit. » (*MFL*, p. 18)

Ce n'est qu'en effectuant un retour dans l'exergue du texte qu'il est possible de comprendre que le *Manifeste futuriste de la luxure* entretient un rapport semblable avec le public féminin que celui des manifestes analysés jusqu'à présent (celui de Goretti, de Delphine et le premier de Saint-Point), c'est-à-dire qu'il se fonde sur ce que les femmes sont ou savent déjà. Cette « [réponse] aux journalistes improbables », dédiée « à tous ceux qui n'atteignent dans la Luxure que le Vice ; comme dans l'Orgueil que la Vanité », s'adresse en premier lieu « à celles qui pensent ce que [la signataire a] osé dire » (MFL, p. 17). Saint-Point considère, et cette mention inaugurale le prouve, que seules les femmes (« celles ») sont susceptibles d'avoir déjà saisi l'importance de la luxure dans l'avènement d'une humanité supérieure. C'est croire que l'enseignement directif qui leur a été transmis dans le *Manifeste de la femme futuriste* a finalement porté ses fruits.

La comparaison de deux manifestes de Valentine de Saint-Point écrits dans les années fastes de sa contribution au futurisme a permis de montrer l'ampleur de la part de didactisme dans la transmission idéologique au sein des textes du corpus. Si, comme le défend Claude Abastado, la prétention à fournir un apprentissage par l'énonciateur·rice est commune au genre, elle se conçoit en plus dans les manifestes étudiés comme le témoignage de la conscience d'un savoir préalable chez les destinataires, principalement féminins. Cette pré-connaissance, parce qu'elle se fait au détriment d'une approche messianique récurrente dans les manifestes dits « fondateurs », complexifie pour le coup la figure de l'artiste manifestant traditionnellement conçu comme précurseur qui veut s'imposer en même temps qu'il veut imposer son programme novateur. Justement, le troisième chapitre s'achève sur la négociation par les créatrices de ce rôle annonciateur de lendemains qui paraissent souvent trop enchanteurs pour être réalisables voire imaginables.

3.3 La signataire, véritable « porte-parole » avant-gardiste

L'étude du manifeste avant-gardiste menée sous l'angle d'une signature par une femme artiste ou écrivaine a d'ores et déjà permis de nuancer les parts impérative et performative inhérentes au genre : elle ne va pas nécessairement de pair avec une négation complète du réel au profit d'une vision utopique. Conséquemment, l'apprentissage par le biais du texte manifestaire peut se fonder sur une connaissance préexistante et partagée des enjeux qui en ont motivé l'écriture et, de là, complexifier ce que l'on entend traditionnellement par « signataire ». Alors que les

manifestes les plus reconnus dépeignent leur auteur comme démiurge qui « se base toujours sur un acte de foi³⁰⁴ » dans l'engagement qu'il prône, la tendance à une inscription de l'autrice dans une mythologie autocentrée est moins systématique dans les textes du corpus. En effet, au-delà de la volonté de rééduquer au moins une partie du public pour fin de sensibilisation à une cause commune, l'accent est surtout mis sur la transmission programmatique que l'on a vu performée dans les manifestes de Céline Arnauld au détriment des destinataires et de Benedetta Cappa au détriment de soi ; dans celui de Mina Loy où étaient négociées singulièrement les questions de généricité, tandis que Delphine, Maria Goretti et Valentine de Saint-Point procédaient à une ouverture aux enjeux éthiques dans leur quête d'un monde plus égalitaire.

De tels témoignages reflètent la propension des créatrices à montrer une image de soi moins axée sur l'auto-valorisation que sur la place marginale que leur discours occupe dans la sphère artistique et avant-gardiste. Si l'on ajoute à cela leur conscience de n'être pas les seules à aspirer à une société artistiquement et éthiquement supérieure – d'où la part importante de didactisme au sein de l'énonciation –, une réévaluation de cette « machine du désir » qu'est le manifeste avant-gardiste canonique devient essentielle. Pour Claude Abastado

[les] manifestes enfin sont des machines du désir [...] on peut observer qu'un manifeste a toujours pour effet de structurer et d'affirmer une identité [...] Cet intenté explique le rituel d'auto-destination des écritures manifestaires : les signataires y informent et contemplant en elles une image spéculaire³⁰⁵.

La nature impérative des productions manifestaires observée jusqu'à maintenant montre que le « rituel d'auto-destination » dont parle Abastado, s'il est présent dans les manifestes de fondation des mouvements futuriste, Dada et surréaliste, ne peut être traité de la même manière dans les œuvres du corpus. C'est-à-dire que les signataires ne sont pas toujours aussi prompts que leurs homologues masculins à s'imposer explicitement à même le discours en tant que seules autorités dans la défense d'un programme souvent marginal et disruptif.

Les différences en regard de la perception de soi en tant qu'artiste précurseure font plutôt se rapprocher les autrices et artistes d'un rôle de « porte-parole » avant-gardiste. Les manières choisies pour imposer leur programme donnent effectivement à penser que les créatrices, par leur travail réalisé en amont de nouvelles pratiques s'inscrivant à divers niveaux dans l'avant-garde, s'en font les représentantes avant que de chercher à « [accumuler] un crédit et une force qui

³⁰⁴ Marcel Burger, *loc. cit.*, p. 152.

³⁰⁵ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 7.

préludent à la conquête du pouvoir de fait³⁰⁶ ». Une remarque de Colette Leinman à ce sujet s'applique au corpus :

C'est au porte-parole qu'incombe le devoir de présenter l'unité interne du groupe comme condition et horizon de son existence. Mais produire l'image d'une identité collective homogène qui permet une meilleure réception de sa spécificité se voit confronté à de nombreux obstacles³⁰⁷.

Les « nombreux obstacles » dont parle Leinman dans la poursuite d'une « unité interne » existent en contexte d'écriture manifestaire et se résument ainsi : l'autrice se retrouve dans la position apparemment contradictoire qui est celle de laisser place au programme à défendre dans le but de le publiciser, d'un côté, tout en se mettant, d'un autre côté, de l'avant dans des positions traditionnellement marquées par leur sensationnalisme. De fait, et Leinman le souligne, cette posture de porte-parole implique de laisser place à une rhétorique de l'effacement auctorial pour fins de légitimation qui est *a priori* peu compatible avec le penchant subversif des artistes avant-gardistes ainsi qu'avec la nature disruptive du genre contestataire : « Le statut du porte-parole qu'endosse l'auteur [...] est doublement problématique dans la mesure où d'une part, en tant qu'écrivain, il doit s'effacer pour mettre en valeur le groupe, et d'autre part, en tant que producteur d'un discours subversif, il doit transmettre un discours communicatif³⁰⁸. »

Surtout, accorder une place à la connotation est difficilement concevable dans des productions qui sont autant vouées à consacrer une personnalité qu'à la défense de perspectives idéologiques marquées. En cela, Christophe Kihm explique qu'« [o]n se tromperait si l'on écrasait les objectifs du manifeste sur l'accomplissement d'un programme d'actions. Ils sont toujours liés à l'accomplissement d'individus à travers un programme d'actions, qui porte des manières d'être au monde et engagent la redéfinition du présent³⁰⁹ ». Précisément, c'est à une redéfinition des « manières d'être au monde » et du « présent » dans et par le discours que l'on assiste dès lors que l'on se consacre à la rhétorique manifestaire chez les femmes signataires. Une telle redéfinition de soi passe par une négociation singulière de la performance au sein du genre manifestaire : tant artistique, avec les questions entourant la transmission, qu'éthique par l'investissement de formes

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

³⁰⁷ Colette Leinman, *Les catalogues d'expositions surréalistes à Paris (1924-1939)*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2015, p. 109.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 13.

textuelles et de valeurs qui ne se limitent pas à celles avant-gardistes ; tant celle relative à la propension vers un certain réalisme qu'à l'intention didactique qui en découle.

Pour mieux comprendre comment les autrices publicisent un programme à prétention novatrice en même temps qu'elles se construisent comme théoriciennes légitimes voire comme porte-paroles de l'avant-garde, le quatrième chapitre est consacré aux questions relatives à l'existence d'une autorité à la fois manifestaire et féminine. Dans l'étude d'un genre en quête de « domination politique ou [d']hégémonie esthétique³¹⁰ », les questions reliées à l'autorité sont centrales, car elles permettent de distinguer les textes du corpus des manifestes plus souvent abordés dans la critique. L'écart majeur qui sépare les signataires masculins – les chefs de file, mais aussi les artistes impliqués dès les balbutiements des courants – des femmes est que ces dernières n'ont généralement pas d'autorité préalable à leur discours, rendant pour le coup problématique les processus d'« information » et de « contemplation » de soi qu'évoque Abastado.

Les dernières sous-sections ont parallèlement servi à approfondir le rapport qui existe entre conscience sociale et conscience de soi, qui paraît notamment dans l'évolution idéologique des textes de Saint-Point. Il apparaît aussi de manière sous-jacente dans ceux de Loy, de Benedetta Cappa, d'Arnauld, de Delphine et de Goretti par le biais des liens qu'elles y entretiennent (ou qu'elles s'affairent à déconstruire) avec un potentiel lectorat. Un tel rapport entre « soi » et l'« autre » permet d'ouvrir l'autre pan de la force impérative des manifestes, soit celui relié à l'imposition d'une personnalité charismatique. Dans une telle entreprise, l'*ethos* discursif constitue le principal outil pour voir émerger, à même le discours, une identité libre de s'élaborer hors des contraintes imposées par les attentes genrées. Ultimement, c'est l'investissement de stratégies relatives à l'autoreprésentation résultant en différents *èthè* qui permettent aux signataires de négocier la place paradoxale qu'elles occupent, entre vouloir *agir* et pouvoir *être*, au sein du manifeste.

Chapitre 4. Performativité auctoriale

À observer leur part injonctive, les manifestes signés par des femmes amènent des manières inusitées d'imposer des idées novatrices, notamment en réévaluant le lien entre performance et transmission, en questionnant la place des attendus formels, en omettant la performativité au profit

³¹⁰ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 6.

d'une extrême clarté ou encore en incluant l'éthique dans la défense d'un programme marginal. Or, s'il est une leçon à retenir des exemples étudiés, c'est que l'imposition d'un programme, qui « s'offre comme une expérimentation, [qui] actualise un projet³¹¹ », ne peut être bien comprise que par rapport à la place occupée dans l'énonciation par l'artiste qui s'en fait la porte-parole. De fait, et en dépit du ton intimidant d'Arnauld, de l'absence énonciative de Benedetta et de la liberté idéologique de Loy, entre autres, le manifeste avant-gardiste n'en demeure pas moins le lieu privilégié d'un partage où sa nature profondément disruptive doit négocier avec la mise en valeur d'une personnalité charismatique.

Se pencher sur les manifestes de fondation des différentes avant-gardes ainsi que sur ceux écrits collectivement permet de constater qu'ils sont en effet les lieux d'une consécration de l'autorité du ou des signataire-s où, pour s'y appuyer, l'autorité doit préexister au texte. L'exemple le plus évocateur d'un tel phénomène est celui du « Manifeste du Futurisme » de Marinetti publié en 1909 dans le *Figaro*, soit quatre ans après la publication du premier numéro de la revue futuriste *Poesia*. Malgré qu'il s'agisse d'un manifeste dit « fondateur », il s'y trouve une pensée et une esthétique déjà en partie théorisées au préalable et qui, bien qu'elles soient sanctionnées en son sein, s'élaborent quand même depuis plusieurs années, garantissant à son auteur un accueil favorable au moins dans les rangs du mouvement. Cela pousse à croire que les performances et les représentations de soi dans les manifestes canoniques ne laissent pas nécessairement place à l'investissement d'un *ethos* discursif inusité, mais se fondent plutôt sur l'autorité charismatique préalable aux discours. Dès lors, les mises en scènes que proposent d'eux-mêmes les chefs de file et qui accompagnent systématiquement leurs manifestes se font plutôt à partir d'une posture fondée sur des expériences extra discursives qu'il s'agit de reconduire encore et toujours³¹².

Le quatrième chapitre vise à montrer qu'au contraire, chez les signataires féminines se trouve une véritable performance à même le manifeste, donnant lieu à une présentation de soi contrastant notamment avec les attentes genrées. Effectivement, contrairement à Marinetti, à Tzara ou à Breton, qui sont les cas les plus visibles de forces autoritaires au sein des avant-gardes historiques, les autrices du corpus n'ont que rarement pu s'appuyer sur une légitimité préexistante pour créer et pour défendre une esthétique et/ou des valeurs. C'est pourquoi, les artistes femmes,

³¹¹ Abastado, *loc. cit.*, p. 5.

³¹² À l'image du manifeste, véritable « machine qui organise, et met en branle sa propre propagation et qui de fait devra sans cesse redire et refaire, lire et écrire, exposer et proclamer » (Bastien Gallet, « À l'impossible le manifeste est tenu », *Lignes, op. cit.*, p. 22).

« [t]elles ces troupes de “choc” militaires [...] qui toujours offensives avancent vers l’ennemi, vers l’inconnu, se confrontent à des risques, mettent leur corps en jeu³¹³ ». Dès lors, la signature d’un manifeste, acte dont les aspects performatif et autoréférentiel ont déjà été relevés, devient une stratégie concrète dans la mise au jour d’une forme d’autorité avant-gardiste au féminin. Cette autorité se construit à même le texte sous les couverts d’*èthè* discursifs variés, servant précisément aux autrices à « mettre leur corps en jeu » dans leur quête auctoriale. Et puisque ces *èthè* n’existent que dans les seules limites du discours, l’écriture manifestaire au féminin s’avère une réelle performance contribuant à asseoir une autorité inattendue, ou du moins qui n’existait pas comme telle antérieurement à la signature.

4.1 Préambule à l’*ethos* discursif comme gage d’autorité

Selon Jacques Filliolet, les signataires de manifestes « *demandent* à ceux qui le lieront de suivre une conduite nouvelle, dont la nécessité apparente doit tout à l’autorité que ces auteurs s’attribuent grâce à une argumentation plus ou moins développée³¹⁴ ». Ainsi, parce qu’il représente un appel et qu’il s’adresse directement à autrui en exigeant de lui qu’il adopte « une conduite nouvelle », le manifeste constitue un discours où l’illocution tient une place primordiale. « [A]cte effectué *en* disant quelque chose, par opposition à [un] acte *de* dire quelque chose³¹⁵ », ce trait illocutionnaire pose toutefois un problème en ce que les propositions relèvent bien souvent de l’utopie. La part injonctive du genre suppose une tension entre le présupposé objectif et rationnel des propositions à communiquer, et leur nature foncièrement idéaliste. Et pour cause, la majorité des textes manifestaires publiés dans des contextes avant-gardistes se font les porteurs d’une esthétique comme « lieu d’un nouveau partage ayant pour seul mot d’ordre la ruine des hiérarchies et des valeurs, au sein duquel “ordre = désordre ; moi = non-moi ; affirmation = négation : rayonnement d’un art absolu”³¹⁶ ».

Cette négation pure et simple de la logique, pour ne pas dire du bon sens dans le cas des (anti-)manifestes dadaïstes, est cohérente avec la fonction première du genre, c’est-à-dire celle de pallier un présent abrutissant ou restreint par le biais d’avenues parallèles, marginales ou encore

³¹³ Serge Margel, *loc. cit.*, p. 40.

³¹⁴ Jacques Filliolet, « Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 23.

³¹⁵ J. L. Austin, *Quand dire, c’est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 113.

³¹⁶ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 11. Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 ».

complètement hors de l'entendement. Alors que de telles avenues sont souvent impossibles à concevoir à l'extérieur des discours eux-mêmes, elles sont pourtant celles sur lesquelles il s'agit d'entraîner autrui. Dès lors, le ou la signataire doit se plier à ce que François Récanati nomme une « condition d'obéissance³¹⁷ », par opposition à une « condition de vérité » (l'expression est aussi de Récanati)³¹⁸. Suivant cette logique, « [le] “je” (ou le “nous”) qui écrit un manifeste ne cherche pas à être vrai, il demande, il exige, il veut être obéi, il joue le rôle de supérieur hiérarchique³¹⁹ », d'où l'importance de la force illocutoire évoquée au préalable.

Marcel Burger insiste sur cette idée d'un « je » libéré des contraintes du vrai en défendant que la valeur d'inventivité, et non celle de vérité, est le propre du manifeste investi par les avant-gardes :

[Les] manifestes des avant-gardes se distinguent des manifestes ordinaires par le lien établi entre la force énonciative et le contenu propositionnel des actes, c'est-à-dire entre la “légitimité” à énoncer et la “véridicité” du monde que les textes représentent. [...] Dit autrement, le monde représenté par les mots dans un texte d'avant-garde n'a pas de correspondant évident dans le monde extra-textuel³²⁰.

La raison d'être d'un manifeste ne tient donc pas à ce qu'il soit vrai ou faux, mais à ce qu'il réussisse (temporairement) ou échoue dans l'imposition de ses propositions. Cette tension entre vérité (fantasmée) et quête d'obéissance (aveugle) est au cœur des prochains commentaires sur l'*ethos* discursif pour bien saisir les implications reliées à une énonciation à la fois féminine et manifestante. La quête d'un monde plus égalitaire tel que défendu dans une majorité des manifestes du corpus, même si elle présuppose un fort lien avec le réel, tient aussi de l'utopie dès lors que l'on se rapporte aux fondements patriarcaux des trois avant-gardes. Dans de tels contextes, à quoi tient le « moi féminin » défenseur d'idées marginales voire utopiques ? Quels différents rôles est-il susceptible d'occuper afin de stimuler l'adhésion ? Enfin, comment parvient-il à effectuer un tel mouvement d'oscillation entre utopie et connaissance du réel ? Ces questions visent en outre à

³¹⁷ François Récanati, « Le développement de la pragmatique », *Langue Française*, n° 42, 1979, p. 11.

³¹⁸ Le processus qui vise à convaincre hors des sphères de la raison n'est pas sans évoquer ce que Jean-Michel Adam, après Chaïm Perelman, nomme « transfert d'adhésion » dans sa conception prototypique des séquences argumentatives : « L'argumentation ne transfère pas des prémisses vers une conclusion une propriété objective, telle que la vérité – ce qui est le cas dans la démonstration –, mais s'efforce de faire passer vers la conclusion l'adhésion accordée aux prémisses. Cette adhésion est toujours relative à un auditoire, elle peut être plus ou moins intense, selon les interlocuteurs. » (Chaïm Perelman, « Logique formelle et argumentation », dans Pierre Bange (dir.), *Logique, argumentation, conversation*, Berne, Peter Lang, 1983, p. 173.)

³¹⁹ Jacques Filliolet, *loc. cit.*, p. 24.

³²⁰ Marcel Burger, *op. cit.*, p. 152.

contempler le travail énonciatif des signataires du corpus dans des contextes où l'autorité recherchée n'est pas en phase avec les *a priori* extratextuels.

Afin de comprendre l'*ethos* dans son sens strict de « notion discursive³²¹ » et sachant rétrospectivement que la plupart des artistes à l'étude ne sont pas devenues *ex nihilo* les instances autoritaires que leur manifeste prétendait instaurer, la performance de soi est ici conçue indépendamment de sa réception. À cet effet, Christian Plantin distingue l'*ethos* comme production de l'*ethos* comme produit : « On pourrait distinguer deux étapes, la production et le produit ; d'une part, la présentation de soi, comme production de soi, étape active, stratégiquement gérée, et de l'autre le produit, l'image de soi, donnée dans le discours et reconstructible³²². » La deuxième étape identifiée par Plantin, soit celle de l'image de soi à *donner* par le biais du discours, est liée à une dimension réceptive plus qu'énonciative. Ainsi renforce-t-elle, au sein de la triade rhétorique *ethos/logos/pathos*, le lien entre *ethos* et *pathos* puisqu'elle est orientée vers un résultat, vers un effet à provoquer chez autrui. La charge émotive ainsi transmise par le biais de l'*ethos* discursif en contexte manifestaire remplit le double rôle d'adhésion du groupe et d'agitation publique nécessaire à la nature polémique du genre.

Toutefois, tandis que les deux étapes forment un continuum au service de la part rhétorique et auctoriale du discours, la première est celle qui est développée au sein de ce chapitre dans l'objectif d'apporter un meilleur éclairage sur l'investissement stratégique par les signataires féminines de contextes (idéologiques, artistiques) élaborés au préalable et, surtout, valorisés au sein de leur environnement avant-gardiste. Les principaux aspects reliés à l'*ethos* comme « production de soi, étape active, stratégiquement gérée », dont la connotation et la spectacularisation de soi, vont de pair avec la production d'*èthè* variés dans le manifeste, et encore plus lorsqu'il est signé par une femme. Les prochains sous-chapitres servent à nuancer l'implication effective de ces deux caractéristiques théoriques dans la performance qui se joue au sein des textes manifestaires d'autrices et d'artistes.

³²¹ Dominique Maingueneau, « Problèmes d'*ethos* », *loc. cit.*, p. 60.

³²² Christian Plantin, *op. cit.*, p. 58.

4.2 Connotation et *ethos* : deux notions complémentaires

Les créatrices avant-gardistes ont su s'appropriier les codes (génériques, esthétiques et rhétoriques) du manifeste pour en diversifier les représentations. Cela ne surprend guère étant donné que plusieurs d'entre elles ont joint l'un ou l'autre mouvement avant tout pour investir un espace créatif leur offrant une plus grande liberté, et non pas seulement pour contribuer à l'imaginaire défendu par les chefs de file. Or, si le manifeste avant-gardiste a le potentiel de se faire espace de liberté et de création, c'est non seulement parce qu'il est le lieu d'une performance artistique et/ou littéraire, mais aussi grâce à ce que Roland Barthes appelle la nature connotative de l'*ethos* discursif. Il considère que les

[*èthè*] sont les attributs de l'orateur [...] ce sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression [...] L'*ethos* est au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela³²³.

Barthes procède à la distinction entre le propos effectif tenu dans le discours (l'information *énoncée*) et les implications que sous-tendent les choix de tel ou tel contenu relatif à l'énonciatrice. Cet aspect connotatif est ce qui permet de concevoir ce que Ruth Amossy nomme le pouvoir d'action de l'*ethos*³²⁴ : la signataire, par le biais de l'élaboration d'*èthè* discursifs, transforme le texte en un espace visant la construction d'une réalité sociale parallèle où elle devient libre de s'octroyer, entre autres choses, des rôles traditionnellement réservés aux hommes sous les couverts d'une performance qui prend place dans les limites du discours.

La connotation au sein de l'énonciation est primordiale dans l'optique où la signature de textes manifestaires par des autrices et artistes implique non seulement la forte valeur programmatique commune au manifeste avant-gardiste, mais elle rend aussi disponibles – en filigrane – les représentations que les femmes offrent d'elles-mêmes. Barthes expose ainsi la force du lien qui unit, dans les textes du corpus, *ethos* (relevant de l'implicite) et *logos* (relevant de l'explicite). Cela dit, conjuguer textes manifestaires et connotation peut surprendre étant donné la nature précisément « manifeste » du genre à l'étude, où, comme l'écrit Marc Angenot, « rien n'est censé être laissé dans l'obscurité ou dans l'implicite³²⁵ ». Cet aspect connotatif devient important

³²³ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n° 16 (« Recherches rhétoriques »), 1970, p. 212.

³²⁴ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, *op. cit.*, p. 158.

³²⁵ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 61.

dès lors que les créatrices avant-gardistes doivent, plus que tout autre artiste, faire dialoguer explicite et implicite au sein d'un travail d'autoreprésentation souvent en décalage avec les images préexistantes du féminin. La prochaine section montre que l'inclusion de la connotation au sein du manifeste avant-gardiste au féminin se pèse par une négociation entre l'intensité propre au genre, qui a même été rapprochée de l'hystérie, et une conscience aiguë de soi dans le monde traduite au contraire par une forte lucidité.

4.2.1 L'*ethos* avant-gardiste : une paratopie³²⁶ délirante

L'intensité allant jusqu'à la violence représente sans aucun doute une part importante de la rhétorique manifestaire avant-gardiste. De fait, les témoignages de la nature extrême du genre justifiant un recours à des manifestations frisant le délire ne manquent pas dans la critique ni chez les artistes eux-mêmes. Christophe Kihm écrit, à propos du « Manifeste du futurisme » : « Ce manifeste, qui ouvre le siècle, applique un principe que reprendront bon nombre de ces écrits en art reposant sur l'association d'une lyrique à une épique, dans la mesure où le chant d'un monde nouveau implique des dimensions nouvelles pour la poésie dans l'action³²⁷. » La rhétorique de l'excès mise en place dans le manifeste de Marinetti paraît grâce aux rapprochements qu'effectue Kihm entre les concepts de lyrisme et d'épique, qui résultent de l'amalgame de la poésie et de l'action décisive. Plus tard, André Breton, dans *L'Amour fou* puis dans le *Second manifeste du surréalisme*, évoque quant à lui la quête d'un « point sublime³²⁸ » comme finalité de l'activité surréaliste « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement³²⁹ ». La recherche d'un idéal inatteignable, quoique se situant dans la négation et passant par l'abolition assumée des limites imposées par la raison, est aussi constitutif du mouvement dada : toute la tradition anti-manifestaire va en ce sens.

³²⁶ « [L']énonciation se constitue à travers [l']impossibilité même de s'assigner une véritable place. Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. » (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 73.)

³²⁷ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 9.

³²⁸ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1973 [1937], p. 171.

³²⁹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 72-73.

En pratique, c'est la nature polémique du genre abordée en première partie qui, parce qu'elle équivaut à une radicalisation des positions ennemies, est responsable de cet état extrémiste : « Alors que le débat argumenté est censé acheminer les participants vers une possibilité de solution, la dichotomisation “radicalise le débat, le rendant difficile – parfois impossible – à résoudre”³³⁰. » La réfutation-disqualification à l'œuvre dans les textes manifestaires, selon Ruth Amossy, explique en partie la fougue verbale ainsi que l'argumentation passionnée que relève la critique. À ce titre, Wladimir Kryszynski associe le délire manifestaire à la violence due au « rejet de la tradition et du passé, accompagné de l'exaltation d'une modernité criarde et fantasmatique³³¹ », ce qui n'est pas sans lien avec la polémique de R. Amossy. La terminologie qu'il élabore dans son étude du « Manifeste du futurisme » sert à qualifier un discours « délirant et violent et qui s'appuie sur une mise en jeu d'un “faire” discursif variable. Ce faire structure le désir, l'assertion et l'injonction³³² ». Les instances du faire telles que pensées par Kryszynski et qui serviront dans les prochaines analyses sont de trois ordres : « faire déliro-volitif³³³ », « faire déliro-assertif³³⁴ » et « faire déliro-injonctif³³⁵ ».

Comment le délire s'inscrit-il dans un corpus où s'effectue un retour à soi au sein d'une énonciation fondée le plus souvent sur des enjeux – notamment genrés – ancrés dans le réel ? Une telle volonté de provoquer une « mutation idéologique [qui] a toujours le statut d'un discours *délirant*³³⁶ » chez l'auditoire et/ou le lectorat passe, dans le cas des femmes signataires, par l'élaboration d'*èthè* discursifs marginaux. Alors que ces deux concepts semblent contradictoires, les créatrices du corpus parviennent à négocier la tension entre l'*a priori* délirant et frénétique du discours manifestaire et l'aspect connoté de l'*ethos* mis en place pour en assurer une transmission efficace. En l'occurrence, Valentine de Saint-Point est celle qui permet le mieux de voir à l'œuvre une telle logique du délire, qui va de pair avec un retour à soi dans l'énonciation. L'*ethos* « délirant » est mis en place, d'une part, en calquant l'idéal d'une virilité futuriste dont le pendant

³³⁰ Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, op. cit., p. 56.

³³¹ Wladimir Kryszynski, loc. cit., p. 80.

³³² *Ibid.*, p. 83-84.

³³³ *Ibid.*, p. 84. « Faire » prenant en charge les volontés du ou de la signataire (p. ex. « Nous voulons chanter l'amour du danger... »).

³³⁴ *Ibid.*, p. 85. « Faire » polémique s'il en est un, sa nature affirmative permet d'insister sur tout ce qui fait défaut à l'humanité contemporaine au manifeste (p. ex. « Musées, cimetières !... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoïement de corps qui ne se connaissent pas »).

³³⁵ *Ibid.*, p. 86. « Faire » le plus présent dans le genre manifestaire en ce qu'il regroupe les appels à l'action (p. ex. « Il faut que le poète se dépense avec chaleur... »).

³³⁶ Thomas Herbert, « Remarques pour une théorie générale des idéologies », *Cahiers pour l'analyse*, n° 9 (« Généalogie des sciences »), 1968, p. 92.

masculin se trouve dans le « Manifeste du futurisme » et, d'autre part, en réécrivant l'Histoire au profit d'une généalogie féminine foncièrement brutale. En résulte le rapprochement entre virilité et instinct que toutes les femmes sont ultimement appelées à (ré)incarner, Saint-Point la première.

Le surhomme futuriste : modèle de virilité

Pour Saint-Point, qui est la signataire mettant le plus à profit un état de « personne déplacée³³⁷ », le discours délirant passe par la pratique de la surenchère au service d'un *ethos* novateur puisque jusque-là réservé aux hommes, soit celui de femme virile s'intensifiant jusqu'à la brutalité. Grâce à l'investissement rhétorique de son idéal féminin, l'artiste exprime à la fois ce qu'elle cherche à voir advenir dans et par le discours, et ce qu'elle considère comme l'état actuel des choses. Ainsi, « [p]ar sa manière de “s'insérer” dans l'espace littéraire et la société, l'écrivain[·e] construit [...] les conditions de sa propre création³³⁸ », contribuant par là à ce que Dominique Maingueneau nomme une « paratopie [qui] s'élabore dans la singularité d'un écart biographique³³⁹ ». Un tel écart se conçoit, pour Saint-Point, dans la cohabitation de trois traits principaux : celui de femme, d'artiste futuriste et de polémiste. L'amalgame de ces instances à même le *Manifeste de la femme futuriste* est rendu possible grâce à une rhétorique de l'intensité élevant Saint-Point en première ambassadrice des valeurs qu'elle prône.

Un jeu avec les attentes relatives aux rôles sexués et sexuels est mis en place d'une manière que l'on pourrait qualifier de « délirante » dans le premier manifeste avant-gardiste auto-catégorisé signé par une artiste femme. Saint-Point, pour ce faire, intègre à son discours les principes foncièrement virils au fondement du courant, que Giovanni Lista définit en ces termes :

Créer un, deux, mille batailles d'Hernani, répandre les idées nouvelles et la révolte au moyen de la provocation et de l'insulte, engageant la lutte non plus à travers les pages des livres, mais directement. Avec le futurisme le poète, l'artiste, monte en scène, descend dans la rue, se bat pour ses idées à coup de poing. Avec le futurisme naît l'art-vie-action [...] Le futurisme était surtout un état d'esprit et une discipline mentale qui se concrétisait dans l'engagement anti-traditionnel, dans

³³⁷ « [I]l semble que le concept de “personne déplacée” soit ici fondamental pour rendre compte du fait qu'un sujet puisse soudain voir et comprendre autre chose que ce qui lui est “donné” à comprendre et à voir. » (Thomas Herbert, *loc. cit.*, p. 92.)

³³⁸ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 73.

³³⁹ *Ibid.*

l'anticonformisme historique, dans la nécessité de la violence en paroles et en actions pour que vienne le nouveau³⁴⁰.

Les termes tels « bataille », « révolte », « provocation et insulte », « lutte », « coup de poing » et « violence », et les principes d'« anti-traditionnel » et d'« anticonformisme historique » témoignent de la volonté futuriste d'une rupture généralisée. Cette volonté apparaît comme fondatrice dans l'esthétique du premier courant d'avant-garde historique, et c'est pourquoi les pages du manifeste de Saint-Point sont toutes empreintes d'une violence, notamment vis-à-vis de ce qu'elle appelle la « féminité ».

Avant d'exposer les stratégies qui contribuent à cet *ethos* viril et afin de mieux saisir son caractère novateur, il faut se pencher sur le caractère antithétique de l'appellation « femme virile ». À la lumière de la définition proposée dans le *Trésor de la langue française*, la virilité serait, tant sur le plan physique que psychologique, affaire de l'« homme adulte ³⁴¹ ». Alors que les témoignages de ce qui se rapproche d'une virilité au féminin ne manquent pas dans la culture artistique européenne de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle³⁴², elle est totalement évacuée par les tenants du mouvement futuriste, majoritairement italiens. En l'occurrence, elle ne transparaît décidément pas au sein des réflexions marinettiennes entourant la notion de « surhomme ». Giovanni Lista explique à ce titre que

[pour] Marinetti, le surhomme est une incarnation achevée de l'homme moderne, conçu comme celui qui, ayant découvert en soi une force créatrice débordante, peut finalement opérer une translation des valeurs du passé à celles d'une ère nouvelle où au principe apollinien de la pensée traditionnelle se substitue la charge dionysiaque d'un homme revenu à sa matrice originelle d'instinct, de volonté et de désir de transgression³⁴³.

On retrouve réunis, dans cette description de l'idéal masculin futuriste, les points-phares d'une conception virile de l'existence : « force créatrice débordante », « translation des valeurs du passé à celles d'une ère nouvelle », « charge dionysiaque » et « matrice originelle d'instinct, de volonté et de désir de transgression ». Il s'agit de quatre éléments qui, lorsque combinés, évoquent bel et

³⁴⁰ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 16-17.

³⁴¹ La virilité, selon le *Trésor de la langue française*, est ainsi définie : « A. Ensemble des attributs, des caractères physiques de l'homme adulte. B. Ensemble des qualités (fermeté, courage, force, vigueur, etc.) culturellement attribuées à l'homme adulte. » [En ligne] < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=701914275> > (page consultée le 29 juillet 2023).

³⁴² L'homosexualité des femmes de la rive gauche, à Paris, ou encore les figures de la Garçonne et de la *New Woman* qui émergent en ce début du XX^e siècle.

³⁴³ Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 30.

bien cet « ensemble des qualités (fermeté, courage, force, vigueur, etc.) culturellement attribuées à l'homme adulte ».

L'« incarnation achevée de l'homme moderne » est poursuivie dans le « Manifeste du futurisme », et plus précisément dans ses deuxième et huitième points, qui en reprennent les mêmes thématiques : « 2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte. [...] 8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!... À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible³⁴⁴ ? » L'accumulation, en deuxième point, des concepts de « courage », d'« audace » et de « révolte » ne pourrait exposer plus explicitement les liens qui unissent l'homme futuriste aux attraits virils. De même, le rapprochement du verbe « défoncer » et de l'expression « vantaux mystérieux de l'impossible », expression qui, à elle seule, forme une hyperbole montrant la hardiesse du projet poursuivi par les tenants du mouvement, renvoie à une conception empreinte de vigueur caractéristique du signataire et de ses amis. Le caractère affirmatif avec lequel Marinetti présente la virilité dans son manifeste est important à souligner dès lors que Saint-Point a écrit le sien en *réponse* au point # 9 de ce texte. En réaction directe au mépris de la femme qui date de 1909, l'*ethos* de femme virile que développe Valentine de Saint-Point dans son manifeste passe d'abord par une abolition des frontières temporelles entre passé et futur, et, ensuite, par l'accumulation stratégique d'éléments relatifs à l'instinct guerrier qui seraient inhérent aux femmes.

Une refonte de l'Histoire pour façonner un *ethos* de femme virile

Dans le cas du *Manifeste de la femme futuriste*, la féminité virilisée construite par Saint-Point prend sa source dans les mêmes principes que ceux relatifs au surhomme tel que conçu par Marinetti et repris par Lista, dont celui d'une « translation des valeurs du passé à celles d'une ère nouvelle ». C'est précisément ce que la signataire cherche à accomplir en proposant « la brute » comme modèle d'humanité à glorifier : « Mais, dans la période de féminité dans laquelle nous vivons, seule l'exagération contraire est salutaire : **c'est la brute qu'il faut proposer comme modèle.** » (*MFF*, p. 9) Cette proposition n'est pas sans surprendre car, pour Saint-Point, « tout surhomme, tout héros [...] n'est l'expression prodigieuse d'une race et d'une époque que parce qu'il est composé à la fois d'éléments féminins et d'éléments masculins, de féminité et de

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

masculinité : c'est-à-dire qu'il est un être complet » (*MFF*, p. 8). Au sein de cet idéal de complétude auquel Saint-Point aspire, qui n'est pas sans évoquer la figure de l'androgynisme originel de Platon, les femmes ont, à en croire l'auteur, le même potentiel d'atteindre l'héroïsme que les hommes. C'est pourquoi l'« exagération contraire » est personnifiée dans le *Manifeste de la femme futuriste* par des figures féminines qui ont su mettre à profit leur instinct brutal.

Pour incarner cette brutalité que la signataire propose en guise de contrepoids au sentimentalisme qui « noue les forces et les immobilise » (*MFF*, p. 13), elle inclut une lignée de femmes mythiques ayant marqué l'Histoire et fait ainsi un pont entre les temps anciens et un futur libéré de la crise civilisationnelle autour des valeurs du féminin. Elle rejoint ainsi Lista et son concept de « translation » d'un temps passé à une ère nouvelle :

Les femmes, ce sont les Érynnies, les Amazones ; les Sémiramis, les Jeanne d'Arc, les Jeanne Hachette ; les Judith et les Charlotte Corday ; les Cléopâtre et les Messaline ; les guerrières qui combattent plus féroceMENT que les mâles, les amantes qui incitent, les destructrices qui, brisant les plus faibles, aident à la sélection par l'orgueil ou le désespoir... (*MFF*, p. 10)

Les éléments choisis pour apparaître dans cette énumération ne se limitent pas à ces quelques figures féminines célèbres. En plus d'évoquer les braves Amazones, la révolutionnaire Charlotte Corday ou encore la scandaleuse Messaline, entre autres, Saint-Point crée un effet de généralisation : les prénoms et les noms, qui permettent de situer les individus dans le temps et à une époque précise (ou hors du temps pour les personnages mythologiques que sont les Amazones et les Érynnies), sont progressivement remplacés par des appellations génériques telles que « guerrières », « amantes » et « destructrices », créant ainsi un flou à la fois identitaire et temporel. Dès lors que des femmes sont inscrites dans une mythologie de la violence au féminin et que leur accumulation donne lieu à l'instauration de « grands modèles » qui « combattent », « incitent » et « brisent », le discours de Saint-Point met en œuvre cette *translation* du passé à une nouvelle ère. C'est dire que la signataire, en plus de fournir des exemples clairs de ce qu'elle entend par « femme virile », ouvre une perspective plus inclusive dont les limites temporelles ne sauraient se restreindre à des temps immémoriaux.

Autrement, pour faire advenir le « nouveau », Saint-Point relie les traits associés à la masculinité à un modèle de femme en accord avec l'idéal futuriste qui, pour reprendre le neuvième point du « Manifeste du Futurisme », valorise « la guerre, seule hygiène du monde, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent » (*MFF*, p. 7). La

vitesse, la violence, la modernisation technique et le chaos sont en effet réinvestis par l'autrice. Elle confirme d'autant plus son association innovatrice par le recours à un exemple qui s'inscrit décidément dans sa rhétorique de la violence :

Que les prochaines guerres suscitent des héroïnes comme cette magnifique Caterina Sforza, qui, soutenant le siège de sa ville, voyant, des remparts, l'ennemi menacer la vie de son fils pour l'obliger elle-même à se rendre, montrant héroïquement son sexe, s'écria "Tuez-le, j'ai encore le moule pour en faire d'autres !" (*MFF*, p. 11).

Cet idéal puisé dans la Renaissance italienne, c'est-à-dire dans un passé lointain, révolu et fantasmé qu'il s'agit de réactualisé, permet ici à Saint-Point d'accentuer certaines caractéristiques qu'elle qualifie elle-même de « masculines », soit l'indépendance, le courage devant la mort et la mécanisation du corps, mais de les associer à une figure de femme. Ces thématiques sont récurrentes dans le discours futuriste et apparaissent ici notamment par le biais de la préséance du pouvoir sur la maternité ainsi que par la métaphorisation de l'utérus en « moule » dans « Tuez-le, j'ai encore le moule pour en faire d'autres ! » La référence à un procédé technique de travail à la chaîne en lien avec un corps de femme, tant par le rapprochement direct grâce à l'image du « moule » que celui indirect d'avec la machine dépourvue d'émotion, montre que l'idéologie futuriste, pour Saint-Point, a omis à tort une partie de ses partisans potentiels.

Les « faire délirants » et futuristes de V. de Saint-Point

Outre ce mouvement de translation temporelle réalisé à partir d'une sélection d'exemples, un autre indicateur de l'élaboration d'un *ethos* de femme virile au sein du discours manifestaire est la promotion d'une « matrice originelle d'instinct », pour reprendre à nouveau l'expression de Lista. Pour ce faire, Saint-Point ne fait pas qu'évoquer l'idée d'un instinct à la fois féminin et viril, elle en imprègne pratiquement chaque page par la répétition à partir du moment où est posé et expliqué son constat d'un mépris équivalent pour les deux sexes. Bien qu'il ait déjà été question d'autres formes de répétitions au sein de ce même manifeste, celle-ci est particulière parce qu'elle se transforme en cours de texte, c'est-à-dire que Saint-Point investit à des fins différentes mais complémentaires cette thématique d'un *instinct féminin*. Les mentions représentent, une fois mises bout à bout, les différents temps de ce qui s'avère un appel à une libération féminine.

Le premier est fondé sur un « faire délirant-assertif » qui sert à montrer ce qui fait défaut à la femme contemporaine : « [M]ais de par instinct, la femme n'est pas sage, n'est pas pacifiste, n'est

pas bonne. » (*MFF*, p. 11) Parce qu'elle donne lieu à une série de négations, cette énumération montre la nature foncièrement virile de la femme et de son supposé attrait naturel pour la brutalité. En effet, la sagesse, le pacifisme et la bonté sont des traits « anti-virils » s'il en est, du moins dans la conception dualiste pour ne pas dire restreinte défendue par la signataire. Ces traits auraient donc été associés à tort aux femmes, d'où l'intérêt d'insister sur l'assertion de faits posés comme réels : « Depuis des siècles, on heurte l'instinct de la femme, on ne prise plus que son charme et sa tendresse. » (*MFF*, p. 12) Cet extrait confirme l'opposition violente entre instinct viril et valeurs traditionnellement féminines, mais qui ne sont pourtant pas inhérentes au fait d'être femme puisqu'on les *heurterait* en attendant d'elles qu'elles soient *charmantes* et *tendres*. Si les caractéristiques dites « féminines » se voient à ce point éloignées de la réelle nature de la femme, c'est parce que l'idée selon laquelle « seule l'exagération contraire est salutaire » est prise dans son sens littéral. Nul doute, en gardant en tête l'idéal du héros à la fois viril et féminin prôné en début de manifeste³⁴⁵, que Saint-Point se maintient volontairement dans une rhétorique de la surenchère en phase avec l'*ethos* qu'elle a choisi d'élaborer.

L'autre mention de l'*instinct* – « Délivrées de tout contrôle, votre instinct retrouvé, vous reprendrez place parmi les Éléments » (*MFF*, p. 13) – marque un changement dans l'énonciation qui n'est pas sans lien avec la propension didactique du discours. Saint-Point s'adresse directement aux femmes (« faire déliro-injonctif ») en effectuant une projection dans un futur qui les verra renouer avec leur virilité fondamentale. Cet investissement du « vous » est le premier signe qu'il leur appartient en propre de reconquérir cette nature perdue au profit d'une humanité stérile, de s'extraire du contrôle sous le joug duquel elle se sont « [laissées] dompter » (*MFF*, p. 12). Une autre phase injonctive, « **Femmes [...] retournez à votre sublime instinct, à la violence, à la cruauté** » (*MFF*, p. 14), se rajoute aux appels lancés par Saint-Point et se fait plus insistante encore avec sa typographie épaisse. En plus d'inclure des termes tels que « instinct », « violence » et « cruauté », la signataire lance un appel aux femmes par le biais de l'impératif « **retournez** », la rapprochant ainsi des traits viril et énergique tant vantés dans ce texte de 1912. L'utilisation de l'impératif ainsi que le rapprochement de l'instinct aux concepts relatifs à la figure de la brute achève de prouver qu'il est en chaque femme une puissance guerrière en tout point semblable à celle qui caractérise le « surhomme » marinetien. Surtout, Saint-Point est, au sein de son manifeste

³⁴⁵ En guise de rappel : « Tout surhomme, tout héros, si épique soit-il, tout génie, si puissant soit-il, n'est l'expression prodigieuse d'une race et d'une époque que parce que qu'il est composé à la fois d'éléments féminins et d'éléments masculins, de féminité et de masculinité... » (*MFF*, p. 8)

et par le surinvestissement de la thématique de l'instinct viril, la digne porte-étendard d'une telle puissance guerrière marquée par la violence et une injustice sublime.

Saint-Point incarne donc, par le biais d'un *ethos* discursif de femme virile, les possibles d'un féminin qui « ne peut s'égarer sur cette supériorité qui s'impose brutalement » (MFF, p. 13). Il faut rajouter à cela que l'appel à une reconquête par les femmes de leur brutalité perdue passe aussi par une adresse indirecte à Marinetti. En l'occurrence, Saint-Point réinvestit à son avantage le terme-clé de l'exergue qu'elle lui a consacrée : « Voilà pourquoi, au lieu de la **mépriser**, il faut s'adresser à elle. C'est la plus féconde conquête qu'on puisse faire... » (MFF, p. 11) La formule explicative « voilà pourquoi » et l'inclusion du verbe *mépriser* en caractères gras montrent que la signataire dialogue avec le chef de file futuriste et lui suggère une avenue novatrice dans sa redéfinition de l'« hygiène du monde ». Que Saint-Point dirige son manifeste vers les unes (les femmes) ou vers l'autre (Marinetti), la conscience d'être vue et d'être lue donne lieu à une performance de soi marquée par ce que Lista appelait « la violence en paroles et en actions pour que vienne le nouveau ».

En somme, l'implication de la virilité et de l'excès comme stratégie rhétorique dans l'autoreprésentation constitue, dans la démarche manifestaire de Valentine de Saint-Point, un premier pas dans l'élaboration d'une femme (réelle) pouvant remanier les idéaux futuristes. Les mouvements effectués par la signataire fondés sur différents « faire » tels que théorisés par Wladimir Krysinski renvoient à l'idée d'une universalisation de la virilité au féminin qui passe par une (re)valorisation de la « matrice originelle d'instinct, de volonté et de désir de transgression ». Si Krysinski a mis sa théorie des « faire discursifs » au service d'une comparaison entre le texte de fondation du futurisme et ceux qui l'ont suivi du côté slave, elle s'est avérée pertinente dans une première analyse de la part connotée de l'*ethos* discursif manifestaire et féminin. Même le texte du corpus le plus « délirant » laisse une place primordiale à l'implicite dans l'énonciation : Saint-Point n'affirme jamais explicitement être la représentante de cette femme idéale combinant masculinité et féminité, en ne parlant notamment que rarement à la première personne du singulier³⁴⁶. À partir de cet exemple franchement violent et viril, comment l'*ethos* peut-il s'élaborer à l'opposé du spectre, soit à partir d'une position en apparence plus désengagée des enjeux à l'œuvre ? Surtout,

³⁴⁶ La mention de deux de ses projets littéraires, *Poèmes d'Orgueil* et *La Soif et les Mirages*, constitue l'une des rares démonstrations d'une implication explicite de soi dans le discours. Le renvoi à sa propre pratique est symptomatique de l'adoption d'un *ethos* empreint de virilité en ce que la signataire retrace, par le biais de ces références, une étape dans son cheminement individuel vers une conception purement virile et utopique du futur.

qu'est-ce qu'un tel investissement fondé sur l'objectivité ajoute à la part délirante si clairement observable dans le *Manifeste de la femme futuriste* ?

4.2.2 ... Ou lucide à l'extrême

La quête d'une autorité autre et en rupture avec le réel imposé est donc en adéquation avec le potentiel « rituellement violent³⁴⁷ » et explicite du texte manifestaire, l'exemple du premier manifeste de Valentine de Saint-Point le prouve. Cela dit, dans le cas d'autres signatures de femmes, il semble que ce même besoin ne se traduise pas par une violence excessive, mais plutôt par une rhétorique visant au contraire une assurance idéologique fondée sur l'objectivité. À partir de l'idée d'un pendant objectif à l'*ethos* de femme virile élaboré par Saint-Point, un second témoignage évocateur de la nature connotative du concept se trouve dans le *Feminist Manifesto* de Mina Loy. Malgré ce que laisse croire le titre, la signataire ne s'y porte pas ouvertement à la défense des idées défendues dans le féminisme ni n'en fait une quelconque apologie. L'apparente confusion provoquée par l'inadéquation entre le titre et le programme correspond à la nature (doublement) disruptive du texte, en même temps qu'elle implique l'adoption d'un *ethos* capable d'en négocier l'ambiguïté.

C'est ce qu'induit la phrase liminaire du texte : « *The feminist movement as at present instituted is Inadequate*³⁴⁸. » (*FM*, p. 1) Qualifier d'inadéquat le mouvement féministe institué au début du XX^e siècle montre la liberté et un certain opportunisme de Loy qui, on le rappelle, s'est tour à tour affiliée au féminisme, à l'avant-garde futuriste et au modernisme. De même, et à l'instar de Saint-Point et du futurisme, l'autorité énonciative émane non pas de l'affirmation explicite de l'appartenance de Loy au mouvement concerné, mais se construit bel et bien grâce à l'investissement d'un *ethos* discursif spécifique. Transparaît alors, dans cette production manifestaire jamais publiée du vivant de l'artiste, une force autoritaire qui renforce une pensée

³⁴⁷ Wladimir Kryszynski, *loc. cit.*, p. 80.

³⁴⁸ Cette première phrase de la version originale du *Feminist Manifesto* n'apparaît pas dans la traduction de G. Lista (Mina Loy, *Manifeste féministe*, dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 820-823). Les références aux passages qui ont traversé la frontière de la traduction seront présentés dans les deux langues à partir de maintenant puisque d'autres éléments (notamment reliés à la typographie) sont déterminants dans l'élaboration de l'*ethos* discursif de Loy. Pour les citations en anglais, se référer à la numérisation du manifeste original dans la collection digitale de l'Université Yale.

complexe et évolutive orientée vers une perception du corps féminin comme lieu d'affirmation et de résistance.

Loy comme observatrice lucide

Si l'on se fie à la seconde phrase du manifeste, « WOMEN if you want to realize yourselves – you are on the eve of a devastating psychological upheaval – all your pet illusions must be unmasked³⁴⁹ » (FM, p. 1), la signataire semble vouloir se faire l'interlocutrice privilégiée des femmes. En les interpellant directement et en changeant la typographie (« WOMEN »), elle serait à même de les guider vers une pleine réalisation d'elles-mêmes (« if you want to realize yourselves »). Toutefois, une attention particulière à la suite de l'extrait laisse voir un autre *ethos* que celui de guide, qui paraît pourtant dominant dans un premier temps. Loy, bien au contraire, se distancie totalement du public auquel elle s'adresse : l'appel initial, parce qu'il est suivi d'une série d'adresses au « vous » (« you », « yourselves », « your »), est plutôt la marque d'une distanciation d'avec son public féminin plutôt que du rapprochement idéologique auquel on pourrait s'attendre. C'est pourquoi, parmi les *èthè* mis en place, l'autorité émane principalement d'une position sous-jacente d'observatrice éclairée qui se veut objective et à même de poser un diagnostic clair sur l'état présent de la condition féminine. Cet *ethos* discursif est le résultat de la combinaison d'un processus de dissociation systématique d'avec la « Femme » (avec un grand F) et des femmes (au pluriel) qui lui sont contemporaines, et d'un discours aux tendances psychologisantes sur les enjeux de domination hommes/femmes.

Mina Loy considère en effet deux instances dans son *Feminist Manifesto* : la « Femme » (« Woman ») et les femmes (« women »), les deuxièmes étant sujettes aux commentaires pour le moins caustiques de la signataire : « And if you honestly desire to find your level without prejudice – be BRAVE & deny at the outset – that pathetic clap-trop war cry WOMAN is the equal of man – for She is NOT!³⁵⁰ » (FM, p. 2) Le processus de dissociation paraît notamment grâce aux jeux typographiques négociant les majuscules, les tailles de police et le soulignement de

³⁴⁹ « Femmes, si vous voulez vous accomplir – vous êtes à l'aube d'un bouleversement psychologique dévastateur – il est temps pour toutes vos illusions familières d'être démasquées » (Mina Loy, *Manifeste féministe*, loc. cit., p. 820)

³⁵⁰ « Et si vous désirez honnêtement trouver votre niveau sans préjugé – ayez du Courage et commencez par refuser ce pathétique cri de guerre qui n'est que du bla-bla : la femme est l'égale de l'homme – car Elle ne l'est PAS » (*Ibid.*, p. 821)

certaines tournures de phrases. Il est aussi transmis par le biais de l'expression « *clap-trop war cry* », dont la force rhétorique, qui joue du ridicule et de l'humiliation, émane d'un rapprochement antithétique entre enfantillages (« *clap-trop* ») et chant guerrier (« *war cry* »). Un effet semblable est créé en début de manifeste, quand Loy lance : « *[A]ll your pet illusions must be unmasked*³⁵¹ » (FM, p. 1), confinant les femmes, avec l'expression « *pet illusions* », dans la sphère domestique tant que celles-ci n'auront pas pris sur elles de bouleverser les traditions (« *the lies of centuries have got to go* »).

Puis, en plus d'user de l'accusation de manière ponctuelle et d'avoir recours à des pronoms personnels qui ne l'incluent pas dans « *[t]he women who adapt themselves to a theoretical valuation of the sex as a relative impersonality*³⁵² » (FM, p. 2), Loy incorpore nombre de sentences impératives à l'endroit des deux instances, confirmant par là sa supériorité idéologique. Un exemple est déjà présent dans le dernier extrait (« *be BRAVE & deny* »), et plusieurs autres viennent renchérir sur la position omnisciente investie par la signataire : « *Cease to place your confidence in economic legislation*³⁵³ » (FM, p. 1), « *Leave off looking to men to find out what you are NOT*³⁵⁴ » (FM, p. 2), entre autres.

Comme pour répondre aux verbes impératifs « *be* », « *deny* », « *cease* » et « *leave* », nombre de répétitions tendent à confirmer l'élaboration d'un *ethos* empreint d'une supériorité objective. La « *Femme* » est par exemple associée à des injonctions sous la forme « *Woman must* » :

*Woman must become more responsible for the child than man –
Women must destroy in themselves, the desire to be loved [...]
Woman for her happiness must retain her deceptive fragility of appearance,
combined with indomitable will, irreducible courage, & abundant health the
outcome of sound nerves...³⁵⁵ (FM, p. 6)*

³⁵¹ « *[I]l est temps pour toutes vos illusions familières d'être démarquées... » (Ibid., p. 820) Le terme choisi pour traduire « *pet* » est ici « *familières* », qui est somme toute moins ironique que son pendant anglais.*

³⁵² « *Les femmes qui s'adaptent à une évaluation théorique de leur sexe en tant qu'impersonnalité relative... » (Ibid., p. 821)*

³⁵³ « *Cessez de placer votre confiance en la législation économique... » (Ibid., p. 820)*

³⁵⁴ « *Arrêtez de regarder les hommes pour comprendre ce que vous n'êtes pas... » (Ibid., p. 821)*

³⁵⁵ « *La femme doit devenir plus responsable de l'enfant que l'homme –
La femme doit détruire en elle-même le désir d'être aimée [...]*

La femme pour son bonheur doit garder sa trompeuse fragilité d'apparence, associée à une volonté indomptable, un courage irréductible, et des nerfs solides qui assurent une bonne santé... » (Ibid., p. 822)

Ces trois passages sont construits selon une structure anaphorique et, pris isolément, l'on remarque qu'ils ne constituent rien de moins qu'une marche à suivre pour remplir l'objectif poursuivi par Loy, c'est-à-dire, une réforme fondée sur une démolition complète de la tradition phallo-centrée. Les termes « *destroy* », « *indomitable will* », « *irreducible courage* » et « *abundant health* » sont d'ailleurs en accord avec l'idée d'une « démolition absolue », de même que l'est l'acte manipulateur visant à « *retain her deceptive fragility of appearance* ». Les deux instances auxquelles la signataire s'adresse dans cette suite prescriptive, l'ensemble des femmes (« *Women* ») et l'entité « Femme » (« *Woman* »), sont ici réunies au sein d'une même énumération, amalgamant ainsi les portées universalisante et individualisante jusqu'alors traitées en parallèle. Finalement, tout l'intérêt d'une telle démarche fondée sur le programme empreint d'une violence contrastant avec une énonciation flegmatique tient à ce que les femmes « *are glossing over Reality* » (*FM*, p. 1). Il est donc primordial que quelqu'un, en l'occurrence Mina Loy, réintègre une dose manquante de réalité dans les mœurs féminines qui lui sont contemporaines.

L'ethos discursif de Mina Loy, entre objectivité et délire

La distanciation de la signataire vis-à-vis de ses allocutaires fictives est appuyée par une attitude de détachement fondée sur l'impératif et la présentation de constats sévères qui contrastent avec les changements au niveau de la typographie, ceux-ci évoquant *a priori* une forte implication émotionnelle. L'on pourrait en effet imaginer Loy déclamer son texte publiquement et avec ferveur, provoquant des variations dans sa voix arrivée aux moments-phares, mais ce serait oublier que le *Feminist Manifesto* n'a jamais été publié, donc performé, du vivant de l'artiste. À moins que le recours aux majuscules, aux barres de soulignement et aux caractères plus imposants ne dénotent, non pas une forme de *pathos*, mais bien une volonté didactique telle qu'étudiée précédemment dans d'autres exemples de textes manifestaires ? Loy soulignerait-elle certaines parties de son manifeste dans l'objectif d'attirer l'attention de potentielles lectrices ? Cette théorie est cohérente avec les passages – prioritaires à partir du second tiers du texte – qui font dialoguer des généralités sur les rapports entre les hommes et les femmes, d'un côté, et, d'un autre côté, les instructions (à

La traduction accorde toujours « la femme » au singulier, alors que la version originale accorde la deuxième partie au pluriel.

l'impératif, parmi lesquelles les exemples qui apparaissent plus haut) pour surpasser les dynamiques imposées par ces rapports conflictuels genrés.

Loy écrit par exemple :

*Men & women are enemies, with the enmity of the exploited for the parasite, the parasite for the exploited – at present they are at the mercy of the advantage that each can take of the others sexual dependence –. The only point at which the interests of the sexes merge – is the sexual embrace*³⁵⁶. (FM, p. 3)

L'inimitié originelle des deux sexes est posée, dans cet extrait, comme une vérité incontestable : c'est ce que le parallèle avec la nature (« *with the enmity of the exploited for the parasite, the parasite for the exploited* ») ainsi que l'affirmation catégorique (« *Men & women are enemies* ») impliquent. Mais la signataire n'en reste pas là : à défaut de concéder qu'il existe un moment précis où les intérêts des femmes et des hommes se rejoignent (« *The only point at which the interests of the sexes merge* »), c'est pour mieux insister sur la position insignifiante que les premières y occupent, celle entre mère et maîtresse. De là, encore une fois, l'utilité de voir une femme consciente des subtilités au fondement de la dépendance sexuelle des femmes et agir pour y contrevenir.

Par la mise en œuvre de cet *ethos* d'observatrice rigoureuse, la signataire s'arroge donc l'autorité requise pour prescrire une série d'agissements, dont quelques exemples ont été évoqués plus haut. Mais le paroxysme dans les recommandations est atteint lorsque Loy pose un diagnostic médical : « *[T]herefore, the fist self-enforced law for the female sex, as a protection against the man made bogey of virtue [...] would be the unconditional surgical destruction of virginity through-out the female population at puberty* »³⁵⁷. » (FM, p. 4) Avec la proposition d'une procédure chirurgicale comme solution à la dynamique pernicieuse parasite/exploité, Loy renforce l'*ethos* d'observatrice lucide, construit à partir de la double distanciation d'avec le sujet féminin et de l'affirmation de vérités universalisantes. Or, en même temps qu'un rapprochement implicite entre cette opération chirurgicale et l'esthétique futuriste s'effectue autour de la notion de « *destruction* », l'on y voit aussi une réintégration de l'idée délirante telle qu'on la retrouvait chez

³⁵⁶ « Les hommes et les femmes sont des ennemis, avec l'hostilité de l'exploité pour le parasite, et celle du parasite pour l'exploité – à présent ils sont à la merci de l'avantage que chacun tire de la dépendance sexuelle de l'autre. Le seul moment où les intérêts des deux sexes convergent est l'étreinte sexuelle. » (*Ibid.*, p. 821)

³⁵⁷ « Par conséquent, la première loi que le sexe féminin doit s'auto-imposer, comme protection contre ce spectre inventé par l'homme qu'est la vertu [...] serait la destruction chirurgicale inconditionnelle de la virginité à travers la population féminine dès l'âge de la puberté. » (*Ibid.*, p. 821)

Valentine de Saint-Point. Par cette proposition, Loy agit comme une personne déplacée, c'est-à-dire hors de l'entendement commun, et semble bien impliquer une séquence délirant-volutive dans son manifeste en ce qu'elle encourage l'adoption d'un comportement pour le moins hors normes³⁵⁸.

Il est peu commun de voir une idée à ce point polémique apparaître au milieu du texte et non à la toute fin ; Loy aurait sans aucun doute contribué à l'effet « manifeste » de son discours en lançant cette véritable bombe en guise de fermeture. Au contraire, l'*ethos* de spécialiste rationnelle ne se laisse pas démonter par l'aspect controversé de sa prescription puisque Loy s'affaire à en démontrer le bien-fondé : « *The value of man is assessed entirely according to his use or interest to the community, the value of woman depends entirely on chance, her success or insuccess in manœuvring a man into taking the life-long responsibility of her...* »³⁵⁹ » (FM, p. 4) Le parallélisme effectué dans cet extrait sert, d'une part, à nommer explicitement le désavantage d'être femme, la chance occupant une part trop importante dans son devenir et, d'autre part, à justifier l'adoption d'un moyen radical pour contrevenir à cette fatalité. Car Loy est catégorique : « *The woman who has not succeeded in striking that advantageous bargain – is prohibited from any but surreptitious re-action to Life-stimuli – & entirely debarred maternity* »³⁶⁰ » (FM, p. 5). La signataire, grâce à cette explication, fait montre d'un fort ancrage dans le réel parce qu'elle comprend la portée polémique du programme qu'elle défend, de là l'intérêt à le justifier et à s'extirper de la sphère délirante traditionnellement associée aux manifestes avant-gardistes.

Ultimement, le corps de la femme occupe une place prépondérante dans le *Feminist Manifesto*, et ce tant par le biais rhétorique d'un *ethos* empreint d'objectivité que par celui idéologique d'une élimination chirurgicale de la virginité. Cette double insertion – fondée sur l'objectivité d'une artiste-penseuse et les potentiels inhérents à la corporalité – le transforme en un outil de choix pour la libération et la réinsertion sociale des femmes (alors que l'homme « *is assessed entirely according to his use or interest to the community* »). Ainsi, Loy met au service de son programme féministe la part connotée de l'*ethos* discursif ; elle n'écrit jamais en son nom propre (« je ») ni ne se réclame ouvertement de l'un ou l'autre rôle dans l'avènement d'une féminité

³⁵⁸ D'une manière semblable à Marinetti qui veut « délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires ». (Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *loc. cit.*, p. 103.)

³⁵⁹ « La valeur de l'homme est entièrement estimée en fonction de son utilité ou de son intérêt pour la communauté, la valeur de la femme dépend entièrement du hasard, de sa réussite ou de son échec à manipuler un homme afin qu'il s'engage à vie à être responsable d'elle... » (Mina Loy, *Manifeste féministe*, *loc. cit.*, p. 822)

³⁶⁰ « La femme n'étant pas parvenue à remporter ce marché avantageux se voit interdite de toute réaction subreptice aux stimuli de la Vie – et la maternité lui est totalement prohibée. » (*Ibid.*, p. 822)

libérée des contraintes imposées aux femmes par l’imaginaire entourant la vertu. Si l’on peut voir poindre, grâce au choix pour le moins surprenant de l’élimination chirurgicale de la virginité, une part délirante semblable à celle investie par Valentine de Saint-Point dans son *Manifeste de la femme futuriste*, une rhétorique de la lucidité ne tarde pas à venir compenser la nature controversée de sa proposition principale.

Bref, qu’il soit question du *Manifeste de la femme futuriste* de Saint-Point ou encore du *Feminist Manifesto* de Loy, l’aspect connotatif de l’*ethos* discursif remplit une fonction majeure dans la structure du manifeste signé par une femme : il arrose à sa signataire une autorité sous-jacente au sein du discours lui permettant de se porter à la défense d’idées dont la validité est loin d’être communément admise. Ces deux exemples, où l’on voit Saint-Point en femme virile et Loy en observatrice du corps féminin au cœur d’un contexte artistique à hégémonie masculine (années 1910, en France et en Italie), montrent que l’investissement d’*èthè* discursifs transforme le manifeste avant-gardiste signé par une femme en un lieu de performance de soi qui prend place dans les limites du discours polémique. Les signataires jouent ainsi de l’implicite de la notion rhétorique pour se mettre en scène dans des positions qui, si elles ne sont pas préalables à l’écriture du manifeste, sont jugées susceptibles de favoriser la transmission programmatique en en personnifiant le contenu.

4.3 Spectacularisation : l’*ethos* comme mise en scène de soi

La part connotée de l’*ethos* discursif, les exemples de Saint-Point et de Loy le montrent, constitue une donnée charnière pour l’analyse des enjeux manifestaires au féminin. Il s’agit bien de se construire en tant qu’instance auctoriale sans rendre explicites les intentions rhétoriques, les artistes femmes devant souvent négocier, dans l’espace extratextuel, avec des attentes genrées pour le moins contraignantes. Plus encore, concevoir l’*ethos* discursif dans la mise en place d’une force autoritaire marginale au sein du manifeste montre tout le potentiel créatif inhérent au genre. À cet effet, la linguiste Emmanuelle Danblon, dans *La Fonction persuasive*, propose une définition pour le moins expansive de l’*ethos* :

Le mélange complexe de la personne réelle, de l’image qu’elle offre au public, de sa réputation, de son charisme, du rôle qu’elle occupe au sein de l’institution et de

la palette infinie des mises en scène qu'elle peut produire en jouant avec les règles et les normes sous-jacentes à toute situation rhétorique³⁶¹.

Si sa conception générale rejoint plutôt celle de la posture d'auteur-riche théorisée par Jérôme Meizoz en ce qu'elle s'extirpe du cadre proprement discursif (« [A]insi une posture d'auteur implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire³⁶². »), un certain nombre d'idées apportées par Danblon s'avèrent constitutives de l'*ethos* manifestaire en tant que production d'autorités minoritaires. En l'occurrence, celles de mises en scène infinies et de jeu sont particulièrement novatrices et à propos dans des contextes avant-gardistes et féminins, où les parts éthique et persuasive héritées de l'*ethos* aristotélicien ne peuvent être considérées au même titre qu'elles le sont par exemple pour des discours politiques traditionnels. Ces derniers, dont la vaste majorité sont performés exclusivement à l'oral, ne sont pas guidés par une volonté aussi prégnante de rompre avec les attentes du public. Ils se veulent au contraire des discours rassembleurs, dont la vocation performative est en ligne directe avec cette tradition antique orientée vers des valeurs morales.

L'*ethos* manifestaire, parce qu'il émane d'un contexte de production polémique, comporte « un aspect monstatif et en quelque sorte théâtral³⁶³ » qui n'est pas sans évoquer l'*ethos* de Danblon. De fait, un véritable jeu discursif témoignant d'une conscience aiguë des attentes sociales à leur endroit est observable dans le cas de signataires femmes en particulier, ce qui résulte en une multiplication des stratégies textuelles visant à faire cohabiter un idéal avant-gardiste et un imaginaire singulier du féminin au sein du discours. « [L]a palette infinie de mises en scènes », selon cette logique, ne se limiterait alors pas aux performances publiques qui souvent ont précédé la publication des manifestes – qui tiendraient plutôt de la posture d'autrice que de l'*ethos* discursif –, mais se ferait aussi au niveau du texte en tant que situation rhétorique à part entière. Les prochaines sous-parties sont justement consacrées aux différents *èthè* discursifs qui, parce qu'ils sont mis en place dans des discours d'artistes femmes, ont le potentiel de contribuer à l'élaboration d'une autorité charismatique non reconnue comme telle hors du discours, engendrant ainsi une force injonctive inhérente au texte. Pour continuer dans la même veine des *èthè* de femme

³⁶¹ Emmanuelle Danblon, *La Fonction persuasive. Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité*, Paris, Colin, 2005, p. 132.

³⁶² Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *loc. cit.*, p. 2.

³⁶³ Galia Yanoshevsky, « La polémique journalistique et l'impartialité du tiers », *Recherches en communication*, Louvain, vol. 20, 2003, p. 57.

virile et d'observatrice élaborés respectivement par Saint-Point et Loy, et parce que les possibilités d'autoreprésentation sont, pour reprendre le terme de Danblon, « infinies », il est judicieux de se concentrer sur celles qui permettent de constater une réelle négociation avec les attentes avant-gardistes reliées à la féminité.

4.3.1 La femme signataire, une figure prophétique

Quelle que soit la nature de l'innovation à transmettre par le biais du texte manifestaire, l'imposition va de pair, dans les textes du corpus, avec une réévaluation de la part d'autoreprésentation mise en œuvre par les femmes signataires. Leur seule force auctoriale étant insuffisante pour remplir la « condition d'obéissance » nécessaire à l'adhésion, les autrices et artistes fondent leur argumentaire sur une autoreprésentation génératrice de possibles en regard d'un féminin souverain. La création d'*èthè* discursifs inusités leur permet ainsi de rallier idéal artistique/éthique et conscience de soi comme théoricienne avant-gardiste, et ce autour du principe de « nouveauté ». Pour Serge Margel, « le nouveau constitue surtout un cadre de l'action qui se questionne elle-même, qui se réfère à elle-même et qui se représente comme ce lieu de rupture³⁶⁴ ». Parmi la pléthore de possibilités rhétoriques pour rendre compte d'une telle « action qui se questionne elle-même », l'*ethos* de prophète s'avère la plus cohérente avec le caractère nécessairement novateur du programme à transmettre.

Il en tient, toujours selon Margel, à l'artiste signataire de développer un « lieu potentiel, virtuel, utopique, où le manifeste va puiser sa force discursive, sa capacité d'action, son pouvoir d'innovation [...] [E]ntre l'anticipation et la subversion, la prospection et le bouleversement, la vision d'un avenir proche et l'abolition d'une actualité en crise³⁶⁵ ». Déjà en 1980, Claude Abastado expliquait que « [le manifeste] fonctionne comme un mythe : il défait le temps, refait l'histoire. Il est un rêve de palingénésie, prophétise des lendemains chanteurs : il annonce la “bonne nouvelle”³⁶⁶ ». Être annonciateur-riche d'une « bonne nouvelle », pour reprendre les mots d'Abastado, fait écho à la définition que Walter Vogels propose du prophète biblique : « Il fut une époque où on considérait le prophète comme celui qui prédisait l'avenir. Par réaction, on a dit par

³⁶⁴ Serge Margel, *loc. cit.*, p. 35.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 35 ; 39.

³⁶⁶ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 6.

la suite que la prédiction de l'avenir était secondaire et que le prophète prêchait d'abord la conversion. Pourtant, les deux font partie du message prophétique³⁶⁷. » Les gestes de prédiction de l'avenir et d'appel à un mouvement de conversion tels que les identifie Vogels ne sont pas sans rejoindre la nature performative du manifeste avant-gardiste : le but ultime du genre n'est-il pas de (re)constituer une communauté autour de valeurs anti-traditionnelles prônées pour la nouveauté qu'elles promettent ?

On doit toutefois à Janet Lyon le rapprochement entre la part prophétique du manifeste et un rôle énonciatif placé sous le spectre de la prophétie : « [By] *revising history in the manner of chiliastic prophecy, by placing a group's apocalyptic present tense at the fulcrum of a self-ordaining future, the manifesto breaks up statist versions of "progress"*³⁶⁸ ». L'évocation du millénarisme par le biais de l'expression « *chiliastic prophecy* » laisse en effet entrevoir la place occupée par l'artiste-prophète³⁶⁹ dans la divulgation d'un manifeste. Prophétiser est donc un geste qui semble aller de soi dans les attendus génériques du genre, voilà pourquoi ce rôle a traditionnellement été occupé par les quelques artistes avant-gardistes reconnus comme têtes pensantes futuristes, Dada et surréalistes. À cet effet, les propos tenus par Marinetti à la fin du prologue au « Manifeste du Futurisme » sont évocateurs : « Alors, le visage masqué de la boue des usines, pleine de scories de métal [...] nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre³⁷⁰. » Nul doute quant à la volonté du signataire de se montrer en digne initiateur d'un mouvement de pensée, lui qui, avec son automobile, cherche à « dicter ses volontés ». C'est précisément ce qu'entend Luca Somigli : « *The story that is being told here is in fact the overcoming of history – and literary history first and foremost – on the part of the futurists, so that a confrontation with tradition constitutes the necessary starting point of this process of renewal*³⁷¹. » Surpasser l'histoire, confronter les traditions comme points de départ à une aventure avant-gardiste fondatrice, chercher le renouveau : il s'agit là d'autant d'actions dignes des figures prophétiques qui guident le peuple au-delà du temps présent et rendu apocalyptique par l'abrutissement général.

À défaut d'être le porte-parole d'une instance divine comme le veut la définition plus littérale du prophète biblique, Marinetti prophétise sa propre parole, qu'il élève au rang divin. Il

³⁶⁷ Walter Vogels, *Les Prophètes*, Montréal, Novalis, 1990, p. 79.

³⁶⁸ Janet Lyon, *op. cit.*, p. 17.

³⁶⁹ Figure qui n'est pas sans lien avec « [l]e messianisme révolutionnaire, si présent dans la culture d'avant-garde » dont parle Vincent Kaufmann dans l'introduction à l'ouvrage *Poétique des groupes littéraires* (Paris, PUF, 1997, p. 7).

³⁷⁰ Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 89.

³⁷¹ Luca Somigli, *op. cit.*, p. 119.

faut revenir à l'origine de son manifeste fondateur pour comprendre comment le signataire s'y prend. Ce serait un accident d'automobile survenu le 15 octobre 1908 qui lui aurait inspiré son manifeste et qui lui aurait permis d'y investir les idées de résurrection et de miracle : « On le croyait mort, mon bon requin, mais je le réveillai d'une seule caresse sur son dos tout-puissant, et le voilà ressuscité, courant à toute vitesse sur ses nageoires³⁷². » L'expérience fondamentale de la mort prochaine a résulté en une résurrection de l'automobile, ce « bon requin », mais aussi en l'abandon, « dans le fossé, [de] sa lourde carrosserie de bon sens et son capitonnage de confort³⁷³ ». Cette épreuve s'est sans aucun doute avérée porteuse d'une réévaluation des *a priori* sur l'existence pour Marinetti, mais il en va ainsi pour nombre de manifestes signés par des hommes où l'entreprise d'une déification de leur propre parole est faite au service du programme à transmettre. De là le rapprochement avec le rôle prophétique, dans le sens traditionnel du terme quoiqu'à partir d'une source détournée, qu'on leur adjoint.

Mais qu'en est-il de la quête polémique d'une autorité tenant du prophétique et qui serait proprement féminine ? Comment les autrices et créatrices ont-elles pu incarner ce rôle fort d'une autorité suprême voire providentielle ? À partir des considérations entourant la figure du prophète dans le sens biblique du terme ou celle telle qu'investie par Marinetti, il faut s'interroger sur la place occupée par les signataires dans la transmission d'une Parole divine (ou au moins présentée comme telle).

Esilda Gibello Socco, prophète de l'eurythmie

Contrairement aux créateurs de prophéties autoréalisatrices, c'est à un prophète en tout point semblable à la figure biblique que s'identifie l'une des signataires au corpus. En 1934, l'artiste du futurisme tardif Esilda Gibello Socco, dans son manifeste « Un nouvel art du mouvement : l'eurythmie », évoque une parole divine à l'origine de la description qu'elle propose de l'eurythmie : « [O]n n'explique pas un art – surtout quand son sens intime est [...] un de ces secrets divins qui sont étudiés seulement par ceux qui les ont déjà compris. » (*NAME*, p. 1883) Outre son association explicite avec le sacré (« secrets divins ») en début de texte, Gibello Socco file à travers la suite du manifeste cette métaphore et provoque par le fait même la déification de la technique antique, notamment lorsqu'elle se trouve associée aux valeurs futuristes. Ainsi, Gibello

³⁷² Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 89.

³⁷³ *Ibid.*, p. 88.

Socco, en étalant la portée universelle de l'eurythmie, en se montrant à même de se projeter dans le futur et en prêchant la conversion à ce *secret divin*, incarne un *ethos* de femme prophète.

La signataire explique en effet les raisons qui font en sorte que l'eurythmie devrait « entrer dans le cercle des arts futuristes » (*NAME*, p. 1883-1884) : « [L]'Eurythmie occupe une place tout à fait spéciale, entre la danse et la mimique, entre la peinture et la sculpture, entre la poésie et la musique, tout en réunissant, en soi, la meilleure partie de tous ces arts. » (*NAME*, p. 1883) L'énumération construite autour de la préposition « entre » montre l'étendue hégémonique de l'eurythmie dans la sphère artistique, qui se confirme d'autant plus qu'elle est le lieu d'une réunion de « la meilleure partie de tous ces arts ». Du fait qu'elle ne réunisse que le meilleur³⁷⁴, l'eurythmie constitue bel et bien, selon Gibello Socco, le meilleur espoir pour retrouver « le souffle divin » (*NAME*, p. 1884) qui a été « au cours des siècles » (*NAME*, p. 1884) associé à la danse. Par ailleurs, la signataire insiste sur le fait que cette technique ne fait pas qu'avoir ses bienfaits dans la sphère artistique : elle « résume, par excellence, toutes les activités humaines » (*NAME*, p. 1883). Ainsi, et parce qu'il est le lieu d'une réunion parfaite de l'art et de la vie, l'avènement de cet art tenant du divin doit se faire au sein des rangs futuristes, et Gibello Socco s'en fait la principale transmettrice par le biais d'un *ethos* de prophète conscient de la part divine de son programme.

La signataire réitère plus loin et de manière encore plus évocatrice le parallèle entre l'eurythmie et le futurisme :

Nous autres futuristes, évidemment, nous n'utiliserons pas l'Eurythmie pour des élucubrations philosophiques, mais nous l'adapterons à la vie, comme elle se présente, sous ses multiples formes. Qui ne voit pas quels merveilleux effets l'on pourrait obtenir par l'interprétation "eurythmique" des poésies lyriques de Govoni ou des aéropoésies de Krimer ? (*NAME*, p. 1883)

Le recours au futur simple de l'indicatif ainsi qu'au conditionnel présent (« n'utiliserons pas », « l'adapterons », « pourrait ») est, outre la référence constante à la nature divine de l'esthétique eurythmique (« merveilleux effets »), une autre manifestation de l'*ethos* de prophète mis en place par Gibello Socco. La part prédictive est en effet primordiale dans le message prophétique : « Mais le prophète n'est pas seulement le témoin de Dieu en son temps : il a aussi des vues d'avenir : aussi fait-il des annonces relatives à un nouvel ordre de choses, à des transformations futures³⁷⁵. » En ce

³⁷⁴ Le parallélisme suivant expose bien l'aspect « idéal » de l'eurythmie : « Des arts du son, elle a le mouvement et le rythme. Des arts de la pensée, elle a l'expression spirituelle. » (*NAME*, p. 1883)

³⁷⁵ Mathias Delcor, « Le passage du temps prophétique au temps apocalyptique », *Annales de l'École pratique des hautes études*, n° 92, 1983, p. 39.

sens, le discours manifestaire tel que produit par l'artiste futuriste est bel et bien ancré dans un temps prophétique en ce qu'il narre un futur du point de vue d'un présent à surpasser³⁷⁶. L'adverbe « évidemment » vient ajouter à l'effet de clarté relatif à la conscience du rôle que le futurisme, auquel s'associe la signataire (« Nous autres futuristes »), tiendra dans l'avènement de cet art vivant ; alors que la question posée en toute fin d'extrait prouve que Gibello Socco est à même de *voir*.

D'ailleurs, la formule rhétorique « Qui ne voit pas... ? » implique effectivement que l'énonciatrice, si elle juge que tous devraient être à même de s'imaginer les merveilles qui ont le potentiel d'émaner de l'eurythmie, est la personne tout indiquée pour s'en faire la messagère. D'où l'intérêt de signer ce manifeste paru dans la revue italienne au nom doublement évocateur voire pléonastique dans ce contexte d'un art connu au préalable, mais adapté à des nouvelles exigences, *Nuovo Futurismo (Nouveau Futurisme)*. Si Esilda Gibello Socco possède en elle la faculté de *voir* et de se projeter dans le futur, elle s'en sert pour rejoindre un public bien précis, remplissant par là la seconde fonction du prophète biblique tel que le décrit Vogels : celle d'un appel à la conversion. En effet, la signataire conclut : « La femme surtout – et nous voulons dire par là la femme futuriste, non celle se consacrant aux fourneaux dans sa cuisine et à son tricot – pourra faire passer, dans cette expressions plastico-coloriste-intellectuelle toutes les qualités de son esprit ardent et les grâces de son corps parfait. » (*NAME*, p. 1886-1887) La temporalité au futur est de nouveau investie, cette fois pour l'avènement de ce que l'on pourrait nommer, à l'instar de Mathias Delcor, une « eschatologie de salut (*Heilseschatologie*)³⁷⁷ » en ce que la contribution de la femme futuriste (avec « son esprit ardent et les grâces de son corps parfait ») offre la promesse d'un « âge à venir [...] heureux³⁷⁸ ».

Quoique la signataire ne s'adresse pas directement aux femmes comme le fait par exemple Valentine de Saint-Point, l'on retrouve tout de même la trace d'une présence féminine constructive dans le manifeste. De fait, c'est de Gibello Socco elle-même qu'émane la seule démonstration concrète de l'eurythmie, la renforçant ainsi dans son *ethos* prophétique à même de tracer les contours futuristes d'un « art qu'il ne faut pas négliger » (*NAME*, p. 1886). L'unique exemple de performance eurythmique est présenté comme tel :

³⁷⁶ En référence à la « narration antérieure » de Gérard Genette en tant que « récit prédictif, généralement au futur » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 229).

³⁷⁷ Mathias Delcor, *loc. cit.*, p. 41.

³⁷⁸ *Ibid.*

*“Alors que les dieux chantaient dans l’azur innocent des espaces sans âge
Le son “a” se dilatait en angle infini à travers les cieux.
Alors que ciel et terre étaient unis dans le même rêve,
Le son “u” montait et descendait, angélique échelle entre eux.
Alors que le soleil rayonna sur la terre séparée,
Le son “o” se répandit dans sa lumière dorée
Sur toutes les créatures enflammées du même amour.
[...]” (NAME, p. 1886)*

L’utilisation de l’italique ainsi que des guillemets dans le texte initial servent à isoler la part proprement performative du manifeste (la signataire offre, en se citant elle-même, une démonstration de son art), alors que la thématique théologique (« *dieux* », « *cieux* », « *angélique* », « *lumière dorée* », « *créatures enflammées* ») est maintenue malgré les frontières typographiques posées par Gibello Socco. Comme pour justifier ce recours à la démonstration, elle remarque juste avant : « Mieux qu’une longue explication, voici deux illustrations qui représentent des attitudes correspondant à des sons, ou cette brève “diction” qui, accompagnée par l’exécution correspondante, explique la diverse valeur des voyelles... » (NAME, p. 1886) Ce commentaire visant à légitimer le recours à l’exemplification s’inscrit dans une séquence qui fait se rapprocher le texte du manifeste technique³⁷⁹ et qui, encore une fois, fait montre de la facilité avec laquelle la signataire manipule les concepts propres à sa discipline artistique. C’est justement la part technique du discours, qui côtoie celles plus descriptives et historiques déjà citées, qui permet de qualifier « Un nouvel art du mouvement : l’eurythmie » de manifeste. Sinon, sans l’accès à la démonstration qu’offre Gibello Socco et qu’elle complète d’une image³⁸⁰, l’on ne constaterait pas l’autoréférentialité artistique constitutive du genre telle qu’étudiée au préalable.

En outre, l’élaboration d’un *ethos* discursif tenant de la figure prophétique est, dans le cas du texte signé Esilda Gibello Socco, fondée sur plusieurs stratégies performatives. Recourir à la thématique du divin pour qualifier son projet d’union entre l’eurythmie et le futurisme en est une ; ajouter une démonstration (à la fois textuelle et imagée) de son art en est une deuxième ; finalement, terminer son texte sur une prédiction à la fois généralisante et incarnée (« la femme futuriste ») achève de consacrer la signataire comme prophète au service d’un art considéré comme un secret des dieux. Or, bien que les deux mouvements prophétiques identifiés par Walter Vogels soient

³⁷⁹ La séquence débute ainsi : « Un spectacle d’Eurythmie comporte essentiellement deux parties se déroulant ensemble : un diseur, ou chanteur qui déclame les paroles ; un ou plusieurs exécutants qui interprètent, par les mouvements du corps, les sons pris individuellement. » (NAME, p. 1886)

³⁸⁰ Voir la figure 1, p. 67.

présents (la prédiction de l'avenir et l'appel à la conversion) et à lire le verbe « voir » dans la question rhétorique « Qui ne voit pas... ? », l'on ne peut que penser à une seconde figure porteuse d'un programme annonciateur dans l'énonciation de Gibello Socco : celle de la voyante. À la lecture des autres manifestes du corpus, plusieurs signataires se font effectivement moins prophètes que voyantes dans l'établissement d'une autorité légitime parce qu'à même de voir au-delà du spectre d'un présent restreint et imparfait.

4.3.2 Manifester pour (ré)actualiser la figure de la voyance

Étudier l'énonciation d'autres femmes signataires du corpus pousse à concevoir différemment la propension à idéaliser son propre discours dans l'intention de le transformer en une prophétie autoréalisatrice (comme dans les cas marionettiers) ou encore dans le sens biblique du terme (comme dans « Un nouvel art du mouvement : l'eurythmie » de Gibello Socco). À défaut de se faire prophètes, c'est-à-dire d'adopter une position d'intermédiaire entre une entité conçue comme providentielle et le commun des mortels, certaines signataires, parmi lesquelles Mina Loy, investissent ce qui se rapprocherait plutôt de la faculté de voyance. En se portant au-devant des tendances artistiques et sociales, elle fait preuve d'une (clair)voyance témoignant, d'un côté, d'une sensibilité accrue aux travers de son époque et, d'un autre côté, d'une vision salvatrice indépendante d'une potentielle présence divine. En effet, vingt ans avant la publication du « Nouvel art du mouvement : l'eurythmie », soit à l'époque de la première génération futuriste, Loy s'inscrit dans une semblable rhétorique visionnaire. La signataire, dans ses « Aphorisms on Futurism », se fait non seulement porteuse des valeurs défendues par le mouvement, mais elle compte parmi les défenseuses les plus assidues d'une prédominance du futur sur le passé. La preuve en est qu'elle se présente sous les couverts d'un *ethos* de voyante capable de voir puis de décrire ce que le futur a à offrir. Dès lors, Loy se sert de la forme aphoristique, qui équivaut à une suite de brefs constats fondés sur l'expérience vécue du passé et/ou du présent dans la volonté de guider de potentiels destinataires, pour les projeter directement dans son utopie futuriste.

Celle qui n'a connu qu'une adhésion temporaire au mouvement futuriste dépeint un programme construit sur l'opposition entre les deux temporalités : « *DIE in the Past / Live in the Future.* » (AF, p. 327) Ces appels lancés en début de texte sont présentés sous la forme d'un parallélisme où sont aussi opposées les idées de mort (« *DIE* ») et de vie (« *Live* »). Outre

l'opposition au fondement des premiers aphorismes qui se fait au profit du « *Future* », les deux courtes phrases³⁸¹ introduisent une série d'affirmations visant à confirmer les vertus associées à une valorisation de l'avenir. En effet, Loy écrit plus loin : « *BUT the Future is only dark from outside. Leap into it – and it EXPLODES with Light.* » (*AF*, p. 327) Aux oppositions passé/futur et mort/vie s'ajoute ici celle obscurité/lumière, qui permet à l'artiste d'user de son esthétique futuriste inspirée par l'ardeur et la puissance (« *it EXPLODES* ») pour traduire le passage de l'un (l'obscurité apparente) à l'autre (la lumière). C'est donc voir confirmée, par le biais de quelques indices relatifs à l'*ethos* de celle qui sait voir au-delà du temps présent, l'association entre le futur comme idéal et le futurisme comme moyen privilégié pour l'atteindre.

Par ailleurs, le fait que le verbe « exploser » soit conjugué au présent contribue à extirper le texte du *hic et nunc* de l'année 1914 en l'associant déjà à un avenir plus lumineux où le passé est abandonné aux limbes de la banalité. À cet effet, un choix relié à la conjugaison diffère entre la version originale du texte, en anglais, et sa traduction française³⁸² : le même verbe « exploser » est, dans la version traduite, remplacé par « être » puis conjugué au futur simple (« il sera EXPLOSION de Lumière »). Cette légère disparité, quoiqu'elle maintienne la primauté de l'avenir sur le passé dans la traduction, a le désavantage de diminuer la subtilité visionnaire de Loy. La part connotative de son énonciation souffre quelque peu de ce glissement dans la temporalité verbale puisque le recours au futur simple de l'indicatif ne permet pas vraiment de voir comment la signataire rapproche symboliquement les deux temporalités alors que, dans la version anglaise, Loy utilise un verbe conjugué au présent pour témoigner d'un vécu dans le futur. Ainsi, en faisant cohabiter présent et futur au détriment d'un passé abrutissant, Mina Loy, avec ses « Aphorisms on Futurism », investit d'une manière exemplaire la charge prospective du discours manifestaire.

Un autre signe évident que Loy est l'un des rares individus à être doté de ce don de voyance est qu'elle condamne la torpeur de ses destinataires à partir de leur manque de volonté à s'ouvrir à un futur lumineux : « *YOU prefer to observe the past on which your eyes are already opened.* » (*AF*, p. 327) D'une part, l'accusation lancée directement à l'endroit d'un « vous » (« YOU ») rappelle l'oscillation entre universalité aphoristique et polémique manifestaire traitée en début de

³⁸¹ Le terme « phrases » est utilisé ici, quoiqu'il n'y ait pas de point final après la première. Une explication plausible à cette omission est que les deux sentences sont si intimement liées dans le sens et dans la structure qu'elles font partie d'un même ensemble syntaxique.

³⁸² « MAIS le futur n'est obscur que de l'extérieur. *Bondissez dedans – et il sera EXPLOSION de Lumière.* » (Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 771.)

deuxième partie. D'autre part, la même accusation sert à renforcer l'*ethos* de voyance puisqu'elle justifie à elle seule l'utilité du programme transmis par le biais des aphorismes. La signataire s'y octroie ultimement la force auctoriale nécessaire pour questionner ce même « vous » : « *WHAT can you know of expansion, who limit yourselves to compromise ?* » (AF, p. 327) Mina Loy, par sa capacité à *voir* dont elle ne se revendique jamais à proprement parler, s'extirpe de la charge restrictive et limitante du passé qu'elle associe, dans sa question rhétorique, au « compromis ».

L'exemple de Loy, à l'instar de celui d'Esilda Gibello Socco, s'inscrivent principalement dans une temporalité tournée vers un futur dont les deux signataires se font les traductrices fidèles. Contrairement à d'autres contributeurs futuristes qui ont la prétention assumée d'être des guides à travers l'exposition d'une pensée utopique³⁸³, ces deux créatrices usent de la connotation dans leur quête d'une autorité discursive. Le *Premier manifeste des musiciens futuristes* (1910) de Balilla Pratella est un bon exemple où le rôle de guide vers un présent nouveau est assumé ouvertement : « C'est aux *jeunes* que je m'adresse. Eux seuls devront m'écouter et pourront me comprendre. Il y en a qui naissent vieux, spectres baveux du passé, cryptogames gonflés de venins, pour eux, pas un mot, pas une idée mais une unique imposition : *fin*. » Le recours au pronom personnel « je », la clarté avec laquelle les destinataires à même de *comprendre* sont interpellés ainsi que le ton catégorique imposé par le mot « *fin* » ne laissent aucun doute quant à celui à qui il appartient de montrer des lendemains porteurs « de choses nouvelles, présentes, vivantes³⁸⁴ ».

Autrement, l'élaboration des *èthè* de prophète et de voyante est la stratégie qui contribue à ancrer le travail des signataires du corpus dans cette même volonté de représenter le passé « comme la non-vie³⁸⁵ ». Or, il ne faut pas omettre que le genre se veut tout autant un geste *rétrospectif* de la part des artistes, où le passé agit « comme le temps de gestation de la vraie vie³⁸⁶ ». Et parce qu'il ne va pas sans la remémoration de ceux et celles qui ont contribué à la genèse puis à l'évolution de la pensée défendue dans les textes polémiques, la part rétrospective de l'art manifestaire sera développée dans la troisième partie consacrée à la notion ambiguë de communauté, notamment grâce à l'investissement de systèmes de références intra et extra textuelles. Mais pour l'heure, et après avoir pesé l'importance de savoir à la fois transmettre, imposer et voir par le biais de la figure

³⁸³ Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 263.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 6.

³⁸⁶ *Ibid.*

du prophète ou par celle de la voyante, le cas de Nelly Kaplan montre une négociation encore plus complexe de ce don de voyance dans l'énonciation du *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*.

4.3.3 Travestissement textuel et sexuel : d'un *ethos* de voyante à celui de voyant

L'attrait pour la voyance comme moyen d'aspirer à un renouveau dans les mouvements d'avant-garde dépasse la seule forme manifestaire, quoiqu'elle en soit un support idéal. Cela est surtout le cas dans le courant surréaliste. Paul Aron, qui inclut le terme dans son livret *Les 100 mots du surréalisme*, explique : « Pour les surréalistes, cet état de voyance se rencontre dans toutes les activités qui ont pour but d'atteindre idéalement la surréalité, ce point ultime de réconciliation des contraires³⁸⁷. » Effectivement, qu'il soit question des différents jeux inventés par les tenants du courant (les cadavres exquis et l'écriture automatique, entre autres), de la place primordiale que la psychanalyse (et l'inconscient) y a occupée ou encore du marxisme comme idéal d'une société sans classe, la faculté de *voir* au sens absolu du terme a été valorisée par les surréalistes. André Breton est justement qualifié de voyant par Suzanne Roussi Césaire dans son texte manifestaire « André Breton Poète... » (1941) :

Poésie de bonheur que celle de Breton. Poésie qui tout en n'ignorant rien des angoisses et des malédictions qui ont rempli d'épouvante les rêves de Baudelaire et de Rimbaud les dépasse et les résout. Car si Breton, comme Rimbaud est "voyant" il ne se laisse pas hypnotiser par les terribles visions de l'Enfer Rimbaldien³⁸⁸.

Rimbaud, qui est sans aucun doute la figure-phare dont se revendique la voyance surréaliste, a été surpassé par Breton dans la mythologie de Roussi Césaire, qui sera étudiée plus longuement dans les prochains chapitres.

Auprès de ce « voyant » surréaliste par excellence, qu'en est-il des femmes que l'on a vu mêlées à cette tradition à partir des années 1920 ? L'on pense à madame Sacco³⁸⁹, dont le pendant fictionnel apparaît dans *Nadja* (1928), ainsi qu'à toutes celles à qui le chef de file surréaliste s'adressait déjà dans sa *Lettre aux voyantes* en 1925. Il en appelait alors à une reconquête de leur

³⁸⁷ Paul Aron, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Que sais-je ?, 2014, p. 125.

³⁸⁸ Suzanne Césaire, « André Breton poète... » (1941), *Tropiques*, n° 3, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 31. Désormais *ABP* suivi de la page.

³⁸⁹ Le chef de file surréaliste écrit, dans une lettre datant de 1927 : « [Madame Sacco, la voyante] s'est montrée absolument affirmative sur le fait que je n'ai jamais aimé et que je n'aimerais jamais que vous. » (Georges Sebbag, *André Breton. L'amour-folie*, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 62.)

influence féminine³⁹⁰ dans une volonté de libérer les mœurs tenues prisonnières des griffes de « l'ignoble bourdon blanc³⁹¹ », métaphore de l'influence cléricale nocive pour les sensibilités (notamment celles des jeunes filles). Outre l'investissement bretonien d'un imaginaire de la voyance, pensons aussi à celui d'Antonin Artaud dans la *Lettre à la voyante* composée en 1926, soit un an avant sa rupture d'avec le courant. Cette *Lettre*, Artaud l'adresse à une femme qui le fascine par ses dons :

Aux yeux de mon esprit, vous êtes sans limites et sans bords, absolument, profondément incompréhensible. Car comment vous accommodez-vous de la vie, vous qui avez le don de la vue toute proche ? Et cette longue route toute [sic] unie où votre âme comme un balancier se promène, et où moi, je lirais si bien l'avenir de ma mort³⁹².

L'admiration mêlée d'incompréhension éprouvée à l'endroit de cette âme transformée en balancier entre la vie et la mort est remarquable dans l'apologie d'Artaud, fixant pour le coup une nouvelle figure de voyante dans l'imaginaire surréaliste, toujours au service de « ce point ultime de réconciliation des contraires ». Nombreuses sont donc les voyantes de papier à avoir accompagné les auteurs et artistes surréalistes dans leurs aventures aux confins de l'inconscient.

Or, il en a déjà été question avec le cas de Loy, qui est bien plus ancien que l'esthétique surréaliste elle-même : les autrices de manifestes qui ont pu élaborer un *ethos* appartenant à la catégorie des voyantes n'ont que très peu à voir avec les figures telles que les ont construites les surréalistes à partir des années 1920. Sans adopter le rôle de guide des mœurs libertaires comme dans l'exemple de Breton ou encore celui de passeuses entre la vie et la mort comme dans le cas d'Artaud, elles œuvrent pour une réelle brisure temporelle. L'association la plus explicite d'une signataire à la faculté de voyance est celle de Philippe Soupault à l'endroit de Nelly Kaplan dans son avant-propos au *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*. L'implication de l'auteur dans la démarche créatrice de Kaplan n'est pas isolée, c'est-à-dire qu'elle ne s'est pas limitée à ce premier travail d'écriture et que son influence a perduré au-delà de cet épisode d'écriture théorique et contestataire. La cinéaste commente à ce sujet :

Un jour de 1958, Philippe Soupault me dit « Il y a déjà cinq ans que vous habitez ce pays et vous n'avez publié qu'un texte théorique en français (il s'agissait du

³⁹⁰ Breton écrit : « Je songe à ces jeunes filles, à ces jeunes femmes qui devraient mettre toute leur confiance en vous, seules tributaires et seules gardiennes du Secret. Je parle du grand Secret, de l'Indérobable. » (André Breton, « Lettre aux voyantes », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 20.)

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Antonin Artaud, « Lettre à la voyante », dans *L'Art et la mort*, Paris, Denoël, 1929, p. 28.

Manifeste d'un art nouveau : la Polyvision). Avec toutes les folles idées dont je vous sais capable, il est temps de vous attaquer à la fiction...³⁹³

Kaplan, cinéaste avant d'être écrivaine, a été introduite à l'écriture plus tardivement et, à en croire le précédent extrait, grâce en partie au soutien de Soupault et de sa passion partagée pour « les folles idées » de la cinéaste argentine. C'est donc lui qui effectue en 1955 le rapprochement entre la signataire et la faculté de voyance :

Par bonheur certains, un très petit nombre, savent voir. D'autres plus rares encore savent observer et nous faire part de leurs observations. Ce sont ces très rares que Rimbaud nommait des voyants [...] Nelly Kaplan est l'un de ces écrivains, un de ces poètes qui a regardé et qui a su garder dans ses mains cette clarté et n'a pas hésité à nous l'imposer. Avec des mots simples, directs, des images neuves et d'une hardiesse sans réplique, elle annonce ce qui, grâce à elle, va devenir une évidence. (MAN, p. 9-10)

À en croire le préfacier, Nelly Kaplan campe non seulement le rôle d'observatrice lucide de son époque – elle compte parmi ceux qui « savent voir » –, mais elle se voit aussi affiliée à une lignée de voyants. Soupault précise cette filiation plus loin : « Les pages de Nelly Kaplan publiées sont parmi les plus courageuses et les plus lucides que j'ai lues. [...] Comme Rimbaud, comme Lautréamont [...] Nelly Kaplan démolit avec une joie non dissimulée toutes les barrières... » (MAN, p. 9-10) Parmi ces barrières que la signataire se plaît à démolir, il est question de celle entre féminin et masculin puisqu'elle est le lieu d'une négociation et d'une performance relative à la représentation de soi au sein de ce manifeste. Car au-delà des propos extra-discursifs formulés par son homologue, la disposition à voir au-delà du temps présent et à laisser poindre les contours d'un futur moins abrutissant est constitutive du rôle qui revient à la signataire.

Tandis que Soupault use du pronom « elle » pour parler de l'artiste proche des surréalistes dans son avant-propos, Kaplan élabore dans son *Manifeste d'un art nouveau* non pas l'*ethos* discursif de voyante, mais bien celui de *voyant*. Ce dernier lui permet, d'une part, d'investir ce rôle de visionnaire autour duquel s'articulent les présentes réflexions tout en demeurant, d'autre part, fidèle à sa conception androgyne (lire masculine) de l'art. Cette conception, la cinéaste l'a expliquée tardivement dans une contribution à l'ouvrage collectif *Nelly Kaplan, le verbe et la lumière* :

En quoi le talent, cette étrange machine à apprivoiser les intuitions, serait-il différent selon qu'il naît des exaltations de l'un ou l'autre sexe ? [...] Je pense avoir

³⁹³ Nelly Kaplan, « Par Isis », *Le Réservoir des sens*, Paris, Le Castor Astral, 1995, p. 8.

été claire là-dessus. Permettez-moi donc de conclure en affirmant avec véhémence qu'une création digne de ce nom ne peut être qu'androgyn³⁹⁴.

Au sein du *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, le rapprochement genré se traduit surtout dans les choix reliés à l'autoreprésentation, notamment par rapport à celui d'un *ethos* discursif « *ni masculin ni féminin et masculin et féminin*³⁹⁵ » en guise de moyen rhétorique visant la persuasion du lectorat dans la défense de cet art qu'est la polyvision. Sans écrire d'une manière explicite qu'elle se fait la porteuse d'un futur salvateur (la nature connotative de l'*ethos* le veut ainsi), elle le suggère entre autres par une conscience accrue de l'état de l'humanité, par l'inclusion de segments narratifs menés par un personnage de voyant dont elle rapporte indirectement les paroles ainsi que par le biais de références au poète Arthur Rimbaud, auteur des lettres dites « du voyant » en 1871.

Le manifeste dresse, avant même de parler d'une projection dans un quelconque futur, un portrait lamentable de la société contemporaine à Kaplan ; la part écrasante et destructrice inhérente à ce réel apocalyptique va d'ailleurs de pair avec une énonciation fondée sur la violence verbale qui a déjà été observée dans le premier chapitre. En plus, la surconscience qu'a la signataire de l'état pitoyable de la civilisation, additionnée à sa capacité à se projeter dans le futur, laisse croire qu'elle investit doublement l'*ethos* de voyant : celui à même de voir clair dans un présent à l'image « [d]es siècles d'éducation dirigée vers des fins bien précises » (*MAN*, p. 15) ; celui capable de voir où se diriger pour s'extirper des traditions castratrices. De fait, la source principale des maux qui accablent la civilisation sont reliés à l'aveuglement complet dans lequel est contraint l'humain et que Kaplan nomme clairement : « Pour l'instant il marche encore aveugle. » (*MAN*, p. 16) Ainsi, à laisser se détériorer la situation et à continuer « à marcher aveuglé dans les rues au travail obligé » (*MAN*, p. 18), « naturellement, au septième jour la lumière ne sera pas » (*MAN*, p. 26). Dans cet extrait fortement inspiré de *La Genèse*, la combinaison du futur simple et de l'adverbe « naturellement » sont deux indices permettant à Kaplan de se faire le porteur d'un savoir qui s'écarte du *hic et nunc* imposé par ceux qui ont « intérêt à conserver les privilèges de ces éclairs d'intuition, dans un monde encore rentable dans ses récoltes et ses guerres » (*MAN*, p. 16).

³⁹⁴ Nelly Kaplan, « Kaplan dans tous ses états », dans Mireille Calle-Gruber et Pascale Risterucci (dir.), *Nelly Kaplan, le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 27-28.

³⁹⁵ Mireille Calle-Gruber, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *op. cit.*, p. 167.

L'investissement récurrent de la thématique de l'obscurité n'est d'ailleurs pas étranger à cette quête d'un art éclairant qu'entreprend Kaplan dans le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*.

Outre sa conscience suraiguë de l'état de sa société et afin de faire de la voyance une faculté-phare de son manifeste sans toutefois se qualifier elle-même ainsi, Kaplan écrit : « Mais il y a les voyants, ceux qui sentent que la deuxième moitié du siècle dépassera les dimensions euclidiennes et son asphyxie tridimensionnelle. » (*MAN*, p. 17) Une association entre Kaplan et ces voyants est possible dès lors que l'autrice est en mesure de décrire ce que ces derniers peuvent voir, c'est-à-dire l'évolution de la deuxième moitié du siècle. Elle invoque à nouveau, un peu plus loin dans le texte, cette figure lorsqu'elle narre la rencontre entre un homme et un personnage de voyant anonyme. Le passage du pluriel (les voyants) au singulier (un voyant) dans ce deuxième épisode est remarquable. Kaplan se fait une nouvelle fois interprète de celui qui sait voir et dénoncer les forces abrutissantes du quotidien. Pour preuve, le seul discours rapporté (quoiqu'il le soit de manière indirecte) est celui du voyant : « Le voyant voudrait lui crier, lui ouvrir les yeux, lui montrer que tout peut changer, doit changer, changera. » (*MAN*, p. 18) La conjugaison au futur simple du verbe changer, qui apparaît comme affirmation amplifiée et catégorique, car elle vient en fin de gradation après les formes plus hypothétiques « peut changer » et « doit changer », ouvre vers une possibilité de rédemption, vers ce que l'autrice nomme « le grand triomphe de l'homme sur le temps. La destruction du temps. La mort de la mort » (*MAN*, p. 17). L'on conçoit donc que Kaplan, malgré le déterminant indéfini qui accompagne le terme « voyant », se montre à même de remplir ce rôle.

Puis, pour renforcer Kaplan dans son *ethos* de voyant, entre l'avant-propos et le manifeste se trouve en exergue un extrait du poème « Départ » d'Arthur Rimbaud. L'on sait, grâce au texte de Soupault et en connaissance de l'imaginaire surréaliste, que le poète a investi cet *ethos* au préalable. Plus précisément, il le fait dans sa lettre dite du voyant écrite en 1871, qui est par ailleurs, sans être manifestaire au sens propre, une lettre de défense où le poète offre « de la prose sur l'avenir de la poésie³⁹⁶ » et plaide « qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*³⁹⁷ ». L'exergue se voit ensuite réutilisé à même le manifeste de Kaplan, c'est-à-dire qu'elle le sépare en deux, en met une première partie à la page 19 et conclut le texte sur la deuxième. De cette manière, l'autrice enserme de ses propres idées les mots de Rimbaud afin de créer un amalgame trahissant le rapprochement

³⁹⁶ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1954, p. 269.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 270.

entre les deux imaginaires où une place non négligeable est accordée à la faculté de voyance. L'ajout de guillemets rend d'ailleurs explicite la réappropriation du discours de Rimbaud par Kaplan, ce qui constitue sans doute la preuve la plus directe d'une autoreprésentation androgyne.

Sans grande surprise considérant le titre du texte, la solution pour éliminer tous ces maux, toutes ces « castrations » pour reprendre l'expression que Kaplan utilise en milieu de manifeste, est la polyvision³⁹⁸. En effet, après s'être fait le témoin éclairé de l'échec de l'art et de la civilisation actuels, elle constate que c'est non seulement dans le futur que se trouveraient les solutions pour vaincre ce présent marqué « par l'angoisse des incertitudes » (*MAN*, p. 15), mais que l'art pensé il y a de cela trois décennies constitue la clé pour y parvenir. Les solutions identifiées par Kaplan pointent directement dans le sens de la polyvision en ce que cet art permettrait de générer « le sentiment d'ubiquité » qui irait à l'encontre de ce que la signataire exprime dans une phrase-choc : « Sensibleries pour atrophier sensibilités » (*MAN*, p. 24). La « nouvelle » forme artistique est mentionnée tardivement (à la page 28 sur 31), comme si Kaplan avait voulu dresser un état des lieux avant de donner, en guise de salut ultime, le résultat qui émane « d'un écran polymorphe qui additionne, divise ou multiplie les images comme le créateur le désire et la création l'impose » (*MAN*, p. 29).

Alors que l'on assistait à un mélange de temporalités verbales dans les deux premières parties du manifeste, une large prédominance est laissée vers la fin au futur simple dans une série de visions prospectives où la polyvision occupe le rôle-phare : « Les frontières du temps et de l'espace s'écrouleront dans les possibilités d'un écran polymorphe qui additionne... » (*MAN*, p. 29) ; « Le temps prouvera qu'il ne peut pas être prouvé parce que, dans le même film, une image sera projetée simultanément au ralenti, au rythme normal, à l'accélééré... » (*MAN*, p. 29) ; « Et le mot "impossible" continuera à se déplacer sans cesse vers de nouveaux sommets. » (*MAN*, p. 30) ; « Le cinéma pourra seulement alors renaître, atteindre sa plénitude. » (*MAN*, p. 30) ; etc. La suite d'énoncés telle que présentée par Kaplan sert à prouver, et c'est ce qu'on peut voir avec la gradation formée des quelques exemples cités, que « [l]a polyvision c'est le cinéma de l'avenir, art unique de l'ère atomique qui est déjà ouverte devant nous » (*MAN*, p. 31).

La non-association par Nelly Kaplan à une forme admise de la féminité, en plus d'être constitutive de son esthétique, contribue, dans le cas précis du *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, à sa force autoritaire. En effet, bien loin de s'identifier à la figure, pourtant

³⁹⁸ « Maintenant le cinéma meurt, et seule la Polyvision peut le sauver. » (*MAN*, p. 29)

prédominante dans l'imaginaire surréaliste, de la voyante, la signataire demeure fidèle à son éthique créatrice fondée sur l'androgynie. En résulte la construction d'un *ethos* de voyant qui permet son inscription dans une lignée masculine clairement établie³⁹⁹ et, surtout, reconnue unanimement au sein du mouvement d'avant-garde comme étant dotée de dispositions uniques (en témoigne la place accordée à Rimbaud par Kaplan et Soupault avant elle ou celle à Breton par Roussi Césaire). L'omission apparente des questions genrées au service du programme à transmettre, quoiqu'elle ait donné lieu à un commentaire autour de Nelly Kaplan et de son *ethos* de voyant, se rapprocherait des cas de manifestes où semblent évacuées toutes traces d'une autoreprésentation par la signataire. En l'occurrence, les manifestes techniques de Benedetta Cappa Marinetti, publiés quelques décennies avant le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*, sont exemplaires en ce qu'ils sont des lieux où l'élaboration même d'un *ethos* discursif ne va pas de soi, et ce contrairement à d'autres manifestes techniques parus à la même époque.

4.3.4 Le manifeste technique, un effacement total de la signataire ?

L'exemple de Nelly Kaplan a permis de démontrer que certains des jeux textuels rendus possibles par une négociation féminine de l'*ethos* discursif donnent lieu à un phénomène de travestissement. En résulte la création d'un dialogue entre une voix masculine (dominante) et une voix féminine (sous-jacente) au sein du discours. Si une telle négociation se fait, dans le cas de cette signataire surréaliste, au profit de l'androgynie, qu'en est-il des textes manifestaires où s'efface en principe totalement l'énonciatrice ? Les manifestes techniques, qui correspondent à la définition la plus stricte du genre comme paratexte, c'est-à-dire comme seule mise en valeur du programme à défendre, seraient en effet tout entiers consacrés à la mécanique d'une technique innovatrice.

C'est ce que l'analyse de la *Théorie de l'immédiat contre les nuances : manifeste futuriste* de Benedetta Cappa a déjà laissé sous-entendre. Pourtant, à observer les deux premiers manifestes techniques auto-catégorisés, le *Manifeste technique de la sculpture futuriste* par Umberto Boccioni (1912) et le *Manifeste technique de la littérature futuriste* par Marinetti (1912), l'énonciation se

³⁹⁹ Nelly Kaplan, qui utilisera aussi le pseudonyme *Belen* comme signature de plusieurs de ses œuvres de fiction parmi lesquelles *La Reine des Sabbats* (1960) et *Le Réservoir des sens* (1966), n'est pas la seule signataire à s'être inscrite, du moins en partie, dans une lignée d'hommes : la prochaine partie montrera des exemples de manifestes où l'implication explicite de figures masculines joue dans la projection d'une collectivité.

fait sans différence majeure d'avec les manifestes avant-gardistes de manière générale. L'on retrouve en effet, outre la fable autocentrée qui a été sujette à commentaires au préalable, une présence prégnante du signataire, qui parle soit à la première personne du singulier, soit à la première du pluriel, le confirmant ainsi dans son *ethos* d'artiste précurseur. En témoigne la déification de Marinetti par lui-même dans son texte de 1912 dans l'extrait qui clôt le *Manifeste technique de la littérature futuriste* :

Poètes futuristes ! Je vous ai enseigné à haïr les bibliothèques et les musées. C'était pour vous préparer à **haïr l'intelligence**, en éveillant en vous la divine intuition, don caractéristique des races latines [...] nous préparons la création de l'**homme mécanique aux parties remplaçables**. Nous le délivrerons de l'idée de la mort...⁴⁰⁰

Dans ce cas comme dans celui d'autres artistes masculins, l'*ethos* investi joue moins de sa nature connotative puisqu'une présence auctoriale préexiste à la publication des manifestes. Le premier manifeste technique publié permet justement de mieux voir comment l'*ethos*, qui plus est dans un manifeste technique, est le fruit d'une conception de soi relativement prévisible et, surtout, marquée de manière explicite.

Umberto Boccioni, artiste outré

Umberto Boccioni, qui a publié son manifeste technique sous forme de tracts en italien et en français, y adopte l'*ethos* assez conventionnel du fin connaisseur outré du paysage contemporain. Le texte ayant été publié en 1912, c'est-à-dire au cœur d'une période foisonnante pour l'artiste qui s'achèvera brusquement à sa mort en 1916, l'on ne se surprend guère des choix rhétoriques qui y ont été effectués et qui vont de pair avec une posture d'autorité préalable au discours. Que son manifeste ait en plus été sujet à comptes rendus à peine quelques jours après sa diffusion suggère une présence déjà bien établie.

Cet *ethos*, donc, transparaît très clairement, et ce dès la phrase liminaire du texte : « La sculpture, telle qu'elle nous apparaît dans les monuments et dans les expositions d'Europe nous offre un spectacle si lamentable de barbarie et de balourdise, que mon œil futuriste s'en éloigne avec horreur et dégoût. » (*MTSF*, p. 384) L'accumulation dans ce seul extrait des termes « lamentable », « barbarie » et « balourdise » ou encore « horreur » et « dégoût » vus par « l'œil futuriste » de Boccioni montre à la fois la capacité du peintre et sculpteur à *voir* et à *juger* sur le

⁴⁰⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, loc. cit., p. 397.

mode de l'outrage le cours actuel des tendances artistiques. Ces tendances, Boccioni les retrace géographiquement, tout en prenant soin d'amorcer son tour du globe par une généralisation laissant peu de doutes sur la suite du propos : « Nous voyons à peu près partout l'imitation aveugle et grossière de toutes les formules héritées du passé... » (*MTSF*, p. 384) La combinaison, dès les premières lignes du *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, d'une condamnation sans appel d'une tradition passéiste de l'art, de l'affirmation d'une supériorité futuriste qui passe par la clairvoyance de son fidèle partisan ainsi que par l'interrelation d'un « je » et d'un « nous » collectif pointe vers une conception des plus traditionnelles du manifeste avant-gardiste.

Par ailleurs, la tentative d'imposition d'un programme pour pallier les nombreux manques relatifs à la sculpture ne tarde pas à être énoncée : « Il ne peut y avoir aucun renouvellement dans un art si on ne renouvelle pas en même temps l'essence de cet art, c'est-à-dire la vision et la conception de la ligne et des masses qui forment l'arabesque. » (*MTSF*, p. 385) La formule impérative « il ne peut » (ré)introduit non seulement le point de vue catégorique défendu, mais elle prépare surtout une démonstration qui se veut largement argumentée. En effet, le signataire fait référence à un artiste qu'il qualifie de génie (Medardo Rosso) et qui agit comme contrepoids à la mention de trois autres (Constantin Meunier, Bourdelle et Rodin), qui sont pour leur part associés au pur traditionalisme : « On découvre donc dans l'œuvre de ces trois génies les trois influences de trois périodes différentes : influence grecque dans l'œuvre de Meunier, gothique dans l'œuvre de Bourdelle, influence de la renaissance italienne dans l'œuvre de Rodin. » (*MTSF*, p. 387) L'utilisation du même qualificatif pour les quatre sculpteurs, « génie », évoque un parallèle intéressant dès lors qu'il renforce la valeur de l'un, alors qu'il est plutôt au service d'une dévalorisation des autres. Toutefois, Rosso se voit lui aussi presque immédiatement démis de son piédestal⁴⁰¹.

Ce renversement, qui surprend après l'opposition initiale entre l'artiste italien et les grands maîtres français, ouvre dans un même temps la voie à ce qui, pour Boccioni, représente un avancement complet, pour ne pas dire un avancement *futuriste*. Pour preuve, les prochaines références, toutes élogieuses, quittent la sphère de la sculpture vers celle, plus large, des artistes consacrés du mouvement. Le poète Marinetti ainsi que le compositeur Balilla Pratella sont évoqués pour que soient appliquées leurs doctrines littéraire et musicale à une nouvelle génération de

⁴⁰¹ « La révolution artistique de Medardo Rosso, bien que très importante, part d'un point de vue trop extérieurement pictural [...] La révolution artistique de Medardo Rosso a donc les qualités et les défauts de l'impressionnisme en peinture... » (*Ibid.*, p. 387-388)

sculpteurs. Bref, dans cet exemple de Boccioni, si l'artiste négocie d'une manière intéressante les différentes influences au fondement de la sculpture futuriste, il ne se dépeint pas pour autant sous les couvertures d'un *ethos* autre que celui en ligne directe avec la posture de précurseur datant des débuts de la revue *Poesia*. À partir de cet exemple « classique » de manifeste technique, quelle place s'arroge Benedetta Cappa dans les « Sensibilités futuristes » ?

Benedetta Cappa, entre présence et absence

L'investissement énonciatif est moins clair dans le cas des manifestes de Benedetta Cappa Marinetti. Bien que la *Théorie de l'immédiat contre les nuances* et les « Sensibilités futuristes » n'aient pas explicitement été nommées « manifestes techniques » par leur signataire ni *a posteriori* par la critique, tant leur structure que leur contenu coïncident avec les implications du sous-genre : les deux textes exposent, souvent sous forme de listes, les étapes et les contraintes reliées à des pratiques jusque-là méconnues. Puisque la *Théorie de l'immédiat contre les nuances* a précédemment fait l'objet d'un commentaire à propos de son apparent déni d'une autoréférentialité, c'est le texte « Sensibilités futuristes » (1924), paru en italien dans la revue *L'Ambrosiano*, qui se trouve au cœur des implications d'un *ethos* en contexte de signature d'un manifeste technique. Grâce à l'adoption d'un point de vue impersonnel et omniscient dans la majorité du discours, Benedetta parvient à identifier les failles d'un art visant à transmettre adéquatement la sensibilité futuriste pour ultimement se représenter elle-même en artiste idéale.

Après avoir fourni les quatre passions caractéristiques (pour la profondeur, le vivant, les libertés et les complexités difficiles) de la sensibilité telle que la vivent les artistes futuristes, Benedetta pose un problème : « Le peintre futuriste se trouve donc confronté au problème suivant : comment exprimer ces nouveaux et nombreux mondes, comment les rendre crûment et puissamment de façon que tout homme soit *immédiatement* en contact avec l'univers de l'artiste⁴⁰² ? » La question posée s'avère être rhétorique puisqu'elle est immédiatement suivie de sa réponse. Le fait que cette dernière soit connue sans le recours au public contribue à la propension à l'explicite et au propos impératif dans le manifeste, en plus de servir de tremplin pour le déploiement de la démonstration. De fait, s'ensuit une liste numérotée de prescriptions à partir du point de vue du peintre futuriste (« Le peintre futuriste se trouve donc confronté au problème

⁴⁰² Benedetta Cappa Marinetti, « Sensibilités futuristes », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 1509. Désormais SF, suivi de la page.

suisant »), en l'occurrence : « 1. Il crée dans *l'immédiateté* [...] 2. Il *mécanise* l'œuvre [...] 3. Il fait *vivre la matière*. » (SF, p. 1509) Un étalement aussi spécifique (la signataire détaille une par une ses trois recommandations) dénote une maîtrise parfaite des enjeux entourant la manière qu'ont les futuristes d'être « les primitifs d'une nouvelle sensibilité » (SF, p. 1508).

Cela dit, alors qu'il va de soi que Boccioni se représente comme le penseur derrière la sculpture futuriste, à aucun moment Benedetta ne se pose comme l'instigatrice d'une quelconque mouvance. Au contraire, elle adopte le point de vue plus général et impersonnel des tenants du mouvement. Elle écrit par exemple : « Ainsi, pour les futuristes, le problème pictural se présente... », « L'artiste futuriste vit ses passions dans la vie même... » (SF, p. 1508) ou encore, pour reprendre le premier extrait présenté, « Le peintre futuriste se trouve donc confronté... » (SF, p. 1509) L'absence d'une autoréférentialité explicite par la signataire laisse croire à un effacement de soi au service d'une collectivité plus large qui regrouperait les partisans du mouvement. Et encore, le singulier domine (« il » ; « lui ») ce qui encourage, plutôt que l'avènement d'une autorité au féminin incarnée par Benedetta, l'élaboration d'un partisan « modèle » qui réunirait les passions et les pratiques constitutives d'une appartenance au courant.

Cette absence peut toutefois être vue comme l'investissement d'un *ethos* omniscient car, à n'être nulle part, Benedetta en vient à être partout. Les précisions faites par rapport aux trois recommandations constituent l'une des manifestations de cette position surplombante qu'occupe l'énonciatrice. La première, sur la création réalisée dans l'« immédiateté », va comme suit : « [L']artiste abolit ainsi toutes les phases de développement qui vont de la conception à la réalisation. Il approche la pensée de la création. Il s'empare des rythmes vivants pour les insérer comme tels dans l'œuvre... » (SF, p. 1509) L'inclusion d'une série de verbes d'action tels qu'« abolir », « approcher » et « s'emparer » (la suite se poursuit tout au long du texte) conjugués à partir du pronom personnel « il », dont l'antécédent est l'artiste/le peintre futuriste, dénote que la signataire se situe parmi eux. D'ailleurs, l'énumération détaillée qui constitue la marche à suivre pour la bonne réalisation d'un art immédiat prouve que Benedetta est, à emprunter deux expressions utilisées par Marinetti dans la préface à son texte *Viaggio di Gararà* (1931), sa « *consorte scrittrice*⁴⁰³ » (« consœur écrivaine ») ou encore son « *egual non discepolo*⁴⁰⁴ » (« égale et non disciple »).

⁴⁰³ F.T. Marinetti, « Prefazione », dans Benedetta, *Le force umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, Rome, Edizioni Dell'Altana, 1998, p. 124.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

Le même phénomène se produit déjà en début de texte, avec le verbe « choisir », lorsqu'est précisé le rapport de l'artiste au temps :

Le peintre futuriste choisit d'ignorer que dans le passé (hier ou il y a cent ans) les peintres dessinaient ou peignaient sur la toile ou sur le mur des fresques d'humanité ou de nature [...]. Les œuvres réalisées par les peintres futuristes contiennent tous ces nouveaux mondes infinis... (SF, p. 1508-1509)

La conception indifférenciée du passé avec l'incidente « (hier ou il y a cent ans) » ainsi que la part belle faite au futur (« contiennent tous ces nouveaux mondes infinis »), rapprochées de l'idée de *choix* (« Le peintre futuriste choisit »), coïncident parfaitement avec les valeurs futuristes qui, en 1924, sont défendues depuis plus de quinze ans. À l'opposition passé/futur caractéristique de l'esthétique futuriste observée au préalable notamment dans les aphorismes de Mina Loy s'ajoutent, d'une part, la primauté de la machine (« Une œuvre futuriste, précisément parce qu'elle est issue de notre sensibilité, sera construite comme une machine, c'est-à-dire qu'elle sera un produit déterminé par les seuls éléments essentiels. » (SF, p. 1509)) et, d'autre part, l'intégration de la matière comme complément aux seules couleurs, desquelles émanerait traditionnellement l'émotion artistique. Tous les ingrédients semblent donc réunis dans l'établissement d'un programme entièrement calqué sur les valeurs du premier mouvement d'avant-garde.

Or, il n'est pas tout à fait juste d'affirmer que Benedetta se retire concrètement de son manifeste pour s'autoreprésenter sous les couverts d'un *ethos* omniscient : l'on retrouve, à la page 1509, le déterminant possessif « notre » et, surtout, elle se prend elle-même en exemple à la fin de son commentaire sur l'immédiateté. Cet exemple, qui est plaqué à la manière de l'incidente retranscrite plus haut, est placé entre parenthèses et contient le seul pronom « je » qui soit inclus dans les *Sensibilités* : « Il ne cache pas, sous du sang coagulé ou des épidermes morts, la belle ligne nue d'une émotion (exemple : dans mon tableau *Vitesse de canot à moteur* j'ai uniquement traduit l'arabesque imprimée par la vitesse d'un canot dans la pulpe bleue de la mer avivée par la lumière de midi). » (SF, p. 1509) L'inclusion aussi assumée de l'une de ses productions picturales est une preuve irréfutable de la présence effective de Benedetta dans ce projet manifestaire. Alors, l'*ethos* omniscient, qui se traduit dans les faits par la mise en scène d'un artiste futuriste « idéal », combiné à l'autoréférence artistique, force un rapprochement entre l'artiste anonyme et la signataire. Cette dernière se mettrait alors en scène sous les couverts de la parfaite représentante (féminine) de son

courant d'appartenance, et ce malgré qu'elle s'efface en même temps presque entièrement au profit d'une théorisation et de mentions à de multiples autres peintres futuristes.

L'inclusion de références, stratégie récurrente dans le genre manifestaire, fera l'objet d'un prochain chapitre mais, concernant ce cas d'étude précis, il importe d'en dire quelques mots.

Benedetta énumère :

Ainsi par exemple toutes les œuvres de Boccioni et de Balla contiennent essentiellement profondeur, complexité, dynamisme, simultanéité, compénétration de temps-espace, de lointain-proche, d'extérieur-intérieur. L'œuvre de Depero est remplie de la liberté et de la fantaisie la plus pure. Prampolini, Pannaggi, Paladini, Marasco mécanisent l'univers. Dottori, dans son tableau *Printemps ombrien*, associe les rythmes en expansion des arbres en fleur et le bourgeonnement d'un corps de fille. (*SF*, p. 1509)

Le système de références est ici fondé sur deux traits principaux : la masculinité – la seule mention d'une certaine féminité est relative à un « corps de fille » – et la nationalité italienne. Tous ces exemples, qui renvoient somme toute à un « type » bien défini d'artiste, paraissent juste avant que ne soit posée la question citée en début de section⁴⁰⁵. Le « problème » ainsi énoncé met alors en perspective l'absolue hégémonie artistique sous-entendue de Boccioni, Balla, Depero, Prampolini, Pannaggi, Paladini, Marasco ou encore de Dottori. La position que l'énumération occupe dans la structure du texte suggère donc que la peinture futuriste telle que pratiquée par ces artistes masculins n'est pas la solution à un problème de transmission de la sensibilité futuriste, mais bien un cas de figure démontrant qu'il y a bel et bien une faille dans l'esthétique du mouvement.

Le seul cas de figure mentionné pendant l'esquisse du programme, outre celui de l'artiste « modèle », est celui de Benedetta, signe qu'il lui appartient en propre de colmater cette faille. Il s'agit là d'un témoignage évocateur de l'importance de la connotation dans l'élaboration de l'*ethos* au sein du manifeste avant-gardiste au féminin : bien loin de concrétiser son rôle de porte-parole au même titre que le fait son époux ou encore le sculpteur Boccioni, Benedetta le fait d'une manière détournée, soit en jouant avec la référentialité ainsi qu'en provoquant le rapprochement entre elle et une instance englobante. À ce propos, une publication datant de la même époque que celles de Benedetta permet de commenter plus avant ce recours à une autoreprésentativité entre généralité et individualité sous-jacente dans les « Sensibilités futuristes ».

⁴⁰⁵ « Le peintre futuriste se trouve donc confronté au problème suivant : comment les rendre crûment et puissamment de façon à ce que tout homme soit *immédiatement* en contact avec l'univers de l'artiste ? » (*SF*, p. 1509)

L'intronisation de la femme du « chef »

L'on pourrait se surprendre de compter Benedetta Cappa parmi les signataires de manifestes futuristes « tardifs », elle qui s'inscrit pourtant dans les rangs du mouvement depuis plusieurs années, soit depuis la fin de la Première Guerre mondiale⁴⁰⁶. Ce serait omettre une tendance qui a cours et qui remonte au moins à la publication du *Manifeste de la femme futuriste* par Valentine de Saint-Point (en 1912), où son geste avait été salué par Marinetti, c'est-à-dire celle de l'intronisation quelque peu tardive d'une artistes par un membre déjà établi. C'est précisément ce qui se produit à l'été 1924, soit à la même époque que la publication de la *Théorie de l'immédiat contre les nuances* et des « Sensibilités futuristes » : le poète Paolo Buzzi signe un communiqué de presse qui s'intitule « Un nouvel écrivain futuriste : Benedetta révélée par Marinetti à la Sorbonne⁴⁰⁷ ». Marinetti le diffusera *a posteriori* afin de faire la publicité d'un roman de sa femme, *Le Forze umane, romanzo astratto con sintesi grafiche* (*Les forces humaines, roman abstrait avec synthèses graphiques*), publié la même année. Benedetta Cappa se voit ainsi, après quelques six années consacrées à la peinture, « révélée » en tant qu'écrivaine (ou plutôt « écrivain »). Pour ce faire, Buzzi joue d'abord de ses affinités avec le chef de file avant d'offrir un éloge de Benedetta qui oscille entre valeurs futuristes et appartenance genrée.

Le premier paragraphe de son texte permet initialement à Buzzi de s'inscrire dans une filiation directe avec Marinetti, sans qu'il ne soit question de Benedetta. Le chef de file du courant aurait obéi, quinze ans plus tôt, « à une intuition de génie⁴⁰⁸ », à la suite de laquelle l'auteur de ces lignes aurait, lui, « tenté [...], de conclure, en une vision trigonométrique et géodésique, le frisson de la vieille Europe impériale qui allait au massacre. » Une fois la lignée futuriste établie, Buzzi en vient à aujourd'hui et aux sujets au cœur de la publication. Benedetta et son ouvrage *Le Forze umane* sont mentionnés au début du deuxième paragraphe : « Voici maintenant, *Le Forze umane*, le livre de Benedetta, le nouvel écrivain futuriste révélée et glorifiée par Marinetti, lors de son éclatante et fort applaudie conférence à la Sorbonne. » Outre les éloges lancés encore une fois à l'endroit du chef de file, avec la mention de son « éclatante et fort applaudie conférence », l'on

⁴⁰⁶ « Benedetta s'est formée comme peintre et ce n'est que dans un deuxième temps qu'elle est passée à l'écriture, sans pour cela abandonner la peinture, ni l'aéropinture... » (Cathy Margaillan, « Benedetta Cappa Marinetti », dans Franca Bruera et Cathy Margaillan (dir.), *op. cit.*) Elle est effectivement la jeune élève de Balla, peintre qu'elle mentionne dans les « Sensibilités futuristes », dès 1918 (Emanuela Nanni, *loc. cit.*).

⁴⁰⁷ Paolo Buzzi, « Un nouvel écrivain futuriste : Benedetta révélée par Marinetti à la Sorbonne », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, *op. cit.*, p. 1474-1476.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 1474. Aussi pour les prochaines citations.

retrouve un calque du titre précédé de la formule « Voici maintenant », qui témoigne à nouveau de la fonction inauguratrice dont se revendique ce communiqué de presse. Le type de support investi ici par Buzzi contribue d'autant plus à l'effet de découverte, le communiqué de presse servant précisément à informer le public d'un événement digne de marquer l'actualité. À considérer, d'une part, la volonté initiale de s'affilier à l'esthétique marinettienne et, d'autre part, l'intention assumée d'introniser Benedetta dans le paysage artistique, l'on peut croire que Buzzi cherche à élargir cette tradition futuriste et à y inclure la nouvelle autrice. Mais comment est traitée cette « parole neuve » dans l'économie du texte ?

Alors que son auteur fait l'apologie d'une « littérature [qui] doit aller vers des sources de mouvement » et qu'en cela il invoque les manifestes « en puissance et en pression » publiés depuis quinze ans par Marinetti, le vocabulaire utilisé dans la suite de l'article pour qualifier *Le Forze umane* et son autrice dépeint au contraire une écriture « faite de sensibilité et d'impétuosité bien mesurée » apparemment peu en accord avec les *a priori* violents et soi-disant progressistes constitutifs du mouvement. Cet équilibre entre les notions de « sensibilité » et d'« impétuosité mesurée⁴⁰⁹ », jusqu'alors peu théorisé et même condamné dans certaines œuvres de la première génération du mouvement, se voit associé au futurisme, mais à un futurisme *féminin* dont Benedetta serait la digne représentante.

Les efforts d'adéquation entre subjectivité, féminité et valeurs futuristes parcourent effectivement « Un nouvel écrivain futuriste ». Buzzi écrit par exemple : « [O]n y sent l'observateur et le poète, l'observatoire et la lyre. Benedetta est une vestale qui veille et une muse qui chante⁴¹⁰. » La proximité des trois idéaux se conçoit tant à un niveau syntaxique par le biais du parallélisme que crée la répétition de la conjonction « et » que relativement au contenu à proprement dit grâce à un lexique qui réunit infaillibilité scientifique (« l'observateur »), subjectivité créatrice (« une muse qui chante ») et féminité inspiratrice de pureté (« vestale qui veille »). La suite de l'extrait, « [e]t même son innocent et vigilant processus d'analyse », tend toujours vers cette idée d'une réunion des vertus futuristes et de la sensibilité féminine. Ici, l'oxymore qui résulte du rapprochement des termes « innocent » et « vigilant » en ce qui a trait à

⁴⁰⁹ Cette expression n'est pas sans faire écho au texte « Où va la peinture moderne ? » de Marinetti (1924) dans lequel l'artiste considère ce qu'il nomme la « force bridée » comme étant un élément primordial de l'art futuriste. La suite de la liste, « la vitesse, la lumière, la volonté, l'ordre, la discipline, la méthode... », ne laisse toutefois pas place à une quelconque forme de sensibilité. (Filippo Tommaso Marinetti, « Où va la peinture moderne ? », dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, op. cit., p. 1474.)

⁴¹⁰ Paolo Buzzi, loc. cit., p. 1476.

la démarche, au « processus d'analyse » de l'écrivaine montre que des attentes en apparence opposées peuvent se voir réunies au sein d'une même œuvre. D'une manière plus évocatrice encore, Buzzi écrit : « De la science ? Mais bien sûr : la science de l'originalité, de la délicatesse, de la profondeur des sensations⁴¹¹. » Cette affirmation, parce qu'elle est précédée d'une question, montre non seulement qu'associer l'écriture de Benedetta à une scientificité ne va pas de soi, mais qu'il ne s'agit en plus pas d'une *science* au sens où l'entendrait le partisan futuriste, c'est-à-dire au service d'une mécanisation des corps ou du moins de l'admiration vouée à la machine, entre autres.

D'ailleurs, l'évocation de la « délicatesse », de la « douceur » et d'un lexique analogue est récurrente dans le communiqué, et ce pour qualifier le roman autant que son autrice. Buzzi, au début de son commentaire sur *Le Forze umane*, écrit : « La Vie, disions-nous, simple, élémentaire, composée dans ses lignes de force de visions, de pensées, d'émotions, d'intentions⁴¹². » Les renvois explicites à une simplicité (« simple », « élémentaire ») se font dans cet extrait au profit d'une perception passive de ce que l'auteur nomme la « Vie ». En effet, l'on observe une multiplication des références à une inaction fondamentale (« visions », « pensées », « émotions », « intentions ») qui n'aboutissent jamais à une prise en charge matérielle et corporelle de l'existence. Ainsi transformée par Buzzi en une véritable « vestale qui veille », Benedetta se voit paradoxalement privée de pouvoir d'action – le paradoxe émanant du fait que le texte serve précisément à vanter les mérites d'une « exquise, élastique, orchestratrice de forces et de signes latins⁴¹³ ».

Il est donc peu surprenant de voir s'achever l'énumération sur le terme « intentions », qui sous-entend une volonté d'agir qui n'aboutit finalement pas, aucun autre terme plus actif ne venant s'ajouter à l'accumulation. Cette énumération prépare toutefois le prochain extrait, qui expose encore plus clairement les implications d'une existence féminine : « Une vie de femme d'Italie : ce qui revient à dire un poème de grâce et de docilité face au destin⁴¹⁴. » La « grâce » et la « docilité face au destin » confirment sans ambiguïté l'idée d'une passivité au féminin qui se voit appuyée par plusieurs autres expressions du texte. « [D]élicieux arôme de foyer domestique », « simplicité adorable⁴¹⁵ », « les pages mues par le vent d'une passion plus subjective qu'objective », « petite

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 1475.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*, p. 1474.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 1475.

⁴¹⁵ *Ibid.*

diabliesse enchaînée⁴¹⁶ », sont autant de démonstrations d'un décalage entre la perception d'une féminité domestique et l'idée, pourtant déjà évoquée, d'une autrice fine « orchestratrice ».

Toute trace d'une agentivité objective, le qualificatif « orchestratrice » le prouve, n'est pas pour autant évacuée dans le communiqué de presse. Par exemple, « [Benedetta] sait aller à l'assaut de l'obstacle⁴¹⁷ », elle sait aussi « retrouver les deux points éternels entre lesquels, dans l'espace, le cœur balance : la Poésie et l'Amour⁴¹⁸ » et elle parvient finalement à « atteindre [les] plans transcendants de la cité de l'esprit ». De plus, les références aux mathématiques, à la physique et à la biologie, apparues lorsque Buzzi décrivait sa propre pratique ainsi que celle de Marinetti, sont réinvesties dans son éloge de *Le Forze Umane*. S'y trouvent des expressions telles que « rendus en lumière plastique suggestive », « arabesque physiologique dans le cadre du siècle », « codifications esthétiques pleines d'un suc de loi infinie et infinitésimale », « processus de raréfaction anatomique » et « vers le règne d'une algèbre parente du ciel étoilé⁴¹⁹ ». Les formes verbales associées à une pratique littéraire active de Benedetta (« aller à l'assaut », « retrouver les deux points » et « atteindre les plans transcendants ») ainsi que son rapprochement d'avec une certaine pureté scientifique constituent une nouvelle preuve d'une tentative de négociation, dans la publication de Buzzi, entre une féminité domestique et passive, et une masculinité savante et active.

En outre, l'on imagine que ce texte élogieux de Paolo Buzzi vantant les mérites littéraires de Benedetta a pu contribuer à une certaine reconnaissance de l'autrice parmi ses contemporains. Toutefois, le balancier constant entre une créativité originale et robuste, et une condition de femme circonscrite à la sphère privée, ne permet pas d'imaginer que ce texte ait pu suffire à une forme d'autorité indépendante du seul travail énonciatif de l'autrice. C'est pourquoi le travail d'autoreprésentation à l'œuvre dans les manifestes techniques qui suivront de près la diffusion de l'éloge, dont l'*ethos* omniscient doublé de celui de l'artiste futuriste et féminine précédemment analysés contrastent fortement avec l'idée d'une « docilité face au destin », s'avère si informatif. Le communiqué de presse écrit par Buzzi se fait le lieu privilégié pour la négociation du paradoxe que l'on pourrait dire genré et qui traverse l'esprit futuriste. Il a été nourri non seulement par les grandes déclarations de ses principaux représentants, mais aussi par celles, tout aussi dithyrambiques, de quelques-unes de ses représentantes par le biais de leurs manifestes.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 1476.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 1474.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 1475. Aussi pour les citations suivantes.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 1476.

Benedetta est l'exemple parfait d'une telle négociation des enjeux de la différence des sexes au sein de ses manifestes techniques. À la même époque que celle de la publication des « Sensibilités futuristes », soit au cours des années 1920, l'esthétique dadaïste a déjà atteint son apogée. Or, à New York, Elsa von Freytag-Loringhoven négocie d'une manière semblable à Benedetta l'*ethos* discursif dans son article polémique « The Modest Woman », c'est-à-dire qu'elle offre une vision de soi enserrée dans une dynamique de va-et-vient entre attentes genrées et présence assumée dans la sphère avant-gardiste.

4.3.5 Un modèle de modestie anti-conventionnel

L'avènement d'un modèle de « femme nouvelle » cohérent avec les idéaux futuristes constitue sans doute l'apport principal de la démarche manifestaire de Benedetta Cappa Marinetti. La tension entre omniscience et conscience de soi dont elle use dans cette performance, et qui va de pair avec un *ethos* empreint de connotation, témoigne d'une manière exemplaire de la nature autoritaire des potentiels auctoriaux inhérents au genre du manifeste au féminin. Comme pour confirmer une tendance à la reconnaissance des enjeux genrés au sein de la production manifestaire au féminin, ils sont réinvestis par Elsa von Freytag-Loringhoven à l'époque de la reconnaissance de Benedetta, soit en 1921. Seulement, ils ne le sont pas, dans « The Modest Woman », au service d'une quête de ce qui pourrait se rapprocher d'un effacement apparent de l'énonciatrice, mais plutôt à celui d'un *ethos* d'artiste anti-conventionnel oscillant cette fois entre amour-propre et modestie.

À propos de son origine noble, il faut rappeler que la *Baroness* doit son appartenance aristocratique à son mariage avec le baron Leopold von Freytag-Loringhoven en 1913. Le fait qu'elle ait conservé son titre même après le décès du baron, maintenant ainsi sa posture nobiliaire, n'est pas étranger à l'*ethos* discursif qu'Elsa von Freytag-Loringhoven oppose à l'attitude d'un peuple tout entier. Julie Goodspeed-Chadwick écrit à ce titre : « *She presents herself as the embodiment of the elite, part of the high modernist aristocracy, in the privileged half of what Andreas Huyssen (1986) terms the "great divide"*⁴²⁰. » C'est précisément à une manifestation d'amour-propre que renvoie la phrase liminaire, « *Artists are aristocrats* » (*MW*, p. 324) : même si elle est impersonnelle, cette affirmation ainsi située témoigne d'une association entre lesdits artistes et la signataire autour de l'appartenance partagée à l'aristocratie, d'autant que le pronom « nous »

⁴²⁰ Julie Goodspeed-Chadwick, *loc. cit.*, p. 55.

ne tarde pas à paraître. Et pour cause, les phrases qui suivent tendent toutes vers un rétrécissement dans l'énonciation. En écrivant : « *Who wants us to hide our joys...* » (MW, p. 324) et immédiatement après : « *If I can eliminate – it is logic – it is why I eat ! My machinery is built that way.* » (MW, p. 324), Freytag-Loringhoven provoque le passage des « *artists* » généraux à un « *us* », qui dérive à son tour vers un « *I* ». La suite de « *The Modest Woman* » confirme sa volonté d'incarner l'élite, notamment quand la *Baroness* se questionne : « *Why should I – proud engineer – be ashamed of my machinery – part of it ?* » (MW, p. 325), avec l'inclusion de termes tels que « *proud* » et de la question rhétorique « *Why should I [...] be ashamed ?* ». L'élaboration d'un tel *ethos* est cohérente avec la posture que la *Baroness* (née Elsa Hildegard Plötz) adopte à l'extérieur du discours.

Après avoir soupesé la part évidente de supériorité contenue dans le texte et qui permet d'y voir un *ethos* empreint d'une aristocratie cohérente avec la posture que la *Baroness* adopte publiquement, sa perception de la modestie est à approfondir afin de voir se dessiner un *ethos* mitoyen. Le titre suggestif « *The Modest Woman* » implique l'élaboration d'une manière d'être modeste à la fois aristocratique et féminine hors des seules limites imposées par les attentes genrées. En l'occurrence, la signataire tranche, à propos des femmes : « *Your skirts are too long – out of “modesty”, not decoration – when you lift them you do not do it elegantly – proudly.* » (MW, p. 324) La critique que fait la *Baroness* des habitudes vestimentaires des femmes est suivie de la mention du terme « *modesty* » entre guillemets, ce qui laisse croire à une fausse intention fondée sur la honte du corps qui est prise pour de la modestie, mais qui n'en est pas vraiment. La présence de cette double ponctuation sous-tend l'intérêt de théoriser une modestie féminine incarnée et, surtout, constructive, qui ne va pas en s'opposant aux concepts de fierté (« *proudly* ») et d'élégance (« *elegantly* ») qu'induit une appartenance aristocratique revendiquée. Ainsi, le rapprochement entre les savoir-être aristocratique et féminin n'est pas fortuit : tous deux incarnent des potentiels de modestie dégagée de la honte et c'est la *Baroness* qui, en appartenant aux deux sphères, est à même de l'incarner le mieux.

Pour ce faire, Elsa von Freytag-Loringhoven fait la démonstration de ses propres limites quant à sa pratique littéraire. Elle confirme par là son *ethos* de femme modeste en faisant appel à une situation où elle se voit limitée, mais où elle assume ses difficultés. Elle écrit :

I have not read “Ulysses”. As story it seems impossible – to James Joyce’s style I am not yet quite developed enough – makes me difficulty – too intent on my own creation – no time now. Sometime I will read him – have no doubt – time of screams

– *delights – dances – soul and body – as with Shakespeare. From snatches I have had shown me it is more worth while than many a smooth coherent story by author of real genuine prominence. (MW, p. 326)*

La *Baroness* incarne, dans l'extrait précédent, l'attitude de l'apprenante humble, *modeste*, en faisant référence à l'œuvre de James Joyce, dont les enjeux entourant la publication ont déjà été soulevés. Se donner en exemple contribue à tracer les limites du concept de modestie en plus de faire référence à l'affaire judiciaire qui a entraîné l'interdiction de parution de *Ulysses* aux États-Unis. Après avoir posé une vérité trahissant une certaine insuffisance, « *I have not read "Ulysses"* », l'autrice reconnaît qu'elle n'est pas « *quite developed enough* » pour un tel travail littéraire, que celui-ci lui pose des difficultés (« *makes me difficulty* »). Elle ne tarit pourtant pas d'éloges à propos de cette œuvre-phare « *more worth while than many* » par le biais, entre autres, d'une projection qui prend la forme d'une énumération des bouleversements que la lecture provoquera en elle (« *time of scream – delights – dances – soul and body* »). Là se trouvent les principes au fondement de sa conception de la modestie : une conscience de l'infériorité doublée de la maturité pour l'accepter respectueusement. C'est finalement ce qu'elle nomme l'« *attitude of the learner* » (*MW*, p. 325) plus tôt dans l'article et c'est aussi ce qui fait défaut aux Américains, peuple non-modeste par excellence parce que prêt à condamner un géant de la littérature : « *That attitude of the learner – the inferior – you should feel in regard to James Joyce.* » (*MW*, p. 325)

L'*ethos* d'une femme à la modestie non-conventionnelle, parce que n'excluant pas la possibilité de fierté et d'auto-valorisation, est ainsi constitué par Elsa von Freytag-Loringhoven dans son article manifestaire « *The Modest Woman* ». Son élaboration passe, dans la citation précédente, à la fois par l'aveu assumé de son inaptitude à juger correctement une œuvre qui dépasse son entendement et par la mention de son propre travail créatif, qui exige une dévotion chronophage. Par ailleurs, chacun des exemples critiqués dans son manifeste (les artistes qui se considèrent comme tel et non pas comme des aristocrates, les Américains vulgaires, les femmes honteuses de leur propre corps) l'est au service d'un travail d'autoreprésentation hors-norme cohérent avec l'esprit de confrontation au fondement de l'esthétique Dada. Il paraît de surcroît moins en phase avec la propension connotée de l'*ethos* discursif : l'autrice ne parle-t-elle pas ouvertement en son nom par le renvoi à un « *I* » et par la référence à sa propre pratique littéraire ? Il convient d'ajouter à cela le long historique de contribution à la revue *The Little Review* qui situe Freytag-Loringhoven dans une position favorable à l'investissement assumé de la polémique au sein de l'organe de presse. Pour poursuivre dans la lignée d'un *ethos* discursif moins soumis à

l'implicite, une autre signataire, l'artiste surréaliste Claude Cahun, négocie la connotation dans son texte manifestaire *Les paris sont ouverts* de manière que soient posées clairement les bases de son implication avant-gardiste.

4.3.6 Combiner *ethos* et présence explicite

Pour l'ensemble des analyses réalisées dans ce quatrième chapitre, la connotation occupe une place non négligeable dans le travail énonciatif. À tenir pour acquis que « [n]e peut parler de façon efficace [...] que celui ou celle dont la parole est reconnue comme crédible⁴²¹ », se construire à même le discours comme force autoritaire répond parfaitement à la volonté de créer sa propre voix que l'espace culturel et artistique a pu auparavant dénier. Cette stratégie rhétorique sert de piste de réponse à la question posée par Jeanne Demers et Line McMurray : « [Q]ue vaut [la parole] des femmes, considérées comme mineures jusqu'à tout récemment⁴²² ? » L'investissement de figures reliées à la prophétie et à la voyance (à même de *voir* au-delà de la crise sociale et/ou artistique qui se joue), le recours au travestissement et à l'androgynie (pour mieux s'inscrire dans une lignée communément reconnue) ou, dans une moindre mesure, le détournement de ce que signifie être une *femme modeste* (servant à montrer le potentiel d'auto-réalisation de l'artiste féminine) sont toutes des manières de négocier les rôles contraignants associés au fait d'être à la fois femme et créatrice.

Dans un cas d'étude pourtant, celui de *Les paris sont ouverts* de Claude Cahun, difficile de voir autre chose qu'une présence assumée de l'énonciatrice qui a bien peu à voir avec la spectacularisation de soi telle qu'étudiée au préalable. Il est donc porteur d'un *ethos* discursif particulier en ce qu'il laisse peu de place à la connotation, et ce à l'instar des manifestes signés par les représentants auto-proclamés des mouvements, notamment surréalistes. Les traces d'une présence auctoriale assumée par Claude Cahun paraissent grâce à trois composantes : le choix du support, l'usage du pronom « je » et l'élaboration d'un *ethos* discursif de spécialiste de la poésie révolutionnaire, qui découle directement de l'usage de la première personne.

⁴²¹ Jeanne Demers et Line McMurray, « Manifester au féminin : pour une approche pragmatique de l'autre discours », dans Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 164.

⁴²² *Ibid.*

La publication initiale des *Paris sont ouverts* a pris la forme d'un essai poétique conçu à l'endroit de « la section littéraire de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, [en] janvier-février 1933⁴²³ ». Le choix même de la forme fait montre d'une possibilité de s'imposer comme autorité jusqu'ici inégalée dans les autres textes manifestaires du corpus. Tandis que l'article polémique d'Elsa von Freytag-Loringhoven semble avoir contribué négativement aux poursuites encourues par la revue new yorkaise dans laquelle il a paru, Valentine de Saint-Point est la seule dont l'un des manifestes ait fait l'objet d'un véritable engouement, encore a-t-il été de courte durée et est-il probablement venu avec le soutien sous-jacent de F. T. Marinetti. Autrement, plusieurs signataires – parmi lesquelles Mina Loy et Benedetta Cappa – n'ont même pas rendu publics certains de leurs textes, alors que d'autres de ces manifestes, s'ils ont pu avoir des échos *a posteriori* (dans le cas d'Irba Futurista et de son manifeste sur l'art de la table par exemple), ont connu une réception somme toute très limitée. Dans le cas de Cahun toutefois, la forme de l'essai implique un retour sur les réflexions et analyses intégrées au propos, ne serait-ce que parce qu'il s'adresse initialement à une instance précise⁴²⁴. André Breton, qui a lu avec « un agrément incomparable [cette] plaquette⁴²⁵ », a d'ailleurs compté parmi ceux qui ont assuré une postérité à ce témoignage « unique⁴²⁶ ».

Justement, à se pencher sur cette « brochure qui s'attache à supputer le destin de la poésie⁴²⁷ », le recours au « je » consolide la signataire en tant que femme dans un discours portant sur les bases théoriques d'une poésie politique, alors que l'*ethos* discursif ajoute à l'autorité préalable de Cahun qui a déjà publié une partie de son œuvre littéraire en 1934. La chronologie n'est pas sans importance, car elle sert à justifier une énonciation qui a plus à voir avec celle d'un André Breton dans ses *Manifestes du surréalisme* qu'avec celle d'une femme signataire. Cahun multiplie par exemple les phrases à vocation injonctive telles que « D'ailleurs, je le répète... » (*LPO*, p. 509) ; « ...j'en suis persuadée » (*LPO*, p. 510) ; « J'insiste là-dessus » (*LPO*, p. 510) ; « J'insiste sur ce point... » (*LPO*, p. 511) ; « Je nie formellement » (*LPO*, p. 521). De plus, à l'instar du chef de file, qui écrit lui-même au « je », Cahun inclut aussi un métadiscours à même

⁴²³ Claude Cahun, *op. cit.*, p. 500.

⁴²⁴ En 1933, « [i]l était alors question de constituer une “commission de poésie” ; mais il en fut seulement question. » (*LPO*, p. 507)

⁴²⁵ Lettre retranscrite dans Anne Egger, *Claude Cahun, l'antimuse*, Brest, Les Hauts-Fonds, 2015, p. 93.

⁴²⁶ Breton poursuit, dans la même lettre : « Ce que nous défendons n'a jamais été mieux dégagé, n'a jamais été mis plus haut. Tout lui assure de rester unique comme ton. » (*Ibid.*)

⁴²⁷ Partie d'une conférence de Breton intitulée « Qu'est-ce que le surréalisme » et prononcée à Bruxelles, le 1^{er} juin 1934 (*Ibid.*)

son essai, notamment sous la forme de notes de bas de page. Elles ont été ajoutées en plusieurs étapes⁴²⁸ et un tel retravail fait montre d'une pensée minutieusement construite en phase avec l'investissement surréaliste dominé par Breton⁴²⁹. Cette tendance trahit un changement de cap quant à l'utilité du manifeste héritée des futuristes : il ne sert dorénavant plus à s'opposer jusqu'à se contredire lui-même, mais bien à la perpétuation d'une esthétique dans le temps. Et encore, comme pour confirmer le lien qui uni la pensée du chef de file et celle de l'essayiste, Cahun associe une poésie empreinte de mensonge et de tricherie⁴³⁰ à celle de Louis Aragon. En cela, elle s'inscrit dans l'une des nombreuses polémiques fondées sur l'exclusion de l'un ou l'autre partisan des rangs du mouvement, contribuant à « [placer] résolument Claude Cahun aux côtés des surréalistes » (*LPO*, p. 500), pour reprendre une expression de François Leperlier.

Outre l'écriture au « je » et la présence de notes de bas de page qui servent tantôt à nuancer une idée⁴³¹, tantôt à inclure des sources extra-discursives⁴³², Cahun maintient un *ethos* de spécialiste du contexte révolutionnaire par la référence à un concours littéraire au sein duquel elle s'est impliquée :

Une grande partie des envois pour le *Concours de littérature prolétarienne* sont, apparemment du moins, des poèmes. On nous demande de diriger leurs auteurs, de leur donner des conseils. Attention ! Il ne saurait exister de trucs idéologiques ni de recettes techniques pour écrire des poèmes révolutionnaires. (*LPO*, p. 508)

La mention d'un encadrement des auteurs participant à ce Concours qui s'est tenu au début des années 1930 (« On nous demande de diriger... ») ainsi que l'interjection « Attention ! » permettent

⁴²⁸ « Les notes ainsi que la seconde partie de cet essai datent des premiers jours de février 1934. Les deux paragraphes de la page 12 également. Enfin, quelques notes ont été ajoutées à la fin de février 1934. » (*LPO*, p. 507)

⁴²⁹ La longueur des deux *Manifestes du surréalisme* témoigne d'un travail de longue haleine, contrairement aux nombreux tracts, articles et brochures publiés à l'époque des deux premières avant-gardes. Il en va de même pour le fait que Breton en ait écrit deux et en ait planifié un troisième (*Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* ; 1942).

⁴³⁰ Cahun écrit : « La critique mettant l'accent sur le contenu idéologique *manifeste* des poèmes est favorable aux *tricheurs*, à tous ceux qui veulent passer pour autres qu'ils ne sont, et qui pour cela se livrent à une sorte de surenchère idéologique. » (*LPO*, p. 509)

⁴³¹ « On peut objecter que cette poésie n'a pas l'ambition de déterminer d'autre action que l'adhésion au Parti qui se charge de déclencher l'action opportune. Elle se contente de ce rôle de racoleuse. Mais c'est en user trop légèrement avec la psychologie. Un homme qui adhère à un parti sur le coup d'émotion d'un poème a quelque chance d'envoyer sa démission au prochain. » (*LPO*, p. 512)

⁴³² « Cf. ces lignes d'Aragon (Persécuté Persécuteur, 1931) :

*Vive le Guépéou figure dialectique de l'héroïsme
qu'on peut opposer à cette image imbécile des aviateurs
tenus par les imbéciles pour des héros quand ils se foutent
la gueule par terre
... »* (*LPO*, p. 509)

à Cahun de se présenter dans le rôle de guide à travers les pièges que tend la poésie dès lors qu'on y implique la cause prolétarienne. Elle soutient en outre qu'« [i]l ne saurait exister de trucs idéologiques ni de recettes techniques pour écrire des poèmes révolutionnaires », et réitère plus loin : « Le seul moyen concret d'évaluer la vertu de propagande d'un poème serait de trouver une mesure de son action sur ceux qu'il atteint. Mais c'est là chose impossible, non seulement à faire, presque à concevoir. » (*LPO*, p. 510) Cahun réaffirme ici l'impossibilité d'anticiper la valeur à la fois poétique et politique d'une œuvre, et même qu'elle juge une telle action inconcevable. La signataire ne manque pourtant pas d'achever la première partie de son texte sur une prescription⁴³³, signe qu'elle est en mesure de braver la difficulté conceptuelle que représente une telle entreprise d'évaluation des poèmes comme « *activité[s] d'esprit* » (*LPO*, p. 510)⁴³⁴. À partir de cette conscience de contribuer à un débat ouvert (« Le débat reste ouvert », *LPO*, p. 532), la signataire élabore son *ethos* discursif en passant par une écriture au « je » porteuse d'un métadiscours et en s'engageant activement dans les enjeux poétiques et politiques de ce début des années 1930.

Ainsi, Claude Cahun témoigne dans *Les paris sont ouverts* d'une force autoritaire peu commune dans l'écriture manifestaire au féminin parce qu'elle négocie beaucoup moins implicitement que les autres signataires un *ethos* de théoricienne d'une poésie dégagée des principes révolutionnaires. La vision de l'auctorialité que Cahun incarne est encore plus singulière lorsqu'on la compare à l'imaginaire associé au féminin dans un contexte artistique encore marqué par le mouvement surréaliste à hégémonie masculine où, est-il besoin de le rappeler, les femmes sont maintenues dans les rôles de muses, de modèles ou encore de maîtresses. Bien au contraire, les principes que pose Cahun dans son essai auront de forts échos après 1933-1934, et ce jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale : l'artiste multidisciplinaire co-signera le manifeste *Contre-attaque* en 1936 et elle s'impliquera auprès de la *Fédération internationale de l'art révolutionnaire et indépendant*, groupe « revendiqu[ant] toujours l'autonomie de la création dans le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant*⁴³⁵ ».

⁴³³ Après avoir décrit les trois actions potentielles de la poésie révolutionnaire (« *L'action directe* », « *L'action directe à contre-sens* », « *L'action indirecte* »), Cahun juge que seule la troisième est efficace.

⁴³⁴ Alexandra Arvisais fait très justement remarquer que Cahun, en insistant sur une poésie-travail intellectuel, « travaille en ce sens une idée qui se retrouve dans l'ensemble de son œuvre, soit celle de la dynamisation du rapport de l'œuvre au lecteur, requise par des textes cryptiques » (Alexandra Arvisais, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2018, p. 204).

⁴³⁵ Alexandra Arvisais, *op. cit.*, p. 208.

Terminer par un tel cas d'étude le panorama proposé dans cette deuxième partie n'est pas anodin : *Les paris sont ouverts* achève de tracer le large spectre des *èthè* élaborés par les femmes signataires dans leur quête performative et autoritaire. La majorité des créatrices usent de la connotation dans leurs mises en scène se soi : Benedetta Cappa s'efface en apparence dans ses manifestes techniques tandis qu'Esilda Gibello Socco, Nelly Kaplan et Mina Loy mettent leur capacité à *voir* à contribution dans l'annonce de leur programme sans jamais s'inclure par le biais d'une énonciation au « je ». Or, les cas d'Elsa von Freytag-Loringhoven et de Claude Cahun ont ceci d'unique qu'une large place est laissée à l'explicite, tant par les références directes à soi que par la forme choisie qui assure une réception positive. Cette particularité s'explique en observant leur démarche au-delà du seul discours manifestaire, qui témoigne de la durabilité de leur présence dans les champs littéraire, artistique et journalistique. En résultent deux manières de mettre en œuvre l'*ethos* discursif : la première, teintée d'implicite, pour s'arrimer à des traditions rhétoriques dominées par le discours masculin ; la seconde, plus assumée, pour témoigner d'une présence reconnue dans le paysage avant-gardistes ainsi que d'un engagement de longue haleine au sein d'enjeux artistiques et politiques.

4.4 Des *èthè* discursifs pour (se) performer comme femmes

Ce quatrième chapitre a été consacré à une stratégie primordiale dans la volonté des signataires de se construire comme forces autoritaires à même le texte : l'élaboration d'*èthè* discursifs. Tantôt influencées par des figures reconnues (le prophète, la voyante ou encore le voyant), tantôt guidées par des traits masculins pour l'instrumentalisation d'un discours jugé « acceptable » (l'artiste idéale, la femme entre modestie et amour propre, la spécialiste des questions artistiques et politiques), les manières de se (re)présenter chez les artistes manifestantes sont aussi nombreuses qu'il y a eu de textes polémiques et revendicateurs dans des contextes socio-artistiques à hégémonie masculine. La part connotative de l'*ethos* discursif, située entre délire et lucidité, a servi de guide dans l'étude d'une auctorialité qui a eu à négocier avec les contraintes genrées. S'il s'agit là d'un témoignage prégnant, marginal et novateur des possibles reliés à l'autoreprésentation dans le genre manifestaire par les femmes avant-gardistes, l'entièreté de cette deuxième partie a montré que l'étude du corpus pousse à une redéfinition plus large des concepts de performance, d'injonction et, incidemment, d'autorité manifestaire.

Le troisième chapitre a auparavant servi à nuancer la notion de performativité artistique, jusque-là fortement associée à la vocation transmissive du manifeste. L'on a compris avec le manifeste de Céline Arnould que la performance poétique à l'œuvre dans un (anti-)manifeste Dada peut se faire au détriment de l'inclusion d'un potentiel destinataire ; avec le manifeste technique de Benedetta Cappa que, si une place est somme toute laissée à la fictionnalisation dans les textes signés par un homme, l'autoréférentialité artistique laisse dans son cas toute la place à une description mécanique du programme ; avec les aphorismes de Mina Loy, que le genre manifestaire s'avère complétement lorsqu'il cohabite avec une autre forme d'écriture. Ces exemples, quoiqu'ils soient orientés autour de concepts artistiques, laissent aussi place à ceux éthiques parce qu'ils abordent d'autres manières de pratiquer l'art que celles défendues plus largement dans le futurisme, Dada et le surréalisme. C'est ce que l'on comprend grâce à la négociation trouble de l'anti-manifeste par Arnould, à celle du manifeste technique par Cappa, à l'évocation d'une vie teintée des valeurs avant-gardistes par Loy.

Concevoir l'autoréférentialité sous l'angle de l'éthique a donné lieu aux analyses du *Manifeste de la femme futuriste* et de l'article « Individualisme et fraternité » par Valentine de Saint-Point. Quoiqu'elle ait été la première à défendre les germes d'une société plus égalitaire, une telle volonté de perpétuer des valeurs plus inclusives voire éthiques émerge d'autant plus dans les manifestes de Delphine et de Maria Goretti. En s'incluant elles-mêmes comme sources du problème au fondement de leur projet, les deux artistes sous-entendent la préexistence d'une richesse humaine (les femmes) à même de le régler. L'implication concrète des signataires trouve d'ailleurs son écho dans une propension à la transmission didactique, présente notamment dans d'autres manifestes de Valentine de Saint-Point dont le *Manifeste futuriste de la luxure*. Par le biais d'une vision souvent perspicace du contexte de rédaction, elles incarnent les porte-paroles idéales de mouvements artistiques plus inclusifs. Peu enclines au rituel explicite d'auto-destination dont parle Claude Abastado pour qualifier les « chefs » futuriste, Dada et surréaliste, les créatrices du corpus investissent plutôt implicitement la position autoritaire que sous-tend l'écriture manifestaire, d'où l'importance d'avoir orienté le quatrième chapitre sur la performance de soi autour des questions de rhétorique et de connotation.

À partir de deux idées-phares qui ressortent des différentes analyses réalisées jusqu'ici, soit celle des artistes femmes comme porte-paroles avant-gardistes par excellence et celle d'*ethos* discursif comme performance connotée, il ne reste plus qu'à aborder le troisième mouvement

impliqué dans le geste manifestaire : la fondation d'une entité collective. Après avoir vu, en première partie, comment les signataires négocient la force de (double) rupture et, en deuxième, en quoi la performance (artistique et de soi) s'extirpe de la seule auto-valorisation d'une force autoritaire préalable au discours, il est primordial de se pencher sur les enjeux liés à l'existence effective d'un *ethos* collectif au cœur de leurs textes. Plusieurs questions émanent de la tension palpable entre individualité et collectivité : quelle place l'investissement d'une double rupture idéologique laisse-t-elle à l'idée de collectivité ? Les influences extratextuelles mises en œuvre dans les manifestes témoignent-elles d'une appartenance à une communauté déjà constituée ? Que viennent alors ajouter les textes manifestaires du corpus à ces collectivités (avant-gardistes, artistiques, masculines) préexistantes ? Ultimement, l'élaboration d'*èthè* discursifs marginaux, du fait qu'ils émanent d'artistes femmes, implique-t-elle *de facto* une ouverture à une communauté « féminine » ?

Troisième partie : le collectif au cœur du manifeste

« Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi [...] Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures⁴³⁶. » Cet extrait du préambule aux onze points du « Manifeste du Futurisme » de Filippo Tommaso Marinetti introduit la troisième partie de la présente thèse, soit celle consacrée à la vocation collective du manifeste avant-gardiste. La vision du « groupe » incarnée ici par l'inclusion à même l'énonciation des « amis » du signataire a donné le ton à une constante du genre : « Le monde commun qui se dessine à l'horizon du manifeste est donc le produit d'un désir collectif, celui d'un groupe d'artistes, mais il est autant, sinon plus, le désir d'un projet collectif, celui d'une communauté à venir⁴³⁷. » Le manifeste constitue en ce sens autant un travail de contestation que de renforcement et de persuasion de ceux et celles qui sont déjà convaincus.

Un tel effort de regroupement n'est pas vain dans ce genre polémique puisqu'il vise à consolider une communauté déjà (en partie) constituée, à la renforcer, afin « qu'[elle] ne vers[e] dans l'indifférence⁴³⁸ ». Dans cette logique, la signature manifestaire agit comme un rite au sens où l'entend Pierre Bourdieu : « La croyance de tous, qui préexiste au rituel, est la condition de l'efficacité du rituel. On ne prêche que des convertis. Et le miracle de l'efficacité symbolique disparaît si l'on voit que la magie des mots ne fait que déclencher des ressorts – les dispositions – préalablement montés⁴³⁹. » Or, comment les autrices et artistes du corpus ont-elles pu travailler à mettre au jour une véritable « efficacité symbolique », dès lors que leur discours a souvent émané d'une croyance loin d'être communément admise ? Ont-elles même voulu créer un esprit de communauté dans leur projet manifestaire doublement disruptif ? Les *èthè* discursifs qu'elles ont choisi d'y élaborer afin de fonder leur autorité ont-ils pu laisser place à une entité plus large que leur seul « je » ?

⁴³⁶ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *loc. cit.*

⁴³⁷ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 13-14.

⁴³⁸ Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, *op. cit.*, p. 104.

⁴³⁹ Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 43 (« Rites et fétiches »), juin 1982, p. 63.

En guise de première piste de réflexion, le cinquième chapitre est consacré à ce que Ruth Amossy avec Dominique Maingueneau ont nommé l'« *ethos* collectif⁴⁴⁰ ». Cette notion, qui équivaut à une image de la collectivité qu'un discours tend à construire, d'une part, et à valoriser, d'autre part, présente « [un] locuteur [prenant] la parole ou la plume [et entendant] souvent projeter une image qui n'est pas seulement la sienne, mais aussi celle du groupe auquel il appartient et au nom duquel il dit parler⁴⁴¹ ». À la lumière de l'exemple déjà cité du « nous » marinettien, qui se retrouve à peu de choses près chez André Breton dans le *Premier manifeste du surréalisme*, on comprend que l'*ethos* collectif est investi par les chefs de file dans leurs manifestes canoniques sous la forme de l'identification explicite des membres du groupe « au nom duquel [ils disent] parler ». Mais un approfondissement de ce que signifie le « nous » dans les textes manifestaires signés par des artistes femmes – forces auctoriales dont l'existence demeure souvent limitée aux frontières de leurs productions et à l'*ethos* discursif qu'elles ont pu y élaborer – reste à effectuer.

Outre les enjeux entourant le recours à une personne collective sous la forme d'un « nous » et l'élaboration du pendant collectif de l'*ethos*, les systèmes de références mis en place dans les textes du corpus sont une seconde piste dans l'évaluation de la part d'ouverture à une potentielle communauté manifestaire, qu'elle soit passée ou présente. C'est pourquoi le sixième et ultime chapitre servira à retracer les filiations que les autrices et artistes ont établies entre leur projet novateur et ceux (et parfois celles) qui les ont précédées.

Chapitre 5. Ce que « nous » veut dire : images du groupe et *ethos* collectif

Si le prélude au « Manifeste du futurisme » laisse croire à une reconnaissance concrète du groupe (« mes amis et moi »), la position qu'occupent les textes manifestaires du corpus dans le champ culturel force à en redéfinir les implications. Dans de tels cas, le « groupe manifestaire » a plutôt avantage à être vu non « pas seulement [comme] une agrégation de personnes [, mais comme] une tendance esthétique, [comme] la systématisation et l'explicitation d'affinités communes⁴⁴² ». Cette conception de Nathalie Heinich n'est pas éloignée du concept de « personne amplifiée » pensé par Émile Benveniste où « “nous” n'est pas un “je” quantifié ou multiplié, c'est

⁴⁴⁰ Ruth Amossy, *La présentation de soi*, op. cit., p. 156.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Nathalie Heinich, *loc. cit.*, p. 52.

un “je” *dilaté* au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues⁴⁴³ ». Il ne s’agit pas, pour reprendre une explication de Ruth Amossy, « d’une simple addition d’individus, mais d’un élargissement du noyau initial que constitue le moi, d’une ouverture vers l’autre que le pronom pluriel englobe dans la constitution d’une nouvelle identité⁴⁴⁴ ». Il est donc possible qu’à défaut d’être forts d’une autorité collective préalable, les manifestes signés par des femmes aient plutôt tendance à incarner une « instance » aux « contours vagues » calquée sur le « moi » de l’énonciatrice.

Pour confirmer cette idée, Janet Lyon voit dans l’investissement d’un « nous » au sein du manifeste non pas uniquement un regroupement d’individus concrets, mais bien l’évocation d’une audience fictive partenaire dans l’opposition manichéenne qui se trouve au fondement du texte :

Indeed, especially as manifesto-like forms gain wide intelligibility during the French Revolution, “we” becomes not only the nomenclature of a speaking group, but also a rhetorical device to evoke audiences, and to mark the distance in ideological ground between those created audiences and their scripted oppressor⁴⁴⁵.

L’idée d’une instance imaginaire comme support dans la mise à distance d’un oppresseur commun permet d’élargir les possibles reliés à la notion de communauté – qui ne se limitent pas, dans une telle optique, à l’évocation de personnes réelles comme le font Marinetti ou encore Breton. Cette conception de la collectivité comme construction discursive, en plus de répondre en tous points à la définition de l’*ethos* collectif comme « image de la collectivité qu’un discours tend à construire », permet de mieux situer les manifestes de créatrices dont l’appartenance à un groupe, au même titre que leurs destinataires et leurs opposants, ne sont pas toujours clairement identifiables.

En prévision des prochaines analyses, il importe au préalable de dire quelques mots sur un manifeste qui offre un traitement foncièrement en accord avec l’aspect consolidateur du groupe associé au genre par la critique, à l’instar du « Manifeste du futurisme » de Marinetti. Le *Premier manifeste du surréalisme* d’André Breton répond à l’attendu selon lequel la signature se fait « au nom d’un mouvement politique, philosophique, littéraire, artistique⁴⁴⁶ » en partie préétabli. Avoir un tel exemple en guise de point de comparaison rend apparent l’écart entre les énonciations par

⁴⁴³ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 235.

⁴⁴⁴ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, op. cit., p. 159.

⁴⁴⁵ Janet Lyon, op. cit., p. 23-24.

⁴⁴⁶ Claude Abastado, loc. cit., p. 3.

un chef de file, fortes d'un *ethos* collectif qui prend sa source à l'extérieur du discours, et celle par une femme signataire, qui doit user de stratégies rhétoriques pour le voir advenir.

Autorité prédiscursive, collectivité préalable

Dans les manifestes canoniques, les germes d'une collectivité ne sont pas à chercher au sein du discours, mais bien dans les rangs avant-gardistes déjà constitués en amont de la signature. Pour preuve, André Breton, dans le *Premier manifeste du surréalisme*, ne manque pas d'énumérer exhaustivement ses collègues et, par le fait même, d'inclure la communauté qu'ils ont déjà contribué à former avant la parution du manifeste :

Quelques-uns de mes amis y sont installés à demeure : voici Louis Aragon qui part ; il n'a que le temps de vous saluer ; Philippe Soupault se lève avec les étoiles et Paul Eluard, notre grand Eluard, n'est pas encore rentré. Voici Robert Desnos et Roger Vitrac, qui déchiffrent dans le parc un vieil édit sur le duel⁴⁴⁷...

Plus loin dans le *Premier manifeste*, le signataire revient, après les avoir nommés un par un, sur chacun de ses amis et sur certaines « images surréalistes⁴⁴⁸ » qu'ils ont créées afin d'explicitier leur appartenance au mouvement⁴⁴⁹. Et encore, il recommande à qui lira son manifeste-préface d'interroger chacun d'eux à propos d'une soi-disant absence de talent qui serait commune au groupe, confirmant l'esprit de cénacle qui enserre le chef de file. Par le biais de l'impératif à la deuxième personne du pluriel, Breton écrit : « Nous n'avons pas de talent, demandez à Philippe Soupault [...]. À Roger Vitrac [...]. À Paul Éluard [...]. À Max Morise [...]. À Joseph Delteil [...]. À Louis Aragon [...]. Et à moi-même...⁴⁵⁰ » En citant le nom de ses « amis » sous la forme d'une énumération de compléments indirects du verbe, le signataire les élève au niveau de références incarnant les vertus constitutives de la troisième avant-garde historique. Le « groupe » tient donc à ce que plusieurs individus réels, même s'ils sont absents de l'énonciation – Breton est le seul à signer le texte et endosse individuellement son discours par le biais du « je » –, contribuent à l'autorité collective au sein du manifeste de fondation du surréalisme⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 27.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 37-38.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 39-40.

⁴⁵¹ Breton parle ainsi au nom de ses « amis » à travers l'évocation d'un univers privilégié où tous sont réunis, mais qui changera du tout au tout dans le *Second manifeste du surréalisme*. Le chef de file y règle en effet ses comptes avec certains de ses anciens comparses : « C'est même pourquoi je m'étais promis, comme en témoigne la préface à la réédition du *Manifeste du surréalisme* (1929), d'abandonner silencieusement à leur triste sort un certain nombre

Or, du côté des autrices et artistes du corpus, il semble qu'aucun regroupement concret ne parvienne à combler les lacunes imposées par la double rupture dans laquelle elles s'inscrivent avec leur manifeste. À partir d'une telle tension entre communauté fantasmée et communauté tangible, la prochaine section sert à situer le regroupement au sein du manifeste en le rapprochant du phénomène social de polarisation, issu de la polémique. S'ensuit un travail de questionnement du « groupe manifestaire » car, la polarisation ne résultant pas toujours en l'avènement d'une instance valorisée, la place de la collectivité en tant que force constructive dans le discours de certaines des signataires ne va pas de soi. Or, il existe bel et bien quelques cas où un groupe unifié sert à prôner des idéaux artistiques et sociaux. Les autrices et artistes s'approprient alors une voix collective pour promouvoir leur programme et élaborent un *ethos* collectif autoritaire et positif. Une ultime section permet de jauger la place accordée à la collectivité en fonction des supports investis et d'évaluer l'influence d'une diffusion à plus ou moins large échelle sur les prétentions unificatrices. Ce cinquième chapitre vise en outre à évaluer les possibles d'une collectivité (mixte, féminine ?) dans un discours foncièrement disruptif ainsi qu'à comprendre comment les signataires sont parvenues, tant sur le plan rhétorique que matériel, à négocier le « groupe manifestaire » dans des contextes où elles n'étaient pas secondées d'une communauté préalablement organisée.

5.1 La polarisation : pendant inclusif de la polémique

Les phénomènes discursifs de dichotomisation et de disqualification constitutifs de la polémique manifestaire, qui « exacerbe[nt] les oppositions jusqu'à les rendre inconciliables⁴⁵² », se voient complétés, tant dans le discours polémique de manière générale que dans le cas plus spécifique du texte manifestaire avant-gardiste, d'un mouvement social de polarisation. Un tel processus « consiste à établir des camps ennemis et est de ce fait un phénomène social plutôt qu'une division abstraite⁴⁵³ ». La concrétude dans l'établissement de « camps ennemis », pour reprendre une expression utilisée par Ruth Amossy, est le trait qui distingue le phénomène de polarisation de celui de dichotomisation et qui force, en quelque sorte, la prise de position en temps réel de

d'individus qui me paraissaient s'être rendu suffisamment justice : c'était le cas de MM. Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault et Vitrac, nommés dans le *Manifeste* (1924) et de quelques autres depuis. » (*Ibid.*, p. 78-79.) Rompre avec une partie de ses « amis » nécessite de réaffirmer les bases d'un surréalisme en crise, ce à quoi est consacrée la deuxième mouture du manifeste.

⁴⁵² Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁵³ *Ibid.*

potentiels acteurs. En effet, alors que la dichotomisation se situe au niveau des idées⁴⁵⁴, il s'agit, dès lors que l'on parle de polarisation, « de rallier [...] un groupe constitutif d'une identité, ou de présenter les choses de façon à ce que ceux qui se sentent au départ solidaires d'un groupe donné se mobilisent en faveur de la thèse qui le renforce⁴⁵⁵ ».

Qu'il soit question de la nécessité de créer une danse nouvelle dans « La métachorie » de Valentine de Saint-Point et d'en convaincre de potentiels adhérents, de condamner une certaine culture culinaire dans le « Culinarium futuriste » d'Irba Futurista ou encore de définir le propre de l'art aristocratique dans « The Modest Woman » d'Elsa von Freytag-Loringhoven, le manifeste avant-gardiste se veut en principe un cri de ralliement (à l'adresse d'un « nous ») au moins autant qu'un acte de provocation (condamnation d'un « vous » ou encore d'un « ils ») de la part d'un artiste-« proposant⁴⁵⁶ ». En cela, « le manifeste s'adresse tour à tour à ceux qu'il combat, à ceux qu'il veut persuader, et à l'émetteur lui-même (c'est sa fonction d'auto-destination) ; le destinataire est donc à la fois opposant, adjuvant et destinataire – ces deux derniers actants se trouvant parfois confondus⁴⁵⁷ ». Dans les trois exemples évoqués ci-dessus, l'appel au collectif s'ancre dans une rhétorique du partage et de la complicité idéologique où une partie du public/lectorat devient un véritable « adjuvant » à convaincre dans la réalisation du programme, confirmant pour le coup l'isolement créatif dont il s'agit pour les signataires de s'extirper. Surtout, ils développent une vision de la collectivité qui, bien qu'elle soit souvent influencée par des valeurs semblables à celles défendues dans les mouvements avant-gardistes qui leur sont contemporains, ne s'y limite pas.

5.1.1 La métachorie polarisante de Valentine de Saint-Point

La première signataire à faire l'objet d'un commentaire sur les implications du « groupe manifestaire », à défaut d'identifier un ennemi tangible auquel s'attaquer dans « La métachorie », use toutefois de plusieurs pronoms collectifs, établissant pour le coup un lien concret avec le public de la Comédie⁴⁵⁸. L'opposition originelle entre l'art innovateur que la signataire prône et les

⁴⁵⁴ La différence entre les deux concepts a été soulignée, notamment par Marcelo Dascal : « ... 'polarization' does not have "the heavy associations that dichotomies have in logic". Nor would it have, I would add, the impact of the neologism to achieve the desired effect of the strategy, namely, to make full use of these "heavy associations" so that the argument seems to be strictly logic. » (Marcelo Dascal, *loc. cit.*, p. 34.)

⁴⁵⁵ Ruth Amosy, *Apologie de la polémique*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 10.

⁴⁵⁸ Cette conférence est initialement lue par Georges Saillard à la Comédie des Champs-Élysées en décembre 1913.

pratiques classiques⁴⁵⁹ a déjà été étudiée en première partie, mais il faut ajouter que l'artiste la fonde sur une croyance – qu'elle juge partagée par l'ensemble de son public – de la désuétude de la danse telle qu'elle a été pratiquée jusqu'alors. Cette connivence qui apparaît entre la signataire et ses destinataires fait s'extirper le discours du seul mouvement polémique de dichotomisation⁴⁶⁰ pour verser dans un rapport au réel plus incarné. L'inclusion de marques mélioratives est d'ailleurs cohérente avec la forme qu'a choisi d'investir Saint-Point pour partager ses idées, soit celle de la conférence. Tandis que l'auditoire ne s'est transformé en lectorat qu'au début de 1914, l'on peut comprendre que l'ajout sporadique de certains commentaires tient à ce que le texte a d'abord été transmis de manière orale. Ils témoignent d'un *a priori* favorable de la signataire vis-à-vis son public, et ce malgré la conscience d'un isolement créatif qui fait pencher la conférence au moins autant du côté manifestaire que pamphlétaire⁴⁶¹.

De fait, le travail que représente le regroupement de maintes disciplines au sein de la métachorie en est un que la signataire a effectué seule. Saint-Point précise : « Ma théorie sur la danse n'a pas un jour surgi tout équipée dans ma tête [...] À cette création, j'ai travaillé longuement. Ma théorie n'était réalisable d'abord que par moi-même. On ne réalise pas, avec des mots, la pensée qui, en soi, bat des ailes lorsqu'elle doit éclore plastiquement. » (*M*, p. 62) La multiplication des renvois à un « je » singulier, celui de Saint-Point (« ma », « j'ai », « moi-même », « en soi »), du moins en fin de texte, ne sous-entend pas une communauté existante et forte comme il en est généralement question avec le manifeste avant-gardiste. Elle marque plutôt l'isolement créatif (« Ma théorie n'était réalisable d'abord que par moi-même ») émanant d'une activité empruntant à celle pamphlétaire, c'est-à-dire prospective, réflexive et idéologique, contrairement à celle proprement manifestaire qui est performative et autoréflexive⁴⁶². Cette rhétorique est cohérente avec la distanciation progressive de Saint-Point d'avec le futurisme déjà amorcée en 1914 : son programme s'ancre dans une démarche créatrice qui se veut de plus en plus indépendante de l'influence futuriste que l'on voit se tracer à la lecture de ses différents manifestes.

⁴⁵⁹ Comme le ballet d'opéra qui répond à la définition du « Dictionnaire en France le plus répandu : “Danse : suite de mouvements cadencés du corps au son des instruments ou de la voix ” » (*M*, p. 51).

⁴⁶⁰ Responsable d'une rhétorique discursive manichéenne, de l'opposition radicale des positions.

⁴⁶¹ En guise de rappel : « Notons enfin que le manifeste (quelle que soit dans le concret la manière dont il a été composé) a toujours pour énonciateur un groupe de signataire, que le manifeste même établit la solidarité de ceux-ci. Le pamphlet au contraire a pour énonciateur un penseur *solitaire*... » (Angenot, *op. cit.*, p. 61.)

⁴⁶² Serge Margel, *loc. cit.*, p. 40-41.

Une telle indépendance transparait quand la signataire définit étymologiquement son nouvel art : « J'ai choisi *Métachorie*, qui – vous le comprenez tous – signifie “au-delà du chœur”, du chœur grec s'entend, c'est-à-dire de la danse. » (*M*, p. 52) Outre la preuve que Saint-Point se présente sous les couverts d'un « penseur *solitaire* », pour reprendre une expression de Marc Angenot, l'ajout de la formule incidente « vous le comprenez tous » suppose la présence effective d'un auditoire savant partenaire dans l'énonciation. Un effet semblable est aussi créé dans la conclusion que la signataire tire en fin de conférence : « Toutes les figures géométriques ont un sens ésotérique qui ne peut échapper au spectateur initié, ou simplement attentif. Et je pourrais justifier chacune des figures que j'ai employées. » (*M*, p. 58) Ici, l'ancienne futuriste joue de la propension à l'exclusivité que la formule « qui ne peut échapper au spectateur initié » provoque, cherchant ainsi à séduire un public qu'elle sous-entend fin connaisseur des enjeux artistiques. Alors que certaines autrices, parmi lesquelles Céline Arnauld ou même Saint-Point dans ses premiers manifestes, ont tendance à malmener dans le discours ceux et celles qui entendent et/ou lisent leur texte, celle qui signe « La métachorie » ne manque pas de chercher des alliés dans les spectateur·rice·s puis dans les lecteur·rice·s de la revue *Montjoie !*

Saint-Point considère en effet qu'elle se trouve face à de fins connaisseurs de l'art de la danse, et les traces d'une volonté de créer une familiarité idéologique permettant ultimement la promulgation de son art dépasse les seuls extraits analysés jusqu'à présent. Saint-Point écrit en plus : « Déjà, entre la musique grecque sur laquelle se rythmaient les danses, et notre musique classique, quel univers parcouru ! Nos psychologies, nos sentiments individuels ou collectifs sont autres ; notre art en est le reflet. » (*M*, p. 62) L'accumulation des références à une énonciation englobante grâce à une syntaxe anaphorique (« notre » et « nos ») autant que la mention des « sentiments [...] collectifs », laissent croire à une nouvelle tentative d'inclure le public/lectorat dans la démarche artistique et intellectuelle de Saint-Point. Cette même stratégie permet de réaffirmer l'opposition au fondement du pendant dichotomisant de son programme, soit celle entre art ancien et art avant-gardiste. Une telle volonté de généraliser l'expérience sensible de l'art contemporain est donc rendue possible grâce à l'adoption du point de comparaison originel qu'est la musique antique⁴⁶³.

⁴⁶³ « ...par des pas traditionnels, comme dans les ballets d'opéra, ou par des attitudes ou des gestes instinctifs et sensoriels, comme dans les danses dites artistiques, dues à des danseuses s'inspirant de l'Antiquité occidentale ou orientale... » (*M*, p. 51)

Justement, Saint-Point confirme l'opposition passé/présent à l'œuvre dans « La métachorie » lorsqu'elle insiste sur le caractère parfaitement novateur de son programme, poursuivant dans la foulée la quête d'une communauté à rassembler :

Ayant créé cérébralement la *Métachorie*, il me fallait la réaliser physiquement. Je rends grâce à la nature qui m'a permis, ayant eu l'idée, de pouvoir l'action. Je vous apporte la première affirmation de cette *Métachorie*, que j'épanouirai bientôt dans le drame. Moi, j'ai la foi. Puissé-je vous convaincre ! (*M*, p. 63)

L'insistance sur la part d'innovation que la métachorie représente (« Ayant créé cérébralement » ; « Je vous apporte la première affirmation ») ainsi que sur l'effort de « convaincre » font non seulement écho à la propension didactique du texte manifestaire au féminin, mais elles témoignent aussi d'une « division sociale », pour reprendre l'expression de Ruth Amossy, qui donne son aspect polarisant à la conférence. En effet, l'évocation à de multiples reprises de l'originalité historique de son programme permet à Saint-Point d'insister sur le clivage qu'il s'agit d'exposer au public en vue de le combler, c'est-à-dire celui qui existe entre une conception cérébrale et moderne de la danse défendue par l'artiste, et celle traditionnelle de laquelle le public est appelé à se détacher.

D'ailleurs, l'encouragement à endosser les idées de la signataire est aussi fondé sur l'appartenance de Saint-Point à la culture française : « Française, je suis trop fière de ma race pour avoir, dans la réalisation que j'ai tentée, emprunté un détail, si minime soit-il, à l'étranger, du passé ou du jour. » (*M*, p. 60) L'idée de fierté nationale entraîne, en même temps qu'une volonté de témoigner d'un lien avec le public, celle d'une fermeture, d'une exclusivité, relative à ce que la signataire appelle sa « race⁴⁶⁴ ». De fait, le parallèle entre appartenance française et supériorité artistique dépasse, dans le discours, la seule énonciatrice :

J'ai vu toutes les manifestations chorégraphiques renouvelées des anciens [...] et aussi les manifestations chorégraphiques modernes de l'étranger, toutes plus ou moins intéressantes. Elles ne m'ont pas paru émouvoir profondément notre génie français, sans doute parce qu'il n'y trouve aucune de ses traditions, ni, non plus, son idéal d'art moderne. (*M*, p. 61)

La mention d'un « génie français », dès lors qu'il est précédé du déterminant possessif « notre », a pour effet d'en élargir les bénéficiaires et les contributeur·rice·s. Précisément, c'est en France que

⁴⁶⁴ Saint-Point ajoute : « Si je réussis, je le dois aux possibilités dont ma race a déposé les germes en moi, et que la musique cérébrale moderne m'a permis d'épanouir. » (*M*, p. 62)

Saint-Point situe l'« évolution toute cérébrale des arts⁴⁶⁵ » (*M*, p. 61) à l'origine de son idée révolutionnaire. Ainsi, si l'on constate une volonté de généraliser les propos mélioratifs et d'inclure le public dans le développement du programme manifestaire, on y voit en même temps celle d'une limitation culturelle à ce seul public français.

Les autres marques d'oralité présentes dans le texte manifestaire contribuent au renforcement du sentiment d'appartenance à une communauté qu'il s'agit non pas seulement d'identifier, mais bien de convaincre. La signataire affirme : « C'est, comme vous le verrez, une œuvre essentiellement homogène. Il me reste à vous expliquer pourquoi je me présente devant vous avec le visage voilé. » (*M*, p. 59) La mention à même le discours d'une caractéristique physique (« le visage voilé » que le spectateur sera amené à *voir*), en plus d'ancrer le texte dans le *hic et nunc* de la performance datant de 1913, dénote l'importance que l'artiste accorde à la démonstration comme procédé rhétorique et injonctif. De fait, ce qui lui sert d'un côté à s'isoler de son public – le recours quasi-systématique au « je » ainsi que la part proprement « technique » de sa conférence qui n'est « réalisable d'abord que par [elle]-même » – en confirme aussi, d'un autre côté, la visée collective. D'où l'importance que le public soit convaincu par la performance dispensée à la Comédie des Champs-Élysées ; Saint-Point ne termine-t-elle pas sa conférence par un appel à la confiance envers son innovation artistique⁴⁶⁶ ?

Le processus de polarisation à l'œuvre dans « La métachorie » montre que le clivage culturel est passible de se trouver au cœur de la rhétorique manifestaire dans le but de pallier la solitude créative au fondement d'un projet novateur. Sans chercher à échafauder une défense orientée vers l'avènement d'un programme utopiste et – son ancienne appartenance à la première avant-garde pourrait le laisser entendre – futuriste, Valentine de Saint-Point s'affaire plutôt à accentuer le côté polarisant de son manifeste en proposant une solution concrète pour contrer une tradition passéiste de la danse. Le succès de son entreprise dépend en partie du fait qu'elle use d'un ton appelant la connivence d'une partie de son public/lectorat, au détriment d'un *autre*, inculte et étranger.

⁴⁶⁵ Voici la citation complète : « ...car il est bon de le rappeler, depuis trente ans, la France impose au monde une évolution toute cérébrale des arts. » (*M*, p. 61)

⁴⁶⁶ « Moi, j'ai la foi. Puissé-je vous convaincre ! » (*M*, p. 63)

5.1.2 Irba Futurista : Irène Bazzi, Futuriste

Dans une lignée semblable, Irba Futurista, dans le « Culinarium futuriste », isole les deux pendants d'un domaine artistique bien précis, celui de la culture culinaire, pour mieux les opposer. Ainsi, elle procède à la dichotomisation de positions ennemies par le biais du discours manifestaire et provoque par le fait même la polarisation des deux instances en jeu en les incarnant dans la sphère publique – la bourgeoisie d'un côté ; les artistes futuristes de l'autre. Or, à défaut de travailler à l'élaboration d'une collectivité à la fois générale et exclusive, comme le faisait Valentine de Saint-Point par le rapprochement d'avec un public français et indépendant de l'avant-garde des années 1910, la signataire confirme dans son « Culinarium futuriste », par diverses stratégies, une appartenance au futurisme. La première est extratextuelle et concerne le choix du pseudonyme « Irba - Futurista » pour la signature de cet article paru une première fois dans *Roma Futurista* puis une seconde fois dans *La Pietra*. La seconde est textuelle et se présente sous la forme d'un *ethos* collectif voué à la valorisation d'une entité futuriste.

Irene Bazzi est la poétesse derrière ce pseudonyme aux allégeances avant-gardistes évidentes. Il s'agit d'ailleurs de la raison pour laquelle elle investit la pseudonymie : « [Renvoyer] à la réalité, ou à la plausibilité, d'une origine ou d'une appartenance⁴⁶⁷. » Outre la version italienne de cette signature, sa traduction française, « Irba, futuriste », ne laisse aucun doute quant à la volonté de Bazzi à se présenter comme contributrice au mouvement. En ce sens, le choix du pseudonyme constitue un élément de la posture d'autrice de la signataire, c'est-à-dire « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques⁴⁶⁸ ». Mais surtout, alors qu'il semble n'avoir été utilisé qu'aux fins de signature de cet article datant de 1920⁴⁶⁹, « Irba – Futurista » constitue du même coup la première étape dans l'élaboration d'un *ethos* collectif, d'une instance construite à même le discours pour « projeter une image qui n'est pas seulement [celle de l'autrice], mais aussi celle du groupe auquel l'artiste appartient et au nom duquel [elle] dit parler⁴⁷⁰ ». Cette définition de Ruth Amossy renvoie à celle établie par Eithan Orkibi, pour qui l'*ethos* collectif équivaut à « l'image du groupe avec laquelle

⁴⁶⁷ Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006 [1995], p. 19.

⁴⁶⁸ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *loc. cit.*, p. 2.

⁴⁶⁹ Aucun autre texte manifestaire n'a à notre connaissance été signé « Irba – Futurista ».

⁴⁷⁰ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, *op. cit.*, p. 156.

les membres [d'un] mouvement peuvent s'identifier et à l'aide de laquelle ils se positionnent par rapport aux autres groupes⁴⁷¹ ».

En guise de premier témoignage d'un *ethos* collectif futuriste, le titre de l'article en lui-même, « Culinarium futuriste », clarifie l'appartenance au mouvement d'avant-garde. Cela est sans compter qu'Irba Futurista réitère dans la phrase d'ouverture : « Pour compléter la liste des Manifestes futuristes destinés à rénover notre vie, il est sans nul doute nécessaire d'y ajouter celui sur l'*Art culinaire futuriste*, que je propose à Marinetti, aux Amis et Amies. » (CF, p. 1211) La signataire, en plus de réunir les manifestes futuristes en une catégorie à part entière (« la liste des Manifestes futuristes »), leur adjoint un rôle cohérent avec les prétentions avant-gardistes : celui de « rénover [la] vie ». Marinetti lui-même, en écrivant : « Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace, et la révolte », ne consacre-t-il pas le deuxième point de son manifeste fondateur à la nécessité d'une redéfinition des paramètres qui régissent l'existence ? Justement, pour l'accompagner dans cette quête d'une vie « rénovée » qu'elle partage avec le chef de file, Irba Futurista en appelle à quelques destinataires bien précis, parmi lesquels « Marinetti, [les] Amis et Amies ». Or, une distinction entre l'*ethos* collectif marinettien et celui d'Irba Futurista est frappante : le premier inclut déjà ses « Amis » dans la genèse de son projet tandis que la deuxième ne peut que leur *proposer* d'élargir leurs horizons esthétiques.

L'appel à l'adhésion lancé aux « Amis et Amies » en dit long sur la communauté qui est sous-entendue dans l'écriture manifestaire du « Culinarium futuriste ». Un tel renvoi montre qu'Irba Futurista cherche à s'inscrire dans une certaine tradition qui semblait jusqu'alors réservée aux principaux représentants de l'avant-garde : celle pointant vers des individus déjà présents dans la sphère sociale et, surtout, déjà partisans des valeurs qu'il s'agit de transmettre. Que l'on pense à Marinetti et à l'expression « Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi », puis plus tard à Hugo Ball : « La révolution dada et pas de commencement. Dada vous les amis, qui faites aussi de la poésie, très chers évangélistes. Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, Dada m'dada, Dada mhm'dada, Dada Hue, Dada Tza⁴⁷² » et à Breton : « Quelques-uns de mes amis sont installés à demeure [dans un château imaginaire qui appartient à l'auteur]⁴⁷³ », la référence aux « amis » est effectivement

⁴⁷¹ Eithan Orkibi, « Ethos collectif et rhétorique de polarisation : le discours des étudiants en France pendant la guerre d'Algérie », *Argumentation et Analyse du discours*, n° 1, 2008. [En ligne] < <https://journals.openedition.org/aad/438#quotation> > (page consultée le 4 juin 2023).

⁴⁷² Hugo Ball, *loc. cit.*

⁴⁷³ André Breton, *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 27.

récurrente dans les manifestes fondateurs futuriste, dadaïste et surréaliste. Ces exemples, parmi lesquels le « Culinarium futuriste », montrent qu'une communauté manifestaire peut bel et bien préexister à la publication du manifeste. N'est-il pas admis, dans le cas futuriste, que le groupe s'est constitué dès la publication de la revue *Poesia* ? C'est d'ailleurs la raison pour laquelle certains critiques⁴⁷⁴ associent à 1905 l'année de la réelle fondation du courant et non pas à 1909, année de publication du « Manifeste du futurisme » de Marinetti. Il n'en demeure pas moins que, tant dans le texte du chef de file futuriste que dans celui d'Irba Futurista, l'énonciation prend racine dans la référence à un « je », qui se voit amplifié par une forte conscience collective.

Là où Irba Futurista innove vraiment, c'est dans la féminisation du terme qui résulte en l'ajout des « Amies » en tant que destinataires explicites du « Culinarium futuriste ». C'est à croire que la signataire a conscience, en 1920, de l'investissement progressif des valeurs futuristes dans leur art par des artistes féminines. D'ailleurs, son propos témoigne du changement que Silvia Contarini, à la suite de maints autres chercheur·se·s, identifie : « En ce qui concerne la question de la femme [...] un tournant s'annonce clairement au tout début des années Vingt...⁴⁷⁵ » Alors que Contarini se questionne pour savoir « pourquoi un nouveau manifeste [sur la femme futuriste], fruit d'un débat collectif et d'une prise de position commune, n'a pas été signé⁴⁷⁶ », l'on voit que certaines prises de positions transparaissent tout de même dans d'autres textes polémiques publiés à cette époque⁴⁷⁷, notamment dans le manifeste culinaire d'Irba Futurista. La référence explicite aux « Amies » fait montre d'une inclusion plus naturelle des femmes dans le champ futuriste, contrairement par exemple aux premiers manifestes de Valentine de Saint-Point, où la féminité conventionnelle se voit ouvertement condamnée au profit d'une féminité virilisée de façon marquée.

⁴⁷⁴ Critiques parmi lesquels Giovanni Lista : « La vraie date de naissance du futurisme est en réalité février 1905. La fondation du “mouvement futuriste”, advenue quatre ans plus tard, n'est, de fait, que l'aboutissement du travail entrepris par Marinetti avec sa revue *Poesia* dont le premier numéro sort précisément en février 1905. Se voulant le catalyseur d'un renouveau de la poésie italienne, Marinetti fonde, avec le dramaturge Sem Benelli et le jeune poète Vitaliano Ponti, la revue *Poesia* qu'il finance entièrement. » (Lista, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, op. cit., p. 71.)

⁴⁷⁵ Silvia Contarini, op. cit., p. 29. Plus loin, Contarini pose le constat suivant : « Est-ce une coïncidence, c'est dans les années 1916-1917 que plusieurs femmes rejoignent les rangs futuristes et que se développe, dans la nouvelle revue *Italia Futurista* à laquelle elles sont nombreuses à collaborer, un débat passionné et virulent sur le modèle futuriste de la femme, dans le présent et dans l'avenir. » (*Ibid*, p. 203.)

⁴⁷⁶ *Ibid*, p. 219.

⁴⁷⁷ Dans la fiction, les œuvres de Rosà Rosà – *Une femme avec trois âmes* – et d'Enif Robert – *Un ventre de femme* – sont particulièrement riches en ce qui a trait au discours sur une « *donna nuova* ».

L'effet de groupe provoqué dans l'énumération inclusive reparait vers la fin du manifeste, soit lorsque la signataire disserte sur le principe de couleur⁴⁷⁸ : « Nous autres futuristes, qui de tous nos sens adorons la vie, adorons la couleur [...] Nous voulons détruire la mélancolie [...] des nourritures cuisinées qui semblent s'ennuyer dans leurs plats tristement uniformes et pédants. » (CF, p. 1212) Alors que cet extrait sert à montrer l'opposition fondamentale bourgeoisie/avant-garde, qui tient autant de la dichotomisation que de la polarisation puisqu'elle oppose deux groupes distincts dont les valeurs constituent les deux pôles d'un même système (bourgeoisie « pédante » ; avant-garde « destructrice de la mélancolie »), il contribue aussi à la formation d'une collectivité partiellement en phase avec les valeurs des premiers futuristes. Le « nous » qu'Irba Futurista investit renvoie bel et bien à l'*ethos* collectif en ce qu'il représente l'« élargissement du noyau initial que constitue le moi, [l']ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe dans la constitution d'une nouvelle entité⁴⁷⁹ ». Ce « nous autres futuristes » fondé sur la jeunesse, l'appétit de vivre et sur le rejet d'un autre jugé passéiste est complété d'une ouverture à une part féminine prévisible grâce à la mention initiale des « Amies ».

Si les enjeux liés au *gender* ne sont qu'effleurés dans le « Culinarium futuriste », la toute dernière phrase du manifeste montre que la signataire s'adresse en particulier à une catégorie de femmes qui ont le potentiel d'être attirées par un contenu orienté vers l'art de la table. Elle montre par le fait même que, malgré la conscience de l'existence d'un art futuriste au féminin, Irba Futurista demeure fidèle à une certaine vision traditionnelle de son public cible : « Ménagère futuriste voilà pour toi un nouveau terrain d'action pour démontrer ta génialité. » (CF, p. 1212) La référence à la « ménagère futuriste » met en tension la persistance de rôles contraignants

⁴⁷⁸ Il a déjà été question des deux premiers – la variabilité et la forme –, mais ce n'est qu'avec ce troisième principe qu'il est réellement possible de parler de polarisation. Ici, l'opposition est, quoique plus courte que dans les parties antérieures, des plus explicites : « 3) Couleur : abolition de ce qu'on appelle le service de table complet : pour 12 ou 24 personnes, en porcelaine blanche à filet bleu ou or, si prisé par les bourgeois. » (CF, p. 1212) Le terme « abolition », empreint de violence et d'une charge révolutionnaire, introduit la dernière partie du manifeste alors que la mention des bourgeois comme responsables de ce parti pris traditionnaliste ajoute à la concrétude du procédé de polarisation. En effet, si l'accent était jusque-là mis sur un choc entre des valeurs traditionnelles et celles, progressistes, défendues par la signataire, une classe sociale précise est maintenant pointée du doigt. Au même titre que les bourgeois sont associés à la platitude d'une existence terne et à « la mélancolie “du poisson en sauce blanche servi dans une assiette blanche” » (CF, p. 1212), les tenants du mouvement le sont avec le plaisir (« qui de tous nos sens adorons la vie »). Plus encore, si leur œil se fatiguait ou si leurs papilles « [périssaient] d'indifférence » lorsqu'il était question de la forme des plats présentés, ce sont maintenant les « nourritures cuisinées qui semblent s'ennuyer dans leurs plats tristement uniformes et pédants » (CF, p. 1212). Le parallèle qui se file entre le ressenti des individus et celui – imaginé – de la nourriture elle-même achève non seulement de confirmer la *quasi*-universalité du besoin de bouleverser les mœurs culinaires, mais surtout il confine le bourgeois ainsi que sa tradition castratrice à l'opposé du spectre fondé sur la dichotomie plaisir/ennui.

⁴⁷⁹ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, op. cit., p. 156.

(« ménagère ») et l'ouverture vers un féminin plus désengagé des conceptions traditionalistes émanant de la fin des années 1910 (génération « futuriste » somme toute moins influencée par les premiers élans du mouvement). L'on observe alors, bien que « [d]es femmes [fassent] leur apparition dans les rangs futuristes, apparemment décidées à être futuristes, c'est-à-dire à penser leur avenir de femmes dans un monde nouveau, où elles n'assumeraient plus les rôles traditionnels⁴⁸⁰ », une perpétuation des rôles genrés aux lendemains de la Première Guerre mondiale malgré le « monde nouveau » qu'a laissé présager le conflit de 1914-18.

Le « Culinarium futuriste » d'Irba Futurista, en jouant d'une stratégie discursive semblable à celle de Filippo Tommaso Marinetti, offre un bon exemple de la mise en place d'un esprit de communauté à même le texte manifestaire. Ajouté à cette rhétorique plus inclusive, le recours à la pseudonymie contribue non seulement à la clarté avec laquelle Irène Bazzi manifeste son appartenance au mouvement, mais il témoigne surtout de sa volonté d'ouvrir plus largement le champ du futurisme à l'art (de vivre) pratiqué par des femmes. Or, la position paradoxale qu'occupe Bazzi/Irba dans cet article – entre une polarisation réalisée au profit de « nous autres futuristes » (*CF*, p. 1212) et le maintien dans une conception stéréotypée des rôles sociaux qui résulte en la proposition au chef de file d'un programme adressé en réalité à la « ménagère futuriste » – atteste du conservatisme que la spécialiste des questions genrées en contexte futuriste, Silvia Contarini, continue d'associer au futurisme même après la Grande Guerre : « En fait, l'émancipation des femmes n'est pas véritablement abordée de front ni sur le fond, comme si les futuristes avaient voulu méconnaître sa portée réelle, ou alors comme si, l'ayant reconnue, ils avaient préféré ignorer son spectre⁴⁸¹. »

À la lumière des derniers exemples, l'on comprend que l'utilité rhétorique de la polarisation des positions n'est pas sans lien avec le désir de voir advenir une communauté visionnaire (Saint-Point se consacre à charmer son public ; Irba Futurista, elle, calque les stratégies marinettiennes et fait référence aux ami·e·s). Le cas d'Elsa von Freytag-Loringhoven va dans le même sens : dans « The Modest Woman », la signataire Dada établit une hiérarchie fondée, certes, sur des valeurs dichotomiques, mais surtout sur une coïncidence identitaire fondée sur l'appartenance à la patrie, contribuant de cette manière à l'avènement d'une communauté indépendante des seules considérations avant-gardistes.

⁴⁸⁰ Silvia Contarini, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 314.

5.1.3 « The Modest Woman » : l'Européenne contre l'Américain

Le cas d'un troisième manifeste, celui d'Elsa von Freytag-Loringhoven, est intéressant à observer à la lumière du rapport entre l'*ethos* collectif et le phénomène de polarisation. Un extrait en particulier de « The Modest Woman » a déjà permis de voir comment celle qui a été considérée comme la première artiste Dada aux États-Unis discrédite une partie de son auditoire en le nommant notamment « *little runt* » : « *Such one you dare approach – little runt ? [...] Back to my astonishment! You see how ridiculous you are ? Well – if not – others will. That is why I wrote this – !* » (MW, p. 326) Le rejet de l'autre tel qu'il est mis en scène dans le discours de la *Baroness* laisse paraître un mouvement polarisant. Celui-ci émane du parallèle structurel effectué entre ceux qu'elle juge ridicules et une seconde partie du public auquel elle ne s'est que peu adressée jusqu'alors, celui qui est présenté sous la forme des « autres » dans « *others will* ».

Qu'elle interpelle directement un « vous » (« *you* ») en fin de manifeste est peu surprenant dès lors que l'entièreté du texte se veut une condamnation de ces « *smart aleck* » (« gros malins »). Cependant, les réels destinataires ne se limitent pas qu'à l'Américain⁴⁸² ni à l'artiste non-aristocrate⁴⁸³, ni encore aux femmes guidées par une modestie mal investie. La signataire s'adresse aussi à un groupe qui serait à même de faire des constats semblables aux siens, et se rapproche en cela de la conférence de Valentine de Saint-Point qui joue de ses origines françaises pour se lier à son auditoire. Les Européens, dont Elsa von Freytag-Loringhoven fait partie grâce à son identité allemande, incarneraient les mœurs répondant à sa vision de la modestie : « *If they are desirous of judging – sometime – they must think – study – rise – slowly ! So society is made – in Europe – slowly – ! so : culture – so : aristocratic public.* » (MW, p. 325) La signataire fonde ici son argumentaire sur une condition (« *If they are desirous* ») que les Américains, implicitement comparés à leurs comparses d'outre-Atlantique (grâce au pronom « *they* »), ont à remplir afin d'acquérir cette modestie qui leur fait défaut et qui consacre leur bêtise. Après tout, la *Baroness* n'affirme-t-elle pas en guise de dernier constat : « *You see how ridiculous you are ? Well – if not – others will* », sollicitant ainsi pour une ultime fois ce générique « *others* » qui lui ressemble ?

⁴⁸² « *America's comfort : – sanitation – outside machinery – has made American forget own machinery [...] He has mixed things ! For : he has no poise – no tradition. Parvenu – ashamed of his hide – as he well might [...] Eats stupidly also.* » (MW, p. 325)

⁴⁸³ « *Artists who call themselves artists – not aristocrats – are plain working people, mixing up art with craft, in vulgar untrained brain* » (MW, p. 324)

Sans surprise, le pronom « *others* » représente le public européen et trahit une appartenance à cette culture que la *Baroness* renforce tout au long de son article : « *In Europe – when inferiors do not understand superiors – they retire modestly – mayhap baffled – but in good manner.* » (*MW*, p. 325) Les références à une certaine dignité (« *in good manner* ») et à la modestie (« *they retire modestly* ») constituent le pendant positif de l'attitude dont se moque la signataire, attitude qu'elle traite même avec une pointe de sarcasme : « *Yawning – all teeth – into space – sipping his coffee with thunder noise – elbow on table – little finger outspread stiffly – he knows how to behave in society !* » (*MW*, p. 325) La position empreinte de supériorité qui transparaît dans ce dernier extrait est aussi confirmée par l'inclusion d'une comparaison en regard du débat qui a court à propos de l'œuvre de Joyce : « *That attitude of the learner – the inferior – you should feel in regard to James Joyce. That you do not – shows you have less inherent culture than European washer-lady.* » (*MW*, p. 325-326) Comparer ainsi les facultés intellectuelles de l'Américain et celles d'une lavandière européenne – comparaison qui se fait au profit de la deuxième – achève de confirmer la nature rustre associée au « *you* » américain et prouve qu'il aurait tout avantage à s'inspirer des mœurs du Vieux Continent. Donc, grâce à son discours polarisant basé sur les dichotomies inférieure/supérieure ; ridicule/noble ; immature/sage ; adulte/enfant, la signataire ne fait pas que rompre avec une culture (américaine) jugée risible, mais elle écrit aussi pour en valoriser une autre, la sienne d'origine, qui est à même d'incarner le bon goût.

Enfin, et à la lumière des trois exemples abordés, l'on comprend que le texte manifestaire avant-gardiste, et plus encore celui signé par une femme, constitue un lieu où le phénomène de polarisation va de pair avec le travail d'identification au groupe. En effet, la transmission programmatique ne devient possible qu'à partir de la référence à une communauté dont les intérêts sont complémentaires à ceux de la signataire. Janet Lyon traduit ainsi cette quête d'appartenance au fondement du phénomène de polarisation, que Valentine de Saint-Point, Irba Futurista et Elsa von Freytag-Loringhoven appliquent au pied de la lettre : « *[T]o write a manifesto is to participate symbolically in a history of struggle against dominant forces ; it is to link one's voice to the countless voices of previous revolutionary conflicts*⁴⁸⁴. » La participation symbolique « *in a history of struggle* » se double en effet d'un appel concret et ciblé au dépassement de réalités sociales et artistiques toujours dominées par les « *dominant forces* » dont parle Lyon. Cela explique pourquoi l'appartenance revendiquée n'est que rarement celle à l'avant-garde (Saint-Point et le public

⁴⁸⁴ Janet Lyon, *op. cit.*, p. 4.

français, Freytag-Loringhoven et les Européens), et qu'elle ne s'y limite pas le cas échéant (Irba Futurista et les femmes).

Or, dans plusieurs autres textes manifestaires signés par une artiste femme, la nature disruptive, qui cohabite avec celle collective dans les exemples étudiés jusqu'à présent, ne laisse apparemment place à aucune possibilité de réel regroupement. De fait, certains textes du corpus ne mettent pas en scène une communauté concrète à partir de laquelle élaborer un « groupe manifestaire » digne de porter le contenu programmatique. Dans de tels cas où le processus de polarisation ne sert pas la propension collective du manifeste, qu'en est-il de l'élaboration d'un *ethos* collectif censé accompagner la signataire dans son énonciation ? Quels sont les intérêts à élaborer *ex nihilo* une communauté si ce n'est pas pour la valoriser au même titre que le sont la signataire et le programme ?

5.2 Le « groupe manifestaire » : fantasme ou réalité ?

Mis à part les cas d'étude où la polarisation donne lieu à un rapport explicite entre une signataire et ses destinataires, la nature disruptive du manifeste signé par une femme justifie la remise en question de la présence effective d'un *ethos* collectif dans le discours. Dès lors qu'elles luttent pour un art et un monde libérés d'une dichotomie genrée jugée écrasante, qu'elles se font les porteuses de programmes innovateurs et qu'elles s'affairent à se construire elles-mêmes comme autorités légitimes, les signataires du corpus conduisent à se poser les questions suivantes : une communauté définie est-elle vraiment un prérequis à la signature manifestaire ? Est-il possible, tout en visant à chambouler par le biais du domaine artistique les attentes genrées et ancrées au plus profond de la psyché des principaux contributeurs avant-gardistes, d'aspirer à l'établissement d'une collectivité ? En d'autres termes, et pour reprendre un constat de Nathalie Heinich, est-il vrai que le manifeste est « un texte forcément collectif, [qu'il] fait connaître l'existence d'un groupe de créateurs, si même il ne la fait pas advenir, en tant qu'instrument de constitution ou de consolidation du groupe⁴⁸⁵ » ?

⁴⁸⁵ Nathalie Heinich, *loc. cit.*, p. 52.

5.2.1 Regrouper pour mieux s'élever (soi)

Dans le *Manifeste futuriste de la luxure* de Valentine de Saint-Point, les opposants sont mentionnés explicitement : « Réponse aux journalistes improbables qui mutilent les phrases pour ridiculiser l'idée... » (MFL, p. 17) Il en va d'un trait caractéristique des manifestes saint-pointistes où un exergue précède presque toujours le manifeste à proprement dit. Toutefois, les individus qui ont au contraire le potentiel de se ranger du côté de l'auteurice ne sont pas aussi directement interpellés. L'inscription du public féminin dans l'énonciation a déjà fait l'objet d'un commentaire servant à illustrer la part didactique des deux premiers manifestes de Saint-Point. Toutefois, s'il avait été convenu que les femmes étaient celles qui *savaient*, grâce à la présence du pronom « celles » en exergue du manifeste de 1913, la réflexion a davantage à être poursuivie sous l'angle du collectif à partir du fait que ces dernières n'étaient pas les seules à pouvoir profiter des apprentissages dispensés par la signataire. Aussi, à comparer la place accordée aux femmes dans l'énonciation du *Manifeste futuriste de la luxure* et dans celle du *Manifeste de la femme futuriste*, l'on remarque que l'adresse à un groupe n'est pas pour autant synonyme d'élaboration d'un *ethos* collectif.

Outre les journalistes qui sont pointés d'entrée de jeu, l'élargissement vers un ensemble plus vaste et, surtout, anonyme, de destinataires ne tarde pas à suivre : « [À] celles qui pensent ce que j'ai osé dire ; à ceux pour qui la Luxure n'est encore que péché ; à tous ceux qui n'atteignent dans la Luxure que le Vice ; comme dans l'Orgueil que la vanité. » (MFL, p. 17) À partir de ce passage, l'utilisation des pronoms démonstratifs « celles » et « ceux » est intéressante, car elle contraste avec la précision de l'accusation portée à l'endroit des journalistes. Cela a pour effet de mettre sur pied, dès l'amorce du manifeste, une audience fictive – pour reprendre l'expression de Janet Lyon – accentuant l'opposition initiale⁴⁸⁶. La discordance entre la précision de l'accusation (les journalistes), d'un côté, et la force du nombre associée aux adjuvant-e-s possibles, de l'autre, constitue un premier outil rhétorique dont se sert Saint-Point dans sa défense d'un idéal de la luxure⁴⁸⁷. Et encore, à se pencher sur les individus qui peuvent potentiellement appuyer la

⁴⁸⁶ Cette audience imaginée contraste avec celle, idéalisée, féminine et virile, nommée explicitement par la signataire dans son *Manifeste de la femme futuriste* (mars 1912), publié quelques mois avant le *Manifeste futuriste de la luxure* (janvier 1913).

⁴⁸⁷ En guise de rappel : « La luxure, c'est l'expression d'un être projeté au-delà de lui-même ; c'est la joie douloureuse d'une chair accomplie, la douleur joyeuse d'une éclosion ; c'est l'union charnelle, quels que soient les secrets qui unissent les êtres... » (MFL, p. 18)

signataire dans cette défense théorique d'un « élément essentiel du dynamisme de la vie » (*MFL*, p. 17), l'on comprend qu'ils n'ont pas tous le même niveau de coïncidence idéologique avec la signataire. En d'autres termes, bien que deux pronoms soient introduits en parallèle et dans une même énumération, leur antécédant ne renvoie pas pour autant à des entités qui conçoivent d'une manière semblable les enjeux entourant la luxure.

Certes, l'inclusion d'un « nous » au-delà de l'exergue, tant sous la forme indicative (« Nous avons un corps et un esprit. » (*MFL*, p. 18)) qu'impérative (« Détruisons les sinistres guenilles romantiques, marguerites effeuillées, duos sous la lune, fausses pudeurs hypocrites ! » (*MFL*, p. 21)), tend à pointer, dans le deuxième manifeste de Saint-Point, vers une collectivité dont les germes sont déjà existants, à chercher chez les femmes (« *celles qui pensent* »). Dans le cas du second groupe auquel la signataire fait référence, il s'agit plutôt de s'adresser à un « *eux* » dans la visée ultime de bouleverser leurs conceptions arriérées héritées du catéchisme chrétien, comme le souligne le responsable de la réédition des manifestes de Saint-Point, Jean-Paul Morel⁴⁸⁸. Alors, par la dédicace qui leur est dédiée (« *à ceux pour qui...* »), les hommes ne peuvent constituer un groupe auquel se référer, ces derniers étant explicitement associés à leur ignorance et à leur méconnaissance de la luxure comme *force*. En cela, le *Manifeste futuriste de la luxure* se constitue en un double appel : un premier de ralliement et de prise de parole à l'endroit des femmes contre les débordements de la féminité au profit d'une hégémonie de la luxure ; un second de persuasion « *à tous ceux qui n'atteignent dans la Luxure que le Vice* ».

Une telle séparation genrée en lien avec la constitution du groupe apparaît déjà en 1912 dans le *Manifeste de la femme futuriste* autour des dichotomies féminité/masculinité et sentimentalité/virilité. La signataire s'adresse directement au public féminin dans un mouvement d'accusation puis de responsabilisation qui atteint son paroxysme dans la dernière phrase du texte : « **À l'humanité vous devez des héros. Donnez-les [sic] lui.** » (*MFF*, p. 15) Or, si les femmes constituent le public cible du *Manifeste de la femme futuriste*, il ne faut pas pour autant y voir le témoignage parfait d'une volonté d'y créer une communauté, ni d'y élaborer un *ethos* collectif. Ruth Amossy explique : « [L]a projection d'un *ethos* personnel peut avoir valeur d'exemplarité ou d'émulation en même temps qu'elle consolide le pouvoir de l'orateur⁴⁸⁹. » Précisément, Saint-Point, dans son premier manifeste, utilise principalement l'impératif à la

⁴⁸⁸ « Référence aux fameux “sept péchés capitaux” du catéchisme chrétien, que sont : l'avarice, la colère, l'envie, la gourmandise, la luxure, l'orgueil et la paresse. » (*MFL*, p. 17)

⁴⁸⁹ Ruth Amossy, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, op. cit., p. 182.

deuxième personne du pluriel dans une visée qui a été qualifiée de « didactique » au préalable, mais qui exclut de ce fait la signataire de l'appel à une responsabilisation au féminin. De cette manière, elle concrétise son programme pour une féminité qu'elle juge supérieure, tout en se situant elle-même dans le hors-champ de ses considérations en adoptant les traits d'une femme déjà imprégnée de virilité. Ainsi, l'on ne peut concevoir le projet du *Manifeste de la femme futuriste* comme un outil rhétorique au service d'une incitation à l'unification au même titre qu'elle ne le fait par exemple dans la promotion de la métachorie, c'est-à-dire en travaillant à l'établissement d'une base (identitaire) qu'elle a en commun avec son lectorat.

Dans le manifeste de 1913, à défaut d'en appeler à une communauté nommée explicitement – les pronoms « *celles* » et « *ceux* » ne reparaissent pas dans le corps du texte –, Saint-Point use de nombreuses constructions syntaxiques tantôt impératives, tantôt impersonnelles, provoquant incidemment un aplanissement des enjeux collectifs au profit du programme à transmettre. Par exemple, l'expression impérative « **Qu'on cesse de bafouer le Désir** » (*MFL*, p. 20) en début de phrase paraît à deux reprises, dont la première est en gras, de même que la formule explétive « Il faut », qui apparaît quant à elle huit fois. L'usage du « on » générique ainsi que du « il faut » impératif contribuent à lancer ce qui s'apparente à un chant guerrier, et ce tout en conservant l'anonymat de ce public à atteindre, de cette communauté à constituer sur les bases d'une féminité qu'il faut « dépouiller [...] de tous les voiles sentimentaux » (*MFL*, p. 22). Par leur récurrence, les marques impersonnelles encouragent l'élaboration paradoxale, parce qu'étrangement floue par rapport à la clarté de l'accusation, d'une collectivité fantasmée et construite autour d'un idéal féminin qui n'est pas sans faire écho à la femme futuriste et virile prônée dès mars 1912. Dès lors, le parti pris qu'a la signataire à l'égard de son lectorat féminin et qui paraît dans l'exergue se voit contrecarré par l'accumulation du pronom inclusif « on » et le ton universalisant généralement employé dans le manifeste. Le fait est que les femmes, excluant Saint-Point, demeurent celles qui *n'ont pas osé dire*.

Bref, alors qu'est observée une distanciation entre la signataire et ses destinataires dans ses productions manifestaires et futuristes (qu'il soit question du « *ceux* » et, dans une moindre mesure, de « *celles* » dans le *Manifeste futuriste de la luxure* ou des femmes dans le *Manifeste de la femme futuriste*), il faut rappeler que, si le manifeste en appelle à la force d'un groupe, il se fait aussi le lieu privilégié pour l'autolégitimation de son ou de sa signataire. Claude Abastado évoque d'ailleurs le fait que le manifeste constitue en premier lieu un acte d'auto-valorisation : « Les

auteurs d'un manifeste [...] se marginalisent avec éclat, en appellent à tous ceux qui se sentent marginaux ; ils accumulent ainsi un crédit et une force qui préludent à la conquête du pouvoir de fait⁴⁹⁰. » S'il a déjà été question de cette véritable « conquête du pouvoir » au sein de l'écriture manifestaire des créatrices avant-gardistes, notamment grâce au recours à l'*ethos* discursif, la position surplombante qu'adopte Saint-Point dans ses deux premiers manifestes au profit des valeurs que sont la virilité et la luxure permet surtout d'insister sur l'hégémonie d'une autoreprésentation au détriment de l'élaboration d'une image de groupe unifié.

Une telle élévation idéologique de la signataire au détriment d'un « nous » unificateur se produit quelques décennies plus tard, dans le texte de Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*. Cependant, si la possibilité d'une collectivité idéologiquement supérieure est somme toute imaginable dans les textes de Saint-Point (autour des femmes, si elles éliminent toute trace de sentimentalité au profit de leur nature virile ou encore si elles *osent dire*), il n'en va pas de même dans le programme de Kaplan où le groupe n'est en aucune façon conçu comme une entité constructive ni positive.

5.2.2 Sacrifier l'humanité pour innover

À l'instar des manifestes de Valentine de Saint-Point, celui de Nelly Kaplan entretient lui aussi un rapport trouble avec sa nature collective. En fait, la signataire écrit un texte presque entièrement impersonnel, mais fait ponctuellement appel à la première personne du pluriel, notamment au début du texte. Cela a pour effet de créer une image de groupe, certes, mais d'un groupe qui n'incarne pas la même instance hégémonique que celle investie dans d'autres manifestes, notamment ceux des chefs de file. En cela, le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* permet, à l'instar des exemples précédents, de nuancer la part d'engagement collectif telle qu'elle a été associée traditionnellement au genre en ce qu'il est « l'acte fondateur d'un sujet collectif [où] il s'agit de faire exister comme entité reconnue un groupe qui n'est pas – pas encore – organisé en parti, en secte, en cénacle [...] un groupe animé par des convictions communes et le désir d'action⁴⁹¹ ». Tandis que la signataire fait montre d'un certain esprit de communauté dans son

⁴⁹⁰ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 6.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

manifeste, il n'en résulte pas pour autant l'avènement d'un *ethos* collectif comme « une instance de locution unifiée dans laquelle se résorbent les incompatibilités⁴⁹². »

En début de texte, Kaplan écrit : « Chimie, physique, biologie, philosophie, espace et temps perdent le sens ankylosé de nos sens. » (*MAN*, p. 16) Sa conscience assumée de faire partie de la masse humaine anonyme, identifiable grâce à la formule « nos sens », a pour effet de rendre universelle la reconnaissance du pouvoir qu'ont les sciences et les grandes découvertes techniques pour sortir l'être humain de sa torpeur, pour « perdre le sens ankylosé de nos sens ». Afin d'appuyer cette idée, un second extrait suit sur la même page :

Extraordinaire XX^e siècle qui a vu Verdun, Auschwitz et Hiroshima, et que contre et malgré ses responsables sera aussi témoin de la plus formidable révolution depuis le moment où le premier homme tout tremblant, en découvrant la manière de créer la première flamme, nous a fait possibles ! (*MAN*, p. 16)

Encore une fois, la clairvoyance relative à la toute-puissance technique et technologique pousse Kaplan à s'inscrire elle-même (« nous a fait possibles ! ») dans le parcours évolutif de l'être humain, et ce par le recours à la première personne du pluriel (« nos » ; « nous »). Cela montre à quel point le progrès, impressionnant comme il est – le premier homme n'est-il pas « tout tremblant » lorsqu'il se trouve à l'aube de sa découverte ? –, a eu un effet déterminant pour la suite de l'Histoire et a le mérite de rallier en un tout l'entière de la race humaine. D'ailleurs, l'inclusion de la signataire, dans une certaine mesure, parmi les bénéficiaires du développement technique compte parmi les moyens pour ultimement légitimer l'adoption d'une forme d'art précise, la polyvision, dans la poursuite de ce progrès entamé depuis la découverte de « la première flamme ».

Or, la singularité du regroupement tel que le conçoit Kaplan tient à ce que le groupe identifié ci-haut n'équivaut pas à celui qui détient un quelconque savoir absolu contribuant à l'avancée de l'espèce humaine, mais bien aux « gens [qui] marchent dans les rues sans encore s'apercevoir que *tout* peut être changé, que les mutations alchimiques abandonnent les traités médiévaux poussiéreux pour devenir une brûlante réalité » (*MAN*, p. 15). Et quoique la signataire adopte l'*ethos* de voyant dans son manifeste, elle ne se détache pas pour autant de ce groupe anonyme et englobant. L'on observe alors une négociation étroite de l'*ethos* discursif de l'artiste qui *sait voir* et l'*ethos* collectif qui caractérise une humanité aveuglée et en crise. À partir du traitement péjoratif du collectif par Kaplan, comment traiter le renvoi à un groupe voué à la valorisation d'un contenu

⁴⁹² Ruth Amosy, « Qu'est-ce que l'*ethos* collectif ? Sciences du langage et sciences sociales », dans Ruth Amosy et Eithan Orkibi (dir.), *op. cit.*, p. 37.

programmatisque au détriment d'une quelconque force autoritaire collective ? Quelle place est à accorder à cette masse aux sens ankylosés, pour reprendre les termes de Kaplan, dès lors qu'elle ne sert qu'à justifier l'avènement d'un art soi-disant « nouveau⁴⁹³ » ?

En statuant sur l'anéantissement du cinéma passé et présent⁴⁹⁴, Kaplan, en digne individu clairvoyant, constate aussi celui de l'humanité telle qu'elle a été jusqu'alors :

En outre, l'ère qui commence devant [le voyant] est unique et transcendante. Et les mots deviennent impuissants pour démontrer [à l'homme] que le monde est seulement en train de commencer. Peut-être le voyant pourrait-il se faire comprendre à travers la sublimation de l'art. Venaissin a bien dit que dans notre époque le fou est du côté des physiciens, et le raisonnable du côté des poètes...
(*MAN*, p. 18)

La répétition du verbe « commencer » témoigne de la cassure temporelle qu'effectue la signataire, ajoutant ainsi une étape à l'évolution de notre espèce et renvoyant pour le coup à la première page du manifeste : « Une nouvelle ère commence. Comme celles qui ont été marquées par la pierre, le feu, le bronze ou l'électricité. » (*MAN*, p. 15) Dit autrement, le « commencement » tel qu'il est martelé force une *tabula rasa* du passé, et par là de l'humanité qui l'habite et dont les « mots deviennent impuissants ». C'est ce qu'implique l'ère « transcendante » dans laquelle Kaplan situe son texte : l'obligation de fonder le devenir de la race humaine sur les possibles de l'art en lien avec cette ère atomique qui s'ouvre, « le raisonnable [étant] du côté des poètes », relègue les individus au rang de dépendants d'une force qui les dépasse. Ainsi, sans que le groupe ne soit valorisé – le seul individu qui soit à même de *voir*, d'une part, et de comprendre l'impuissance des seuls mots pour témoigner du bouleversement à l'œuvre, d'autre part, est le voyant – Kaplan confirme finalement la collectivité dans son rôle de seconde main, parce que préférant toujours « inhumer [ses] dimanches dans les salles obscures, parce que souvent un mauvais rêve vaut mieux qu'une triste réalité » (*MAN*, p. 22).

Un tel surpassement de la masse est ce qui permet de conclure à une vision utilitaire du collectif : le groupe élaboré dans *Le Manifeste d'un art nouveau* s'avère non pas autoritaire et digne de provoquer l'avancement du monde, mais au contraire faible et tributaire d'un art en particulier, la polyvision, pour sortir de son aveuglement. Cela est d'autant plus vrai que la signataire, en se

⁴⁹³ « Il y a déjà trente ans, Abel Gance présentait “Napoléon” avec ses triptyques, intuition géniale à la base de sa POLYVISION actuelle. » (*MAN*, p. 28)

⁴⁹⁴ « Les cinémas d'hier et d'aujourd'hui sont déjà périmés. La Polyvision, c'est le cinéma de l'avenir, art unique de l'ère atomique qui est déjà ouverte devant nous. » (*MAN*, p. 31)

présentant elle-même comme « voyant » par le biais de l'*ethos* discursif, se distingue de ses contemporains, de ceux-là même qui « marchent dans les rues sans encore s'apercevoir que *tout* peut être changé » (*MAN*, p. 15). En ce sens, le texte s'inscrit dans la lignée des manifestes canoniques où l'ensemble de la population a davantage à suivre les diktats du programme d'une minorité parce qu'il « se base [...] sur un acte de foi⁴⁹⁵ ». Seulement, même si « l'engagement que prônent les avant-gardes est [...] utopique⁴⁹⁶ », il est clair qu'il ne peut pas, dans le cas de Kaplan, se fonder sur la collectivité pour advenir. C'est précisément pourquoi l'*ethos* discursif de voyant qu'élabore l'artiste est à ce point vital ; il permet de la distinguer du tout rendu aveugle par « ceux qui entrevoient [et qui ont] intérêt à conserver les privilèges de ces éclairs d'intuition » (*MAN*, p. 16).

Cette stratégie, qui consiste à créer une communauté non pas pour rassembler, mais bien pour amplifier les potentielles vertus programmatiques du discours, n'est pas investie *de facto* dans d'autres productions manifestaires, les exemples de Valentine de Saint-Point abordés au préalable en témoignent. Sans vraiment chercher à créer un esprit de communauté, la première créatrice futuriste se sert quant à elle de l'*autre* anonyme, qu'il soit féminin ou masculin, pour s'élever en tant que femme virile idéale, procédant ainsi à une valorisation individuelle. Dans le cas de Kaplan toutefois, le choix, d'un côté, de ne pas parler ouvertement en son nom (« je ») et, d'un autre côté, de ne pas pour autant créer une scission nette entre elle et les lecteur·rice·s, a comme avantage d'adjoindre au principe de communauté celui d'une généralisation du problème social et artistique contemporain à l'autrice, de là l'importance du message transmis par Nelly Kaplan en 1955.

Dans presque tous les cas de figure, l'énonciation manipule la tangente collective du genre jusqu'à lui dénier une quelconque autorité pour contribuer à sa propre force auctoriale. Le traitement de la luxure par Saint-Point ainsi que celui de la polyvision par Kaplan forcent à voir autrement le manifeste que comme un « instrument de [...] consolidation du groupe », pour reprendre les mots de Nathalie Heinich. Ces deux exemples confirment l'intérêt de nuancer les conclusions faites au préalable à propos des manifestes qui polarisent et qui font déborder de leur cadre discursif les considérations artistiques en les associant à des groupes concrets. Bref, considérant que le genre manifestaire constitue le lieu d'engagement priorisé chez les artistes

⁴⁹⁵ Marcel Burger, *loc. cit.*, p. 152.

⁴⁹⁶ Et où « les manifestes annoncent l'avènement invérifiable d'un monde futur par un acte "promissif"... » (*Ibid.*)

avant-gardistes⁴⁹⁷, il s'avère que cet engagement ne vise pas uniquement « l'égide d'une gestion totalitaire par le groupe » ni « [l'appartenance] au groupe idoine, c'est-à-dire être accepté par le leader charismatique⁴⁹⁸ ».

Il existe toutefois au sein des textes manifestaires étudiés dans cette thèse quelques exceptions à la tendance observée jusqu'à présent qui limite le collectif à un rôle subalterne ou encore à une instance qu'il s'agit de convaincre. Celles-là voient plutôt dans le « groupe manifestaire » un moyen de penser la collectivité comme une entité dominante et potentiellement salvatrice dans l'avènement programmatique. Elles montrent ainsi qu'il est possible d'observer une part du corpus sous l'angle d'une identité artistique foncièrement multiple et collective.

5.3 Celles qui parlent/pensent au nom du groupe

Les exemples abordés jusqu'à présent montrent que le « groupe manifestaire », tel que pensé par certaines autrices avant-gardistes à travers la projection d'un *ethos* collectif, tient à une tout autre vision de la communauté que celle caractéristique des textes canoniques autour de l'union (voire de la réunion). La part connotative de cette notion de l'analyse du discours permet, à l'instar de l'*ethos* discursif, une négociation non-conforme du collectif au service de la passation programmatique. Alors qu'il est souvent condamné et jugé défaillant, on a pu constater que le « groupe » n'est que rarement associé, du moins dans les textes du corpus, à une source d'autorité au même titre que ne l'est l'énonciatrice elle-même. L'exemple de Nelly Kaplan et de son *ethos* de voyant est à ce titre évocateur puisque l'*ethos* discursif qu'élabore la signataire se trouve en opposition nette avec l'*ethos* collectif créé en parallèle. La preuve en est que la cinéaste investit à la fois un « nous » universel et aveugle, et un rôle empreint d'une clairvoyance inégalée dans l'humanité telle qu'elle est décrite dans le *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision*.

Qu'en est-il des quelques artistes qui parlent ouvertement au nom d'un « nous » quasi-indissociable de l'*ethos* discursif qu'elles élaborent ? Est-il possible de rallier l'individualité de certaines énonciatrices à l'*ethos* collectif, permettant ainsi *a priori* de confirmer que le manifeste « représente un groupe d'individus – d'hommes, de femmes, d'artistes, de poètes, de

⁴⁹⁷ Marcel Burger, *loc. cit.*, p. 152.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 155.

musiciens... – [qui] s’attribue un nom⁴⁹⁹ » ? La poétesse du futurisme tardif Maria Goretti compte parmi ces exceptions ; l’écrivaine surréaliste Suzanne Roussi Césaire, dans « Malaise d’une civilisation », en est une autre. Ces deux signataires permettent de voir en la communauté une possibilité d’investir un *ethos* collectif positif, c’est-à-dire une instance discursive et constructive en ce qu’elle serait dotée d’un réel potentiel avant-gardiste.

5.3.1 Le « nous » féminin de Maria Goretti

Maria Goretti, dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme », se présente en 1941 comme faisant partie d’une entité collective, la présence récurrente du pronom « nous » en témoigne. En cela, le texte constitue l’exemple parfait d’une coïncidence entre la présence auctoriale de sa signataire et l’affirmation de l’appartenance à une communauté (bref, entre les *èthè* discursif et collectif). Le « nous » inclusif qu’adopte la signataire cohabite effectivement avec un « je » porteur d’une nouvelle sensibilité lyrique qui vise à changer la perception de la poésie féminine. Celle-ci étant qualifiée de « gracieux petit lac bien limité où aller le dimanche à la rigueur faire d’agréables promenades en famille » (*MPF*, p. 2086), Goretti se voue à en faire bouger les attentes péjoratives par l’identification à une communauté féminine qui serait, elle, digne d’autorité. Mais, alors qu’il a déjà été convenu que la signataire elle-même a pu contribuer à la piètre réputation de la poésie féminine, comment voir en la communauté une force réellement constructive ? L’*ethos* collectif se matérialise paradoxalement grâce à l’ambiguïté autour de la possibilité de voir advenir une poésie au féminin. Il se voit aussi confirmé par l’investissement d’une temporalité au présent, et ce au détriment du recours au futur simple de l’indicatif caractéristique du manifeste avant-gardiste.

L’identification à un groupe positif, féminin de surcroît, ne va pas de soi à la première lecture du texte, c’est ce que l’analyse du « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » sous l’angle de l’éthique a déjà laissé transparaître. Goretti a conscience de l’existence d’une tradition poétique stérile à laquelle elle aurait elle-même contribué par le passé⁵⁰⁰. Considérant ses nombreux travers, l’ensemble des poétesse n’est *a priori* pas un groupe énonciatif

⁴⁹⁹ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 12.

⁵⁰⁰ « Il est vrai pourtant qu’autour de ces noms gravitent bien d’autres personnalités qui justifient hélas la médiocre réputation acquise par la poésie féminine. » (*MPF*, p. 2085-2086)

auquel il est avantageux pour Maria Goretti de continuer à s'identifier. Dans son désir de montrer l'art poétique féminin sous son jour le plus dépréciatif, la signataire adopte un point de vue qu'elle-même reconnaît comme insolite : « Bien des femmes (et peut-être bien des hommes) diront tout de suite que ce que je viens de signaler ne sont pas des défauts mais des vertus \ Eh bien non » (*MPF*, p. 2086). Le saut à la ligne qui sépare les deux énoncés, amplifié par l'absence de ponctuation qui s'étend à l'échelle du manifeste, contribue au ton cassant adopté plus largement dans l'énonciation. De même, en s'inscrivant à l'encontre d'un fait communément admis – par les femmes mais aussi par les hommes –, la signataire rend universelle l'incompréhension en regard de la pratique de la poésie féminine. À partir du moment où elle s'oppose à tout ce qui constituerait le propre de la féminité telle qu'elle est conçue (de manière vertueuse) dans l'espace social, sur quelles bases l'*ethos* collectif peut-il se développer ?

Le fait est que Goretti ne s'en tient pas à constater l'étendue de la piètre réputation de l'art poétique au féminin. Au-delà de la portée stratégique d'adopter une position pondérée dans un débat touchant à l'éthique, le passage où la poésie féminine est condamnée et où sont énumérés ses travers (« En toute franchise reconnaissons que les poétesses sont trop souvent tombées dans les travers suivants... » (*MPF*, p. 2086)) en est un structurellement nécessaire à la juste compréhension de celui qui confirme le rapprochement entre les femmes et la signataire (« Avec courage énonçons nos défauts-faiblesses... » (*MPF*, p. 2086)). En d'autres termes, la condamnation liminale des « poétesses » permet d'isoler avec certitude l'antécédent de la première personne du pluriel qui est le noyau de l'impératif « énonçons » et du déterminant possessif « nos ». De ce glissement au niveau du pronom « nous » (et de ces variantes) émane la mise en œuvre de l'*ethos* collectif : la position sévère de Goretti, qui laisse progressivement place à celle d'artiste courageuse (« Avec courage... ») parce qu'assumant certains défauts, sous-entend l'inclusion d'une lignée de femmes qui ont possédé ces nombreuses tares, et ce pour mieux les surmonter. Il s'agit là d'une différence entre la version originale du manifeste et la traduction présentée dans l'anthologie de Giovanni Lista : le renvoi à une communauté féminine est évident dès le titre dans la version italienne parue dans *La Donna e il Futurismo* puis dans la revue *Autori e Scrittori*. Le texte s'intitule en effet « La Poesia Aeroica Femminile nel Futurismo », littéralement « La poésie aéroïque féminine ». Au contraire, la référence explicite à la femme et son lien avec la poésie aéro-héroïque disparaît de la traduction française.

Pour justifier l'ambiguïté que Gorette fait perdurer entre une poésie de « médiocre réputation » et celle « digne de chanter dans les ciels immortels », elle inscrit son programme dans une opposition claire entre la poésie telle que pratiquée auparavant et celle actuelle. En effet, pour la signataire,

[1]a femme a compris que dans notre rapide époque guerrière aux grandes synthèses mécaniques on ne peut atteindre les ciels immortels de l'art qu'en exaltant au maximum les talents positifs et en portant les négativités voire par la violence et la cruauté à un point tel de puissance qu'elles en soient annulées.

Une autre manifestation de l'*ethos* collectif tient précisément à ce que la signataire a conscience que « la femme [d'aujourd'hui] a compris ». Faire précéder le nom « femme » du déterminant défini « la » provoque un effet de généralisation que les références à un « nous » laissaient deviner au préalable. Par ailleurs, la temporalité du texte manifestaire, qui oscille entre le passé et le présent, semble bien peu en phase avec la dimension prospective du genre. Aucun verbe n'est conjugué au futur simple de l'indicatif et il s'agit là d'une autre preuve qui confirme l'existence d'un groupe à même de réaliser le programme. Autant dire qu'il est inutile de se projeter dans un futur hypothétique : il suffit de suivre les principes aéro-poétiques de Gorette pour redonner un élan à l'art poétique féminin.

L'exemple de Maria Gorette montre bien la cohabitation entre une personne individuelle (le « je » de la signataire) et une personne collective (le « nous » des femmes artistes qui assument les tares du passé) qui se fondent ultimement l'une dans l'autre. Le « je » et le « nous » œuvrent ainsi dans un même sens quant au travail de prise de conscience nécessaire pour aspirer à une poésie féminine digne de ce nom. Une autre signataire, Suzanne Roussi Césaire, élabore pour sa part un *ethos* collectif foncièrement en phase avec le « je » de l'énonciation. Cela donne l'impression non seulement d'un endossement complet des enjeux de sa communauté par l'artiste, mais surtout d'un travail sur l'agentivité de cette même communauté et qui ne va pas de soi.

5.3.2 *Ethos* collectif et ligne éditoriale : Tropiques

Suzanne Roussi Césaire, dans « Malaise d'une civilisation », montre que la notion d'*ethos* collectif « émerge chaque fois que le locuteur est une entité plurielle plutôt qu'individuelle [et

qu'elle] est lié[e] à une notion située au cœur de la rhétorique : l'agentivité⁵⁰¹ ». L'agentivité se trouve en effet au cœur des enjeux abordés dans l'article puisque Roussi Césaire y fait cohabiter deux entités collectives interdépendantes, dont l'une cherche à combler les lacunes qui ont traditionnellement handicapé l'autre. D'un côté, la signataire parle au nom d'un « nous » qui souffre d'être collectivement éclipsé du paysage artistique et culturel ; d'un autre côté, elle évoque un « nous » à qui il appartient d'agir, car il se trouve justement confronté à « [l]'urgence [d'un] problème culturel [qui] n'échappe qu'à ceux qui sont décidés à se boucher les yeux pour ne pas être dérangés » (MC, p. 43). Cette deuxième entité « permet [à la signataire] de donner au groupe ou au mouvement la capacité à agir sur l'auditoire et par là sur le réel ; [en cela] elle n'est pas seulement un instrument identitaire, elle est aussi un levier de pouvoir⁵⁰² ». Car c'est bel et bien à un rôle prépondérant dans le mouvement de dissidence antillaise du milieu du XX^e siècle que s'est destinée l'autrice, avec Aimé Césaire et René Ménéil, « trois écrivains dont la pensée, l'écriture et l'action illuminent durablement le regard des Antilles sur leur destin contemporain⁵⁰³ ».

Dans cet article artistico-politique paru dans la revue *Tropiques* en 1942, le recours à un « nous » implique de manière évidente une communauté qui existe bel et bien indépendamment du discours. Roussi Césaire écrit :

Si nous voyons apparaître dans nos légendes et nos contes un être souffrant, sensible, parfois railleur qui est dans notre moi collectif, nous cherchons vainement dans l'ordinaire production littéraire martiniquaise, l'expression de ce moi. Pourquoi avons-nous été, dans le passé, si peu soucieux de dire notre inquiétude ancestrale de façon directe ? (MC, p. 44)

Cet extrait liminaire, grâce à la mention explicite d'un « moi collectif » et par le questionnement (auto)adressé (« Pourquoi avons-nous été... »), fait de la communauté martiniquaise la principale bénéficiaire des idées qu'apportera subséquentement Roussi Césaire. Que ce moi collectif soit qualifié tour à tour de « souffrant », de « sensible » et de « railleur » dénote un remarquable niveau de familiarité qui, par le biais de ces paroles pour le moins sévères, ouvre vers une critique de sa propre société. Précisément, l'utilisation de l'adverbe « vainement » contribue à montrer la faille identitaire qui se perpétue dans une stérilité littéraire et artistique.

⁵⁰¹ Amossy décrit ainsi le phénomène : « Ce terme [...] désigne la possibilité et la capacité du locuteur à agir dans la sphère publique et à y exercer une influence dont il est pleinement comptable – et cela, même si la parole du collectif est nécessairement immergée dans un discours social et dans un imaginaire d'époque qui la conditionnent en partie. » (Ruth Amossy, « Qu'est-ce que l'*ethos* collectif ? Sciences du langage et sciences sociales », *loc. cit.*, p. 22.)

⁵⁰² *Ibid.*, p. 22-23.

⁵⁰³ Suzanne Césaire, *Le grand camouflage*, *op. cit.*, p. 8.

À partir de la constatation d'un « échec [martiniquais] dans le monde » (MC, p. 46), Roussi Césaire en fournit la justification, démontrant l'intention de se présenter comme une spécialiste de l'histoire culturelle de sa communauté : « Non – le Martiniquais a échoué parce que, méconnaissant sa nature profonde, il essaie de vivre une vie qui ne lui est pas propre. Gigantesque phénomène de mensonge collectif, de “pseudomorphose”. » (MC, p. 46) Le ton adopté est marqué par une distance intellectuelle, en témoignent la référence au « Martiniquais » ainsi que la gravité des termes employés (« échoué », « méconnaissant », « mensonge collectif »). La froideur avec laquelle Roussi Césaire brosse le portrait de son peuple contraste avec les renvois constants au « nous » et se répercute jusque dans un constat pour le moins intransigeant :

Pas un Martiniquais évolué ne voudra reconnaître qu'il ne fait qu'imiter, tant sa situation actuelle lui paraît naturelle, spontanée, née de ses plus légitimes aspirations. Et, ce faisant, il sera sincère. Il ne SAIT pas véritablement qu'il imite. Il *ignore* sa véritable nature, qui n'en existe pas moins. (MC, p. 47-48)

À nouveau, le ton impersonnel domine dans cet extrait qui ne laisse place qu'à un « il » qui, quoique « sincère », est surtout ignorant du fait artistique. L'alternance entre la troisième personne du singulier et la première du pluriel dans l'économie du manifeste en montre l'utilité programmatique en même temps qu'elle universalise le propos. L'inclusion du « Martiniquais » permet à cet effet de souligner le manque culturel qu'il s'agit de mettre en lumière ; le « nous » sert quant à lui à rejoindre l'entière de la communauté martiniquaise pour combler ce même manque. Provoquer une telle universalisation du propos/problème contribue sans aucun doute à « [l]a force créatrice de Suzanne Césaire [qui] est d'avoir très tôt compris la dimension universelle à l'œuvre en trois siècles pour édifier sa Caraïbe, l'inscription d'une histoire tissée par quatre continents dans une géographie et une géologie accueillantes aux malheurs comme aux récréations⁵⁰⁴ ».

Outre le renvoi à un « nous » et à un « il » victimes des politiques d'assimilation subséquentement imposées dans les Antilles, la personne collective qui englobe les Martiniquais et à laquelle s'adresse implicitement Roussi Césaire n'est pas la seule à être mise en scène dans ce texte manifestaire. En effet, l'autrice écrit en fin d'introduction ce qui n'est pas sans évoquer la ligne éditoriale d'un journal ou d'une revue, en l'occurrence celle de la revue *Tropiques*. C'est ce

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

passage en particulier qui laisse paraître l'*ethos* collectif que la signataire élabore, à défaut de s'approprier tout le crédit des réflexions au fondement du programme⁵⁰⁵ :

Quant à nous, nous sentons que notre troublante époque va faire éclater ici un fruit mûr, irrésistiblement appelé par l'ardeur solaire à disperser au vent ses forces créatrices ; nous sentons sur cette terre tranquille, ensoleillée, la redoutable, l'inéluctable pression du destin qui ensanglante le monde entier, pour lui donner, demain, son visage nouveau. (MC, p. 43)

Ce « nous », parce que précédé de la locution prépositive « quant à », marque une scission non seulement avec le référent qui précède (« ceux qui sont décidés à se boucher les yeux pour ne pas être dérangés d'une artificielle quiétude » (MC, p. 43)), mais aussi avec la référence au « moi collectif » martiniquais tel qu'il a été conçu jusqu'ici.

La différence majeure entre ces deux renvois à un « nous » est que le second équivaut à une personne collective qui *sent* la venue d'une époque nouvelle, d'où la répétition de « nous sentons ». Cette même entité, tandis que la première « [cherche] vainement dans l'ordinaire production littéraire martiniquaise, l'expression de ce moi. » (MC, p. 43), réfléchit⁵⁰⁶ quant à elle au manque affligeant dont a souffert jusque-là la communauté martiniquaise dans son ensemble pour ultimement la soumettre à « l'inéluctable pression du destin ». Dès lors, et considérant les deux principales instances à l'œuvre dans « Malaise d'une civilisation », l'on peut concevoir l'appel lancé à la toute fin comme celui émanant d'une communauté plus circonscrite mais aussi plus clairvoyante adressé au « nous » plus englobant et ignare : « Nous voici appelés à nous connaître enfin nous-mêmes, et voici devant nous les splendeurs et les espoirs. » (MC, p. 48) L'invitation à une meilleure connaissance de soi en tant que peuple, dont l'urgence paraît grâce à l'adverbe « enfin », émane précisément du regroupement des deux instances collectives à même de contempler « les splendeurs et les espoirs » qui se trouvent au-devant d'elles.

À partir de ce cas d'une négociation multiple du collectif au sein du discours, on peut conclure que l'exemple de Suzanne Césaire est l'une des preuves les plus flagrantes de

⁵⁰⁵ Jamais, hormis à un seul endroit, la signataire ne parle en son nom propre. Dès lors, il serait peu à propos de parler d'un *ethos* discursif de spécialiste de la cause martiniquaise, la personne de la signataire venant presque toujours avec un ensemble d'individus à même de rendre son agentivité à ce peuple des Antilles. Roussi Césaire écrit : « Qu'on m'entende bien : Il ne s'agit point d'un retour en arrière, de la résurrection d'un passé africain que nous avons appris à connaître et à respecter. » (MC, p. 48) Le recours au pronom personnel « m' » est la seule marque d'une individualité énonciative dans « Malaise d'une civilisation ».

⁵⁰⁶ La signataire introduit les trois raisons qui justifient la pauvreté artistique en Martinique de la manière suivante : « Si ce manque des nègres ne s'explique pas par la rigueur du climat tropical auquel nous sommes adaptés, et moins encore par je ne sais quelle infériorité, il s'explique, **croions-nous** : ... » (MC, p. 44 ; je souligne)

l'élaboration d'un *ethos* collectif dont l'importance est confirmée par l'inclusion dans l'énonciation du « Martiniquais » (« il ») et d'un « nous » ignorant sa véritable nature. La manière croisée d'investir plusieurs entités collectives, notamment celle grâce à laquelle Roussi Césaire se fait la porte-parole de l'équipe de rédaction de *Tropiques*, montre que « [l'*ethos*] des discours en “nous” témoigne [...] de la façon dont le moi s'étend et s'amplifie pour offrir une image de groupe⁵⁰⁷ ». Pour aller plus loin, l'étude d'une rhétorique de la communauté dans « Malaise d'une civilisation » montre le lien intrinsèque qui unit la notion discursive et le support choisi pour la publication de l'article, c'est-à-dire le périodique *Tropiques*. En effet, l'*ethos* collectif qu'investit Roussi Césaire est le porteur d'une pensée cohérente avec la ligne éditoriale défendue dans cette revue culturellement et politiquement engagée en faveur d'une appropriation de sa propre culture par le peuple martiniquais. À partir d'autres exemples, en quoi les choix qui entourent la question du support pour la publication d'un texte manifestaire influencent-ils potentiellement les enjeux collectifs caractéristiques du genre ?

5.4 Support, collectivité, rite d'institution

Le manifeste avant-gardiste, en ce qu'il est le lieu « où s'expriment des tensions idéologiques, des relations polémiques, des luttes pour la conquête du pouvoir symbolique⁵⁰⁸ », compte parmi les rites d'une collectivité artistique, ou à tout le moins en constitue une tentative. Ce concept bourdieusien est foncièrement exclusif en ce qu'il « consiste à sanctionner et à sanctifier, en [...] faisant *connaître* et *reconnaître*, une différence (préexistante ou non), à la faire exister en tant que différence sociale, connue et reconnue par l'agent investi et par les autres⁵⁰⁹ ». C'est précisément ce qu'entend Abastado dans sa théorisation d'une « rhétorique de la persuasion » propre au manifeste : « Enfin, contribuant aussi à la dramatisation du débat d'idées, les présupposés et les implicites du discours [...], et le mode allusif ou didactique des informations données établissent un départ et une opposition entre ceux qu'unit la connivence du non-dit et des demi-mots, et les exclus⁵¹⁰. »

⁵⁰⁷ Ruth Amossy, *La Présentation de soi, op. cit.*, p. 159.

⁵⁰⁸ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 5.

⁵⁰⁹ Pierre Bourdieu, *loc. cit.*, p. 59.

⁵¹⁰ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 11.

Les aspects disruptif, injonctif et collectif contribuent tous trois à faire du genre manifestaire un espace propice à « [i]nstituer, donner une définition sociale, une identité⁵¹¹ ». Cela est *a priori* d'autant plus vrai dans le cas des femmes signataires pour qui ces trois phénomènes atteignent des niveaux élevés de potentiel polémique en plus de leur conférer la possibilité de se faire force autoritaire dans des contextes artistiques peu favorables à une telle entreprise. Or, tandis que le rite a forte tendance à entretenir un « *sens des limites*, pour reprendre une expression de Bourdieu, qui incline les uns à tenir leur rang et à garder les distances et les autres à se tenir à leur place et à se contenter de ce qu'ils sont⁵¹² », l'investissement du discours manifestaire par les autrices du corpus encourage au contraire un dérèglement de ces mêmes *limites*. Pour ce faire, les signataires rompent doublement avec leur contexte de création ; elles imposent puis s'imposent selon des paramètres issus d'une vision connotée de la transmission ; elles rendent finalement trouble l'inscription de la collectivité dans l'énonciation manifestaire.

Comme soutiens à ces rites institutionnels singuliers mis en œuvre par les autrices de manifestes se trouvent les supports qu'elles ont choisis d'investir afin de faire valoir des idéaux novateurs parce que souvent en marge de leur contexte de signature. Non seulement les revues, journaux, collages, conférences et livres sont-ils les lieux d'une publicisation programmatique à plus ou moins grande échelle, mais ils constituent les preuves que les artistes, parmi lesquelles Claude Cahun, Mina Loy et Hannah Höch, y ont vu des moyens pour atteindre une communauté afin d'imposer « des dispositions durables, des habitudes, des usages⁵¹³ ».

5.4.1 Regrouper au cœur d'une scission surréaliste

L'essai poétique *Les paris sont ouverts*, rédigé par Claude Cahun, a une appartenance générique digne de mention puisque sa nature foncièrement analytique n'est en principe pas en accord avec la volonté à la fois sensationnelle et utopiste du message polémique caractéristique du manifeste. Plus inhabituelle encore parmi les œuvres hétéro-catégorisées du corpus est la clarté initiale avec laquelle les destinataires sont identifiés : Claude Cahun s'est adressée dans un premier temps à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), fondée en 1932. Nul doute

⁵¹¹ Pierre Bourdieu, *loc. cit.*, p. 60.

⁵¹² *Ibid.*, p. 61.

⁵¹³ *Ibid.*

que le public restreint appelé par la publication joue un rôle dans la part collective qui y est initialement mise en œuvre. Or, le tout se voit complexifié avec la republication de l'essai par José Corti en 1934, appelant ainsi un public plus large et forçant une redéfinition des différents renvois à un « nous », qui ne peut plus équivaloir aux seuls membres de l'Association. Le contexte particulier qui a vu advenir sa publication et qui a comme trame de fond les conflits intrinsèques dans le courant surréaliste permet de voir le groupe comme le lieu d'une négociation idéologique à laquelle prend part Cahun. La coprésence de plusieurs pronoms collectifs dans les deux parties qui constituent *Les paris sont ouverts* laisse progressivement voir la position adoptée par la signataire dans la scission entre André Breton et Louis Aragon.

Le conflit entre deux des têtes pensantes du surréalisme date de 1930, année où Aragon a assisté au congrès de Kharkov (« Deuxième conférence internationale des écrivains révolutionnaires ») à titre de représentant du mouvement, mais où il est finalement appelé à « se désolidariser des actions surréalistes, notamment du *Second manifeste du surréalisme*⁵¹⁴ ». Pourtant, les liens entre les surréalistes et le Parti communiste datent de la genèse du mouvement d'avant-garde et ont même « [participé] au divorce entre les dadaïstes et ceux qui deviendront les surréalistes⁵¹⁵ ». Cet épisode de rupture, fondé sur les disparités idéologiques quant au matérialisme dialectique censé innover une poésie prolétaire, a entraîné une affaire judiciaire⁵¹⁶ ainsi qu'une remise en question fondamentale des bases et des valeurs avant-gardistes – entre autonomie du poème défendue par les surréalistes autour de Breton et prise en compte de la réalité sociale dans l'écriture chère à la pensée communiste à laquelle adhère finalement Aragon.

Publié à cette époque tumultueuse d'une redéfinition des rapports entre engagement politique et travail artistique, *Les paris sont ouverts* s'inscrit précisément dans cette querelle sur le rôle de la poésie dans l'action révolutionnaire. Il témoigne du même coup des débats sur un certain

⁵¹⁴ Gwenn Riou, « De la théorie à la pratique : “ Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires” (1932) », *Itinéraires*, vol. 1 (« Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indiscipliné »), 2018. [En ligne] <<https://journals.openedition.org/itineraires/4212>> (page consultée le 29 juillet 2023).

⁵¹⁵ Gwenn Riou, « Un rendez-vous raté : communistes et surréalistes dans les années 1930 », *Marges*, n° 26 (« Instrumentalisation de l'art »), 2018, p. 10.

⁵¹⁶ L'« affaire Aragon » éclate suite à la publication par l'artiste du poème « Front rouge », dans lequel il est accusé en 1932 d'incitation à la violence et au désordre public et qui risque de lui valoir une peine de cinq ans de prison. S'en suit une défense par Breton dans le libelle *Misère de la poésie*, mais qui lui servira aussi de critique à l'endroit de son ami. « Il y explique que, bien que les poètes soient des révolutionnaires convaincus, la poésie ne saurait être pervertie dans l'usage du mot d'ordre et de la propagande. Breton demeure ainsi le héraut de l'autonomie du poème. » (Florian Mahot Boudias, « Politique de l'illisibilité : André Breton face à Aragon dans *Misère de la Poésie* (1932) », *Fabula LhT*, n° 16 (« Crise de lisibilité »), 2016. [En ligne] <<https://www.fabula.org/lht/16/mahot-boudias.html>> (page consultée le 29 juillet 2023).)

idéalisme surréaliste fortement condamné par les différentes branches de l'Internationale Communiste (parmi lesquelles le Parti communiste français). Le parti que Cahun prend est celui qui confirme son appartenance à l'avant-garde contre ce qu'elle nomme les « parasites de la révolution, [l]es exploités d'une interprétation primaire du marxisme » (*LPO*, p. 526). À partir de sa pensée fondée sur un antimatérialisme dialectique⁵¹⁷, la signataire compte placer le lectorat face à l'évidence d'un engagement indirect des poètes dans la cause révolutionnaire : ne prône-t-elle pas ouvertement « l'action indirecte » comme « seule [stratégie] efficace, et du point de vue de la propagande, et du point de vue de la poésie » (*LPO*, p. 515) ?

Pour ce faire, dans la première partie du texte manifestaire, intitulée « La poésie garde son secret », la signataire dresse une série d'hypothèses sur l'avenir de l'« activité poétique » :

Il en est parmi nous qui penseront peut-être que l'activité poétique étant dénuée d'utilité pratique ne peut désormais que tendre à se détruire et n'aura pas place dans la société future. Ils [...] jugeront que nous devons diriger ces camarades égarés vers les tâches précises de la propagande marxiste [...]

D'autre part, un grand nombre d'entre nous admettront qu'il existe actuellement une poésie contre laquelle nous devons nous élever par une activité polémique et critique appropriée. (*LPO*, p. 507)

Ce passage inaugural montre, à l'instar des autres exemples abordés dans cette troisième partie, que le « nous » auquel renvoie Cahun n'en est pas un totalement unifié comme celui traditionnellement attendu dans un manifeste. En effet, la signataire isole ceux qui, au sein du « nous » regroupant les membres de l'Association, voient en la poésie un moyen privilégié de propagande politique. Grâce à l'inclusion dans le discours d'une collectivité se voulant clairement délimitée, mais de laquelle Cahun isole un « ils » qu'elle qualifiera plus loin de « réactionnaire » (*LPO*, p. 507), elle met en place une opposition qui avait non seulement réellement cours à l'époque, mais qui guide surtout la suite du texte manifestaire. En d'autres termes, la position paradoxale que le groupe occupe dans le discours de Cahun, au sein duquel les croyances poétiques divergent, incarne des enjeux artistico-politiques bien ancrés dans la réalité historique.

La seconde partie du rapport, intitulé « La poésie livre son secret », est celle où paraît avec encore plus de complexité l'intervention d'une entité collective, les allégeances de Cahun elle-

⁵¹⁷ Elle va ainsi à l'encontre d'une résolution adoptée pendant le congrès de Kharkov qui « condamne à juste titre la base idéaliste du surréalisme [et] fait confiance à certains surréalistes pour abandonner leurs conceptions, et se rallier au matérialisme dialectique » (Extrait du manifeste cité par Gwenn Riou, « De la théorie à la pratique : “ Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires ” (1932) », *loc. cit.*).

même n'allant pas de soi⁵¹⁸. Cette partie a été ajoutée dans la foulée de la republication de 1934 et constitue un lieu où les exemples relatifs aux différents traitements réservés à l'écriture poétique abondent. Des renvois à l'œuvre de Louis Aragon côtoient à même le texte des lignes de Crevel et de Breton, entre autres, alors que les notes de bas de page étaient les seuls supports de références extratextuelles dans la partie liminaire. Parallèlement à l'inclusion des références aux poètes, Cahun implique les destinataires de manière à rendre incontestable leur adhésion à son programme. Elle le fait entre autres dans la citation suivante : « Nous voici donc à Paris en 1934. N'oublions pas qu'au Maroc c'est toujours la guerre ; en Indo-Chine, les massacres ; en Allemagne, les assassinats et les camps de concentration pour les ouvriers communistes et socialistes... » (*LPO*, p. 521) Cahun, par la référence à un « nous », inscrit l'énonciation dans un contexte historique précis, daté, servant à montrer l'urgence d'aborder de front les réflexions sur l'art et l'investissement politique. D'ailleurs, l'utilisation de l'impératif (« N'oublions pas... »), mais surtout l'accumulation d'un champ lexical tenant de l'instabilité politique généralisée (« guerre », « massacres », « assassinats », « camps de concentration ») apportent un caractère injonctif à cet extrait déjà inclusif. S'ensuivent, comme pour contrebalancer la gravité des événements mentionnés au préalable, plusieurs vers de Louis Aragon qui sont censés servir la cause prolétarienne en faisant de « chaque mot versé à la propagande, [de] “chaque sou [...] une balle contre le fascisme” (*L'Humanité*, 1^{er} février 1934) » (*LPO*, p. 522).

Cahun ne tarde toutefois pas à contredire la portée vertueuse de la poésie d'Aragon, rendant ainsi le « nous » précédemment évoqué complice d'une critique frisant la ridiculisation qui se répercute notamment dans l'extrait suivant : « L'époque de dégénérescence du capitalisme (en France, par exemple), l'époque pré-révolutionnaire produit nécessairement la poésie qu'Aragon se console assez mal de ne plus écrire. » (*LPO*, p. 528) La signataire accuse en effet le poète d'être esclave de « ces fameuses “allées et venues de sphinx sur les belvédères de l'imagination” qu'il désavoue en vain » (*LPO*, p. 525) et, ultimement, de nuire à la cause prolétarienne. C'est ce qu'une question auto-adressée au « groupe manifestaire » laisse entendre : « Pouvons-nous croire au moins qu'un poète révolutionnaire de ce genre, s'il n'aide point à “produire” la révolution, ne risque en

⁵¹⁸ Lizzie Thynne rend compte de l'« approche complexe des différentes façons dont le sens d'un texte existe indépendamment de la conscience de l'auteur tout autant que de celle du lecteur, ne pouvant être figé une fois pour toute puisqu'il résulte d'une interaction entre lecteur, texte, contexte... » (« Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie de Jersey », dans Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, op. cit., p. 73.)

rien de la desservir ? Nous ne le pouvons pas. » (*LPO*, p. 521) La structure de l'extrait montre que le « nous » investi par Cahun sert sa rhétorique injonctive : d'une part, il se distingue de la formule quelque peu générique « un poète révolutionnaire de ce genre » pour, d'autre part, ne laisser aucune possibilité de rapprochement entre les deux entités en répondant catégoriquement – et par la négative – à sa propre interrogation.

La signataire achève son essai d'une manière tout aussi ironique que ne l'est le portrait qu'elle dresse d'Aragon et de son désaveu à l'endroit du surréalisme : « Mais qu'elle garde ou qu'elle perde, *qu'elle perde* ses derniers jamais derniers voiles, il n'est pas d'événement au monde qui la puissent réduire à l'indignité mercenaire, et somme toute inefficace, d'un rôle, de ce grand premier rôle que joue glorieusement la “poésie” de propagande. » (*LPO*, p. 530) Les jeux de mots contribuent, dans cette conclusion, au ton qui oscille entre analyse objective et ironie, confirmant que ce discours n'appartient pas aux seuls genres de l'essai ou du pamphlet. En l'occurrence, le passage « ses derniers jamais derniers mots », qui cohabite avec l'italique « *qu'elle perde* », permet à la signataire d'insister sur le mirage que représente pour elle la « “poésie” de propagande » ; l'amplification « ce grand premier rôle » qui apparaît après « rôle » fait de même. L'insertion de guillemets autour du terme « poésie » ainsi que l'adverbe « glorieusement » ajoutent d'autant plus au ton ironique adopté. Quant à la présence d'une vision collective, la dominance dans ce passage ultime d'un pronom impersonnel (« il n'est pas d'événement au monde... ») sert stratégiquement à un élargissement de la perspective, confirmant implicitement l'endossement des propos cahuniens par le « nous » rendu partenaire dans l'énonciation.

Dans *Les paris sont ouverts*, Claude Cahun s'inscrit au cœur des soubresauts qui animeront le mouvement surréaliste tout au long des années 1930. Pour « [maintenir] irrésolue l'hésitation au sujet du mystère de la poésie⁵¹⁹ », les titres des deux sections de l'essai poétique paraissent côte à côte dans le blanc de tête à travers l'entière du texte⁵²⁰. Sa singularité, qui en a manifestement fait une référence durable puisqu'il a entre autres inspiré le *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* (1938) d'André Breton, Diego Rivera et Léon Trotsky⁵²¹, émane de ce qu'il se trouve à l'épicentre de la crise idéologique que l'avant-garde a subie au contact de l'Internationale

⁵¹⁹ Alexandra Arvisais, *op. cit.*, p. 60.

⁵²⁰ « LIVRESONSECRETGARDESONSECRETLIVRESONSECRETGARDESONSECRET [...] ELLE LE GARDE / ELLES LE LIVRE ? / ELLE LE GARDE ? / ELLE » (*LPO*, p. 508-509 ; 529-532).

⁵²¹ À noter de Trotsky a fort probablement participé à l'écriture du tract, mais qu'il ne l'a pas signé.

Communiste. C'est d'ailleurs en des termes évoquant cette crise que François Leperlier conçoit le texte engagé de Cahun :

Salué par Breton à trois reprises, il va occuper une position tout à fait singulière, paradoxale, dans l'histoire du surréalisme. Après avoir été un moment en position de référence, il subira le contrecoup des remises en question idéologiques de la fin des années 30 (rupture avec l'A.E.A.R. et le Parti communiste, fondation de *Contre-Attaque...*) et finira par être "recouvert" par la déclaration commune de Breton et Trotsky...⁵²²

Cette « position tout à fait singulière, paradoxale » s'observe précisément dans les enjeux entourant les notions de groupe et de collectif. La vision complexe de la collectivité qui s'y déploie, tantôt perçue comme entité aux allégeances inconsistantes ; tantôt comme « groupe manifestaire » en ce qu'il est mis devant l'évidence d'une vision anti-propagandiste de la poésie, est un excellent témoignage du contexte trouble justifiant sa signature. Une telle attention portée à l'investissement d'un « nous » laisse même présager des ruptures (d'avec l'AEAR puis du PC) qui auront cours dans les mois voire les années subséquents.

En bref, Claude Cahun est la signataire d'un texte dont la première visée a été de rendre compte de son implication dans un conflit à la fois idéologique et poétique. Mais c'est en ajoutant *a posteriori* des parties supplémentaires (la section intitulée « La poésie livre ses secrets » ainsi que les nombreuses notes de bas de page et citations de ses « camarades ») qu'elle a vraiment pu confirmer son appartenance au groupe surréaliste, c'est-à-dire en y opposant concrètement les visions antagonistes au service de la préséance de l'art sur les allégeances politiques. L'ajout de différentes parties à l'essai initial permet en outre de montrer toute la complexité du débat et, par le fait même, d'en clarifier les positions incompatibles. D'autres signataires, parmi lesquelles Mina Loy et Hannah Höch, ont investi avant Claude Cahun une véritable esthétique du fragment, qu'elles ont quant à elles fondée sur l'accumulation de slogans. Elles ont choisi un tel type de support non pas pour s'inscrire à même les rangs avant-gardistes comme le fera Cahun quelques années plus tard avec l'accumulation de références aux principaux artistes surréalistes, mais plutôt afin de témoigner de la vision d'une collectivité appelée à se dissoudre en même temps que pour s'ouvrir à la possibilité d'un regroupement moins dépendant des dogmes imposés par le futurisme et par Dada.

⁵²² François Leperlier, « Les paris sont ouverts », *Mélusine*, n° XIII (« Le surréaliste et son psy »), Paris, L'Age d'Homme, 1992, p. 271.

5.4.2 Affiliation-désaffiliation⁵²³ à l'avant-garde : l'esthétique du fragment

Les dernières analyses réalisées soutiennent l'hypothèse selon laquelle l'autorité des femmes signataires ne va pas de pair avec celle induite par la force du nombre. Bien loin de s'en tenir à l'évocation d'« amis », les autrices et artistes à l'origine de manifestes élargissent ce que l'acte de regroupement implique. Cela permet de voir en la négociation trouble de ce paramètre l'énigme d'une libération des contraintes génériques. Rarement unifiée ni clairement circonscrite, la collectivité telle qu'elle est conçue dans les manifestes à l'étude est au contraire plus diffuse voire fantasmée. Elle varie en plus énormément selon l'énonciation : qu'il s'agisse de l'instrumentaliser et d'user de sa faiblesse ou au contraire d'en faire l'incarnation d'une société potentiellement idéale, le « groupe manifestaire » multiplie les rôles dans la transmission de leur programme par les artistes du corpus. Le rapprochement effectué en début de section avec le rite d'institution tel qu'envisagé par Bourdieu, où il s'agit « d'*instituer* [...] une différence durable entre ceux que [le] rite concerne et ceux qu'il ne concerne pas⁵²⁴ », se voit ainsi doté d'un flou énonciatif non-négligeable. En effet, qu'il soit fixé ou plus nuancé dans le discours, l'*ethos* collectif mis en place dans le manifeste se présente sous la forme de l'alternance entre un « je » souvent implicite et un « nous » éclaté. Force est d'admettre qu'une telle coprésence s'avère primordiale pour surpasser un contexte socio-artistique contemporain aux multiples limites.

Cette idée de surassement est aussi foncièrement liée au choix du support, que plusieurs signataires écartent des attentes relatives à la forme (de tracts, d'articles polémiques) traditionnellement adjointe au genre. Par exemple, Mina Loy et Hannah Höch ont choisi un support pour leur manifeste qui, en même temps qu'il leur permet de tracer les contours d'un « groupe manifestaire », en élargit les limites jusqu'à en provoquer l'éclatement. Grâce à l'investissement de l'esthétique fragmentaire du slogan, Loy et Höch témoignent à la fois de l'appel au collectif propre au genre et, surtout, de leur désaffiliation prochaine à leur mouvement d'attache, d'où l'intérêt de procéder à l'élargissement des limites du groupe. Elles mettent ainsi en tension un « nous » avant-gardiste appelé à perdre une contributrice et un « nous » ouvert à l'inclusion de l'Autre dans une démarche artistique plus indépendante.

⁵²³ Posture double qu'invoque Andrea Oberhuber dans *Corps de papier. Résonances*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, p. 134-135.

⁵²⁴ Pierre Bourdieu, *loc. cit.*, p. 58.

Les aphorismes inclusifs et injonctifs de Mina Loy

La dissension entre Loy et les principaux tenants futuristes sur les questions féminines sont à l'origine de sa rupture d'avec le mouvement, qui se produira dès 1915. En effet, Mina Loy, « *a writer known for her frank embrace of female sexuality and feminist politics, joined the futurist movement in 1913, but she quickly encountered conflict regarding the movement's perception of women*⁵²⁵ ». Les enjeux genrés et sexuels sont abordés de front dans le *Feminist Manifesto*, envoyé en 1914 à l'Américaine Mabel Dodge Luhan en guise de « commencement brut d'une resubstantiation absolue de la question féministe⁵²⁶ ». Ils le sont aussi, quoique plus implicitement, dans ses aphorismes, rédigés eux aussi en 1914 et publiés dans le magazine du photographe Alfred Stieglitz, *Camera Work*. À l'aube de la rupture d'avec le futurisme, l'utilisation de la formule aphoristique par Loy, qui n'est pas sans évoquer une esthétique du slogan, est parfaitement en phase avec la philosophie d'une « resubstantiation » du corps féminin revendiquée dans le *Feminist Manifesto* où « *Loy sees the female body as a site of resistance, and advocates affirmation and growth rather than destruction*⁵²⁷ ». La triple cohabitation d'une instance idéalisée et masculine, de l'*ethos* discursif de la signataire et de l'humanité qu'elle y dépeint contribue à laisser poindre une communauté potentiellement rédemptrice guidée par une *great woman*.

Le renvoi récurrent à un artiste futuriste constitue une première piste de réponse à la question en lien avec l'élaboration d'un *ethos* collectif fondé sur le recours à la forme du slogan dans les aphorismes de Loy. Les références initiales à l'Artiste par la signataire ne pourraient être plus élogieuses : « *THE Futurist can live a thousand years in one poem. HE can compress every aesthetic principle in one line.* » (*AF*, p. 328) La distanciation, notamment celle genrée, entre Loy et « le Futuriste capable de vivre mille ans dans un seul poème⁵²⁸ » fait *a priori* pencher le texte du côté d'une mise en valeur de ceux – et non de celles – capables de « sauter dans le futur pour ainsi voir exploser sa lumière⁵²⁹ ». Cela laisse croire à une évacuation partielle de la signataire au profit de la légitimation de la communauté avant-gardiste à laquelle elle a temporairement adhéré et qui

⁵²⁵ « Aphorisms on Futurism », *Poetry Foundation*. [En ligne] <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69405/aphorisms-on-futurism>> (page consultée le 10 novembre 2022).

⁵²⁶ Olivier Apert, *op. cit.*, p. 10.

⁵²⁷ *Poetry Foundation, loc. cit.*

⁵²⁸ Je traduis.

⁵²⁹ Traduction libre de l'extrait suivant : « *BUT the Future is only dark from outside. Leap into it – and it EXPLODES with light.* » (*AF*, p. 149)

prend ici les traits d'un artiste nommé « *THE Futurist* ». Dès lors que la valorisation se fait au profit d'une instance idéalisée et masculine, comment est-il possible de concevoir l'avènement d'une communauté manifestaire incluant la signataire elle-même ?

La seconde mention de l'Artiste se fait déjà moins péremptoire que la première : « *THE Futurist must leap from affirmative to affirmative, ignoring intermittent negations – must spring from stepping-stone to stone of creative exploration ; without slipping back into the turbid stream of accepted facts.* » (AF, p. 328) L'inclusion des formules « *must leap* » et « *must spring* », quoiqu'elles suivent « *THE Futurist* », implique une volonté directive de la part de la signataire qui la place en position de supériorité vis-à-vis de l'artiste anonyme. Ce rapport hiérarchique situe Loy dans une posture non pas absente du fait de sa féminité, mais plutôt omnisciente ou encore d'observatrice perspicace, pour faire référence à l'un des *èthè* discursifs qu'elle élabore dans un autre de ses textes manifestaires. De fait, même si la signataire consent à voir en l'Artiste futuriste celui qui a le potentiel de se libérer des chaînes des temps passé et présent, il n'en demeure pas moins que cette perspective n'est concevable qu'en considérant les recommandations de Loy. Tandis que le masculin est consigné à un rôle prédéfini par la signataire, et à considérer l'*ethos* discursif de voyante mis en œuvre à l'échelle des aphorismes, l'on ne peut alors que la rapprocher cet artiste à la fois idéal et futuriste⁵³⁰. Par la rédaction et la publication d'une série de préceptes, Loy s'exerce justement à encourager le commun des mortels à assumer toutes ses pensées décalées et les paroles outrageuses qu'il se répète tout bas.

Dès lors que rentre en ligne de compte la rupture prochaine d'avec le courant d'avant-garde, est-il possible de concevoir l'énonciation comme étant au service d'un autre regroupement, plus large, que celui avant-gardiste auquel la signataire a temporairement adhéré ? L'insuffisance inhérente à la communauté avant-gardiste construite dans les « Aphorisms on Futurism » servirait-elle au moins autant à justifier l'importance du programme aux prétentions futuristes qu'à assurer une autorité discursive à Mina Loy dans la réelle prise en charge d'un avenir utopiste ? En parallèle à l'Artiste (idéalisé, futuriste et masculin) mis en scène dans la suite d'aphorismes, une accumulation de formules d'encouragement généralisables à l'ensemble du public dans le *hic et nunc* de la publication est remarquable. Ainsi, Loy, en présentant la société du futur dans laquelle il faut vivre, induit non seulement qu'elle en connaît les retentissements (grâce à sa faculté de

⁵³⁰ Futuriste dans les deux sens du terme, c'est-à-dire qui œuvre dans le futur et qui partage (temporairement) les valeurs du premier courant d'avant-garde.

voyance), mais qu'elle s'avère surtout un parfait porte-étendard ou encore une « *great woman* » par sa capacité à entraîner autrui dans sa quête.

Justement, l'omniscience de l'énonciatrice se traduit – et là se conçoit la tangente proprement collective des « Aphorisms on Futurism » – par les nombreux appels lancés à l'endroit d'un « *you* » que Loy guide rigoureusement :

LOVE the hideous in order to find the sublime core of it. OPEN your arms to the dilapidated ; rehabilitate them. YOU prefer to observe the past on which your eyes are already opened. [...] WHAT can you know of expansion, who limit yourselves to compromise ? (AF, p. 327)

Les adresses directes, les phases de questionnements ainsi que les injonctions débutant par des verbes au mode impératif confirment la volonté d'en appeler à l'avènement d'une communauté en même temps que de voir la signataire s'en distancier⁵³¹. Loy témoigne ainsi de l'existence d'une collectivité jugée incapable de s'ouvrir aux potentiels du futurisme, d'où l'intérêt pour elle de rédiger ses aphorismes. Ils semblent en effet composés pour contrer la fatalité selon laquelle « *MAN is a slave only to his own mental lethargy* » (AF, p. 329), et la sévérité avec laquelle Loy s'adresse à son lectorat témoigne de la supériorité idéologique sous-entendue par l'*ethos* de voyante qui lui permet de passer d'une temporalité à l'autre.

Toutefois, sans se limiter à la condamnation pure et simple de ce « vous », c'est à titre de résistante et de rassembleuse que Loy inscrit réellement le collectif dans sa suite, de là les formules à la fois concises et expressives qu'elle accumule et qu'elle projette vers un auditoire/lectorat. Par exemple, la signataire fait montre d'une vision méliorative du collectif lorsqu'elle scande : « *FORGET that you live in houses, that you may live in yourself – FOR the smallest people live in the greatest houses. BUT the smallest person, potentially, is as great as the Universe.* » (AF, p. 327) Outre l'impératif transcrit en majuscules⁵³², c'est la répétition des expressions quasi-identiques « *smallest people* » et « *smallest person* » qui contribue le plus à renforcer le lien qui unit Loy à son lectorat. La première mention implique la condamnation de l'éternelle quête matérialiste dans laquelle les gens ont tendance à s'abrutir avant qu'un renversement quant au sens à accorder au terme « *smallest* » n'ait lieu. En l'occurrence, si l'idée de petitesse était tantôt associée à une

⁵³¹ D'autres extraits directifs tendent d'ailleurs vers une telle conception du « groupe » : « *CEASE to build up your personality with the ejections of irrelevant minds. NOT to be a cipher in your ambient, But to color your ambient with your preferences [...] THESE are the primary tentatives towards independence.* » (AF, p. 328)

⁵³² Mode injonctif s'il en est un, l'impératif n'est pas sans évoquer le slogan publicitaire visant à favoriser tel ou tel comportement.

petitesse de l'âme, elle est cette fois prise littéralement grâce à une réduction à une échelle individuelle, humaine – de « *people* » (« personnes ») à « *person* » (« personne », « individu »). Ce changement sémantique autour du terme « *smallest* » qu'effectue Loy a pour conséquence de rapprocher le « you » implicite auquel elle s'adresse dans la partie impérative de l'extrait et la personne qui peut potentiellement entrer en expansion jusqu'à atteindre les limites de l'univers, rendant le tout plus accessible.

La signataire n'encourage pas seulement son public en lui faisant miroiter son potentiel d'amplitude individuel, elle le fait aussi en redéfinissant son propre rôle dans l'énonciation. Tandis que l'*ethos* discursif principal est orienté autour de la figure de la voyante, il en est un autre dont il a été précédemment question : celui d'une « *great woman* ». Il paraît entre autres dans l'un des premiers aphorismes : « *HITHERTO the great man has achieved greatness by keeping the people small.* » (AF, p. 327) De même que dans l'extrait précédant, l'on retrouve l'opposition entre « *great* » / « *greatness* » et « *small* », mais c'est l'utilisation de l'adverbe « *HITHERTO* » (« jusqu'ici ») qui vient confirmer la visée manifestaire de la suite d'aphorismes. Parce qu'il sous-entend un échec préalable, soit que l'élévation d'une minorité de « *great man* » s'est faite au détriment de celle du plus grand nombre, il sous-tend l'ouverture à une autre forme de pouvoir rassembleur. En ce sens, la signataire continue d'insister sur la place ambivalente occupée par le « *great man* » : « *BUT in the Future, by inspiring the people to expand to their fullest capacity, the great man proportionately must be tremendous...* » (AF, p. 327) La forme impérative et hypothétique « *must* », quoiqu'elle soit combinée à l'idée d'énormité (« *tremendous* »), n'évoque guère plus que la lointaine possibilité qu'une telle entité guide le peuple ignare vers une expansion complète de ses capacités. Or, accompagner chaque « *smallest person* » dans son expansion est précisément ce que fait Loy avec ses aphorismes-slogans. La conscience de devoir *inspirer* autrui (« *inspiring the people* ») pour le voir grandir est non seulement verbalisée par la signataire dans ce dernier passage, mais c'est exactement ce à quoi servent ses aphorismes ; de là l'importante part d'encouragements incluse dans l'énonciation.

Certes, l'entité investie pour représenter le héros du futur est masculine (« *the great man proportionately must be tremendous* »), mais Loy déplace ultimement la focale pour tendre vers le féminin ou du moins vers un flou genré. Elle poursuit en effet plus loin l'énumération de conseils, qu'elle ponctue en usant toujours du mode impératif et de la majuscule : « *LET the Universe flow into your consciousness, there is no limit to its capacity, nothing that it shall not re-create.*

UNSCREW your capability of absorption and grasp the elements of Life – Whole » (AF, p. 328)

Les verbes principaux choisis pour introduire les deux propositions (« *LET* » et « *UNSCREW* ») sous-entendent une agentivité neutre que peut librement investir la signataire. C'est en outre grâce à la tendance injonctive de son propos que Loy rapproche son public de l'universalité à laquelle elle aspire elle-même, pour ne pas dire qu'elle est en voie d'embrasser. De fait, la coprésence des *èthè* discursifs de voyante et de « *great woman* », rendue possible entre autres par l'investissement de la forme aphoristique et par là de l'esthétique du slogan, confirment Loy dans sa visée unificatrice autour de valeurs inspirées du futurisme.

Ultimement, la volonté d'une large diffusion, dont témoigne le choix du support pour le texte manifestaire – les aphorismes ont été publiés une première fois dans la revue *Camera Work*, principal organe de diffusion de l'avant-garde moderniste new-yorkaise, avant d'être réunis dans l'ouvrage *The Last Lunar Baedeker* en 1923 –, est en accord avec sa portée collective en même temps qu'elle permet d'illustrer implicitement les divergences entre la pensée de la signataire et celle des tenants futuristes. C'est justement en dilatant au maximum la portée de l'énonciation, en encourageant un « *you* » pluriel à enclencher « *the primary tentatives towards independance* » (AF, p. 328), que Loy s'extirpe du cercle exclusif organisé autour de Filippo Tommaso Marinetti.

Une autre artiste, celle-là active dans l'entourage du groupe Dada berlinois, a élaboré son œuvre manifestaire à partir de fragments textuels. Hannah Höch, avec le collage *Meine Haussprüche*, a toutefois ceci de particulier que la part fragmentaire qu'elle a incluse dans son manifeste n'est pas uniquement le fruit d'une pensée originale et indépendante : les syntagmes qu'elle a choisis pour apparaître dans son « *manifesto art*⁵³³ » ne sont à l'origine pas les siens, quoiqu'elle soit responsable de leur réagencement au sein du collage. À partir de renvois explicites à d'autres artistes contribuant de près ou de loin à l'esthétique avant-gardiste, Höch fait siens les mots d'autrui dans une démarche qui, à l'instar de Loy, résulte en son éloignement du « *Dada Club* » de la fin des années 1910.

Désaffiliation progressive : les fragments de Hannah Höch

À défaut d'avoir été officiellement incluse dans le Club Dada que représentait le groupe d'artistes basé à Berlin et baptisé par Raoul Hausmann autour de 1918-1919, Hannah Höch se

⁵³³ Galia Yanoshevsky, *loc. cit.*, p. 281.

considérerait comme faisant partie de ce regroupement quasi-exclusivement masculin⁵³⁴. Ruth Hemus fait même remarquer que l'artiste a perpétué les innovations artistiques engendrées pendant la seconde avant-garde européenne, et ce bien après la fin de Dada : « *Höch continued to work with photomontage long after Dada and in 1941 produced her first photomontages from colour photographs*⁵³⁵. » L'œuvre de Hannah Höch a toutefois ceci d'unique qu'en amalgamant des « *familiar images in order to foreground a wide range of social, political, personal and aesthetic issues* », elle a créé des « *images of women [which] add a dimension to Dada that would otherwise have been missing*⁵³⁶ ». Quoique les enjeux entourant la conception marginale du corps féminin et la réunion au sein de l'œuvre plastique de l'intime et du politique aient déjà été étudiés en première partie, certains éléments-clés de ce collage n'ont que peu été abordés jusqu'à présent alors qu'ils sont fortement liés à l'esthétique du slogan comme moyen de tisser une communauté innovante et constructive, semblable à celle pensée au préalable par Loy.

L'inclusion de fragments textuels à même l'œuvre manifestaire qu'est *Meine Haussprüche*, en plus de contribuer à la part rétrospective de ce travail s'apparentant à un manifeste de dissolution (relatif à la contribution de Höch au mouvement Dada), témoigne d'une appartenance ambiguë à la collectivité. Dès lors qu'elles proviennent d'autres auteurs et artistes, l'on pourrait croire que les citations du collage ne constituent que des renvois directs à ses confrères, exception faite des références à Goethe et à Nietzsche. À isoler la part textuelle de celle visuelle, Höch se ferait une transmettrice fidèle des valeurs dadaïstes sans y insister sur son apport personnel que la critique⁵³⁷ lui reconnaît pourtant. Or, le choix même de quelques-uns des fragments ainsi que leur disposition dans l'œuvre par rapport aux autres éléments prouvent que l'artiste organise bel et bien un dialogue entre les propos desquels elle se distancierait au début des années 1920 et sa pensée qui perdurera au-delà de l'époque Dada. Une telle réappropriation personnelle des valeurs nihilistes caractéristiques du mouvement – qui passe aussi par leur dépassement – force ainsi à élargir, à

⁵³⁴ « *In 1959 she was asked : " Who were, in your opinion, the most imaginative or creative among the artists of the Berlin Dada group ? " She replied : " I would say that the most active and productive artists in our group were Grosz, Baader, Heartfield, Hausmann, and myself. " This might be taken up as an alternative designation of the Dada Club, which, in contrast to Hausmann's version, includes her name. »* (Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 127.)

⁵³⁵ Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 125.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁵³⁷ Peter Boswell écrit : « *Yet despite the range and innovation she displayed across a sustained practice in the medium [of photomontage], Höch remains known primarily for the work she produced during a short span of time at the beginning of her artistic life, when she was the only woman among that group of artists who made up the legendary Dada circle in Berlin. »* (« *Hannah Höch : Through the Looking Glass* », dans Maria Makela et Peter Boswell (dir.), *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 7.)

l'instar de Mina Loy et du futurisme, le « groupe manifestaire » au-delà du seul *Dada Club* formé des *Da-Dandy[s]*⁵³⁸ et même à s'en distancier.

La preuve d'une telle perspective de distanciation se trouve dans la retranscription des mots d'un auteur antérieur à l'époque Dada, Goethe, dont le choix et la disposition du fragment ne peuvent qu'être conçus en parallèle avec la part d'intime que Höch insinue dans son œuvre⁵³⁹. Le fait que l'artiste inclue des fragments provenant d'auteurs qui ne sont à la fois pas contemporains au mouvement et peu liés à son esthétique, constitue un indice qui prouve que la signataire cherche, dans *Meine Haussprüche*, à retracer un système de pensée allant au-delà des avancées avant-gardistes, et ce même si elle se situe temporellement à la toute fin de l'âge d'or Dada. En l'occurrence, la citation empruntée à Goethe est retranscrite au centre droit du collage :

*Wer sich nährt*⁵⁴⁰, *den stosst*
nicht zurück; und wer
sich entfernt, den haltet
nicht zurück; und wer
wieder kommt, den nehmt
auf, als ob er nicht weg-
*gewesen wäre*⁵⁴¹.

Goethe.

Ce fragment s'apparente en tout point à un aphorisme et, d'ailleurs, Ruth Hemus effectue le rapprochement entre la part d'écriture de *Meine Haussprüche* et le genre bref : « *Another collage [...] from 1922, brings together many of the aspects of Höch's work [...] It includes [...] handwritten*

⁵³⁸ Référence à un collage de Höch réalisé en 1919, soit pendant le temps fort de sa participation dadaïste.

⁵³⁹ En guise de point de comparaison, Hugo Ball, dans son *Manifeste Dada* lu en 1916, inclut aussi une référence à l'écrivain allemand : « Je lis des vers dont l'intention n'est pas moins que cela : se passer du langage. Dada Johann Fuchsgang Goethe [...] ». Alors que Höch indique « Goethe » comme auteur des fragments de phrase dans son collage, Ball modifie son nom : d'une part, il le fait par l'ajout du titre « Dada » et, d'autre part, par la transformation du troisième substantif (Wolfgang vers « Fuchsgang » ; loup vers renard). L'artiste initiateur du mouvement représente ainsi avec beaucoup plus de fidélité les valeurs avant-gardistes qu'il a contribué à valoriser et qui se résument dans cet extrait à « se passer du langage ». Il le fait entre autres en déformant le nom de l'auteur-phare de la tradition littéraire allemande pour lui recréer une identité Dada. Il ne faut pas négliger le contexte de création des deux œuvres manifestaires ; la première ayant été sacrée manifeste de fondation du courant alors que la deuxième se range plutôt du côté des manifestes de dissolution. Ball se pose ainsi, en 1916, comme praticien d'une nouvelle pratique poétique libérée du langage alors que Höch, à observer la cohabitation des parts visuelle et textuelle dans *Meine Haussprüche*, y pose un regard définitivement plus rétrospectif et introspectif.

⁵⁴⁰ Andrea Oberhuber remarque la présence d'une coquille dans la transcription. Il faudrait lire « *sich nähert* » (du verbe pronominal « *sich nähern* » – « approcher ») plutôt que « *sich nährt* » (« se nourrir »), qui ne fait pas sens dans la phrase.

⁵⁴¹ « Ne repoussez pas celui qui se rapproche de vous ;

Et ne retenez pas celui qui s'en va (s'éloigne) ;

Et celui qui revient, accueillez-le comme s'il ne s'était jamais éloigné. » (trad. Andrea Oberhuber)

*slogans and aphorisms*⁵⁴². » Le passage que Höch reprend provient d'une lettre que Goethe avait initialement composée pour son épouse, Christine von Goethe (née Vulpius), en 1810. Considérer la destinataire d'origine du fragment textuel s'avère intéressant dès lors qu'il est réutilisé dans une œuvre dont le titre n'est pas sans évoquer le parallèle entre les sphères privée et publique (*Mes devises maisons/intimes*). Il s'agit donc là d'un autre témoignage de l'infiltration de l'intime dans l'œuvre d'une artiste en même temps fortement engagée dans le politique. Peut-être la provenance du fragment (extrait d'une lettre privée) est-elle aussi à l'origine de l'endroit où Höch a choisi de le placer : juste sous l'image d'un patron de couture, support par excellence associé à la vie domestique, et sur la moitié gauche d'un autoportrait photographique de l'artiste ?

La contribution de Goethe au mouvement Dada est nulle⁵⁴³ par rapport à celle d'un auteur comme Nietzsche, ce qui pousse à chercher l'intention de l'artiste dans le choix des fragments choisis pour paraître dans le collage. Outre un renvoi à la sphère de l'intime du fait de leur destinataire, les mots de Goethe repris par Höch encouragent une vision teintée d'indépendance et d'agentivité, et ce même s'ils se trouvent entourés de références aux artistes les plus notoires du Club. Höch retranscrit, entre autres : « Et ne retenez pas celui qui s'en va (qui s'éloigne) ; Et celui qui revient, accueillez-le comme s'il ne s'était jamais éloigné. » Si la nature pour le moins christique de ces aphorismes justifie sans doute qu'ils se situent à droite de l'image d'une scène de crucifixion, ils représentent surtout un appel à l'ouverture, au changement et à la liberté ; peut-être notamment à celle de se détacher de la communauté réunie autour des valeurs Dada⁵⁴⁴. Un tel mouvement de va-et-vient autour des thématiques de l'éloignement et du retour n'est pas sans rappeler que l'artiste, à partir de la même année que la création de *Meine Haussprüche*, se sépare non seulement de son partenaire amoureux Raoul Hausmann mais se distancie aussi de son groupe d'appartenance.

La signataire procède ainsi à la réappropriation d'une idée d'autrui au profit d'une adhésion fluctuante aux idéaux avant-gardistes, tout en faisant ouvertement référence à l'auteur d'origine

⁵⁴² Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴³ Goethe demeure toutefois la référence littéraire commune dans le domaine de la littérature allemande ; c'est le grand classique que tout le monde connaît.

⁵⁴⁴ L'idée d'une distanciation progressive semble aussi encouragée dans la portion picturale du collage. Astrid Petermeier fait remarquer la présence d'une carte astrologique (coin supérieur gauche) située sous une citation de l'auteur et philosophe Salomo Friedlaender et qui représente le bélier, symbole du mouvement, des nouveaux départs : « *Das Zitat ihres Freundes Salomo Friedländer befindet sich wiederum auf einer astronomischen Karte im Sternzeichen Widder, also im Zeichen des Aufbruchs, des Neubeginns.* » (Astrid Petermeier, « Vortrag HANNAH HÖCH », Frauenzentrum sowieso, Dresde, 2019 <<http://www.astrid-petermeier.de/wp-content/uploads/2019/11/VortragHH.pdf>> (page consultée le 10 décembre 2022).)

par le biais de la signature. Rappelons à cet effet le contraste provoqué par le nom tracé en rouge sur un fond neutre dans une œuvre aux dominances de beige et de bleu. Un tel contraste sous-entend certes la reconnaissance des principaux fondateurs et inspirateurs (contemporains à l'artiste ou non) de l'esthétique Dada, mais aussi les possibles d'une réinterprétation individuelle de leur ligne de pensée. En d'autres termes, Höch procède ici à une certaine généalogie du courant à laquelle elle brode – ne voit-on pas un bout de dentelle inclus dans le collage ? – les marques d'une vision personnalisée de ce qu'a été Dada. Son propre nom apparaît d'ailleurs deux fois dans l'œuvre : la première, uniquement formée du patronyme de l'artiste, en guise de signature en bas à gauche, à droite se trouve l'année de production (1922) ; la seconde en haut à gauche, juste sous le titre, où elle écrit son nom complet. Cette double présence nominative, additionnée à l'autoportrait, ancre définitivement Höch dans cette communauté éclatée qu'il s'agit de représenter en même temps que de s'en distancier.

Meine Haussprüche, dernière œuvre ouvertement dadaïste qu'Hannah Höch a créée, sous-tend moins la dissolution de Dada que celle son implication personnelle dans les rangs du mouvement. Sans doute sa séparation d'avec Raoul Hausmann la même année ajoute-t-elle à l'idée selon laquelle le collage constitue un pivot dans la démarche créatrice de l'artiste, d'où l'inclusion de la citation goethienne provenant d'un échange épistolaire avec sa femme. Dans la foulée d'une démarche artistique plus indépendante et en accord avec ses convictions⁵⁴⁵, Höch a élargi les possibles d'une communauté manifestaire au-delà des seules références à ses collègues berlinois, et ce en incluant la référence à un auteur unanimement reconnu au-delà du groupuscule avant-gardiste. Cet élargissement de l'*ethos* collectif n'est pas sans lien avec d'autres manifestes, parmi lesquels ceux de Mina Loy, entre plusieurs autres, où la perception du groupe d'avant-garde vient nécessairement avec une conscience aiguë de ses propres limites.

L'*ethos* collectif comme projection de soi

Chacun des exemples analysés dans ce cinquième chapitre témoigne de l'importante diversité qui entoure la question de la communauté dans le texte manifestaire signé par une créatrice. Entre quête d'adhésion et rejet de l'autre, entre validation d'une communauté réelle et

⁵⁴⁵ Hemus écrit, à propos de l'engagement de Höch vis-à-vis les enjeux genrés : « *Later examples [of photomontages] also demonstrate how these questions of representation and mass media persisted, above all in relation to the construction and performance of gender.* » (Ruth Hemus, *op. cit.*, p. 116.)

édification d'une collectivité fictive, nul doute que les stratégies d'inclusion employées par les signataires contribuent à faire du genre « manifeste » un lieu où l'individu seul ne peut conquérir les scènes artistiques et sociales. Cette affirmation n'est pas moins vraie dans des contextes de signature où l'artiste n'a pas au préalable une communauté déjà constituée pour endosser le programme manifestaire. Justement, l'importance du rôle occupé par l'autoreprésentation dans la rhétorique du manifeste permet de créer un lien entre les notions d'*ethos* discursif et d'*ethos* collectif : toutes deux servent, dans le cas de signatures féminines, à projeter une image qui contrevient en tout ou du moins en partie aux idéaux avant-gardistes tels que valorisés dans les manifestes de fondation. Pour rendre le cela possible malgré la place souvent ambiguë occupée par les autrices et artistes au sein du futurisme, de Dada et du surréalisme, l'on comprend que le « groupe manifestaire » (édifiant un *ethos* collectif) devient un outil au service d'une collectivité marginale, parfois floue mais, surtout, indépendante des contraintes du réel.

À partir de ce constat d'un « groupe manifestaire » comme construction fantasmée pouvant être indépendante (à divers degrés) des mouvements d'avant-garde, qu'en est-il des cas où les renvois à autrui sont explicites ? Dans un souci de continuité avec le cinquième chapitre qui s'est achevé sur l'analyse de certains fragments textuels dans le collage *Meine Haussprüche*, le prochain est consacré aux systèmes de références intertextuelles et interdiscursives élaborés dans plusieurs manifestes du corpus. Ils ont cela en commun avec l'investissement d'*èthè* collectifs par les signataires de présenter une vision trouble de la filiation, et ce même si des artistes et d'autres figures historiques sont directement inclus dans les discours.

Chapitre 6. L'intertextualité pour un groupe (dés)unifié

Dans leur volonté de voir advenir un monde indépendant des carcans idéologiques et artistiques jugés stériles, les femmes signataires négocient la notion d'*ethos* collectif autrement que ne le font leurs homologues masculins. Sans asseoir une partie de leur autorité sur une garde rapprochée – comment le pourraient-elles, elles dont le programme s'oppose souvent au moins en partie aux valeurs défendues par les autres artistes avant-gardistes ? –, les créatrices ont su provoquer à même leurs manifestes des possibilités de regroupement inusitées. Elles sont tantôt basées sur une communauté déjà existante mais insuffisante ; tantôt sur un fantasme d'universalité qui contrevient aux positions exclusives voire sectaires adoptées au sein du futurisme, de Dada ou

du surréalisme. Justement, dans plusieurs cas, dont ceux de Hannah Höch, de Valentine de Saint-Point ou encore de Mina Loy, la construction discursive du groupe sert précisément à se distancier des idéaux prônés dans les manifestes de fondation de leur mouvement respectif. Dès lors, la connotation, phénomène au fondement des concepts d'*èthè* discursif et collectif, acquiert une importance autre que celle au service d'une construction identitaire et autoritaire : elle permet de mettre en scène les groupes qui ont pu assurer la transition des signataires vers un devenir artistique hors du joug des quelques têtes pensantes.

Toutefois, la connotation n'est pas la seule manière trouvée par les artistes du corpus pour faire œuvre à la fois autre et commune. Il existe effectivement des cas où elles recourent aux références à des artistes/figures dans leur rhétorique de la collectivité, un peu à la manière d'un Marinetti, d'un Ball ou d'un Breton dans leurs manifestes respectifs. Dans de tels contextes, le renvoi explicite à autrui et à ses textes/discours sert principalement à établir des filiations pan-historiques dans le but de fixer d'une manière tangible les contours d'un regroupement, malgré qu'il puisse être fantasmé. Les manifestes de Valentine de Saint-Point et de Maria Goretti sont de bons exemples où l'insertion de personnages historiques et mythologiques se fait au profit de la projection vers une communauté future. De plus, les rapports intertextuels, outre que de permettre la délimitation d'une collectivité, peuvent aussi être utiles dans une volonté de se définir soi-même, de se situer dans un certain paysage artistique avant-gardiste. Une signataire en particulier, Suzanne Roussi Césaire, use systématiquement de la référence à d'autres penseurs comme moyen d'élaborer certains *èthè* discursifs ; c'est pourquoi l'entièreté d'un sous-chapitre est consacrée à l'analyse de son œuvre dissidente. Par le biais de ses articles polémiques, Roussi Césaire construit à même la revue *Tropiques* une véritable fresque identitaire où non seulement la culture martiniquaise puise librement ses influences dans les apports européens, notamment surréalistes, mais influence surtout les images de soi que la signataire donne à lire.

Ces deux rapports distincts à l'intertextualité et à la référence directe que l'on retrouve dans les textes du corpus – pour fixer les limites du (d'un) groupe ; pour mieux se représenter soi-même – constituent les éléments ultimes de cette étude sur le genre manifestaire au féminin. De fait, ils permettent d'élargir les considérations en regard de la rupture qui a servi de ligne directrice jusqu'à présent, tant pour ce qui est du contenu programmatique (partie 1) que des parts injonctive et autoritaire du discours (partie 2) ou encore de la perception/création d'un « groupe manifestaire » (partie 3). L'étude des systèmes de références mis en place dans les textes manifestaires des

créatrices permet en outre de contempler la possibilité d'une filiation assumée et, surtout, durable au sein de ces œuvres avant tout disruptives par rapport aux idéaux contemporains.

6.1 Filiation et généalogie manifestaires

En tant que texte polémique par excellence, le manifeste constitue un lieu où l'on s'attend à ce que le recours à la citation se fasse au détriment d'une force en puissance. Claude Abastado explique en ce sens que

[l]'écriture manifestaire déconstruit les modèles canoniques. Une étude intertextuelle y reconnaît des citations masquées ou gauchies, des imitations parodiques, une polémique qui engage la signifiante du langage et vise, plus fondamentalement, le système linguistique et les catégories de la pensée. Ce travail de sappe prépare et ébauche une restructuration du champ discursif, l'instauration de nouvelles formes d'expression...⁵⁴⁶

La volonté d'une « [déconstruction] des modèles canoniques », pour reprendre l'expression d'Abastado, a été abondamment démontrée dans cette thèse : étant ce à quoi les textes manifestaires de manière générale aspirent, ceux signés par des femmes n'y font pas exception. Ils s'y inscrivent d'autant plus que les textes fondateurs sont souvent devenus, eux, les « modèles canoniques » dont parle Abastado et avec lesquels les autrices ont eu à négocier. À ce titre, Valentine de Saint-Point et Maria Goretti sont deux signataires qui ont, par les rapports complexes qu'elles ont entretenus avec le premier mouvement d'avant-garde, mis au jour des programmes dont les références renvoient à ceux-là même dont il s'agit de s'émanciper.

Dans ces deux mêmes cas de figure, la référentialité vient aussi avec son pendant positif : des groupes voire des individus précis sont identifiés pour constituer les racines de la collectivité idéale imaginée par les autrices. Saint-Point élabore sa communauté utopique à partir de références allant d'un passé immémorial à une contemporanéité surprenante dans le contexte d'écriture d'un écrit manifestaire, alors que Goretti la situe quant à elle dans un passé moins lointain et à ce point incarné que son manifeste constitue le plus digne représentant de la propension collective (et explicite) du genre au sein du corpus. Si ces deux premiers exemples réunissent des références qui permettent d'ancrer le programme dans une « filiation » positive, il n'en demeure pas moins que la plupart des signataires mettent sur pied une véritable anti-filiation répondant quant à elle

⁵⁴⁶ Abastado, *loc. cit.*, p. 11.

exclusivement à l'intention première du manifeste qui est de « romp[re] avec l'idéologie dominante et les valeurs consacrées⁵⁴⁷ ». Dans tous les cas cependant, les choix reliés à l'intertextualité et à la référence historique teintent la vision du groupe et de la collectivité que les signataires ont voulu transmettre.

Ce sous-chapitre vise en outre, après avoir consacré le cinquième chapitre à la complexité associée à l'élaboration d'un *ethos* collectif dans le discours, à réfléchir plus avant sur la possibilité d'une communauté « incarnée » parce que fondée sur des références explicites au sein du manifeste signé par une femme. Advenant le cas où une communauté est bel et bien possible, il s'agit d'en préciser la nature (féminine et/ou mixte ; réelle ou fantasmée) et surtout de comprendre jusqu'où le fait de réunir des figures historiques et artistiques joue un rôle dans les fondements du « groupe manifestaire ».

6.1.1 Inventer une mythologie féminine

Le parcours artistique de Valentine de Saint-Point témoigne d'une indépendance d'esprit cohérente avec les systèmes de références qu'elle élabore et qu'elle mobilise d'un manifeste à l'autre. La poétesse, romancière et journaliste, qui a temporairement compté dans les rangs futuristes, a eu tôt fait de s'en distancier pour investir de plus en plus intégralement son inclination pour l'Orient, la Méditerranée et la spiritualité, et ce jusqu'à immigrer en Égypte aux lendemains de la Première Guerre mondiale. Cette inclination n'est toutefois pas le fruit d'une passion passagère car, comme le remarquent Paul-André Claudel et Élodie Gaden,

[c]'est en 1904 que cet intérêt personnel se manifeste à travers un premier voyage en Espagne, et près de dix ans plus tard qu'il atteint son apogée [...] [T]rois années (1916-1918) semblent constituer un véritable tournant dans la pensée de la poétesse, et préparer son détachement définitif du milieu parisien⁵⁴⁸.

À l'en croire Claudel et Gaden, ses idéaux et les principales figures qui les incarnent dans sa production manifestaire et poétique ne pourraient se trouver plus éloignés des mœurs « du milieu parisien » du début du XX^e siècle. En l'occurrence, deux des textes composés pendant la période « futuriste » de Saint-Point pointent vers une mythologie composée de femmes de tous horizons

⁵⁴⁷ Abastado, *loc. cit.*, p. 6.

⁵⁴⁸ Paul-André Claudel et Élodie Gaden, *op. cit.*, p. 9-10.

historiques et dont l'utilité rhétorique tient non pas dans leur déconstruction, mais bien dans leur valorisation au profit d'une communauté à la fois imaginée et polémique.

Déjà dans son *Manifeste de la femme futuriste* mettait-elle en scène des personnages issus de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la période révolutionnaire en guise de points de référence pour l'avènement d'une humanité supérieure. Pour Andrea Oberhuber et David Martens, « [c]ette conception du temps se nourrit d'un esprit de *révolution* faisant valoir la double acception du terme. La femme futuriste qu'incarne Valentine de Saint-Point ne conçoit l'avenir qu'enraciné dans un passé intemporel foncièrement destiné à faire retour et qu'il s'agit de revivifier⁵⁴⁹ ». Les références à Jeanne d'Arc, à Jeanne Hachette, à Judith (de l'Ancien Testament), à Charlotte Corday, à Cléopâtre ainsi qu'à Messaline⁵⁵⁰ doivent être considérées à la lumière du rapprochement entre référentialité et collectivité. En effet, Saint-Point ne fait pas que mentionner leur nom sous forme d'une énumération : elle adjoint à chacun le déterminant pluriel « les », traçant par le fait même une ligne directe entre le passé plus ou moins lointain dont ces femmes sont issues et l'avenir fantasmé par la signataire. Cette structure syntaxique est d'autant plus efficace que les marques du pluriel précèdent des noms propres, provoquant l'universalisation des vertus de chacun de ces personnages⁵⁵¹. Ainsi, la présence des déterminants contribue au processus de revivification du passé dont parlent Oberhuber et Martens en ce qu'ils sous-entendent la possibilité de retrouver chez d'autres (et à d'autres époques) les qualités des femmes d'exception que représentent ces figures historiques/mythiques.

D'une manière semblable, Saint-Point se sert de références concrètes pour rendre tangible l'avènement d'une puissance collective qui n'existe pourtant pas dans sa conférence « Le Théâtre de la Femme » (1912-13⁵⁵²) :

La femme qu'il faut réaliser à la scène sera la fille moderne d'Ellen, de Morgane, de Sarah, de Villiers de l'Isle-Adam, qui, dans de sublimes gestes et en divines paroles, l'ont annoncée. Entre la femme nordique, trop masculine, d'Ibsen, la femme trop immatérielle de M. Maeterlinck, et la femme latine trop exclusivement

⁵⁴⁹ Andrea Oberhuber et David Martens, *loc. cit.*, p. 55.

⁵⁵⁰ En guise de rappel : « Les femmes, ce sont les Érynnies, les Amazones ; les Sémiramis, les Jeanne d'Arc, les Jeanne Hachette ; les Judith et les Charlotte Corday ; les Cléopâtre et les Messaline ; les guerrières qui combattent plus féroceMENT que les mâles, les amantes qui incitent, les destructrices qui, brisant les plus faibles, aident à la sélection par l'orgueil ou le désespoir... » (*MFF*, p. 10)

⁵⁵¹ L'aspect novateur de cette association entre féminité et virilité a été relevé par Serge Lorenzo Milan : « De même, l'association des femmes aux guerrières, aux destructrices, à la puissance féconde, à l'orgueil et au désespoir, à la violence, à la cruauté, à l'injustice, à l'égoïsme et à la férocité est absolument inédite dans d'autres manifestes futuristes. » (Serge Lorenzo Milan, *loc. cit.*, p. 134.)

⁵⁵² Conférence lue en décembre 1912 puis publiée en février 1913 dans la revue *Les Tendances Nouvelles*.

plastique et passionnée de M. d'Annunzio, grâce à l'harmonie inhérente à sa race, elle sera pour un temps : la Femme⁵⁵³.

La référentialité positive apparaît ici en phase avec le programme défendu, c'est-à-dire que Saint-Point associe directement la réussite de son Théâtre de la Femme à la poursuite du travail entamé au préalable par celles que l'on devine être les héroïnes du théâtre de Villiers de l'Isle Adam : Ellen, Morgane (de Poleastro) et Sarah (de Maupers). Pour ce faire, la signataire imagine une filiation entre femmes rendue possible grâce à l'utilisation de l'expression « fille moderne de ». La fondation d'une lignée matrilineaire (mais quand même placée sous l'égide de Villiers de l'Isle-Adam⁵⁵⁴) prépare à l'idée-phare que propose Saint-Point en fin de conférence : « Jusqu'ici, malgré toutes ses créations féminines, l'auteur dramatique n'a guère réalisé que le Théâtre de l'Homme. De la femme, il faut attendre le Théâtre de la Femme. » (*TF*, p. 42) Il appartient donc à la femme, qui (se) voit comme « *femme intégrale, femme complexe*, telle qu'elle est véritablement » (*TF*, p. 40), de réajuster les représentations qui en sont faites sur les planches. De fait, les contre-exemples identifiés ci-haut, soit la « Femme » telle que pensée par Ibsen, par Maeterlinck et par d'Annunzio, constituent un pendant anti-filial des références aux trois héroïnes et incarnent des défauts qui trahissent une méconnaissance de ce que Saint-Point nomme « l'énigme féminine » (*TF*, p. 40). Ces créateurs, quoiqu'ils aient mis la femme au cœur de leur œuvre respective, n'ont dès lors que parfait le « théâtre de l'Homme », d'où l'importance pour Saint-Point d'identifier en contrepartie des modèles à suivre.

La volonté d'établir une filiation se précise et se confirme d'autant plus que la signataire achève : « J'ai rêvé de ce Théâtre. Je tente de le réaliser. » (*TF*, p. 43) Fidèle à la propension autoritaire du manifeste, Saint-Point se positionne en véritable « fille moderne », s'inscrivant de cette manière dans un processus d'auto-engendrement, c'est-à-dire au sein d'une généalogie qu'elle a elle-même tracée au préalable. L'autre signe d'une appartenance à cette lignée de femmes est la familiarité avec laquelle elle fait référence aux trois personnages. En effet, alors que les hommes sont désignés par leur nom de famille, qui est de surcroît souvent précédé d'un titre de civilité (« Villiers de l'Isle-Adam », « Ibsen », « M. Maeterlinck », « M. d'Annunzio »), Saint-

⁵⁵³ Valentine de Saint-Point, « Le Théâtre de la Femme », *Manifeste de la femme futuriste*, éd. Jean-Paul Morel, 2005, p. 42. Désormais *TF*, suivi de la page.

⁵⁵⁴ Saint-Point justifie ainsi la référence à l'auteur de *L'Ève future* et des *Contes cruels* : « Le génial et magnifique Villiers de l'Isle-Adam a seul, jusqu'ici en France, consenti aux somptueuses femmes qu'il a créées des ambitions et des attitudes individuelles. Ce sont des *amoureuses*, mais aussi – et davantage peut-être – des *ambitieuses* que meut l'orgueil. » (*TF*, p. 39)

Point mentionne uniquement le prénom des figures féminines auxquelles elle s'identifie. Cette familiarité qui passe par le prénom a aussi pour effet de désacraliser ce Théâtre de la Femme qu'elle se propose de créer et en même temps de rendre électif un programme qui s'avère impossible à réaliser par un homme. Un peu comme elle le faisait déjà dans son *Manifeste de la femme futuriste* avec l'ajout du « les » devant les figures féminines exemplaires, Saint-Point cherche à rassembler les femmes autour de son projet en même temps qu'elle fait montre d'un certain isolement créatif par l'investissement du « je » (« J'ai rêvé de », « Je tente de »).

Valentine de Saint-Point, dans son premier manifeste futuriste et dans la conférence sur le théâtre qui s'en est suivie, investit des systèmes de références similaires. Non seulement sont-ils tous deux principalement constitués de renvois à des femmes qui atteignent, selon la présentation qui en est faite, l'idéal saint-pointiste d'héroïsme viril⁵⁵⁵, mais ils sont construits selon une rhétorique à la fois inclusive et exclusive. Celle-ci permet, à défaut de résulter en un regroupement concret, d'imaginer ces personnages historiques ou fictionnels comme les premières détentrices d'un savoir que Saint-Point transmet à son tour et qui a le potentiel de faire date dans une logique d'« aspiration régénérative⁵⁵⁶ » cohérente avec le contexte de rédaction des textes⁵⁵⁷. D'ailleurs, la signataire, quoique s'intéressant en 1913 au « théâtre [comme] résumé de tous les arts » (*TF*, p. 31), situe son programme dans la lignée idéologique directe de son premier manifeste. Elle y poursuit sa réflexion en introduisant les « vertus féminines » (*TF*, p. 30) que les femmes se sont vu refuser sur les planches.

Dans un tel mouvement de découverte d'une féminité conçue comme méliorative, Saint-Point contredit l'idéal ultime de virilité tel qu'elle le prônait en 1912 : « À côté des femmes dépourvues de toute grâce, qui [...], en copiant l'homme, se sont virilisées jusqu'à perdre toutes leurs nécessaires qualités féminines... » (*TF*, p. 30) Rapprocher les qualités dites « féminines » et le principe de nécessité n'est pas sans surprendre considérant que la signataire avait plutôt tendance à l'associer au pathétisme de la sentimentalité dans son manifeste initial. Cela laisse aussi croire que l'époque « féminine » dans laquelle Saint-Point considérait jadis se trouver⁵⁵⁸ est maintenant

⁵⁵⁵ Par exemple, Sarah, dans la pièce *Axël*, se suicide avec son amant afin d'échapper à la bassesse de l'existence humaine ; Morgane, dans *Morgane* (puis *Le Prétendant*), est avide de pouvoir et fomenté un complot contre Ferdinand 1^{er}.

⁵⁵⁶ Andrea Oberhuber et David Martens, *loc. cit.*, p. 49.

⁵⁵⁷ « L'avant-gardisme saint-pointiste est marqué par une aspiration régénérative qui traverse une large part du modernisme européen. » (*Ibid.*)

⁵⁵⁸ « Mais, dans la période de féminité dans laquelle nous vivons, seule l'exagération contraire est salutaire : c'est la brute qu'il faut proposer pour modèle. » (*MFF*, p. 9)

révolue et que la sphère théâtrale est le lieu parfait pour amorcer la conscientisation (le terme « conscience » est récurrent dans le texte) du sujet féminin. Les idées paradoxales développées par Valentine de Saint-Point autour d'une « femme plus libre » (*TF*, p. 30) ne sont en outre pas étrangères au projet polémique d'une autre artiste, celle-là active au sein du futurisme tardif. Aussi, Maria Goretti recourt-elle à la référence à des figures futuristes reconnues, dont Saint-Point, afin de poser les fondements de son programme poétique au service de la féminisation de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme des années 1940.

6.1.2 Regrouper les artistes précurseur·e·s d'une poésie aéro-héroïque au féminin

Maria Goretti, dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » (1941), tente la création d'une communauté au fait des travers qui, selon l'autrice, pèsent sur la poésie telle que pratiquée au préalable par les poètes femmes. C'est ce que l'étude de l'*ethos* collectif qui prend la forme d'un « nous » féminin a précédemment permis de constater. Comme pour confirmer ce dessein, la distance temporelle d'avec la première génération futuriste lui permet de s'inscrire dans une filiation principalement féminine, comprenant entre autres artistes Valentine de Saint-Point et Benedetta Cappa Marinetti. Goretti rend ainsi compte d'une tentative à peu près inusitée, une trentaine d'années après la période foisonnante du mouvement, d'en tracer, à l'instar de Saint-Point avec les personnages de théâtre, une lignée de femmes à même de rendre à la poésie féminine ses lettres de noblesse. Toutefois, outre les renvois à ces deux femmes artistes, le spectre d'un troisième acteur plane sur les propos et les idées de la signataire, complexifiant pour le coup l'avènement d'une communauté futuriste et, surtout, féminine.

Marinetti, Saint-Point, Benedetta : triade aéro-héroïque

Avant de se pencher sur les différentes références intertextuelles que Goretti a incluses dans son manifeste, il faut élargir l'analyse à l'ensemble de l'ouvrage dans lequel il a paru initialement, *La Donna e il Futurismo* (1941). L'intérêt principal d'une telle prise de distance est de constater l'ambiguïté dont témoigne ce texte s'agissant des questions liées à l'idée d'une filiation genrée. Un premier indice trahissant la présence d'une influence affichée non exclusivement féminine dans cet ouvrage de Goretti est à chercher dans les citations inscrites en exergue. La première, qui est signée

Mussolini, va comme suit : « *[L]a guerra sta all'uomo come la maternità sta alla donna*⁵⁵⁹. » La comparaison entre l'homme et la femme y est posée clairement sous la forme d'un parallélisme et est en complète adéquation avec les valeurs de la première génération futuriste, à commencer par celles défendues dans le manifeste de fondation de Marinetti qui, rappelons-le, cherche à *glorifier la guerre, seule hygiène du monde*. Donc, à la place accordée à la guerre dans l'esthétique futuriste datant des années 1910, Goretti, par le biais des mots de Mussolini, ajoute celle accordée à la maternité et s'inscrit ainsi une première fois dans une ligne de pensée cohérente avec celle de ses prédécesseurs, mais aussi de ses prédécesseuses⁵⁶⁰. Pour preuve, la deuxième citation en exergue provient de Benedetta et évoque aussi le rapprochement entre la femme italienne et la mère : « *La donna italiana è madre*⁵⁶¹. »

Par ailleurs, outre les citations en exergue, les écrits qui précèdent le manifeste en disent long sur les filiations que l'autrice cherche à établir. L'ouvrage s'ouvre sur un texte signé Marinetti et intitulé « *Collaudo* ». Par son titre et sa localisation dans l'économie de *La Donna e il Futurismo*, l'essai fait œuvre de préface et Marinetti ne manque pas d'y vanter les nombreux mérites de cette « *giovane e ispirata professoressa e scrittrice di filosofia*⁵⁶² ». On y retrouve ensuite, comme pour donner suite à l'exergue signé Mussolini, la référence à la maternité liée à celle de l'instinct patriotique : « *Maria Goretti lega l'eroismo patriottico all'angoscia materna per un figlio ammalato e cio senza sviluppi nè lacrime sintetizzando anche i singhiozzi*⁵⁶³. » Marinetti, en considérant que Goretti « lie l'héroïsme patriotique à l'angoisse maternelle », présage du rapport égalitaire entre les genres sexuels qui perdurera jusque dans les pages du « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme ». Il se voit d'ailleurs clairement assumé dans le titre original : « *Manifesto della poesia aeroica femminile nel Futurismo* ». L'héroïsme et la féminité se trouvent donc, une trentaine d'années après la publication du manifeste fondateur prônant le *mépris de la femme*, réunis et endossés comme tels par le chef de file du courant.

⁵⁵⁹ Je traduis : « La guerre est à l'homme ce que la maternité est à la femme. » (Maria Goretti, *La Donna e il Futurismo*, Vérone, La Scaligera, 1941, p. 3.)

⁵⁶⁰ Par exemple, Valentine de Saint-Point, dans « Le Théâtre de la Femme », considère la maternité comme la vocation de la femme futuriste : « Mais la *femme intégrale*, la *femme complexe*, telle qu'elle est véritablement, telle qu'elle se compliquera chaque jour davantage : instinctive, intuitive [...] et avant tout, et au-delà de tout, *maternelle*. » (*TF*, p. 40)

⁵⁶¹ Je traduis : « La femme italienne est une mère. » (Maria Goretti, *op. cit.*, p. 3.)

⁵⁶² Je traduis : « [J]eune professeure et écrivaine de philosophie... » (F.T. Marinetti, « Callaudo », dans Maria Goretti, *op. cit.*, p. 7.)

⁵⁶³ Traduction de Chiara Zampieri : « Maria Goretti lie l'héroïsme patriotique à l'angoisse maternelle pour un fils malade et ceci sans développement, ni larmes, en synthétisant même les sanglots. » (*Ibid.*)

Le processus de validation sous-entendu par le recours à la préface est d'autant plus appuyé que sa présence demeure constante dans le reste du livre. En effet, la dédicace lui est consacrée⁵⁶⁴ de même que le plus long texte que Goretti a inclus dans *La Donna e il Futurismo* (une cinquantaine de pages), intitulé simplement « Marinetti ». La poétesse y relate les étapes-phares de l'évolution du mouvement d'avant-garde en parallèle avec l'œuvre personnelle de son chef de file, le confirmant ainsi dans cette position hégémonique. Elle le fait malgré l'écart temporel qui la sépare des années fastes du futurisme et la différence idéologique fondamentale qui l'éloigne des idéaux des premiers tenants : l'existence d'une réelle poésie féminine et futuriste, détachée du mépris qui a caractérisé les rapports initiaux entre les genres sexuels. La synthèse que propose l'autrice en toute fin d'ouvrage vient d'ailleurs confirmer l'identification du mouvement à son principal représentant : « *Futurismo-Marinetti = binomio carico di alto potenziale di energie ideali*⁵⁶⁵. » Cette conclusion, présentée sous la forme d'une formule mathématique (« = »), confirme non seulement le « binôme » que forment les deux entités, mais aussi la prévalence de Marinetti dans la pensée de Goretti.

Si Marinetti occupe une place de choix dans l'ouvrage de Goretti, il n'est pas le seul poète à avoir contribué à l'aéropoésie féminine telle qu'elle est conçue dans le manifeste au tournant des années 1940. Deux textes sont consacrés à d'autres figures et laissent paraître les germes d'une communauté de femmes qui perdure jusque dans le programme manifestaire en ce qu'ils retracent en parallèle, un peu à la manière du long hommage à Marinetti, l'évolution d'une conception futuriste de la « Femme » et le parcours de ces deux créatrices. Les titres sont évocateurs à cet égard : « *La donna futurista : la poetessa Valentine de St. Point a Parigi e a Bruxelles* » et « *La donna futurista : Benedetta* ». Alors que celui du texte consacré au chef de file futuriste se limitait à son patronyme, Goretti ajoute ici une précision sur le genre des artistes (« *La donna futurista* »). Cela a pour conséquence, certes, d'orienter la future lecture en imposant un angle d'analyse centré sur la féminité, mais cela permet aussi de consacrer Saint-Point et Benedetta comme modèles de femmes futuristes, et ce, avant même de prendre connaissance du corps des textes.

⁵⁶⁴ « *Dedico questo scritto al poeta MARINETTI e per lui a tutti i futuristi che con i marmi i colori i suoni le parole la vita cantarono canteranno la divina bellezza dell'Italia nostra.* » (*Ibid.*, p. 5.)

Je traduis : « Je dédie cet écrit au poète MARINETTI et à travers lui à tous les futuristes qui, avec les marbres les couleurs les sons les mots chantés par la vie, chanteront la beauté divine de notre Italie. »

⁵⁶⁵ Je traduis : « Futurisme-Marinetti : binôme rempli d'un haut potentiel d'énergies idéales. » (*Ibid.*, p. 147.)

Tandis qu'il servait à faire l'éloge de Marinetti, le discours que Gorette tient à l'endroit des deux femmes fait plutôt montre d'une pensée en cours d'élaboration et au sein de laquelle elle peut potentiellement trouver une place où s'inscrire elle-même. À ce titre, l'exemple de Valentine de Saint-Point est évocateur, car il fait tout d'abord l'éloge du caractère audacieux de ses premiers manifestes avant que d'en faire la critique. Gorette vante en effet les nombreux mérites de la performance saint-pointiste datant de 1912 : « *Valentine de St. Point lo commento e difese con brillante audacia di motti di spirito e paradossale allegria contro i numerosi letterati e le numerose poetesse convenute nella grande sala Gaveau di Parigi*⁵⁶⁶. » Cet extrait s'apparente à un compte rendu d'événement *a posteriori* et constitue un bon témoignage de la réception du *Manifeste de la femme futuriste* en soulignant l'aspect polémique du discours, qui a été prononcé devant de « nombreux hommes de lettres et de nombreuses poétesses ». L'on comprend facilement pourquoi l'artiste multidisciplinaire compte parmi les femmes futuristes qui peuplent l'imaginaire de Gorette. Il faut toutefois poursuivre la lecture pour voir l'hommage se transformer en une remise en question de l'appartenance avant-gardiste de Saint-Point.

Gorette enchaîne justement avec des phrases interrogatives telles que : « *Eppure Valentine de St. Point vuole creare un'arte ottimista e volitiva : perchè allora è trascinata verso un cerebralismo che sostanzialmente pessimista in quanto incapace di affermarsi in volontà costruttiva ?*⁵⁶⁷ » L'incapacité de Saint-Point à « s'affirmer dans une volonté constructive » représente l'une des tares qui teintent le recours à la référence par Gorette. Cette dernière conclut d'ailleurs : « *Così la poesia di Valentine de St. Point, pur consentendo in comprensione e sincerità col Futurismo, è rimasta legata al simbolo e ad un sentimento romantico di esasperata vita interiore...*⁵⁶⁸ » Ce jugement concernant l'œuvre poétique de celle qui fut responsable de l'action féminine dans le futurisme permet à Maria Gorette de proposer dans la même phrase des pistes pour en combler les manques : « ... *piuttosto che seguire le scabre vie delle nuove prospettive aeree dei meccanismi e dei tecnicismi*⁵⁶⁹. » Une telle évolution dans l'argumentation – partant d'un ton

⁵⁶⁶ Je traduis : « Valentine de Saint-Point commenta [son manifeste] et le défendit avec audace, esprit et avec une gaieté paradoxale contre les nombreux hommes de lettres et les nombreuses poétesses réunis dans la grande salle Gaveau à Paris. » (*Ibid.*, p. 81.)

⁵⁶⁷ Je traduis : « Pourtant, Valentine de Saint-Point veut créer un art optimiste et volontaire : pourquoi alors est-il entraîné vers un cérébralisme essentiellement pessimiste car incapable de s'affirmer dans une volonté constructive ? » (*Ibid.*, p. 84.)

⁵⁶⁸ Je traduis : « Ainsi le poème de Valentine de Saint-Point, tout en s'accordant en compréhension et en sincérité avec le Futurisme, restait lié au symbole et au sentiment romantique d'une vie intérieure exaspérée... » (*Ibid.*, p. 86.)

⁵⁶⁹ Je traduis : « ...plutôt que de suivre les chemins accidentés des nouvelles perspectives aériennes des mécanismes et des technicités » (*Ibid.*)

admiratif vers la discréditation d'un « *cerebralismo che sostanzialmente pessimista* » – permet de percevoir l'accointance fondamentale entre ce texte dont le titre sous-entend une critique élogieuse et le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le Futurisme ». Saint-Point s'avère effectivement le parfait exemple d'une artiste femme qui a pu, en même temps que d'y contribuer positivement, ajouter à la piètre réputation de la poésie aéro-héroïque futuriste et féminine.

À partir de cette conception ambiguë, Goretti poursuit avec un texte consacré à Benedetta Cappa Marinetti, qui penche définitivement plus vers un essai mélioratif. Elle lui attribue par exemple la découverte d'une instance permettant de relier féminité et futurisme : « *Soluzione questa futurista del problema della donna, soluzione che avevamo già vista balzar fuori dalla poesia di Benedetta : Donna Generatrice. E generare significa appunto dare irradiare offrire : uomini idee passioni*⁵⁷⁰. » Cette « solution futuriste au problème des femmes » est fondée sur une vision optimiste et constructive (« donner », « rayonner », « offrir ») que l'autrice s'affaire à décortiquer grâce aux nombreuses citations directes qui parsèment son texte. Elle oppose en outre l'aspect générateur de la femme futuriste de Benedetta au « tas noirâtre » (« *cumulo nerastro*⁵⁷¹ ») que représente le « feu générateur » (« *fueco generatore*⁵⁷² ») qui anime Valentine de Saint-Point.

Justement, « *La donna futurista : Benedetta* » est non seulement un texte de valorisation de Benedetta, mais aussi le lieu d'une comparaison avec la pensée de Saint-Point :

*Così la materia viene spiritualizzata : e il significato della vita è coincidente con lo scopo dell'arte. Infatti siamo con Benedetta al punto diametralmente opposto a quello di Valentine de St. Point. La poetessa francese accende di fremiti sensuali l'idea : Benedetta trasporta il fremito della carne nell'atmosfera astrale dei concetti*⁵⁷³.

L'opposition entre les deux poétesses se fait au détriment de la signataire du *Manifeste de la femme futuriste*, et elle se conclut par une condamnation du recours à la référence directe par cette dernière et qui a été sujette à analyse en début de chapitre : « *Valentine de Saint-Point citava qualche nome di donna [...] evidente confusione di concette derivante dall'insuperato dualismo. Benedetta non ci*

⁵⁷⁰ Je traduis : « Cette solution futuriste au problème des femmes, solution que nous avons déjà vue jaillir du poème de Benedetta : Femme Génératrice. Et générer signifie justement donner, rayonner, offrir : des hommes, des idées, des passions. » (*Ibid.*, p. 102.)

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ Je traduis : « Ainsi la matière est spiritualisée, et le sens de la vie coïncide avec le but de l'art. En fait, nous sommes avec Benedetta au point diamétralement opposé à celui de Valentine de Saint-Point. La poétesse française enflamme l'idée avec des frissons sensuels ; Benedetta transporte le frisson de la chair dans l'atmosphère astrale des concepts. » (*Ibid.*, p. 102.)

*dice un nome : ma noi vediamo nel nostro chiaro sole procedere le nostre donne in offerta*⁵⁷⁴. » La référentialité joue donc, pour Goretti, en défaveur de celle qui demeure somme toute assujettie au dualisme sentimentalité-féminité/virilité-masculinité dans son œuvre, notamment manifestaire.

À la lumière de cette confrontation entre deux des principales figures de femmes du futurisme des années 1910-20, et après avoir observé quelle place a été laissée à chacun des trois artistes majeurs dans les enjeux relatifs à la cohabitation homme/femme dans les mêmes années, qu'en est-il de la présence de Marinetti, Saint-Point et Benedetta dans le « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le Futurisme » ? Reparaissent-ils explicitement à même le texte, contribuant ultimement à préciser les contours d'un collectif manifestaire ?

Le manifeste pour une filiation *a posteriori*

Maria Goretti considère Valentine de Saint-Point et Benedetta comme des artistes « diamétralement opposées » (« *al punto diametralmente opposto* »). Une telle comparaison se voit transposée dans le manifeste qui clôt *La Donna e il Futurismo* où les références aux artistes perpétuent les constats posés dans les premiers textes en plus d'y être synthétisés. En l'occurrence, Saint-Point, malgré « sa luxuriante poésie » (MPF, p. 2087), reste « trop liée encore au dualisme typique de l'esprit français [...] la dialectique entre la chair et l'esprit n'est toujours pas dépassée dans la synthèse poétique » (MPF, p. 2087). Elle se trouve ainsi idéologiquement éloignée de Benedetta qui, elle, « nous donne une poésie frustrée et essentielle dont le but ultime est au contraire de *spiritualiser la matière* » (MPF, p. 2087). L'utilisation des mêmes expressions d'un texte à l'autre – parmi lesquelles « dualisme typique de l'esprit français » et « au point diamétralement opposé » –, confirme la transposition quasi-parfaite des idées développées au préalable au sein du texte polémique de Goretti.

Or, un élément fondamental distingue le contenu du manifeste de celui des textes consacrés aux artistes précurseur·e·s de la poésie aéro-héroïque au féminin : l'inscription explicite de la signataire dans la lignée qu'elle a elle-même mise sur pied. Ainsi, après avoir vanté les mérites héroïques de la poésie de Benedetta, Goretti écrit :

⁵⁷⁴ Traduction de Chiara Zampieri : « Valentine de Saint-Point citait quelques noms de femmes [...] confusion évidente d'un concept issu d'un dualisme qui n'a pas [encore] été dépassé. Benedetta ne nous dit pas un nom : mais nous voyons dans notre soleil clair nos femmes avancer en offrande [offertes]. » (*Ibid.*)

Partant des mêmes prémisses ma sensibilité lyrique me conduit par des positions très différentes au concept de poésie AÉRO-HÉROÏQUE (aéropoésie héroïque) poésie où la masse corporelle et les vibrations des sens puissent conserver dans la surprenante et nouvelle perspective aérienne toute leur tactile sensuelle énigmatique corporéité tout en devenant voix héroïque par la projection à travers l'image lyrique (*MPF*, p. 2087)

La signataire confirme son appartenance à la filiation constituée autour de Saint-Point et de Benedetta (« Partant des mêmes prémisses »), tout en insistant sur l'innovation de son propre programme (« ma sensibilité lyrique me conduit par des positions très différentes au concept... »). Elle insiste encore : « En effet alors que chez les deux grandes poétesses futuristes l'émotion naît chez l'une de l'incarnation sensible de l'esprit et chez l'autre de la magique transfiguration de la matière je veux moi communiquer l'émotion à partir du mystère métaphysique du tout... » (*MPF*, p. 2087-2088) La part manifestaire du discours paraît ici clairement puisque les références extratextuelles permettent à la fois de s'identifier à un mouvement en partie constitué au préalable (phénomène collectif), tout en ne s'y limitant pas (phénomène disruptif).

L'importance accordée à la référentialité intertextuelles tient donc à ce que les deux poétesses⁵⁷⁵ des années 1910-20 ont pu contribuer à la « recherche artistique personnelle dans le cadre du grand mouvement d'aéropoésie féminine » de Goretti. Et c'est sans surprise, la préface et le texte « *Marinetti* » en témoignaient déjà, que la réelle paternité de ce « grand mouvement » est rendue au chef de file lui-même (« suscité par le Futurisme italien créé à Milan en 1909 par le poète Marinetti » (*MPF*, p. 2088)). L'on comprend alors que Valentine de Saint-Point et Benedetta ont pu constituer les fondements de la pensée d'une aéropoésie féminine sans que celle-ci ne s'y limite ; que Marinetti a à la fois pu compter parmi ceux qui ont remis en cause l'existence effective d'une poésie futuriste au féminin⁵⁷⁶ tout en s'avérant l'instigateur principal de ce nouvel art lyrique.

Tandis que Maria Goretti négocie avec les références de manière à faire cohabiter les natures collective et disruptive du genre manifestaire, une majorité des signataires font référence à des figures influentes dans l'objectif, simple et assumé, de s'en distancier. Elles créent par le fait même des systèmes d'anti-filiation en parfait accord avec la (double) rupture au cœur du genre. Que l'on pense par exemple à Valentine de Saint-Point et aux hommes de théâtre dans « Le Théâtre

⁵⁷⁵ Deux autres poétesses sont mentionnées par Goretti, quoiqu'elles n'aient pas fait l'objet d'un texte à part entière : Dina Cucini et Immacolata Corona (« ...du grand mouvement d'aéropoésie féminine de Benedetta Dina Cucini Immacolata Corona... »).

⁵⁷⁶ Doute qui transparait dans la phrase liminaire : « Vaine question que de se demander encore si une poésie féminine digne de chanter dans les ciels immortels puisse exister » (*MPF*, p. 2085)

de la Femme⁵⁷⁷ », à Delphine et aux valeurs défendues par Marinetti dans « L'Ève futuriste⁵⁷⁸ » ou encore à Claude Cahun et aux citations d'Aragon dans *Les paris sont ouverts*⁵⁷⁹, les autrices ont plutôt tendance à user des références dans l'objectif de faire table rase, d'élaborer leur programme en réaction avec ce qui a été institué au préalable.

Leur production demeure ainsi foncièrement cohérente avec la force de rupture manifestaire et avant-gardiste comme « capacité à rompre avec [le] contexte d'origine et [le] sujet d'énonciation, c'est-à-dire avec [les] "lieux" de production⁵⁸⁰ ». Or, une autre signataire, Suzanne Roussi Césaire, joue de la référentialité de manière à réunir en sa pratique les pendants filiaux et anti-filiaux associés aux renvois à autrui, un peu comme le fait Goretti à la même époque. Plus encore, un travail sur ses articles à vocation manifestaire montre comment le fait de considérer un Autre dans le discours contribue à ce que la signataire se définisse elle-même, confondant les versants discursif et collectif de l'*ethos*.

6.2 Façonner l'*ethos* à l'image de l'Autre

Les exemples précédents l'ont montré : l'instauration d'un système de références intertextuelles peut à la fois servir à s'inscrire dans une filiation (Valentine de Saint-Point, Maria Goretti) et à forcer une prise de distance idéologique d'avec une instance existant au préalable. Dans tous les textes du corpus cependant, la référentialité est aussi fortement reliée à l'image de soi que la signataire veut projeter et constitue ainsi une énième stratégie pour l'élaboration d'un *ethos* discursif dans le manifeste avant-gardiste au féminin (outre le travestissement, la surenchère ou encore l'effacement de soi dont il a été question dans le quatrième chapitre). Dans cette logique, la référence, qu'elle soit directe ou indirecte, force un retour aux aspects à la fois connotatif et performatif de l'*ethos* discursif en ce qu'elle implique de se construire par le biais (en adéquation ou en réaction) des mots prononcés par un Autre (ou d'Autres).

⁵⁷⁷ « Entre la femme trop nordique, trop masculine d'Ibsen, la femme trop immatérielle de M. Maeterlinck, et la femme latine trop exclusivement plastique et passionnée de M. d'Annunzio... » (TF, p. 42)

⁵⁷⁸ « La femme fait son futurisme sans le savoir, parce que c'est inné chez elle et qu'elle n'a pas besoin d'une éducation pour développer cette tendance [à la nouveauté]. Elle n'éprouve pas le besoin, comme M. Marinetti, d'analyser les causes et les effets. Elle vit le futurisme. » (EF, p. 1472)

⁵⁷⁹ Cahun écrit, juste avant de renvoyer, en note de bas de page, au livre *Persécuté Persécuteur* d'Aragon : « Tous les poèmes que je connais sont, autant que l'idéologie *manifeste* y a part, pleins de bourdes et d'hérésies. » (LPO, p. 509)

⁵⁸⁰ Serge Margel, *loc. cit.*, p. 44.

La place occupée par autrui dans la production manifestaire de Suzanne Roussi Césaire représente une fresque de visages dont l'investissement n'est pas sans lien avec le contexte historico-politique des années 1940. René Ménéil explique *a posteriori*, par rapport à la nécessaire cohabitation de l'*ethos* discursif et de la connotation à l'échelle de la revue *Tropiques* :

Ces différentes figures de rhétorique, en des lieux déterminés des textes, étaient destinées dans le contexte politique du moment, avec un clin d'œil en direction du lecteur antillais, à exprimer la pensée des écrivains tout en la masquant aux yeux des autorités de Vichy⁵⁸¹.

Nul doute que la censure pétainiste pesait lourd sur l'existence de l'organe de diffusion dans une communauté jusque-là « coupée du monde⁵⁸² ». L'évocation par Ménéil des « figures de rhétorique » et de l'idée d'une mascarade forcée (« tout en la masquant aux yeux des autorités de Vichy ») imposée par un contexte politique de profonde domination et d'isolement n'est pas sans évoquer le travail des autrices et artistes du corpus au sein de leurs propres manifestes. Autant dire qu'il faut, tant dans le cas d'une signature manifestaire au féminin que dans celui, certes beaucoup plus directement menacé, d'une publication dans *Tropiques*, « lire entre les lignes⁵⁸³ ».

Cette expression de Ménéil, qui n'est pas sans rappeler la notion de connotation, prépare à une lecture de textes où les considérations poétiques céderont peu à peu le pas à d'autres, plus politiques. Aimé Césaire explique, à propos de la tangente prise par la revue : « Nous avons voulu faire une revue culturelle...*Mais* parce qu'on ne pouvait rien faire *d'autre* ! Il fallait être extrêmement prudents ; n'oubliez pas que nous étions soumis à la censure, le culturel pouvait passer, à la rigueur, à condition de faire *très* attention⁵⁸⁴. » Il ne faut en outre pas négliger le fait que les publications s'inscrivent dans la période la plus rigoureuse de la censure du régime de Pétain, forçant pour le coup à concevoir la référence textuelle comme un moyen de mêler familiarité idéologique et représentation inusitée et polémique. Pour Suzanne Roussi Césaire, le renvoi à des acteurs reconnus de la sphère culturelle, notamment européenne, sert de stratégie de détournement visant à développer en filigrane une pensée orientée vers un soi libéré parce qu'à la fois martiniquais et érudit.

⁵⁸¹ René Ménéil, « Pour une lecture critique de *Tropiques* », *loc. cit.*, p. XXV.

⁵⁸² Dans l'entrevue accordée à Jacqueline Leiner, Aimé Césaire affirme : « [N]ous n'avons aucun lien *du tout*, avec rien. La Martinique vivait en vase clos : une malheureuse petite île, complètement coupée du monde ! » (Jacqueline Leiner, *loc. cit.*, p. VII.)

⁵⁸³ René Ménéil, *loc. cit.*, p. XXV.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. VIII.

6.2.1 Citations surréalistes et *ethos* prophétique

L'appartenance au genre manifestaire des différents textes publiés dans *Tropiques* par Roussi Césaire a déjà été partiellement observée grâce à la cohérence des programmes qui y sont mis de l'avant avec le principe de (double) rupture. Tandis que la part disruptive prend sa source dans une instrumentalisation des idéaux surréalistes au profit de la cause identitaire martiniquaise, l'inclusion de références à des figures historiques s'avère en apparence bien peu en phase avec la thématique centrale de ce chapitre autour du regroupement. Alors, dans quelle mesure est-il possible de concevoir autrement que de manière utilitaire voire artificielle le renvoi à l'Autre ? En guise de réponse, il est un article, « André Breton poète... » (1941), qui fait ouvertement référence au chef de file surréaliste en tant que guide vers un ailleurs que la signataire se montre à même de rendre visible. La place méliorative que Roussi Césaire accorde à l'œuvre bretonienne réconcilie pour le coup les parts pragmatique et collective rendues possibles grâce à l'intertextualité.

La présence récurrente du chef de file du surréalisme est symptomatique d'une volonté assumée chez Roussi Césaire de contribuer au développement d'un surréalisme martiniquais qui, s'il n'est pas calqué sur celui européen/parisien qui a cours à la même époque, reconnaît l'influence déterminante qu'a eu Breton dans la théorisation du mouvement. À cet effet, Jacqueline Leiner, dans l'entretien qui introduit la réédition des numéros de *Tropiques*, n'a-t-elle pas questionné Aimé Césaire à propos des liens fondamentaux unissant la ligne éditoriale de la revue et le surréalisme pratiqué par son chef de file⁵⁸⁵ ? Dans le texte « André Breton poète... », paru dans le troisième numéro de *Tropiques*, Roussi Césaire ne cite pas moins de quatre productions bretonniennes : *L'Union libre*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou* et le *Manifeste du surréalisme*. Elle le fait en intercalant les différents renvois avec des commentaires, laissant ainsi planer la possibilité d'un rapprochement entre le rôle qu'elle veut occuper dans le discours (son *ethos* discursif) et la place qu'elle accorde à Breton dans l'évolution de l'avant-garde européenne. Déjà, le titre en lui-même en dit long sur la place méliorative que Roussi Césaire consacre à l'écrivain au cœur d'un numéro principalement voué à la poésie⁵⁸⁶. Force est de constater que cet article en particulier, de tous ceux

⁵⁸⁵ Voici la question : « *Tropiques* s'ouvre sous le signe de Nietzsche, de Péguy, puis d'Alain, et brusquement, après la visite d'André Breton à Fort-de-France, c'est-à-dire à partir du n° 3, on assiste à un changement d'orientation : la revue se réclame d'André Breton. Vous connaissiez le surréalisme, et votre œuvre était *surréaliste* avant votre rencontre personnelle avec André Breton. Qu'est-ce que cette rencontre a déclenché en vous ? ... » (Jacqueline Leiner, *loc. cit.*, p. V.)

⁵⁸⁶ Dans ce seul numéro, trois textes s'intitulent « Poèmes », dont un est signé André Breton.

publiés par la signataire dans *Tropiques*, est celui qui tient le plus de l'apologie, le rendant pour le coup moins explicitement manifestaire.

Le côté apologique d'« André Breton poète... » paraît entre autres quand son autrice vante une thématique chère au surréalisme, soit celle de l'amour : « Et maintenant la merveille des merveilles : l'amour. "L'amour humain écrit Breton dans *Les vases communicants* est à réédifier comme le reste : je veux dire qu'il *peut*, qu'il doit être rétabli sur les vraies bases". » (*ABP*, p. 32) Cette référence directe à l'ouvrage de 1932, parce qu'elle traduit un ordre grâce aux constructions syntaxiques « [il] est à réédifier » et « il doit être rétabli », fait de Breton un véritable guide ou encore un éclairer dans l'exploration de l'amour surréaliste, « la merveille des merveilles », par les artistes antillais. Cela est sans compter que l'auteur incarne « l'exaltation de la recherche, l'éblouissement des découvertes, le calme souriant de celui qui sait, l'assurance de celui qui voit » (*ABP*, p. 37). La portée visionnaire et anticipatrice propre au message d'André Breton (qui a « l'assurance de celui qui voit ») est d'autant plus confirmée que Roussi Césaire renchérit : « Ce que Breton délivre ainsi, dans cette profusion poétique, c'est la secrète multitude de ses désirs, c'est son moi réel qui soudainement ivre de se connaître s'étonne de sa propre liberté. » (*ABP*, p. 34) Par l'ajout d'un tel extrait, tenant plus de l'explication (formule « Ce que...c'est ») que de la référence à proprement parler, la signataire ne fait pas que rapporter les paroles d'autrui. Le déterminant démonstratif « ce », le verbe « délivrer » et l'expression hyperbolique « profusion poétique » montrent plutôt qu'elle cherche à introduire puis à préciser cette pensée venant d'outre-mer et qui nécessite des précisions pour être mieux comprise par les lecture-s de *Tropiques*. Il se produit donc un glissement des qualités visionnaires de l'auteur français vers la signataire, qui s'avère, elle aussi, assez clairvoyante pour comprendre vraiment les profondeurs de ce « moi réel [...] ivre de se connaître ».

Dans la logique où Roussi Césaire agit en véritable interprète-vulgarisatrice des idées avant-gardistes de Breton, elle élabore non pas un *ethos* discursif de voyant-e, comme il c'était le cas pour Nelly Kaplan ou Mina Loy, mais bien un *ethos* de prophète qui se rapprocherait plutôt de celui d'Esilda Gibello Socco, à cette différence près que Roussi Césaire n'incarne pas une parole tenant du divin, mais bien celle du poète surréaliste « initiateur de la plus extraordinaire révolution qui soit » (*ABP*, p. 36). Un tel *ethos* discursif transparait en tout début de texte grâce à une phase de questionnement et à un rapprochement pour le moins surprenant entre deux termes traditionnellement opposés :

Le désespoir ? mais ce désespoir “l’enchante”. Sa vie ? le plus grave problème ! mais il sait n’attacher aucune importance à la vie. Et pour lui “rose” est la mort, et voici sous son regard net s’éclairer les multiples aspects de la vie, toutes les contradictions, tous les mystères :

Suprême récompense de la suprême science qu’est la poésie.

∴

Et en effet Breton habite un merveilleux pays où à ses désirs se plient les nuages et les étoiles, les vents et les marées, les arbres et les bêtes, les hommes et l’univers. (*ABP*, p. 31)

L’accumulation de questions-réponses sert à montrer la clarté avec laquelle la signataire comprend la manière bretonienne de vivre, aussi peu commun le rapport du poète avec le désespoir soit-il. À cela s’ajoute une perception inusitée de la mort rendue par le recours à la citation indirecte (« Et pour lui... »). En lui adjoignant l’épithète antithétique « rose », Roussi Césaire provoque une confusion terminologique entre deux concepts en apparence opposés (« mort » et « rose »), ce qui lui permet d’introduire une pensée jugée à la fois complexe et géniale, mais qui ne lui appartient pas en propre. Outre que de paraphraser la parole d’André Breton, ce même extrait témoigne de la place prépondérante qu’il occupe dans l’univers merveilleux caractéristique du surréalisme, l’élevant du même coup à un niveau proche de la vénération voire de la déification. C’est en tout cas ce qui est sous-entendu quand Roussi Césaire le situe au cœur d’« un merveilleux pays » où tout ce qui existe, « les nuages et les étoiles, les vents et les marées, les arbres et les bêtes, les hommes et l’univers », se plie à ses désirs.

L’affirmation initiale de l’hégémonie du chef de file surréaliste débouche ultimement sur des citations provenant des poèmes « Tout va bien » et « Le sphinx vertébral », que l’auteur ponctue tantôt d’une phrase incidente : « Et nous ne sommes pas surpris d’entendre en nous-mêmes... », tantôt d’une question : « Qui doutera de la réalité de ces visions ? » (*ABP*, p. 32) Cette question contribue d’autant plus à l’élaboration de l’*ethos* de prophète qu’adopte Roussi Césaire qu’elle témoigne d’une foi que l’on pourrait qualifier d’aveugle envers l’artiste surréaliste. S’il n’est pas permis de « [douter] de la réalité de ces visions », il est en contrepartie légitime de comprendre que la signataire n’est pas celle qui *voit*, mais bien celle qui se fait interprète d’un message qui lui a été transmis dans un premier temps et qu’elle a su transmettre dans un second.

Finalement, la manière dont l’*ethos* discursif est construit dans « André Breton poète... », n’est pas sans lien avec son entourage immédiat dans le troisième numéro de *Tropiques*. La part

élogieuse de l'article ne tient en outre pas du hasard puisqu'un texte du principal intéressé, qui s'intitule « Poèmes », suit immédiatement celui qui a été sujet à analyse. L'on peut donc légitimement croire que Roussi Césaire vante les facultés visionnaire et prophétique de Breton en prévision de sa propre publication. C'est donc dire que l'*ethos* de prophète développé par la signataire, celui-là même qui lui permet à la fois de faire l'apologie d'un artiste et de se présenter comme celle qui a su comprendre les rouages de sa pensée, est en phase avec la portée générale du numéro. Cela explique aussi pourquoi la volonté d'afficher un programme inédit n'est pas poursuivie aussi clairement dans « André Breton poète... » que dans d'autres textes manifestaires, la place étant laissée à la valorisation d'une personnalité charismatique qui, en plus d'avoir visité la Martinique la même année, s'est impliquée personnellement dans l'avancement du surréalisme hors de l'Europe.

6.2.2 1943 : se libérer du prophète

Bien qu'il s'agisse d'une notion dont les limites sont en principe celles du discours, l'*ethos* de prophète antérieurement constitué par Suzanne Roussi Césaire dans l'article dissident de 1941 se trouve réinvesti deux ans plus tard, dans « 1943 : Le surréalisme et nous ». Il l'est toutefois à d'autres fins que celles exclusivement centrées sur la présence hégémonique de Breton, délaissant par le fait même la portée apologique du propos vers une perspective plus clairement manifestaire. Peut-être le fait que le texte ne soit pas suivi d'une contribution du poète français au sein du même numéro laisse-t-il *a priori* une plus grande marge de manœuvre à Roussi Césaire dans son énonciation ? Si Roussi Césaire se fait à nouveau la porteuse d'une parole qui n'est pas la sienne, cette stratégie s'avère fondatrice dans son projet plus large qu'est celui d'une (ré)appropriation des idées bretoniennes.

À première vue, les mots empruntés au poète français font bel et bien œuvre de prophétie puisque l'activité surréaliste fondée sur l'« intransigeance de la liberté⁵⁸⁷ » s'avère être « la seule qui peut libérer l'homme en lui révélant son inconscient, une de celles qui aidera à libérer les peuples en éclairant les mythes aveugles qui les ont conduits jusqu'ici » (1943, p. 17). Seulement, contrairement aux fragments cités dans « André Breton poète... », la signataire ne se limite pas à

⁵⁸⁷ Suzanne Roussi Césaire, « 1943 : Le surréalisme et nous » (1943), *Tropiques*, n° 8, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 16. Désormais 1943 suivi de la page.

leur transmission/interprétation, mais elle en fait plutôt usage dans une volonté de recentrer le propos sur des considérations proprement martiniquaises. Roussi Césaire ne considère-t-elle pas l'activité surréaliste comme étant « une de celles qui aidera à libérer les peuples », sous-entendant qu'il en existe d'autres ? En cela, « 1943 : le surréalisme et nous » constitue un texte proprement manifestaire : il explicite un programme innovateur sortant de la seule imitation du modèle surréaliste bretonnien en plus d'être élaboré en fonction des conceptions collective et identitaire au fondement du projet avant-gardiste.

Un tel travail apparaît grâce à la séparation du texte en deux parties bien distinctes. La présence d'un signe graphique (:.) délimite matériellement les contenus apologique et manifestaire du discours tandis que la deuxième partie est introduite de manière à en confirmer la scission idéologique : « Et maintenant, un retour sur nous-mêmes. » (1943, p. 17) La présence de la conjonction « et » ainsi que l'évocation d'un « nous » qui n'est pas sans rappeler le titre du texte bouge clairement la focale d'un contenu centré sur Breton vers un art avant-gardiste issu du peuple martiniquais. Alors, quoique l'hommage au surréalisme et à sa quête infinie de la plus complète liberté se poursuive dans cette seconde section, notamment dans l'extrait suivant : « Pas un moment au cours de ces dures années de la domination de Vichy, l'image de la liberté ne s'est ternie totalement et c'est au surréalisme que nous le devons. » (1943, p. 18), un projet hors des seules considérations avant-gardistes européennes en émane pourtant.

L'*ethos* de prophète élaboré par Roussi Césaire se double dès lors d'un *ethos* d'artiste et de penseuse révolutionnaire, que prépare la phrase suivante : « Et je pense aussi à demain. » (1943, p. 18) Ces quelques mots ouvrent vers un appel à l'action future (« demain ») et à la réunion, pour ne pas dire à la rébellion, du peuple martiniquais : « Des millions de mains noires, à travers les ciels rageurs de la guerre mondiale vont dresser leur épouvante. Délivré d'un long engourdissement, le plus déshérité des peuples se lèvera, sur les plaines de cendre. » (1943, p. 18) La référence aux « millions de mains noires » n'est pas sans évoquer un énième principe que Roussi Césaire a emprunté à Breton plus tôt dans son article, c'est-à-dire que « [p]our éclairer le monde, la liberté doit se faire chair » (1943, p. 15). Mais la présence explicite d'une instance collective fondée sur l'ethnicité (« millions de mains noires », « le plus déshérité des peuples ») ainsi que l'utilisation du futur simple dans l'extrait précédant (« se lèvera ») montrent que, même si les idées de la signataire prennent racine dans une pensée surréaliste, leur réalisation ne peut simplement pas s'y limiter du fait de divergences identitaires et ethniques.

L'on comprend donc qu'une tension fondamentale existe entre le surréalisme de Breton et le surréalisme martiniquais pensé par Roussi Césaire. Comme pour accentuer cette tension, l'autrice écrit : « Notre surréalisme lui [au plus déshérité des peuples] livrera alors le pain de ses profondeurs. Il s'agira de transcender enfin les sordides antinomies actuelles : blancs-noirs, européens-africains, civilisés-sauvages... » (1943, p. 18) Le pronom possessif « notre », en même temps qu'il induit une conception collective de l'*ethos* révolutionnaire, trace une ligne de partage nette entre le surréalisme européen, appuyé par les renvois à l'œuvre de son principal représentant, et celui antillais. En effet, le premier n'a pas, à ce point-ci de l'Histoire en tout cas, su « transcender [l]es sordides antinomies actuelles » et c'est ce que Roussi Césaire veut « enfin » accomplir en ciblant une série de ces « sordides antinomies ». Elle détaille ainsi un projet dont les visées sont propres à une réflexion qui a été, et est toujours, soumise à une domination politique et culturelle, d'où l'investissement d'expressions telles que « le plus déshérité des peuples ».

Une telle volonté de *transcendance* apparaît dans un autre extrait : « Ainsi donc loin de contredire, ou d'atténuer, ou de dériver notre sentiment révolutionnaire de la vie, le surréalisme l'épaule. » (1943, p. 18) L'accent est mis, outre que sur les disparités entre les deux cultures artistiques qui auraient le potentiel d'en « contredire », d'en « atténuer » ou d'en « dériver » les objectifs, sur la capacité du courant européen à *épauler* la cause martiniquaise. L'ultime phrase du texte manifestaire, elle aussi isolée par le recours au symbole (:.), constitue une dernière preuve de l'influence européenne dans un programme artistique qui se veut dans un même temps révolutionnaire : « Surréalisme, corde raide de notre espoir. » (1943, p. 18) Associer l'expression « corde raide » au surréalisme expose à la fois toute la complexité associée à l'élaboration d'une pensée marginale en contexte fasciste imposé « à coup de décrets d'épuration, d'internements, de déportations au bagne de Guyane, et d'exactions de tout ordre contre la population⁵⁸⁸ » et l'attrait rédempteur du mouvement d'avant-garde en ce qu'il occupe un rôle (symbolique) de guide dans le succès d'une telle entreprise. Effectivement, le besoin métaphorique d'une corde raide sous-entend l'idée d'un vide, d'un gouffre à traverser dont les profondeurs sont vertigineuses, mais dont la présence d'un élément plus stable vient renforcer les chances de ne pas y sombrer.

En outre, la référence explicite au surréalisme des années 1930-40 passe par des recours constants aux vers d'André Breton, par leur traitement mélioratif ainsi que par leur superposition à la réalité martiniquaise. De tels renvois font de Roussi Césaire, dans « André Breton poète... »

⁵⁸⁸ Suzanne Roussi Césaire, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, op. cit., p. 9.

puis plus tard dans « 1943 : le surréalisme et nous », la véritable instigatrice d'une pensée antillaise fondée sur des valeurs avant-gardistes. Seulement, le seul *ethos* discursif de prophète s'est avéré insuffisant pour rendre compte des rapports complexes qu'entretiennent, au sein des textes, les deux cultures représentées. C'est ultimement l'intervention d'un *ethos* révolutionnaire qui permet de balancer les caractères apologique et proprement innovateur des textes manifestaires de Roussi Césaire.

6.2.3 L'anti-prophète : [s']écrire contre la parole de l'Autre

André Breton est la référence principale qu'invoque explicitement Suzanne Roussi Césaire dans ses textes manifestaires, c'est-à-dire qu'elle le cite abondamment dans l'élaboration de sa pensée revendicatrice et en use dans les fondements des *èthè* discursifs qu'elle met au jour. Pour preuve, cette figure de proue du courant surréaliste lui permet de développer, puis ultimement de surpasser, un *ethos* de prophète porteur d'un message révolutionnaire à l'endroit du peuple martiniquais. Elle parvient ainsi à fonder une autorité discursive en partie hors du poids de l'autorité exercée par son contemporain européen. Par ailleurs, il est un autre texte publié dans *Tropiques* d'où émane non pas un *ethos* prophétique, mais plutôt un *ethos* d'anti-prophète autour d'un second personnage historique, le philosophe français Alain (né Émile-Auguste Chartier en 1868). Le vocabulaire ambivalent utilisé par Roussi Césaire pour qualifier la démarche de son prédécesseur résulte ultimement en l'abandon de ce guide potentiel qui a pourtant « compris l'importance de l'extraordinaire phénomène que constitue la création poétique⁵⁸⁹ ».

Figure centrale dans l'enseignement à l'École normale supérieure au tournant du XX^e siècle, l'on imagine que la pensée d'Alain a pu teinter le parcours de Roussi Césaire puisqu'elle y a étudié au milieu des années 1930. Or, « Alain et l'esthétique » (1941) débute par une affirmation ambiguë qui laisse très peu paraître la portée polémique du message de la signataire : « Singulière destinée que celle d'Alain. » (*AE*, p. 53) L'épithète « singulière », qui peut à la fois être méliorative ou péjorative, impose un flou initial quant à savoir la nature de cette « destinée ». L'ambiguïté demeure dans les lignes suivantes puisque cohabitent, d'un côté, une énumération de toutes les activités de ce philosophe et, de l'autre, un vocabulaire donnant *a priori* à penser à une critique

⁵⁸⁹ Suzanne Roussi Césaire, « Alain et l'esthétique » (1941), *Tropiques* n° 2, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place 1978, p. 53. Désormais *AE* suivi de la page.

acerbe. En effet, Roussi Césaire écrit : « Théoricien politique, économiste, moraliste... », juste avant de poursuivre : « Et sa politique se lit *défaite*, et son “ économie” se lit *crise*, et en face des événements qui monstrueusement bouleversent le monde, sa morale – pilules d’optimisme – peut nous sembler quasi parodique. » (*AE*, p. 53) L’évocation de l’étendue des intérêts d’Alain, qui s’est tour à tour fait théoricien politique, économiste et moraliste, en plus des verbes « peut sembler » contrastent avec la virulence induite par la comparaison de sa politique avec une « *défaite* », de son économie avec une « *crise* », de sa morale avec de simples « pilules d’optimisme » et avec une parodie (« peut nous sembler quasi parodique »). Cela est sans compter l’utilisation des guillemets entourant la part économique de son activité, sous-entendant que sa pensée n’en est pas une digne d’être qualifiée comme telle.

L’indécision apparente demeure dans l’énonciation puisque les quatre prochaines pages (il s’agit de la publication la plus longue de Roussi Césaire parue dans *Tropiques*) sont consacrées à une reprise des principales thèses défendues par Alain : « L’histoire de l’art, du dessin à la poésie, est, pour Alain, l’histoire d’une conquête : conquête de l’homme sur cet ensemble de forces résistantes, têtues et dociles à la fois que nous appelons la nature. » (*AE*, p. 54) Dans cet extrait, l’idée d’une certaine filiation entre les principes du philosophe et les valeurs révolutionnaires de Roussi Césaire émerge à la faveur de l’évocation d’une « conquête » et celle d’une parole au « nous », écartant du même coup ce qui relevait précédemment de la seule parodie et d’un optimisme naïf. Il en va de même pour la suite des références : la signataire maintient un ton neutre dans ses analyses, en rendant compte comme si elles tenaient de l’explication objective (« L’histoire de l’art est, pour Alain... », « Pour Alain, c’est là que réside... », « Ici, la nature ennemie... »). Autrement dit, les différents renvois à la pensée d’Alain ne sont plus soutenus par une ponctuation et par des termes péjoratifs comme il pouvait en être question plus haut dans l’article. À peu de choses près, et malgré les tournures ambiguës qui ont été relevées jusqu’à présent, l’on assiste à un phénomène s’apparentant à celui qui transforme le discours de Roussi Césaire en parole prophétique dans « André Breton poète » et « 1943 : le surréalisme et nous » : certaines idées-phares parmi lesquelles celle d’une conquête de l’art⁵⁹⁰ sont isolées de la pensée d’Alain et mises en lumière par la signataire.

⁵⁹⁰ On retrouve aussi celles d’une lutte : « Lutte contre le temps, lutte contre la matière [...] confrontation de l’homme et du monde, l’obstacle terrassé, victoire ! » (*AE*, p. 54-55), ou encore de la liberté dans l’expression artistique : « “Nul effort, nulle passion de conquérir... La main est légère, impartiale, indifférente comme la pensée.” Ici, la nature

Seulement, après un examen plus approfondi des idées défendues par le philosophe, l'autrice y relève une contradiction qui les rend finalement caduques. Roussi Césaire la formule ainsi :

Mais voici, tirée du système des Beaux arts, la contradiction fondamentale sur laquelle, à l'insu de son auteur, il repose : "Tout est spontané dans le beau et en même temps tout est choisi."

D'une part l'homme sûr de lui-même, conscient de son moi et de son essentielle différence, luttant et soumettant le monde à son choix.

D'autre part l'homme abandonné, livré à ces forces inconnaissables du monde, cherchant, dans l'expression artistique le bonheur de s'accorder à elles, la joie d'une rencontre heureuse. Contradiction! Fondamentale contradiction! (AE, p. 58)⁵⁹¹

À l'instar de certains des passages précédemment analysés, l'autrice réagit ici à partir d'une citation d'Alain placée entre guillemets. Elle structure sa pensée d'une manière objective grâce aux organisateurs textuels « D'une part » et « D'autre part », et reformule le problème que le philosophe rencontre dès lors qu'il rapproche spontanéité (« Tout est spontané ») et choix conscient (« tout est choisi »). C'est toutefois la mention d'une contradiction fondamentale créée « à l'insu de son auteur » qui a pour effet de miner sa crédibilité, résolvant du même coup l'ambiguïté qui régnait depuis les premières lignes du texte manifestaire : « Tel nous apparaît maintenant Alain, pris au piège, perdu dans les chemins multiples et secrets des arts. » (AE, p. 58) Comme pour accentuer la gravité du « piège » dans lequel a sombré Alain, Roussi Césaire répète et ponctue de points d'exclamation, en toute fin d'extrait, cette même idée d'une pensée contradictoire (« Contradiction! Fondamentale contradiction! »).

En révélant des secrets qui ne suffisent pas à percer « [l]e mystère de l'expression artistique » (AE, p. 58), Roussi Césaire échafaude ce qui s'apparente à un *ethos* anti-prophétique, qui se confirme dans les dernières pages d'« Alain et l'esthétique ». Si la définition originelle du rôle de prophète insiste sur les rôles de *récepteur* puis de *transmetteur* d'une parole, Roussi Césaire, qui connaît manifestement bien les réflexions d'Alain, en vient à abandonner cette entreprise qui est celle de leur transmission. Elle écrit d'ailleurs : « Mais laissons là notre guide... » (AE, p. 59), avant de poursuivre : « Il ne peut plus être question des chemins étroits et trop connus où la beauté

ennemie s'oppose à peine à l'expression artistique. Encore une fois le dessin est finesse, légèreté, liberté et indépendance. » (AE, p. 54)

⁵⁹¹ La première mention d'une contradiction est faite à la page précédente : « Voici donc la beauté, née de l'effort, de la lutte, de la plus dramatique des confrontations, celle de l'homme et de lui-même. Et la voici maintenant, par une *étonnante contradiction*, exprimer l'harmonie, la paix, l'union. » (AE, p. 57)

traditionnelle est offerte dans sa clarté et son évidence à l'admiration des foules [...] Il s'agit maintenant de saisir et d'admirer un art nouveau... » (*AE*, p. 59) L'abandon définitif de son « guide », résultat d'une longue dissertation sur les raisons pour lesquelles « Alain ne pouvait s'aventurer sur ces terrains glissants sans audace véritable » (*AE*, p. 59), montre qu'à défaut de marcher dans ses pas, Roussi Césaire prend appui sur cet échec qu'elle prête au philosophe pour initier sa propre pensée sur l'esthétisme. En résulte un mouvement de construction à *partir* de réflexions préexistantes et insuffisantes, qu'il soit question de construire sur des bases positives (Breton et le surréalisme) ou d'autres dont la faillibilité a été exposée (Alain et son système des Beaux-Arts). Dans le cas de ce dernier article, le programme défendu par la signataire laisse de côté les « conceptions étroites et classiques des critiques officiels », parmi lesquels Alain, pour voir « se lever sur ce monde transfiguré et retrouvé les promesses d'un art qui sera expression totale de la vie » (*AE*, p. 61).

À concevoir en parallèle les textes manifestaires de Roussi Césaire, « Alain et l'esthétique » agit décidément en précurseur de ceux qui font l'apologie du chef de file surréaliste et qui seront publiés dans les numéros suivants. Pour preuve, la signataire compare les deux auteurs à la fin de l'article de 1941 : « Et ici, il convient de citer le nom d'André Breton, ses poèmes, son livre admirable : "L'Amour fou". Par une rencontre curieuse Alain dans son "système des Beaux-Arts" et Breton dans son "Amour fou" proposent au lecteur le même exemple... » (*AE*, p. 60) Alors que l'œuvre de Breton est qualifiée d'« admirable », le parallèle effectué avec Alain en est un « curieux », trahissant un certain manque d'estime pour le touche-à-tout des arts qu'a été Alain. Le rapprochement ainsi établi entre les deux penseurs témoigne d'une attitude divergente vis-à-vis le recours à la citation, laissant peu de doutes quant au « guide » à suivre temporairement dans la poursuite « d'un art qui sera expression totale de la vie ». Enfin, et à partir de deux conceptions de l'*ethos* discursif fondées sur la reprise des idées d'autrui, un dernier texte manifestaire de Suzanne Roussi Césaire montre que les emprunts laissent croire à une exploitation non pas (anti-)prophétique, mais bien « cannibale » du fait artistique par la signataire.

6.2.4 La citation pour une énonciation cannibale

Une tension semblable à celle entretenue avec la pensée d'Alain se retrouve dans le texte manifestaire « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau⁵⁹² », paru dans le quatrième numéro de *Tropiques* en 1942. Son titre, qui est des plus suggestifs par l'inclusion du mot « misère », contraste d'ores et déjà avec ses premières phrases : « Les Martiniquais ne l'ont pas oublié. Nul n'a décrit plus amoureusement nos paysages. Nul n'a plus sincèrement chanté les "charmes" de la vie créole...⁵⁹³ » Celui que le poète français Jean Royère surnommait « l'ange des tropiques » en 1922⁵⁹⁴ et qui remporta le premier prix Goncourt en 1903 serait, à en croire Roussi Césaire, un artiste inoubliable puisqu'il est apte à transmettre par l'écriture son amour des paysages martiniquais. La répétition anaphorique « [nul] n'a » contribue à cet effet d'unicité alors que l'adverbe « sincèrement » y ajoute une valeur que l'on pourrait qualifier de morale. S'ensuit l'extrait d'un poème repris à Nau⁵⁹⁵ où paraîtraient « [c]es "charmes" de la vie créole ». Bref, en lisant les premières lignes de « Misère d'une poésie », il semble que les renvois à l'œuvre poétique de Nau, né Eugène Léon Édouard Torquet, se font au service d'une transmission des valeurs mélioratives dont Suzanne Roussi Césaire est la transmettrice. Toutefois, les citations directes⁵⁹⁶, d'autant plus nombreuses qu'elles sont incluses dans un article d'à peine trois pages, servent plutôt à nourrir une pensée élaborée à partir des forces-faiblesses qu'elles trahissent, de là la part « cannibale » de l'*ethos* discursif élaboré par la signataire.

Comme dans le cas d'Alain et en gardant en tête le titre paradoxal du texte, le ton fortement gratifiant (« amoureusement », « sincèrement ») de Roussi Césaire ne tarde pas à être renversé au profit d'une critique acerbe voire méprisante des poèmes écrits par Nau. Elle écrit par exemple : « ...et encore ce sonnet qui ravira les imbéciles... » (*MP*, p. 48) L'apparition soudaine du terme « imbéciles » entre deux strophes empruntées à l'homme de lettres n'est pas sans

⁵⁹² Roussi Césaire écrit John Antoine-Nau, alors que son nom s'écrit John-Antoine Nau.

⁵⁹³ Suzanne Roussi Césaire, « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau » (1942), *Tropiques* n° 4, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 48. Désormais *MP* suivi de la page.

⁵⁹⁴ Jean Royère, « John Antoine-Nau est un ange des tropiques », *Revue de l'Amérique latine*, vol. 2, juin 1922.

⁵⁹⁵ « Vêtus d'éclairs, de soleil rouge ou smaragdin

Des djinns ailés et nains becquetaient les bananes

Qui sont de lourds bonbons à l'ambroisie

Et tout l'air était lourd d'ambroisie sous le lacies

Des longues et flexueuses lianes. » (« Sur la hauteur (Martinique) », *Hiers bleus*, 1904)

⁵⁹⁶ À noter que le titre des poèmes d'où sont issus les extraits ne sont pas inclus dans l'article. Cela contribue à un effet d'accumulation qui sert ultimement le propos péjoratif de Roussi Césaire.

surprendre, quoiqu'une énumération qui la précède de peu – « ...langueur, douceur, mièvrerie aussi » (*MP*, p. 48) – laisse déjà entrevoir ce changement de cap radical (avec l'inclusion dans la triade de « mièvrerie »). À partir de l'établissement d'un rapport de cohésion entre l'imbécilité de ceux qui ont le potentiel d'être « ravis » et l'œuvre de Nau, l'on assiste à un renversement stratégique du recours à la citation. Il sert non plus l'instrumentalisation positive ni l'explicitation rationnelle d'une pensée (comme dans les cas respectifs d'« André Breton poète... » et d'« Alain et l'esthétique »), mais bien à prouver qu'il s'agit de littérature, « [o]ui. Littérature de hamac. Littérature de sucre et de vanille. Tourisme littéraire. Guide bleu et C.G.T. Poésie, non pas » (*MP*, p. 50).

Une telle accumulation de conceptions dépréciatives de la littérature telle que la conçoit Nau contribue, au même titre que ne le faisait plus haut l'appel aux « imbéciles », à une rhétorique de la rupture d'avec une tradition qui « a fait école – Naturellement. Voir untel. Et untel. Et untel. » (*MP*, p. 49) L'ironie sous-entendue par l'incidente « naturellement » ainsi que par l'énumération d'instances anonymes (« untel » répété trois fois) n'a d'ailleurs pas seulement trait à John Antoine-Nau, mais aussi à une série d'auteurs et de poètes voyageurs : « Et je parle de Nau ! Et je ne dis rien d'un Leconte de Lisle ! d'un José Maria de Hérédia ! d'un Francis Jammes. Les professeurs coloniaux continuent à trouver ça très bien. Pauvres nigauds ! » (*MP*, p. 50) « Imbéciles », « pauvres nigauds », tels sont les qualificatifs que Roussi Césaire associe aux partisans et aux créateurs d'une poésie teintée par la culture coloniale.

À bien réfléchir au poids de cette culture oppressante, les insultes choisies ne font pas œuvre d'une agressivité si démesurée : ne s'y lit pas un appel à la violence comme il en est question dans d'autres textes manifestaires (dont ceux de Valentine de Saint-Point où les femmes sont appelées à (re)nouer avec leur nature cruelle et virile), mais l'autrice met plutôt l'accent sur la totale ignorance de ceux qui ne rendent dans leurs poèmes que « des pâmoisons, des nuances, du style, des mots, de l'âme, du bleu, des ors, du rose. » (*MP*, p. 50). Cela laisse entrevoir un renversement, le temps du texte, des rapports de force entre la signataire et les créateurs (masculins et de nationalité française⁵⁹⁷) qu'elle condamne à partir de l'expression de leur propre poésie et dont l'activité artistique est soumise à un jugement dépréciateur pour ne pas dire condescendant : « C'est gentil. C'est léché. » (*MP*, p. 50) L'incorporation de leurs vers par Roussi Césaire dans son article met

⁵⁹⁷ Leconte de Lisle naît à La Réunion ; José Maria de Hérédia, d'origine cubaine, a été naturalisé français ; John Antoine Nau (Eugène Léon Édouard Torquet) est américain mais il naît de parents français.

aussi en lumière son statut doublement marginal dans une culture en cours d'invention : celui de femme, martiniquaise de surcroît. L'autrice s'attarde donc exclusivement à une démonstration de l'idiotie inhérente à l'art poétique en contexte colonial, confirmant la portée disruptive de son texte manifestaire.

Conséquemment, Roussi Césaire tranche : « Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. » (*MP*, p. 50) Ici apparaît une autre part proprement manifestaire de ce texte de dissidence, qui appelle, au nom d'un « nous » (« nous décrétons »), à la mort d'une culture littéraire jugée oppressive. Il s'agit bel et bien, si l'on se fie à la formulation « littérature doudou », d'une culture oppressive : d'une part, qualifier l'objet critiqué de « littérature » montre qu'il s'inscrit au sein d'une entité institutionnalisée ; d'autre part, l'affubler de l'épithète « doudou » permet d'insister sur la part convenue des productions teintées d'exotisme issues d'artistes métropolitains. Anny Dominique Curtius qualifie ainsi le « doudouisme » : « [A] *gendered paradigm that intertwines colonial patriarchy, exotic sexuality, entangled female agency, and Edenic feminized Caribbean geography*⁵⁹⁸. »

C'est à la lumière de cette définition, dont chacune des parties est identifiable dans la poésie de Nau⁵⁹⁹, qu'il est évocateur de relire la fin du précédent extrait, soit : « Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. » La formule « et zut », suivie d'une énumération des soi-disant constituants-types de la culture martiniquaise vue sous l'angle d'un regard étranger, montre l'obligation de surpasser ces *a priori* dès lors qu'il est question de littérature antillaise. Justement, Daniel Maximin, dans son introduction à l'œuvre polémique de la signataire, insiste sur la volonté de Roussi Césaire « de briser le *doudouisme* littéraire et la veulerie sentimentale, à grands coups

⁵⁹⁸ Anny Dominique Curtius, « Cannibalizing *Doudouisme*, Conceptualizing the *Morne* : Suzanne Césaire's Caribbean Ecopoetics », *The South Atlantic Quarterly*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 513.

⁵⁹⁹ En témoigne cette strophe citée par Roussi Césaire (*MP*, p. 49) en exemple de l'esprit doudou où se mêlent colonialisme patriarcal, sexualité exotique et figure féminine privée d'agentivité :

Lily, étiez-vous la négriïllonne du Sud,
D'un noir luisant, presque doré de tant reluire,
Soleil noir avec un soleil blanc pour sourire ?
Étiez-vous la petite proie traquée, forcée
Par de vieux chasseurs blancs obscènes et velus,
L'animal favori cajolé, puis battu,
L'excitante poupée bientôt brisée
Qu'on enfouit un soir, pauvre chose flurette,
Près d'un marais de jade où chantaient les rainettes
Sous la lune qui grimaçait ? (« Lily Dale », *Hiers bleus*, 1904)

d'amour et de bambous sexués⁶⁰⁰ ». La référence à la « littérature doudou » à même le texte polémique est le parfait témoignage d'une lutte contre toute « veulerie sentimentale » qui a été perpétuée dans la poésie coloniale. En cela, « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau » constitue l'article le plus tranchant, le plus directement en opposition avec une vision institutionnalisée de la culture publié par Roussi Césaire dans *Tropiques*.

Pour accomplir une telle entreprise de déconstruction des stéréotypes littéraires et culturels, Roussi Césaire, bien loin de nier leur existence dans le paysage martiniquais, conclut : « La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas. » (*MP*, p. 50) Cette formulation, dont la structure est empruntée à André Breton dans *Nadja* (« La beauté sera convulsive ou ne sera pas⁶⁰¹ ») puis qui sera réinvestie par René Ménénil dans son article « Laissez passer la poésie⁶⁰² », introduit en toute fin de texte le concept de « cannibalisme littéraire⁶⁰³ » qui, tout bien considéré, se trouve au fondement même de la constitution formelle du texte. Ce qui laissait croire à une ambiguïté idéologique – entre un John Antoine Nau qui a, d'un côté, « amoureusement » décrit les paysages antillais et celui qui, d'un autre côté, est rapproché d'une lignée de « pauvres nigauds » – s'avère plutôt être une stratégie au service d'une vision que l'on pourrait qualifier d'« anthropophage » de la littérature. Pour preuve, la surutilisation des citations, tant dans ce texte-ci que dans ceux parus plus largement dans *Tropiques* et qui ont été précédemment étudiés, évoque un geste de consommation de la poésie coloniale qui permet son intégration puis ultimement son dépassement dans un art plus grand, plus complet, qui est celui auquel aspire Roussi Césaire. Marie-Agnès Sourieau écrit à ce titre qu'« elle souligne la nécessité de créer une poétique de l'écriture martiniquaise révélatrice de la relation entre l'artiste et l'imagination collective⁶⁰⁴ », d'où l'importance des renvois aux « maîtres à penser » tels que Nau, mais aussi Alain et Breton dans l'élaboration de ce projet autant esthétique qu'identitaire.

⁶⁰⁰ Suzanne Roussi Césaire, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, op. cit., p. 20.

⁶⁰¹ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 190.

⁶⁰² René Ménénil, « Laissez passer la poésie », *Tropiques*, n° 5, 1942, p. 27. Ménénil, sans nommer Roussi Césaire, ajoute cependant un passage à la citation : « La poésie martiniquaise sera virile. La poésie martiniquaise sera cannibale. Ou ne sera pas. »

⁶⁰³ Maryse Condé considère Roussi Césaire comme l'inventrice de ce concept. Nick Nesbitt écrit : « Condé points to Césaire as the inventor, theorist, and practitioner of the “literary cannibalism” that her husband would later describe in his well-known 1956 speech “Culture and Colonization”. » Nick Nesbitt, *Caribbean Critique : Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 128.

⁶⁰⁴ Marie-Agnès Sourieau, « Suzanne Césaire et Tropiques : de la poésie cannibale à une poétique créole », *The French Review*, vol. 68, n° 1, 1994, p. 70.

Dès lors que l'autrice procède à la comparaison entre une poésie jugée insuffisante et un idéal digne de « l'âme nègre » (MP, p. 49), elle se transforme en véritable cannibale littéraire par le biais d'un *ethos* du même nom, c'est-à-dire qu'elle consent à un certain talent poétique de Nau dont elle déplie les faces, mais qu'elle s'en sert finalement pour en révéler l'insuffisance. Par exemple, après avoir cité une série de vers au sujet des mornes : « ...O les rires blancs des mornes / En la fragrante nuit des végétations, / La houle molle des cocotiers sur les accores, – / La rythmique floraison / Dans la brise, – nuit des madras multicolores / Sur les tiges des beaux corps balancés ! », Roussi Césaire commente : « Mais le “merveilleux” du morne ? Son aura maléfique ? Sa dure promesse ? La dynamite du morne ? » (MP, p. 50) L'accumulation de quatre questionnements, qui sont autant de limites aux propos de Nau, montre que l'autrice ne fait pas que s'opposer à l'imaginaire transmis dans les vers du poète : elle veut les intégrer puis les approfondir pour mieux les réinvestir au profit de son imaginaire opposé à celui de la poésie coloniale.

Dit autrement, la signataire ne remet pas en cause l'investissement de la thématique du morne ; elle a conscience de son potentiel créatif, qualifié par elle de « merveilleux », de « maléfique » ou encore d'explosif (« dynamite »), dans une poésie martiniquaise. Elle critique plutôt la manière dont Nau exploite cet élément du décor antillais, soit d'une manière qu'elle qualifie un peu plus loin de « gentille » et « léchée ». La présence du « mais » en début de phrase implique donc non seulement la contradiction, mais aussi et surtout l'amorce d'une phase de perfectionnement visant à traiter dignement cet élément du paysage martiniquais. D'ailleurs, Sourieau justifie l'importance, dans l'esthétique de Roussi Césaire, de cet amalgame créé entre la critique et la reconnaissance d'un imaginaire partagé :

Elle oppose au rejet de l'Autre – le Blanc – tel qu'avancé par la philosophie de la Négritude – tout au moins à ses débuts – la reconnaissance du rapport complémentaire à l'Autre, rapport qui doit se dire à travers une parole poétique représentative de la diversité culturelle martiniquaise⁶⁰⁵.

Le rejet total de l'autre n'est donc pas l'objectif visé par Roussi Césaire. Il s'agit plutôt, et là se trouve la part stratégique de son écriture dissidente, d'incorporer le discours ambiant et les idéaux coloniaux afin de tourner à son avantage leur potentiel créateur. Justement, l'*ethos* discursif de cannibale littéraire élaboré par la signataire dans « Misère d'une poésie » encourage cette idée d'une *complémentarité* car, pour cannibaliser, il faut trouver matière à profiter des forces en germe

⁶⁰⁵ Marie-Agnès Sourieau, *loc. cit.*, p. 70.

dans la pensée de l'autre. Bien qu'elle donne lieu à un examen sévère des productions de poètes d'outre-mer, la signataire témoigne ainsi d'une conscience aigüe des conséquences d'un contexte socio-politique – à la fois contemporain et passé – marqué par « la pluralité et la diversité socio-culturelles des Antilles⁶⁰⁶ ». C'est donc à travers ces voix multiples que Roussi Césaire, femme martiniquaise au service de la culture brimée de son peuple, revendique une identité indépendante de celles des contributeurs à une littérature antillaise dépossédée.

Ces quatre sous-chapitres, tour à tour placés sous l'égide des *èthè* prophétique (grâce à André Breton), anti-prophétique (grâce à Alain) et finalement cannibale (grâce à Nau), ont servi à montrer les usages divers de la citation au sein des textes manifestaires de Suzanne Roussi Césaire. À la lumière de l'instrumentalisation dont fait l'objet l'art d'autrui, il n'est pas exagéré de voir les propriétés cannibales de sa rhétorique perpétuées dans chacun de ses discours. C'est en cela qu'« elle a, dans tous ses articles [...] enraciné sa pensée non sur un territoire littéraire balisé, une propriété privée d'altérité, mais dans une terre fertilisée par tous les possibles de l'écriture et de la mémoire vive⁶⁰⁷ ». En invoquant directement les productions poétiques et théoriques d'André Breton, d'Alain et de John Antoine Nau, ce sont les bases de son esthétique propre qui s'y trouvent jetées. À cet effet, Marie-Agnès Sourieau permet de renchérir : « Si les objectifs de Suzanne Césaire se confondent, dans une large mesure, à ceux des fondateurs du mouvement de la Négritude, si elle s'insurge contre les mêmes scandales et affirme les mêmes valeurs, elle s'en démarque aussi de façon indiscutable⁶⁰⁸. » À la lumière des analyses proposées, il est possible d'aller plus loin en soutenant que les signes de cette « démarcation indiscutable » sont à chercher au-delà du seul contenu programmatique inclus dans ses articles de dissidence, c'est-à-dire dans les manières dont Roussi Césaire se performe elle-même à travers les mots de l'Autre.

6.3 Conclusion(s) sur la « communauté » manifestaire

Les écrits journalistiques de Suzanne Roussi Césaire parus dans *Tropiques*⁶⁰⁹ sont évocateurs de l'interdépendance des grands traits communs aux manifestes artistiques et littéraires : rupture, performance de soi et projet collectif sont en effet investis dans son œuvre

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Suzanne Césaire, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰⁸ Marie-Agnès Sourieau, *loc. cit.*, p. 70.

⁶⁰⁹ Parmi les sept qu'elle a publiés entre 1941 et 1945.

polémique où une grande place est laissée à la parole d'autrui comme fondement de son propre travail auctorial. L'instrumentalisation de cette parole – tantôt méliorative ; tantôt péjorative, mais toujours surpassable – a permis de conclure à un rapport de cannibalisme littéraire entre la signataire et les précurseurs en tous genres d'un surréalisme martiniquais. D'ailleurs, l'aspect « cannibale » de son énonciation manifestaire a sans doute intérêt à être élargi à l'échelle du corpus et ainsi rejoindre un questionnement de Jeanne Demers et de Lyne McMurray : « Peur d'être mangé ou désir de manger l'autre [...] Et si cette dialectique constituait le fondement de l'entreprise manifestaire⁶¹⁰ ? »

L'intertextualité est effectivement au cœur d'un grand nombre d'œuvres du corpus, les analyses présentées dans cette troisième partie le prouvent. Que l'on pense au *Manifeste de la femme futuriste* de Valentine de Saint-Point et à la citation du « Manifeste du futurisme » mise en exergue ; au collage *Meine Haussprüche* de Hannah Höch où sont multipliés les renvois à d'autres auteurs (Dada ou non) ; au « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le Futurisme » de Goretti où la signataire fait référence aux textes de Marinetti, de Saint-Point et de Benedetta ; à l'essai *Les paris sont ouverts* de Claude Cahun et aux reprises constantes des vers d'Aragon, de Breton ou encore de Crevel ; au *Manifeste d'un art nouveau : la polyvision* de Nelly Kaplan et à l'inclusion fragmentaire d'un poème d'Arthur Rimbaud : les autrices ont eu tendance à présenter leur pensée à partir d'un point de référence clairement défini dans l'histoire littéraire, et ce toujours dans l'objectif de le surpasser.

Demers et McMurray associent à tout manifeste dit « d'opposition » un tel « fonctionnement systémique “cannibale” » : « Ce dernier saute aux yeux pour ce qui est du manifeste d'opposition qui cherche à avaler pour les faire disparaître tous ceux qui pensent autrement. Est-il besoin de rappeler la violence des futuristes⁶¹¹ ? » Toutefois, après avoir observé les manières dont les signataires usent de la référence aux figures historiques et de l'intertextualité dans leur texte manifestaire, il n'est pas exagéré d'y voir les représentantes les plus chevronnées d'une telle conception anthropophage du discours. S'approprier les mots d'un Autre (principalement masculin) en guise de chair nourricière pour une pensée novatrice et moins soumise à un contexte contraignant, tel est le geste créateur et collectif posé par les femmes autrices de manifestes, et ce nonobstant leur appartenance avant-gardiste.

⁶¹⁰ Jeanne Demers et Lyne McMurray, *op. cit.*, p. 56.

⁶¹¹ *Ibid.*

Ultimement, cette troisième partie a servi à envisager les possibles d'une collectivité manifestaire au sein des discours signés par des artistes femmes et hors de la seule tradition voulant que le manifeste soit un témoignage d'une communauté existant – au moins en partie – au préalable. Chaque texte du corpus négocie en propre son rapport à autrui, qu'une artiste parle en son nom, qu'elle l'instrumentalise au profit d'un mouvement polarisant ou qu'elle le fantasme, faute de pouvoir s'appuyer sur un groupe réel. En cela, « [les manifestes peuvent] être le fait d'une seule personne, [quoique leur] horizon sera toujours constitué par le désir d'un projet collectif ouvert à une foule d'anonymes⁶¹² ». Chez toutes les signataires, l'on observe une intention assumée de se sortir d'une énonciation individuelle qui paraît concrètement dans le choix des supports privilégiés (revues, journaux, collages, entre autres) et qui s'accompagne d'une visée persuasive impliquant de négocier au sein du texte avec un Autre. Une telle négociation ne vient toutefois pas sans une remise en question de cette caractéristique pourtant générique : nombreux sont les cas où la signataire s'adresse à des destinataires en même temps qu'elle les condamne. Or, cela est fait non pas seulement dans une volonté de rupture ou de double rupture, mais plus généralement dans celle d'impliquer un auditoire réel ou fantasmé au cœur d'un mouvement visant ultimement l'édification d'un projet commun.

⁶¹² Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 14.

Conclusion

Pour l'inscription des femmes avant-gardistes dans la tradition manifestaire

En 2015 était présentée, à Montréal, l'exposition *Manifesto* de l'artiste allemand Julian Rosefeldt⁶¹³. Cette installation immersive, qui consiste à faire entendre les fragments d'une soixantaine de manifestes dont les signatures s'étendent de 1848 avec le *Manifeste du Parti communiste* de Karl Marx et Friedrich Engels, à 2004, avec les *Golden Rules of Filmmaking* de Jim Jarmusch, témoigne du fort intérêt toujours accordé au genre dans la sphère artistique contemporaine. L'extirpation des discours de leur contexte d'origine pour les voir réintroduits dans des courts-métrages teintés d'actualité sert à montrer que leur contenu est exportable et a toujours de quoi s'inscrire dans les enjeux marquants du XXI^e siècle. L'actrice Cate Blanchett y incarne pour ce faire un large spectre de personnages : d'un sans-abris à une enseignante, d'une lectrice de nouvelles télévisées à un travailleur dans une usine d'incinération d'ordures, le parcours dans la contemporanéité pensé par Rosefeldt montre encore aujourd'hui toute la pertinence de l'engagement manifestaire.

L'artiste allemand inclut tous les manifestes avant-gardistes canoniques, du « Manifeste du futurisme » de Marinetti à ceux du surréalisme de Breton, en passant par les manifestes Dada de Tzara, de Picabia et de Huelsenbeck, entre autres. Seulement, à consulter la liste des textes sélectionnés comme matière première pour les segments voués aux avant-gardes historiques – le troisième est consacré au futurisme, le sixième, à Dada et le huitième, au surréalisme –, aucun nom de femme n'y a été intégré. Si Rosefeldt n'a pas complètement évacué les femmes artistes de son exposition, puisque paraissent les noms de la chorégraphe Yvonne Rainer⁶¹⁴, de l'artiste conceptuelle Mierle Laderman Ukeles⁶¹⁵ et de la peintre Elaine Sturtenant⁶¹⁶, il n'en demeure pas moins que les contributrices du corpus de la présente thèse sont absentes de ce panorama traçant environ 150 ans d'histoire du manifeste.

⁶¹³ L'exposition a été depuis présentée sous forme de film. Pour de plus amples renseignements : < <https://www.julianrosefeldt.com/film-and-video-works/manifesto-2014-2015/> >.

⁶¹⁴ Elle signe *No Manifesto* en 1964.

⁶¹⁵ Signataire du *Manifesto ! for Maintenance Art – Proposal for an Exhibition* (1969).

⁶¹⁶ Elle signe en 1999 puis en 2004 les manifestes *Shifting Mental Structure* et *Man is Double Man is Copy Man is Clone*.

L'objectif principal de la thèse *Ethos et écriture performative dans le manifeste avant-gardiste : l'apport des autrices femmes artistes* a précisément consisté à (ré)inscrire ces femmes dans la lignée des manifestes signés au cœur des contextes tumultueux dans lesquels ont évolué les avant-gardes historiques. Plus encore, il s'agissait de montrer comment les signatures d'autrices et d'artistes ont contribué à repousser les limites qui, malgré la conscience du caractère fugitif de l'objet d'étude, se sont quand même vues cristallisées. Les signataires négocient autrement le geste manifestaire par le biais de leur rapport à la notion fondamentale de rupture, par le niveau d'appartenance de leurs discours au genre du manifeste ainsi que par leur gestion singulière du paradoxe manifestaire, qui condamne en principe tout discours à un échec perpétuel.

La rupture sous le signe du multiple

Rompre, imposer, regrouper : tels sont les mouvements au cœur du manifeste avant-gardiste qui ont assuré une pérennité aux textes fondateurs du futurisme, de Dada et du surréalisme. Cette thèse a toutefois montré une profonde discordance entre leur traitement par les signataires du corpus et les attendus issus des manifestes considérés canoniques (par les artistes avant-gardistes eux-mêmes, puis par la critique). Le traitement hors-norme des trois mouvements montre que les manifestes signés par des femmes constituent autant de manières d'élargir les frontières de l'objet d'étude, confirmant par le fait même que le principe de multitude se trouve au cœur de sa nature disruptive et dépasse largement les seules idées à transmettre. En effet, en plus de rompre avec les conventions sociales et celles avant-gardistes, les signataires rompent aussi avec les attendus génériques tels que les ont conçus les spécialistes du manifeste. En cela, la figure mythologique de Protée, rapprochée depuis les années 1980 du genre manifestaire, demeure foncièrement à propos : les autrices et artistes, grâce à leur négociation singulière des gestes d'opposition, d'imposition et de regroupement, sont les plus à même de contribuer à cette qualité expansive et mouvante du manifeste.

S'opposer

L'intégration unanime de la polémique dans l'argumentaire des différentes signataires les confirme dans un certain respect de la tradition selon laquelle le manifeste est le lieu « où

s'expriment des tensions idéologiques⁶¹⁷ ». Cette même nature polémique est ce qui justifie l'appartenance de textes tels que le « Culinarium futuriste » (1920) d'Irba Futurista, « La Métachorie » (1913-14) de Valentine de Saint-Point ou encore « The Modest Woman » (1921) d'Elsa von Freytag-Loringhoven au genre manifestaire rassemblé dans le corpus. Ainsi, « [t]his usage supplies the proof that, even if not referred to directly as manifestos, the texts at issue are considered to have manifestary qualities⁶¹⁸ ». Quoique ces signataires n'aient pas catégorisé elles-mêmes leur production, la prédominance de ces deux propriétés disruptives compte parmi les caractéristiques déterminantes dans le processus d'hétéro-catégorisation qui a été réalisé en ces lignes. Or, malgré qu'il ait fallu effectuer des parallèles trahissant la perpétuation de traits, d'opérateurs « typiquement » manifestaires (violence verbale, polarisation des positions, victoire d'une position idéologique sur l'autre), les analyses effectuées ne montrent pas pour autant les signes d'un calque par les autrices et artistes du ton polémique adopté dans d'autres manifestes plus reconnus. Pour preuve, les atteintes à autrui réalisées dans les manifestes et textes manifestaires du corpus, en témoigne l'intégration des gestes que sont la dichotomisation et la disqualification, ne se font pas nécessairement par le biais d'accusations directes ni même concrètes. C'est en cela qu'ils rompent déjà, c'est-à-dire avant même d'en aborder les idées et les programmes novateurs à défendre, avec les caractéristiques génériques du manifeste avant-gardiste voulant que l'accusation soit totale, violente et unidirectionnelle.

Le sens de la *double rupture* qui a guidé la première partie de la thèse et qu'il s'agit maintenant d'élargir tient bel et bien à ce que les textes étudiés rompent avec les valeurs défendues dans les mouvements d'avant-garde en plus d'avec les contextes sociaux immédiats. En l'occurrence, les artistes qui se sont revendiquées du futurisme ont toutes entretenu une appartenance relativement conflictuelle parce que pragmatique et temporaire avec les valeurs marinettiennes. Cette appartenance a résulté en une indépendance progressive de leurs idées au profit d'une humanité à la fois plus complète et complexe⁶¹⁹. Les femmes qui ont contribué à

⁶¹⁷ Claude Abastado, *loc. cit.*, p. 5.

⁶¹⁸ Galia Yanoshevsky, *loc. cit.*, p. 276.

⁶¹⁹ Delphine, dans son « Ève futuriste », utilise un discours de Marinetti pour prôner l'appartenance originelle de la femme au courant ; Esilda Gibello Socco innove en effectuant le rapprochement entre le futurisme et l'eurythmie, ce qui lui permet, à l'instar de Delphine, d'insister sur l'union naturelle mais déniée entre avant-garde et féminité. De leur côté, tant Saint-Point que Goretti travaillent à une extirpation des seuls enjeux futuristes en mettant au jour une pensée qui, si elle n'est pas sans liens avec celle de Marinetti et de ses admirateurs dont Umberto Boccioni dans ses propres manifestes, témoigne d'une forte autonomie créatrice qui se voit souvent confirmée *a posteriori* par la signature de manifestes totalement indépendants de la tradition du futurisme. Cela est sans compter d'autres signataires, parmi lesquelles Mina Loy et Margaret Wynne Nevinson, qui se sont inscrites dans la relation tumultueuse que le mouvement

l'esthétique Dada l'ont quant à elles fait par le biais de leur propension à la déconstruction puis à la reconstruction d'une vision du monde et de soi mêlant investissement de la sphère publique et approfondissement du domaine intime⁶²⁰. De leur côté, les signataires proches du surréalisme ont donné à lire des manifestes peu en phase avec les *a priori* fantasmatiques et contraignants par lesquels la « Femme » a été représentée dans la tradition bretonienne de l'art et de la littérature. Elles ont au contraire investi un rôle profondément en phase avec les enjeux de leur époque⁶²¹, leur permettant de mettre la surréalité comme pratique discursive au service d'un réel en crise. Le manifeste tel qu'exploité par Lise Deharme, Suzanne Roussi Césaire, Claude Cahun et Nelly Kaplan constitue alors le lieu d'une libération (temporaire) des attentes genrées qui se fait au profit de la quête d'un meilleur vivre ensemble poursuivi plus généralement dans le surréalisme à partir des années 1930. En résulte un féminin manifestaire qui est à la fois surréaliste et politique extirpant ces femmes des postures de muse, de modèle et de maîtresse chers aux premiers tenants du mouvement⁶²².

À la lumière de toutes ces œuvres manifestaires où polémique et rupture cohabitent jusqu'à ne former qu'un seul geste, on comprend que les signataires sont les premiers témoins de « crise[s] dont l'histoire n'aura pas encore été vécue, perçue ou partagée⁶²³ ». Quelle place alors cette qualité disruptive prédominante, et rendue possible en partie grâce au fait d'*être femmes* au sein de milieux culturels souvent peu enclins à leur reconnaissance – du moins à titre de penseuses des enjeux avant-gardistes –, a-t-elle pu laisser à celle d'imposition, pourtant aussi constitutive du genre ? Dit

a entretenu avec le féminisme, en incarnant un contre-discours aux propos tantôt opportunistes, tantôt acerbes voire méprisants à l'égard de la féminité défendus dans les rangs avant-gardistes.

⁶²⁰ Hannah Höch et Céline Arnould invoquent dans leurs œuvres (anti-)manifestaires respectives (*Meine Haussprüche* et *Ombrelle Dada*) ces deux domaines qui font s'immiscer une part genrée dans la volonté de faire table rase propre au postulat dadaïste. Grâce à la part référentielle et rétrospective de son collage, Höch montre que la pratique artistique ne va pas sans une conscience de l'intérêt à rapprocher les considérations socio-politiques et celles genrées au sein d'un corps à la fois féminin et politique ; il en va de même avec Arnould qui met en parallèle un rejet de l'art poétique et l'insinuation de sa pensée « projectiviste » émanant de la sensibilité d'une féminité éclatée, insoumise et donnant lieu à d'une poésie intérieure à son image. Elsa von Freytag-Loringhoven insiste elle aussi sur une négociation conjointe des enjeux artistiques et genrés en traitant à la fois d'une affaire de mœurs et des attentes relatives à la « Femme » (« *Woman* ») comme corps physique et social dans le New York des années 1920.

⁶²¹ Relatifs notamment aux questions de désarmement (Deharme), au statut de la poésie en contexte révolutionnaire (Cahun), à la quête identitaire soumise à la censure (Roussi Césaire) et à l'avènement d'une « ère atomique » (Kaplan).

⁶²² Qu'il soit question des articles engagés que Suzanne Roussi Césaire a publiés dans la revue *Tropiques*, du rapport *Les paris sont ouverts* de Claude Cahun ou encore du « Manifeste du désarmement psychique » paru dans *Le Phare de Neuilly* et signé Lise Deharme, la motivation politique compte au moins autant que celle artistique. Justement, tandis que Roussi Césaire travaille à l'excavation de l'identité antillaise des décombres de la colonisation, Cahun cherche à rendre sa juste place à la poésie dans un contexte politique où les questions d'engagement sont à redéfinir et Deharme se fait la porte-étendard d'un monde désarmé où les considérations psychanalytiques coexistent avec celles politiques et diplomatiques.

⁶²³ Serge Margel, *loc. cit.*, p. 56.

autrement, comment le phénomène de rupture inhérent à la première caractéristique du manifeste s'exporte-t-il au-delà de sa seule nature disruptive dans le cas des textes de femmes, ajoutant à son caractère « multiple » ?

(S')imposer

Le mouvement d'imposition, qui vient en principe « brouill[er] le rapport au monde, tout en présentant ce brouillage comme légitime⁶²⁴ », se voit bousculé de maintes manières dans les manifestes signés par des femmes. Qu'il soit question du choix du support pour assurer la meilleure diffusion ou de celui des revendications programmatiques mises en œuvre au sein même de l'énonciation, les signataires n'ont pas manqué d'innover en ce qui a trait à leur rôle de prescriptrice. Le principal lieu de rupture générique en lien avec la volonté d'*imposer* se situe au niveau des moyens discursifs adoptés par chacune des signataires pour voir advenir un rapport injonctif entre elles et leurs destinataires et ainsi mettre au jour une rhétorique autoritaire n'allant pas de soi en contextes futuriste, dadaïste et surréaliste.

C'est principalement la capacité des femmes à alterner entre vision utopiste et forte conscience du réel qui leur permet de négocier le « paradoxe qui consiste à associer dans une même expression linguistique l'esprit citoyen au fondement de l'énonciation manifestaire et des représentations du monde qui rendent impossible l'incarnation de cet esprit⁶²⁵ ». Que l'on se penche sur le manifeste de Delphine, sur celui de Maria Goretti ou encore sur ceux de Saint-Point, une place est toujours accordée à une certaine quête de « bon sens » et s'incarne en la signataire elle-même, la transformant du coup en porte-parole avant-gardiste par excellence. Ce « bon sens », dans le cas de textes où prédomine normalement un discours plus grand et plus violent que nature, paraît notamment lorsque la quête à accomplir en est une réaliste, c'est-à-dire l'avènement d'une poésie féminine digne d'intérêt ou encore d'une manière d'être femme hors des jugs contraignants et souvent fantasmatiques qui règnent dans le discours dominant.

Cette particularité propre aux textes manifestaires signés par des autrices ou des artistes, et qui dépasse la seule consécration d'une autorité advenue au préalable, montre l'importance du concept d'*ethos* discursif dans l'approfondissement des questions d'auctorialité. Contempler la

⁶²⁴ Marcel Burger, *loc. cit.*, p. 153.

⁶²⁵ *Ibid.*

place d'une notion rhétorique teintée de connotation pour un objet culturel marqué au contraire par la limpidité de ses affirmations rompt une nouvelle fois avec les attendus manifestaires. Que Valentine de Saint-Point se soit transformée en véritable femme virile ou encore que Mina Loy ait personnifié une instance impartiale dans leur texte « délirant » respectif, il a fallu insister sur le fait que l'élaboration de ces *èthè* s'avère possible avant tout grâce à l'investissement de la connotation dans l'énonciation. En effet, jamais Saint-Point ni Loy ne disent explicitement vouloir incarner tel ou tel « modèles » à même leur discours ; elles le font pourtant par les moyens détournés d'une rhétorique finement orchestrée. Au contraire, il est admis que des écrivains comme Marinetti, Tzara ou Breton, parce qu'ils sont considérés comme figures de référence voire comme chefs de file avant même la publicisation de leur manifeste, n'ont pas eu à penser leur autoreprésentation en termes d'*ethos* discursif, le leur étant *préalable* à la signature.

L'*ethos* discursif tel qu'employé dans les manifestes de femmes sort de l'*ethos* plus typiquement aristotélicien en ce qu'il ne cherche pas, du moins ouvertement, à convaincre le plus grand nombre. Il ne s'agit pas de se fondre dans l'autorité du consensus majoritaire, pour reprendre une idée de Christian Plantin⁶²⁶, mais bien à surprendre les destinataires jusqu'à rompre avec la majorité. Pour ce faire, elles créent une multitude de mises en scène de soi qui constituent autant de « postures éthiques [établissant] des autorités minoritaires⁶²⁷ ». Précisément, et afin d'insister sur la part « manifestaire » de la notion rhétorique, plusieurs *èthè* ont été sujets à analyse : Esilda Gibello Socco calque, dans « Un nouvel art du mouvement : l'eurythmie », le mode opératoire d'une figure foncièrement masculine, soit celle du prophète, alors que Mina Loy investit les attributs de la voyante et Nelly Kaplan, ceux du voyant. Ces trois autrices étendent, chacune à leur manière mais toujours par le biais de l'autoreprésentation, la faculté de *voir* et d'*imposer* un avenir positif et constructif au-delà des idées défendues par les artistes avant-gardistes de première ligne.

Intégrer aux implications de l'art manifestaire une vision du monde teintée d'un certain pragmatisme voire de réalisme, ainsi qu'une part de connotation pour mieux s'autoreprésenter par le biais de l'*ethos* discursif, constitue un autre trait partagé par les femmes signataires. Celui-ci témoigne d'une volonté singulière d'imposer et de s'imposer dès lors qu'on la compare à la rhétorique manifestaire plus traditionnelle voulant « l'établissement d'une équivalence entre l'affirmation et la négation, dont l'effet serait moins la négation du sens lui-même que l'écrasement

⁶²⁶ Christian Plantin, *loc. cit.*, p. 59.

⁶²⁷ *Ibid.*

du “bon sens”⁶²⁸ ». À voir le geste d'imposition sous l'angle de l'implicite, où les non-dits deviennent une variable nécessaire dans la passation programmatique, qu'en est-il du dernier des trois gestes manifestaires, soit celui de regroupement ? A-t-il été possible d'y trouver, à l'instar des manifestes canoniques, l'inscription explicite « [de] positions minoritaires dans un espace public pour faire valoir les idées et les désirs d'un groupe⁶²⁹ », qui plus est féminin ? Si nombre de manifestes ont pu être l'œuvre d'un groupe d'artistes (masculins ou mixtes), les avant-gardes s'étant largement constituées comme entités collectives fondées sur l'appartenance à des valeurs communes, qu'en est-il de regroupements de femmes auteurs et artistes au sein des mouvements ?

Regrouper

L'on pourrait raisonnablement s'attendre à ce que Mina Loy, Delphine, Maria Goretti, Céline Arnould ou encore Elsa von Freytag-Loringhoven aient abordé si ouvertement la question du « féminin » dans l'art comme dans la sphère sociale dans une volonté de ralliement d'autres artistes contemporaines. Or, la troisième et ultime partie de cette thèse a permis de comprendre que les signataires traitent différemment de leurs homologues masculins la question du collectif. On assiste à l'élaboration de collectivités tantôt fantasmées, tantôt personnifiées sous les traits d'un public anonyme ; tantôt constructives et positives, tantôt jugées responsables des maux contre lesquels est rédigé le programme. En cela, le « groupe » manifestaire tel que l'ont conçu les femmes avant-gardistes se construit en fonction de ce que Janet Lyon nomme « *a rhetorical device to evoke audiences*⁶³⁰ ». Ce trait peut paraître contradictoire avec la nature même du genre, qui « fait connaître l'existence d'un groupe de créateurs⁶³¹ », sous-entendant l'existence préalable d'un ensemble de partisans déjà convaincus de la validité programmatique du discours. Au contraire, les *èthè* mis en place dans les textes polémiques des créatrices du corpus ainsi que les références qui y sont invoquées penchent plutôt vers une performance visant à faire valoir les signataires dans des postures disruptives, consacrant le manifeste « au féminin » comme un outil de rupture totale et d'autolégitimation.

⁶²⁸ Christophe Kihm, *loc. cit.*, p. 11.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶³⁰ Janet Lyon, *op. cit.*, p. 23-24.

⁶³¹ Nathalie Heinich, *loc. cit.*, p. 52.

Un tel constat est cohérent avec le contexte général d'activité de ces femmes qui, à défaut d'avoir souvent co-créé⁶³², ne l'ont jamais fait en tant que groupe⁶³³. La position marginale occupée par les autrices et artistes au sein des avant-gardes, notamment dans leur texte manifestaire, se voit en outre confirmée dans leur propension à faire d'un discours à visée collective une œuvre où seul l'individu est représenté concrètement, et encore. Concevoir de manière critique les trois mouvements inhérents à l'écriture manifestaire force donc l'élargissement de la notion de double rupture (« *double margin* ») telle que théorisée par Susan Rubin Suleiman⁶³⁴ et maintes fois investie dans ces lignes. Loin de se limiter à des discours polémiques allant à l'encontre de valeurs prônées tant dans la sphère sociale qu'avant-gardiste, les femmes signataires ont ceci de singulier qu'elles en viennent à bouleverser l'« art du manifeste » dans son intégralité. Une première conclusion à tirer du travail effectué dans la présente thèse est donc la confirmation que la rupture qui a été voulue jusqu'ici *double* s'avère, dans les faits et pour un corpus exclusivement féminin, *multiple*.

Le corpus, véritable partition manifestaire

En même temps que d'identifier les multiples points de rupture entre les manifestes signés par les artistes masculins des avant-gardes et ceux qui l'ont été par les femmes, les analyses réalisées ont aussi permis de montrer que les textes à l'étude ne répondent pas tous de la même façon aux trois mouvements caractéristiques du genre ; en résulte une véritable hiérarchisation du corpus. On retrouve effectivement plusieurs niveaux d'adéquation aux principes génériques au sein des œuvres étudiées, ce qui permet d'établir une échelle à partir de l'« effet de manifeste » constitutif de chacun des discours. Une telle partition témoignant à la fois de l'éclectisme de l'objet

⁶³² Principalement en contextes Dada et surréaliste. Peu de chercheur-se-s se sont penché-e-s sur la collaboration surréaliste au féminin, qui a pourtant fait partie intégrante de la démarche artistique de plusieurs autrices et artistes. Pour de plus amples renseignements, se référer aux travaux d'Andrea Oberhuber, dont *Faire œuvre à deux. Le Livre surréaliste au féminin*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2023 et le site web *Le Livre surréaliste : faire œuvre à deux*, résultat d'un projet de recherche CRSH (<https://lisaf.org/>).

⁶³³ Ainsi, la conclusion de Silvia Contarini à propos des artistes futuristes pourrait s'appliquer à l'ensemble des signataires : « Aussi y a-t-il très peu de solidarité entre elles, elles ne manifestent pas la moindre envie de prendre des initiatives communes, de développer collectivement des idées et des propositions. Et ce dans un mouvement où la notion de groupe a toujours été un élément de cohésion très important. » (Silvia Contarini, *op. cit.*, p. 319.)

⁶³⁴ « *There is a way in which the sense of being “doubly marginal” and therefore “totally avant-garde” provides the female subject with a kind of centrality, in her own eyes. In a system in which the marginal, the avant-garde, the subversive, all that disturbs and “undoes the whole” is endowed with a positive value, a woman artist who can identify those concepts with her own practice and metaphorically with her own femininity can find in them a source of strength and self-legitimation.* » (Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p.16-17.)

d'étude et de la polyvalence du geste manifestaire n'est pas sans lien avec la classification proposée en introduction, qui contenait les manifestes auto-catégorisés et ceux hétéro-catégorisés.

Les manifestes qui ont initialement été nommés comme tel par leur signataire sont sans doute les discours qui présentent le plus haut niveau d'adéquation avec les attentes relatives au genre : partant avec la certitude de leur appartenance générique, il s'est agi d'analyser la part connotée, notamment par le biais de l'étude des *èthè* discursif et collectif, dans des textes partageant l'*a priori* « manifeste » voire violent des productions fondatrices du futurisme, de Dada et du surréalisme. Les manifestes de Valentine de Saint-Point et de Benedetta Cappa Marinetti, ceux de Mina Loy, de Maria Goretti, de Céline Arnould, de Lise Deharme et de Nelly Kaplan occupent en ce sens une place importante dans le présent travail puisqu'ils ont été inscrits *de facto* dans la tradition manifestaire et avant-gardiste, garantissant une conscience et une mise en forme des enjeux entourant le geste de signature. Cependant, même s'ils respectent à tout le moins une propension à la clarté programmatique, ces manifestes n'en restent pas moins des objets complexes où s'articule une pensée marginale. Qu'ils s'attaquent à des enjeux artistiques, sociaux, politiques et/ou genrés, les manifestes auto-catégorisés du corpus ont tous intégré une large part d'implicite visant à contrebalancer en même temps qu'à compenser le fait d'émaner d'une part moins visible de l'avant-garde.

L'investissement de la connotation prend une tout autre ampleur au sein des discours qui ont été nommés « textes manifestaires » dans cette thèse, faute d'avoir été désignés « manifestes » par leur signataire. Une partie des analyses a été consacrée à la démonstration d'une « part manifestaire » ou encore d'un « effet de manifeste » au sein de ces discours afin de justifier le bien-fondé de leur présence dans le corpus ; cela a été fait dans l'objectif de pouvoir montrer leur (importante) contribution à l'élargissement des attendus génériques. Malgré leur appellation, ils n'en respectent pas moins les traits imposés par la nature polémique du genre : les trois étapes caractéristiques du geste manifestaire sont en effet présentes, puisque chacune des artistes se sert de l'énonciation pour rompre, (s')imposer puis ultimement rassembler autour d'idéaux qui n'ont souvent pas été atteints autrement que par les signataires elles-mêmes. Plus spécifiquement, la multiplicité des supports employés pour transmettre leurs idées (de l'aphorisme au compte rendu d'événement, en passant par l'article de revue), la diversité des enjeux abordés (de l'art de la table à la quête de l'identité antillaise ; d'une nouvelle danse à une réactualisation de l'eurythmie) ou encore l'investissement d'*èthè* discursifs favorisant une rhétorique de l'implicite sont autant de

singularités qui semblent peu cohérentes avec la nature du genre tel que pensée jusqu'à aujourd'hui. Or, ces traits atypiques sont précisément ce qui a permis de repousser les limites du manifeste avant-gardiste tout en confirmant ce qui est unanimement partagé dans le corpus : la prédominance de programmes orientés vers une agentivité du sujet féminin.

La « part manifestaire » commune à toutes les productions du corpus s'est aussi, dans un cas en particulier, présentée sous une tout autre forme. Hannah Höch, avec le collage *Meine Haussprüche*, s'avère en ce sens la seule signataire d'une œuvre plastique à avoir fait l'objet d'une analyse. La question du choix du support a été maintes fois discutée en ces lignes, mais l'étude de ce collage a certes représenté un défi de taille puisque mêlant art visuel et écriture. Si Abastado incluait déjà en 1980 des productions musicales et cinématographiques dans sa conception protéiforme du manifeste⁶³⁵, c'est parce qu'il pouvait se fonder sur leur réception : « De telles œuvres, toutefois, surtout lorsqu'elles utilisent un système sémiotique non verbal, n'acquièrent une valeur programmatique et injonctive qu'à travers les commentaires et les réactions qu'elles suscitent, les polémiques et les scandales⁶³⁶. » Dans le cas de *Meine Haussprüche* cependant, et cela est aussi vrai pour une majeure partie des discours étudiés, nulle réception durable n'est venue entériner le geste polémique posé par les signataires. C'est la nature rétrospective et référentielle de l'œuvre de Höch qui a permis d'y voir un exemple du genre manifestaire, et ce malgré la promotion apparente de ses collègues Dada et de leurs propres idées rendues sous la forme de fragments textuels.

L'inclusion de références explicites dans le discours n'est pas le propre de la démarche artistique et polémique de Hannah Höch, en témoignent les exemples textuels de Valentine de Saint-Point, de Maria Goretti ou encore de Suzanne Roussi Césaire. Chacun des textes manifestaires du corpus s'est effectivement positionné dans l'une ou l'autre lignée idéologique en plus de contribuer à en voir advenir d'autres. Une dernière conclusion à tirer de l'étude des manifestes signés par des femmes concerne justement le traitement de ces nouvelles voies de réflexion dans le contexte de publication qui leur est propre. Nonobstant le fait que les productions s'inscrivent ouvertement dans la tradition du genre ou qu'elles ne contiennent qu'une « part manifestaire », cette fin de parcours sert à voir comment le problème relié à l'absence de réception,

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 4-5.

⁶³⁶ *Ibid.*

quoiqu'il semble généralisable dès lors qu'il est question de femmes signataires, n'en est peut-être finalement pas un.

« Signer femme » pour contrer le paradoxe du manifeste

Quelle que soit la forme manifestaire textuelle ou artistique, un dernier point commun aux signataires du corpus est donc que la réception de leur(s) discours, s'il y en a eu une, n'a pas donné lieu à une consécration ni même à une reconnaissance de l'artiste en tant que théoricienne du courant. Une exception serait sans doute Valentine de Saint-Point, qui a été consacrée responsable de l'action féminine dans le mouvement futuriste grâce au *Manifeste de la femme futuriste*. Son appartenance a cependant été si temporaire et le manifeste si peu influent dans le changement des perceptions au début des années 1910 qu'on peut difficilement affirmer que sa vision d'une « femme virile » ait résulté en un projet résistant à l'épreuve du temps⁶³⁷. Un autre cas intéressant est celui de Claude Cahun et des *Paris sont ouverts*. Il s'agit là d'un cas exemplaire de texte polémique qui, bien qu'il contienne une « part manifestaire » non négligeable, conserve son essence générique plurielle, entre rapport, pamphlet et essai poétique. Fruit d'un projet artistico-politique plus large, il est inévitable que le texte ait eu des répercussions au-delà de sa publication. En atteste sa place préférentielle au sein du discours d'auteurs surréalistes tels André Breton ou encore René Crevel dans les années 1930.

Malgré ces deux cas de figure, la majeure partie des manifestes et textes manifestaires étudiés restent prisonniers de leur marginalité multiple, c'est-à-dire que le programme défendu et l'autorité élaborée n'ont pas donné lieu à une présence durable des signataires dans la sphère théorique. Alors que le paradoxe de l'échec obligatoire des manifestes canoniques a été identifié en première partie – dû à la réussite du programme dans la sphère culturelle résultant en son institutionnalisation, donc à la perte de son caractère disruptif et proprement *manifestaire* –, il n'en va pas de même pour le corpus à l'étude. Les œuvres dont il a été question ont effectivement l'avantage de ne pas avoir été prises dans l'engrenage où la

force de rupture non seulement va créer d'autres contextes sociaux, inventer des traditions [mais aussi où] ces institutions de la culture surtout vont devenir elles-mêmes autant de discours de légitimation d'un nouvel espace public [...] C'est le défi, la gageure, sinon l'utopie du discours manifestaire [...] mais aussi son danger

⁶³⁷ Une autre preuve étant qu'elle-même dénie cette figure dans ses manifestes ultérieurs.

ou sa menace, que de pouvoir tenir, inventer et produire, des espaces-temps de société, hors contexte et hors sujet⁶³⁸.

En demeurant toujours dans ces « espaces-temps [...] hors contexte et hors sujet », en manifestant toujours à côté des discours ambiants, les textes signés par des femmes s'avèrent finalement les plus à même de venir à bout de cette « utopie du discours manifestaire ». Dès lors, chacun des manifestes auto-catégorisés, articles, conférences, collages et textes aphoristiques d'autrices et d'artistes d'avant-garde devient un représentant idéal de ce qu'est ultimement un manifeste : un texte, un geste, guidé par le besoin infini de « tenir, inventer et produire » un espace pour exister.

Ouverture et postérité

C'est un tel besoin qui a guidé la démarche polémique des signataires, qui ont par le fait même contribué à une complexification des enjeux genrés au sein des avant-gardes : elles ont, par leur écriture programmatique, fait s'immiscer une part à la fois féminine et théorique dans des contextes de création favorisant peu la reconnaissance d'une participation engagée et constructive de la part des femmes artistes. Les œuvres dont il a été question ont formé un ensemble diversifié qui s'avère toutefois loin d'être exhaustif : d'une part, la barrière de la langue a fait en sorte que des manifestes auto-catégorisés n'ayant jamais été traduits, tels que le *Manifesto sull'immediatezza dell'impressione in arte* de Benedetta Cappa Marinetti⁶³⁹, n'ont pas été analysés en ces lignes. Il faut espérer que d'autres poursuivront la présente étude en y ajoutant des textes publiés dans des langues différentes. D'autre part, le fait que l'appellation « manifeste » n'ait jamais été revendiquée par plusieurs signataires pour catégoriser leur discours condamne à laisser dans l'ombre des textes et des œuvres plastiques qui ont pourtant un fort « effet de manifeste ». S'ajoute à cela l'appartenance avant-gardiste multiple qui, parce qu'une artiste ou autrice a contribué à un autre mouvement que le futurisme, Dada ou le surréalisme, s'exclut *de facto* des limites du corpus.

Tel est le cas de la peintre russe Olga Rozanova, qui a surtout œuvré au sein des mouvements de l'Union de la jeunesse, du cubo-futurisme puis du suprématisme. L'un de ses textes

⁶³⁸ Serge Margel, *loc. cit.*, p. p. 44.

⁶³⁹ Manifeste vraisemblablement écrit autour de 1920, mais qui est resté inédit jusqu'en 1998. Emanuela Nanni lui accorde une dimension religieuse qui outrepassé le discours canonique futuriste et qui « semble être sous-jacente à tout le travail de Benedetta » (Emanuela Nanni, *loc. cit.*). Sans doute l'inclusion de Dieu comme « manifestation de la perfection » (*ibid.*) serait-elle intéressante à mettre en parallèle avec la figure prophétique comme possible *ethos* discursif.

manifestaires *Cubism, Futurism, Suprematism* (1917) compte d'ailleurs parmi les soixante manifestes retenus par Rosefeldt dans *Manifesto* et constitue la seule présence féminine pré-1960 dans la généalogie tracée par l'artiste visuel allemand. Or, c'est un autre texte de Rozanova qui, à la lumière des conclusions présentées au préalable, retient l'attention. *The Foundations of the New Art and Why It Is Not Understood* (1913) représente, à notre connaissance, le seul texte signé par une femme qui ait été reconnu, au moment de sa publication, comme manifeste de fondation. Malgré les fortes allégeances de Rozanova avec la première avant-garde historique (elle a entre autres participé à une exposition futuriste en 1914), la place non négligeable qu'elle a occupée au sein de l'Union de la jeunesse contraste fortement avec celle de ses consœurs artistes en ces années 1910-1920. En témoigne la signature d'un manifeste unanimement salué au sein du groupuscule russe.

Ce texte considéré comme « fondateur », parce qu'il est signé par une femme et qu'il a de surcroît donné le ton à toute une tradition manifestaire en Russie, révèle un angle mort de l'objet d'étude. À partir d'un cas atypique où la signature féminine s'est avérée réellement fondatrice d'une pensée avant-gardiste, une série de questions vient élargir les possibles de l'autorité manifestaire féminine que cette thèse a voulu mettre au jour : à quoi tient l'autorité préalable d'une artiste qui a pu s'élever au rang de cheffe de file ? À l'instar de l'avant-garde russe, d'autres mouvements artistiques se sont-ils avérés plus indépendants des rôles genrés dans la théorisation des valeurs et idées avant-gardistes ? Faut-il alors nécessairement sortir du giron des chefs de file futuriste, Dada et surréaliste pour espérer l'appréciation d'une autorité à la fois artistique et féminine ?

Cet ultime exemple ouvre une brèche quant à l'influence réelle qu'ont eue les femmes signataires de manifestes avant-gardistes. Ainsi, en plus de tendre au maximum les limites génériques de ce que Marinetti a nommé l'« art du manifeste » au début du XX^e siècle, l'étude réalisée en ces lignes montre toute l'étendue d'un « moi » autoritaire chez des artistes alors considérées comme mineures. Entre la nécessité de mettre au jour des stratégies discursives pour l'avènement *ex nihilo* d'un « soi » féminin et manifestaire, et la possibilité d'embrasser une autorité advenue au préalable, ces autrices et artistes s'inscrivent dans une poursuite d'agentivité du sujet féminin par le biais du genre du manifeste. Ce sont elles qui, parce qu'elles ont négocié avec et contre les valeurs issues de la société patriarcale autour des normes artistiques et sociales, ont pavé

la voie à une lignée de femmes⁶⁴⁰ qui investissent encore aujourd'hui le manifeste pour revendiquer ouvertement leur droit de « tenir tête. Front contre front⁶⁴¹. »

⁶⁴⁰ Parmi lesquelles Valerie Solanas avec le *SCUM Manifesto* (1967), Simone de Beauvoir avec le *Manifeste des 343*, Donna Haraway avec le *Cyborg Manifesto* (1984) et plus actuellement les FEMEN avec le *Manifeste FEMEN* (2015).

⁶⁴¹ Avant-propos du *Manifeste FEMEN*, Paris, Éditions Utopia, 2015, p. 6.

Références bibliographiques

i. Corpus primaire

Futurisme

BAZZI, Irène, (pseud. Irba Futurista), « Culinarium futuriste » (1920), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1211-1212.

CAPPA MARINETTI, Benedetta, *Théorie de l'immédiat contre les nuances – Manifeste futuriste* (1924), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1491-1492.

— « Sensibilités futuristes » (1924), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1508-1510.

DELPHINE, « L'Ève futuriste » (1924), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1471-1473.

GIBELLO SOCCO, Esilda, « Un nouvel art du mouvement : l'eurythmie » (1934), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1883-1887.

GORETTI, Maria, « Manifeste de la poésie aéro-héroïque dans le futurisme » (1941), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 2085-2088.

LOY, Mina, « Aphorisms on Futurism » (1914-1919), dans Mary Ann Caws, *Manifesto : A Century of isms*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 2001, p. 327-329.

—, *Feminist manifesto*, 1914. [En ligne] < <https://collections.library.yale.edu/catalog/2041800> > (page consultée le 29 juillet 2023).

SAINT-POINT, Valentine (de), *Manifeste de la femme futuriste* (1912), dans Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, éd. Jean-Paul Morel, 2005, p. 7-15.

—, *Manifeste futuriste de la luxure* (1913), dans Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, éd. Jean-Paul Morel, 2005, p. 17-23.

—, « Le Théâtre de la Femme » (1913), dans Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, éd. Jean-Paul Morel, 2005, p. 29-43.

——, « Mes danses “idéistes” » (1913), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 651-652.

——, « La Métachorie » (1914), dans Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, éd. Jean-Paul Morel, 2005, p. 51-63.

——, « Individualisme et fraternité » (1923), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1385-1388.

WYNNE NEVINSON, Margaret, « Le futurisme et la femme » (1910), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 281-282.

Dada

ARNAULD, Céline, « Ombrelle Dada », *Littérature*, n° 13, mai 1920, p. 19.

HÖCH, Hannah, *Meine Haussprüche*, 1922. [En ligne] < <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/C3GBFBJ5ZSM65UNBA7TXERTTXSY3WE76> > (page consultée le 27 août 2023).

VON FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa, « The Modest Woman » (1921), dans Mary Ann Caws, *Manifesto : A Century of isms*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 2001, p. 324-326.

Surréalisme

CAHUN, Claude, *Les paris sont ouverts* (1934), dans Claude Cahun, *Écrits*, éd. François Leperlier, Paris, Jean Michel Place, 2002, p. 500-533.

DEHARME, Lise, « Manifeste du désarmement psychique », *Le Phare de Neuilly*, n° 2, 1933, p. 3-5.

KAPLAN, Nelly, *Manifeste d'un art nouveau. La polyvision*, Paris, Caractères, 1955.

ROUSSI CÉSAIRE, Suzanne, « Alain et l'esthétique » (1941), *Tropiques* n° 2, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 53-61.

——, « André Breton poète... » (1941), *Tropiques*, n° 3, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 31-37.

——, « Misère d'une poésie. John Antoine-Nau » (1942), *Tropiques* n° 4, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 48-50.

—, « Malaise d'une civilisation » (1942), *Tropiques*, n° 5, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 43-49.

—, « 1943 : Le surréalisme et nous » (1943), *Tropiques*, n° 8, dans *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. 14-18.

ii. Corpus secondaire

Futurisme

BOCCIONI, Umberto, *Manifeste technique de la sculpture futuriste* (1912), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 384-391.

BUZZI, Paolo, « Un nouvel écrivain futuriste : Benedetta révélée par Marinetti à la Sorbonne » (1924), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1474-1476.

CAPPA MARINETTI, Benedetta, *Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino* (1924-1931-1935), Rome, Dell'Altana, 1998.

GORETTI, Maria, « La donna futurista : la poetessa Valentine de Saint Point a Parigi e a Bruxelles », dans *La Donna e il Futurismo*, Vérone, La Scaligera, 1941, p. 81-86.

—, « La donna futurista : Benedetta », dans *La Donna e il Futurismo*, Vérone, La Scaligera, 1941, p. 87-102.

—, « Sintesi », dans *La Donna e il Futurismo*, Vérone, La Scaligera, 1941, p. 147.

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme » (1909), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 100-104.

—, *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 391-396.

—, « Le tactilisme. Manifeste futuriste » (1921), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1277-1283.

—, « Le futurisme mondial. Conférence à la Sorbonne » (1924), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1469-1471.

—, « Manifeste de la cuisine futuriste » (1930), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 1723-1727.

—, « Prefazione » (1931), dans Benedetta Cappa Marinetti, *Le forze umane, Viaggio di Gararà, Astra e il sottomarino*, Rome, Edizioni Dell'Altana, 1998, p. 124-126.

—, « Callaudo », dans Maria Goretti, *La Donna e il Futurismo*, Vérone, La Scaligera, 1941, p. 7-9.

PRATELLA, Balilla, *Premier manifeste des musiciens futuristes* (1910), dans Giovanni Lista, *Le futurisme : textes et manifestes (1909-1944)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 263-268.

Dada

ARNAULD, Céline « L'apaisement de l'éclipse », dans Céline Arnauld et Paul Dermée, *Œuvres complètes*, t. 1 (« Céline Arnauld »), éd. Victor Martin-Schmets, Paris, Garnier, 2013, p. 175-219.

BALL, Hugo, *Manifeste Dada*, 1916. [En ligne] <<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4122290>> (page consultée le 2 mars 2023).

HUELSENBECK, Richard, « Introduction », *Almanach Dada*, Paris, Champ libre, 1980, p. 165-171.

HUELSENBECK, Richard et Hugo BALL, « *Ein literarisches Manifest* » (1915), dans Gerhard Schaub, « Dada avant la lettre. *Ein unbekanntes "Literarisches Manifest" von Hugo Ball und Richard Huelsenbeck* », *Hugo Ball Almanach*, vol. 9-10, Pirmasens, 1985-1986, p. 63-180.

PICABIA, Francis, *Écrits*, t. I, Paris, Belfond, 1975.

SOUPAULT, Philippe, « Machine à écrire Dada », *Littérature*, n° 13, 1920, p. 19.

TZARA, Tristan, « Manifeste Dada 1918 », *Dada*, n° 3, 1918.

—, *Dada soulève tout*, 1921. [En ligne] <<https://www.moma.org/collection/works/184054>> (page consultée le 18 mai 2023).

—, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1921), *Dada est tatou tout est Dada*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 223-234.

Surréalisme

ARTAUD, Antonin, « Lettre à la voyante », dans *L'Art et la mort*, Paris, Denoël, 1929, p. 19-29.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2013.

——, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1973 [1937].

——, « Lettre aux voyantes », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 20-22.

——, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

KAPLAN, Nelly, « Par Isis », *Le Réservoir des sens*, Paris, Le Castor Astral, 1995.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1954.

Féminismes et autres

COLLECTIF FEMEN, « Avant-propos », Paris, Éditions Utopia, 2015, p. 5-7.

LOY, Mina, « Aphorisms on Modernism » (1914-1919), dans Mary Ann Caws, *Manifesto : A Century of isms*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 2001, p. 330.

PANKHURST, Christabel, « Speech 1907-1908 », *British Library*. [En ligne]
<<https://www.bl.uk/learning/timeline/item126861.html>> (page consultée le 20 août 2023).

——, *The Great Scourge and How to End It*, Londres, E. Pankhurst ed., 1913.

iii. Sur les œuvres à l'étude

ANDERSON, Margaret Caroline, *My Thirty Year's War*, New York, Horizon Press, 1969.

APERT, Olivier, *Loy. Manifeste féministe et écrits modernistes*, Caen, Nous, 2022.

ARVISAIS, Alexandra, *L'esthétique du partage dans l'œuvre littéraire et picturale de Claude Cahun et Moore*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2018.

BERGIUS, Hanne, Peter KRIEGER et Suzanne PAGÉ, *Hannah Höch : collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1976.

BOSWELL, Peter, « *Hannah Höch : Through the Looking Glass* », dans Maria Makela et Peter Boswell (dir.), *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 7-24.

BRUERA, Franca, « Céline Arnould ou le “Rimbaud des demoiselles” », dans Franca Bruera et Cathy Margaillan (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 171-193.

BURKE, Carolyn, *Becoming Modern. The Life of Mina Loy*, New York, Picador, 1996.

CALLE-GRUBER, Mireille, « Les yeux de la langue, l'oreille des images de Nelly Kaplan », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.) *Genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires, Université Paris 13 et L'Harmattan, p. 161-172.

CLAUDEL, Paul-André, « De l'avant-garde parisienne à l'anonymat du Caire. Les avatars scripturaires de Valentine de Saint-Point », dans Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber (dir.), *Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 206-216.

CURTIUS, Anny Dominique, « Cannibalizing *Doudouisme*, Conceptualizing the *Morne* : Suzanne Césaire's Caribbean Ecopoetics », *The South Atlantic Quarterly*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 513-534.

DUGAS, Marie-Claude, *Palimpsestes de la femme nouvelles dans le récit moderniste au féminin : 1900-1940*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2018.

EGGER, Anne, *Claude Cahun, l'antimuse*, Brest, Les Hauts-Fonds, 2015.

GAMMEL, Irene, *Baroness Elsa : Gender, Dada and Everyday Modernity*, Cambridge, MIT Press, 2003.

GOODSPEED-CHADWICK, Julie, « Reconsidering the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Kay Boyle : Feminist Aesthetics and Modernism », *Feminist Formations*, vol. 28, n° 2, 2016, p. 51-72.

HEAP, Jane, « *Dada* », *The Little Review*, vol. 8, n° 2, 1922, p. 46.

HEMUS, Ruth, *Dada's Women*, New Haven, Yale University Press, 2009.

—, « The Manifesto of Céline Arnould », Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond volume 1: Dada Discourses*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2011, p. 121-131.

KAPLAN, Nelly, « Kaplan dans tous ses états », dans Mireille Calle-Gruber et Pascale Risterucci (dir.), *Nelly Kaplan, le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 15-28.

LEINER, Jacqueline, « Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner », *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. V-XXIV.

MARGAILLAN, Cathy, « Benedetta Cappa Marinetti », dans Franca Bruera et Cathy Margailan (dir.), *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 195-222.

MÉNIL, René, « Pour une lecture critique de *Tropiques* », *Tropiques 1941-1945*, Paris, Jean Michel Place, 1978, p. XXV-XXXV.

MILAN, Serge Lorenzo, « Le “frisson panique” de Valentine de Saint-Point et l'idéologie futuriste », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 123-138.

NANNI, Emanuela, « Dynamique des images et de la parole chez Benedetta Cappa », dans *Cahiers d'études italiennes*, n° 32 (« Femmes aux multiples talents : entre littérature et d'autres pratiques intellectuelles et artistiques »), Université de Grenoble Alpes Éditions, 2021. [En ligne], < <https://journals.openedition.org/cei/9207> > (page consultée le 4 mai 2023).

PELZER, Brigit, « Dadadanse et ombres », *Les Cahiers du GRIF*, n° 13 (« Elles consonnent. Femmes et langages II »), 1976, p. 46-48.

PETERMEIER, Astrid, « Vortrag HANNAH HÖCH », Frauenzentrum sowieso, Dresde, 2019. [En ligne] <<http://www.astrid-petermeier.de/wp-content/uploads/2019/11/VortragHH.pdf>> (page consultée le 10 décembre 2022).

POETRY FOUNDATION, « Aphorisms on Futurism ». [En ligne] <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69405/aphorisms-on-futurism>> (page consultée le 10 novembre 2022).

POISSONNIER, Frédérique, « Valentine de Saint-Point en Égypte », dans Paul-André Claudel et Élodie Gaden (dir.), *Valentine de Saint-Point. Des feux de l'avant-garde à l'appel de l'Orient*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 213-225.

OBERHUBER, Andrea et David MARTENS, « L'Avant-gardisme aristocratique de Valentine de Saint-Point », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 3, 2013, p. 50-63.

REVERSEAU, Anne, « Métaphore de l’album et métaphore de la projection : complexité des images et imaginaires photographiques en poésie », dans *Revue internationale de Photolittérature*, n° 1, 2017. [En ligne] <http://phlit.org/press/?articlerevue=metaphore-de-lalbum-et-metaphore-de-la-projection-complexite-des-images-et-imaginaires-photographiques-en-poesie#_edn39> (page consultée le 13 mai 2022).

ROUSSI CÉSAIRE, Suzanne, *Le grand camouflage. Écrits de dissidence (1941-1945)*, éd. Daniel Maximin, Paris, Seuil, 2015.

ROUX, Saint-Pol, « Chorélogie », *Montjoie !*, n°1, 1914, p. 2-4.

SAÏD, Gabrielle, « Suzanne Césaire, la poésie en partage », *Diacritik*. [En ligne] <<https://diacritik.com/2016/04/18/suzanne-cesaire-la-poesie-en-partage/>> (page consultée le 20 mai 2022).

SOURIEAU, Marie-Agnès, « Suzanne Césaire et Tropiques : de la poésie cannibale à une poétique créole », *The French Review*, vol. 68, n° 1, 1994, p. 69-78.

THYNNE, Lizzie, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Cahun et Marcel Moore dans la résistance à l’occupation nazie de Jersey », dans Andrea Oberhuber (dir.) *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l’entre-deux*, Montréal, Paragraphes, vol. 27, 2007, p. 69-92.

iv. Genre littéraire, genre discursif, rite : le manifeste

ABASTADO, Claude (dir.), « Les manifestes », *Littérature*, n° 39, 1980.

ADAM, Jean-Michel, « Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre », *Revue belge de philologie et d’histoire*, t. 75, 1997, p. 665-681.

ADAM, Jean-Michel, *Les textes, types et prototypes*, Malakoff, Armand Colin, 2017.

ANGENOT, Marc et Darko SUVIN, « L’implicite du manifeste : métaphores et imagerie de la démystification dans le “manifeste communiste” », *Études françaises*, vol. 16 n°s 3-4 (« Le manifeste poétique/politique »), 1980, p. 43-67.

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

ANGENOT, Marc *et al.* (dir.), *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

BARONI, Raphaël et Marielle MACÉ, *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

BURGER, Marcel, « Les manifestes littéraires ou l'engagement scandaleux des avant-gardes », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 142-160.

CHOUINARD, Daniel, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) », *Études françaises*, vol. 16, n^{os} 3-4, 1980, p. 21-29.

DEMERS, Jeanne et Lyne MCMURRAY, *L'enjeu du manifeste / Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule, 1986.

———, « Manifester au féminin : pour une approche pragmatique de l'autre discours », dans Suzanne Lamy et Irène Pagès (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 163-174.

DUMASY, Lise et Chantal MASSOL (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001.

FILLIOLET, Jacques, « Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », *Littérature*, n^o 39, 1980, p. 23-28.

GALLET, Bastien, « À l'impossible le manifeste est tenu », *Lignes*, n^o 40 (« Le manifeste entre littérature, art et politique »), 2013, p. 22-29.

GUIYوبا, François, « Le manifeste littéraire et ses exemplifications : une relation heuristico-herméneutique problématique », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 81-91.

HERBERT, Thomas, « Remarques pour une théorie générale des idéologies », *Cahiers pour l'analyse* (« Généalogie des sciences »), n^o 9, 1968, p. 74-92.

KIHM, Christophe, « Manifestes, collectifs, mobilisation », *Lignes*, n^o 40 (« Le manifeste entre littérature, art et politique »), 2013, p. 9-20.

KRYSINSKI, Wladimir, « Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé : Marinetti et ses avatars slaves », *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p. 79-103.

LEINMAN, Colette, *Les catalogues d'expositions surréalistes à Paris (1924-1939)*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2015.

LYON, Janet, *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

MARGEL, Serge « Manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société », *Lignes*, n° 40 (« Le manifeste entre littérature, art et politique »), 2013, p. 30-56.

SOMIGLI, Luca, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

TOMICHE, Anne, « “Manifestes” et “avant-gardes” au XX^e siècle », *Manières de critiquer : colloque sur les avant-gardes à l'Université d'Artois*, 2005.

—, « Genres et manifestes artistiques », dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires, Université Paris 13 et L'Harmattan, p. 21-34.

TOMICHE, Anne et Frédéric REGARD, « Le manifeste, un objet genre ? », *The Conversation*, 2021. [En ligne] <<https://theconversation.com/le-manifeste-un-objet-genre-156258>> (page consultée de 3 mars 2022).

YANOSHEVSKY, Galia, « Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre », *Poetics Today*, vol. 30, n° 2, 2009, p. 257-286.

v. Avant-gardes historiques : théorie et perspectives genrées

ARON, Paul, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Que sais-je ?, 2014.

AMIOT, Anne-Marie, « Georges Ribemont-Dessaignes : du nihilisme Dada au dithyrambe dionysiaque », *Noesis*, n° 7 (« La philosophie du XX^e siècle et le défi poétique »), 2004. [En ligne] <<https://journals.openedition.org/noesis/33>> (page consultée le 26 mai 2023).

BARNET, Marie-Claire, « To Lise Deharme's Lighthouse: *Le Phare de Neuilly*, a Forgotten Surrealist Review », *French Studies*, vol. 57, n° 3, 2003, p. 323-334.

BEAUCHAMP HOUDE, Sarah-Jeanne, *La collaboration au féminin : l'œuvre surréaliste de Lise Deharme*, mémoire de maîtrise, Montréal, 2018.

BLOCH-LAINÉ, Virginie, « Suzanne Malherbe et Claude Cahun, passion neutre », *Libération*, 2019. [En ligne] < https://www.liberation.fr/livres/2019/11/15/suzanne-malherbe-et-claude-cahun-passion-neutre_1763669/ > (page consultée le 12 août 2022).

BONNET, Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.

COLVILLE, Georgiana M. M. et Katharine CONLEY (dir.), *La femme s'entête : la part du féminin dans le Surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine marge », 1997.

CHADWICK, Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1986.

CONTARINI, Silvia, *La femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2006.

DACHY, Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2011 (1994).

FESSAGUET, Dominique, « Le Manifeste surréaliste et ses rapports avec l'inconscient », *Topique*, n° 115 (« Sigmund et Anna Freud »), 2011/2, p. 113-119.

HUGNET, Georges, *L'aventure Dada*, Paris, Seghers, 1971.

KANTERS, Robert, « Le français a-t-il la tête fantastique ou La pente de la rêverie », *Samedi-soir*, 21-27 avril 1955 (© Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, DEHA-4).

KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997.

LEPERLIER, François, « Les paris sont ouverts », *Mélusine*, n° XIII (« Le surréaliste et son psy »), Paris, L'Âge d'Homme, 1992, p. 271-282.

LISTA, Giovanni, *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

———, *Marinetti et le futurisme : études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.

——, *Le Futurisme : création et avant-garde*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2001.

——, *Qu'est-ce que le futurisme ?*, Paris, Gallimard, 2015.

MAHOT BOUDIAS, Florian, « Politique de l'illisibilité : André Breton face à Aragon dans *Misère de la Poésie* (1932) », *Fabula LhT*, n° 16 (« Crise de lisibilité »), 2016. [En ligne] < <https://www.fabula.org/lht/16/mahot-boudias.html> > (page consultée le 29 juillet 2023).

MEAZZI, Barbara, *Le Futurisme entre l'Italie et la France*, Chambéry, Université de Savoie, 2010.

OBERHUBER, Andrea (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Paragraphes, vol. 27, 2007.

——, *Le Livre surréaliste : faire œuvre à deux*. [En ligne] <<https://lisaf.org/>> (page consultée le 23 avril 2023).

OBERHUBER, Andrea, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, 2005, p. 343-364.

——, *Corps de papier. Résonances*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012.

——, « Enfants naturels ou filles spirituelles ? À propos de quelques réflexions sur l'esprit de filiation Dada dans les pratiques "autographiques" des auteures-artistes surréalistes », dans Elza Adamowicz et Eric Robertson (dir.), *Dada and Beyond 2 : Dada and its Legacies*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 181-198.

——, *Faire œuvre à deux. Le Livre surréaliste au féminin*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2023.

OBERHUBER, Andrea et Alexandra ARVISAIS (dir.), *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016.

PIA DI BELLA, Maria, « Prométhées futuristes », *Communications*, n° 78, 2005, p. 151-162.

RIOU, Gwenn, « Un rendez-vous raté : communistes et surréalistes dans les années 1930 », *Marges*, n° 26 (« Instrumentalisation de l'art »), 2018, p. 10-23.

——, « De la théorie à la pratique : "Le manifeste des écrivains et artistes révolutionnaires" (1932) », *Itinéraires*, vol. 1 (« Le manifeste à travers les arts : devenir d'un genre indiscipliné »),

2018. [En ligne] <<https://journals.openedition.org/itineraires/4212>> (page consultée le 29 juillet 2023).

RODRIGUES, Olinde, « L'artiste, le savant et l'industriel », dans Claude-Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Galerie de Bossange Père, 1825, p. 331-392.

RUBIN SULEIMAN, Susan, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

RUSSELL, Charles, « The Theory of the Avant-Garde », dans *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Post Modernism*, New-York, Oxford University Press, 1985, p. 3-38.

SALARIS, Claudia, « Le futurisme et l'esthétique de la foule », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 28, 2010/2011, p. 59-82.

SEBBAG, Georges, *André Breton. L'amour-folie*, Paris, Jean-Michel Place, 2004.

SPETTEL, Elisabeth, « Les artistes femmes. Des esthétiques de la limite dépassée ? », *Femmes extrêmes*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 161-181.

vi. Ethos et performance de soi

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

———, *Apologie de la polémique*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

———, « Qu'est-ce que l'*ethos* collectif ? Sciences du langage et sciences sociales », dans Ruth Amossy et Eithan Orkibi (dir.), *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classique Garnier, 2021, p. 21-51.

AMOSSY, Ruth et Eithan ORKIBI, « Introduction », dans Ruth Amossy et Eithan Orkibi (dir.) *Ethos collectif et identités sociales*, Paris, Classique Garnier, 2021, p. 7-17.

AMOSSY, Ruth et Marcel BURGER, « Introduction : la polémique médiatisée », *Revue de sémiolinguistique des textes et discours (SEMEN)*, n° 31 (« Polémiques médiatiques et journalistiques »), 2011, p. 7-24.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

AUSTIN, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n° 16 (« Recherches rhétoriques »), 1970, p. 172-223.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976.

——, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992].

——, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 43 (« Rites et fétiches »), juin 1982, p. 58-63.

DANBLON, Emmanuelle, *La fonction persuasive. Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité*, Paris, Colin, 2005.

DASCAL, Marcelo, « Dichotomies and Types of Debates », dans Frans Van Eemeren et Bart Garssen (dir.), *Controversy and Confrontation*, Amsterdam/Philadelphie, Benjamins, 2008, p. 27-49.

DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Bruxelles, Éditions Universitaires, 1992.

DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », *Parages*, Galilée, 1986, p. 249-286.

GARAND, Dominique, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Annette Hayward et Dominique Garand (dir.), *États du polémique*, Montréal, Nota Bene, 1998, p. 211-268.

GOFFMAN, Erving, *Mise en scène de la vie quotidienne 1: la présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.

HEINICH, Nathalie, « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans Jean-Olivier Majastre (dir.), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 49-64.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « La polémique et ses définitions », dans Nicole Gelas et Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Le discours polémique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p. 3-40.

MAINGUENEAU, Dominique, « Problème d'*ethos* », *Pratiques*, n^{os} 113-114, juin 2002, p. 55-67.

——, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

——, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.

MARTENS, David et Anne REVERSEAU (dir.), « Figurations de l'écrivain en images / Figurations of the Writer in Image », *Image and Narrative*, vol. 13, n^o 4, 2012, p. 1-10.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

——, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n^o 3, 2009, p. 2-10.

MEYER, Michel, *Principia Rhetorica*, Paris, Fayard, 2008.

OLÉRON, Pierre, « Sur l'argumentation polémique », *Hermès*, n^o 16 (*Argumentation et Rhétorique II*), 1995, p. 15-27.

ORKIBI, Eithan, « Ethos collectif et rhétorique de polarisation : le discours des étudiants en France pendant la guerre d'Algérie », *Argumentation et Analyse du discours*, n^o 1, 2008. [En ligne] < <https://journals.openedition.org/aad/438#quotation> > (page consultée le 4 juin 2023).

PERELMAN, Chaïm, « Logique formelle et argumentation », dans Pierre Bange (dir.), *Logique, argumentation, conversation*, Berne, Peter Lang, 1983, p. 168-175.

PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions Université de Bruxelles, 1988.

PLANTIN, Christian, « La personne comme ressource argumentative : *ethos* et résistance à l'autorité », dans Patrick Charaudeau (dir.), *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 55-70.

——, « Des polémistes aux polémiqueurs » dans Gilles Declercq, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *La Parole polémique*, Paris, Champion, 2003, p. 377-408.

RÉCANATI, François, « Le développement de la pragmatique », *Langue Française*, n^o 42, 1979, p. 6-20.

YANOSHEVSKY, Galia, « La polémique journalistique et l'impartialité du tiers », *Recherches en communication*, Louvain, vol. 20, 2003, p. 53-63.

vii. Autres ouvrages cités

BAUDRILLARD, Jean, « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n° 13 (« Les objets »), 1969, p. 23-50.

« DAUPHIN » [Définition], *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 2002, p. 139.

DELCOR, Mathias, « Le passage du temps prophétique au temps apocalyptique », *Annales de l'École pratique des hautes études*, n° 92, 1983, p. 39-75.

« ÉTHIQUE » [Définition], *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. [En ligne] < <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9thique> > (page consultée le 11 août 2023).

« ÉTHIQUE » [Définition], *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 208-209.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

KLAUBER, Véronique, « Aphorisme » [Définition], *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, 1997, p. 32.

HERMON, Elly, « Le désarmement moral, facteur dans les relations internationales pendant l'entre-deux-guerres », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, Presses universitaires de France, n° 156, octobre 1989, p. 23-36.

LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006 [1995].

MONTANDON, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

NESBITT, Nick *Caribbean Critique : Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

TOURET, Michèle, « Remaniements contractuels (à propos de Blaise Cendrars) », dans Emmanuel Bouju (éd.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 31-46.

« Virilité » [Définition], *Trésor de la langue française*. [En ligne] < <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=701914275;>> (page consultée le 29 juillet 2023).

VOGELS, Walter, *Les Prophètes*, Montréal, Novalis, 1990.

viii. Exposition

ROSEFELDT, Julian, *Manifesto*. [En ligne] < https://www.julianrosefeldt.com/film-and-video-works/manifesto-_2014-2015/ > (page consultée le 29 juillet 2023).