



CLASSIQUES
GARNIER

MAUREL-INDART (Hélène), « Introduction. De Lui à Elle, sur la voie de la création, au féminin », in MAUREL-INDART (Hélène) (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, p. 7-19

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08992-6.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08992-6.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

MAUREL-INDART (Hélène), « Introduction. De Lui à Elle, sur la voie de la création, au féminin »

RÉSUMÉ – L'histoire littéraire laisse peu de place aux femmes : nombre d'écrivaines sont passées à la trappe, leurs œuvres dépréciées ou simplement oubliées. Les femmes, en art et en littérature, ont le plus souvent œuvré dans l'ombre, comme collaboratrices, secrétaires, correctrices, ou même rédactrices anonymes, au service de l'œuvre du "grand homme". Il importe de faire la lumière sur ces formes de créativité mal définies et sur le processus d'autonomisation chez certaines de ces créatrices.

MOTS-CLÉS – Condition féminine, histoire littéraire, artistes, reconnaissance, identité

INTRODUCTION

De Lui à Elle,
sur la voie de la création, au féminin

Simple constat : l'histoire littéraire laisse peu de place aux femmes. Est-ce à dire que la production littéraire des femmes soit rare à ce point ? À ce point, et en proportion de leur faible visibilité dans le champ littéraire, non. D'évidence, nombre d'écrivaines¹ sont passées à la trappe, leurs œuvres dépréciées, voire ridiculisées, ou simplement oubliées, à force d'être demeurées en marge des circuits de diffusion et de légitimation ; parce que ces circuits ont longtemps été – et aujourd'hui encore dans une bien moindre mesure – au pouvoir des hommes qui ont détenu le monopole des maisons d'édition, des directions de collections, des journaux et revues, des jurys de prix littéraires. Là encore, simple constat.

Effacées donc, par la force des choses, par le seul fait de leur relégation hors du champ littéraire, les femmes entrent en littérature, mais de biais, faisant l'homme, façon George Sand, ou s'effaçant, sans signature aucune, obscures doublures d'un homme vénéré, puis quelquefois haï pour le sacrifice consenti. Nombre d'entre elles, hésitant à braver us et morale, ont préféré assouvir leur passion de l'écriture par délégation, à travers l'œuvre du mari, du frère, de l'amant, sans publication en nom propre, du moins pendant une partie conséquente de leur activité littéraire.

Claire de Duras, sœur d'élection de Chateaubriand, n'a la considération de Sainte-Beuve, dans ses *Portraits de femmes*, que lorsqu'elle écrit « fréquemment sous sa dictée les grandes pages futures² ». Elle-même ne s'autorise à publier son premier roman, *Ourika*, qu'anonymement et à petit tirage, en 1823. Le succès est tel qu'elle ne peut que se dévoiler – quoiqu'elle en fût officieusement reconnue comme l'auteur –, sous

1 Dans cet essai collectif, nous avons pris le parti de laisser à chaque contributeur le choix de féminiser, ou non, les termes « auteur », « écrivain », « poète ».

2 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, [Paris, Didier, 1844], édition établie par Gérard Antoine, Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 110.

son nom d'épouse, pour une seconde édition et pour le roman suivant, *Édouard*. Ses scrupules de grande dame la reprennent pour le troisième, *Olivier ou le Secret*, dont elle réserve la lecture à ses proches, sans publication. Ainsi encore pour l'ensemble de sa production littéraire, laissée pour compte de toute publication de son vivant : d'autres romans, une ébauche de tragédie, un journal intime, des vers. Le propos de Rousseau de 1758, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, vaut encore à son époque : « [...] Il n'y a point de bonnes mœurs pour les femmes hors d'une vie retirée et domestique³. »

Même Germaine de Staël, qui avait pourtant ses entrées en littérature, confie sa rancœur dans un ouvrage en partie consacré à la place de la femme dans la société, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* :

Les femmes sentent qu'il y a dans leur nature quelque chose de pur et de délicat, bientôt flétri par les regards mêmes du public ; l'esprit, les talents, une âme passionnée, peuvent les faire sortir du nuage qui devrait toujours les environner ; mais sans cesse elles le regrettent comme leur véritable asyle⁴.

Amère, elle prête à ses contemporains des intentions discriminatoires dans les critiques qu'elle reçoit lors de la publication de son ouvrage :

Après avoir réfuté les diverses objections qui ont été faites contre mon ouvrage, je sais fort bien qu'il est un genre d'attaque qui peut continuellement se répéter ; ce sont toutes les insinuations qui ont pour objet de me blâmer, comme femme, d'écrire et de penser⁵.

Sous cette plume blessée, la vérité générale résonne davantage comme une confession qui rappelle le tragique destin de l'héroïne éponyme d'une fiction très personnelle, *Corinne ou l'Italie*, de 1807. Rien n'a donc vraiment changé après un demi-siècle, quand Marie-Jeanne Riccoboni faisait dire, en 1762, à l'héroïne de son roman *Histoire d'Ernestine* : « Ô ma chère amie, vous ne les connaissez pas, ils se prétendent formés pour guider, protéger, soutenir un sexe timide et faible ; cependant eux seuls l'attaquent, entretiennent sa timidité, et profitent de sa faiblesse⁶. »

3 In *Œuvres complètes*, [publiées à Amsterdam en 1758], tome 2, Paris, P. Dupont, p. 115.

4 In *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot Frères, tome I, 1844, p. 305.

5 Seconde édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Maradan, 1800, vol. 1, préface, p. 25.

6 *Histoire d'Ernestine, suivie de celle de Christine de Suabe, et de Sigefroid, comte de Surger*, de Marie-Jeanne Riccoboni, Paris, Lebègue, 1821, p. 65.

Le xx^e siècle a progressivement sorti les femmes d'un tel carcan ; pourtant, pas si loin de nous encore, Julia Daudet, soucieuse avant tout de préserver le statut d'écrivain de son mari, répugna toujours à ce qu'on sache la part qu'elle avait dans son travail. Elle tenait bien trop à son image de grande bourgeoise et à la respectabilité de sa famille pour risquer d'apparaître comme une collaboratrice de son époux dont le talent eût été rabaissé. Il est des cas plus douloureux où l'épouse, dans l'ombre d'un « génie » admiré, étouffa dans l'œuf l'œuvre à naître. Ainsi, Gustav Mahler, au nom de l'amour absolu, imposa un terrible pacte à sa future femme, dans une lettre comminatoire ; il condamna Alma Schindler, elle-même compositrice, à renoncer à sa propre musique pour se dévouer entièrement à la sienne :

Là-dessus, mon Alma, il faut que les choses soient claires entre nous dès à présent, avant même que nous nous revoyions. Il va me falloir ici commencer à parler de moi, car je me trouve dans l'étrange situation d'opposer à la tienne *ma* musique que tu ne connais pas et ne comprends pas encore. [...] Comment te représentes-tu un tel ménage de compositeurs ? T'imagines-tu à quel point une rivalité si étrange deviendra nécessairement ridicule, et sera plus tard dégradante pour nous deux ? [...] Tu dois « renoncer », (comme tu me l'as écrit) à tout ce qui est superficiel, à toute convention, à toute vanité et tout aveuglement (en ce qui concerne « personnalité » et « travaux »). Tu dois te donner à moi sans condition, tu dois soumettre ta vie future, dans tous ses détails, à mes besoins et ne rien désirer que mon amour⁷.

Il avait quarante-et-un ans, elle en avait vingt-trois ; elle renonça à sa passion, abandonna la musique ; sa compétence ne fut pas vaine, elle servit à relire et corriger les partitions de Mahler. Elle-même laisse une centaine de lieder de jeunesse, d'avant le mariage, dont un bon nombre à ce jour inédits.

Et quel parcours éditorial pour Zelda Fitzgerald, qui ne pouvait adresser à son éditeur le manuscrit de son roman *Accordez-moi cette valse*⁸, sans que celui-ci ne s'en réfère au mari, seul légitime auteur du couple. Une fois les épreuves revues et corrigées de force par Scott, que resta-t-il de l'âme de Zelda, ainsi dénaturée ? Autre dilemme : Catherine Pozzi

7 Françoise Xenakis, *Zut, on a encore oublié Madame Freud...*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985, p. 200-201.

8 Zelda Fitzgerald, *Accordez-moi cette valse*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacqueline Rémy, [éd. originale, *Save me the waltz*, Charles Scribner's Sons, 1932], Paris, Robert Laffont, « Pavillons Poche », 2008.

n'osa publier sous son nom – par pudeur, par complexe à l'égard de l'amant ? – une autobiographie fictive *Agnès*, qu'on eut tôt fait d'attribuer à Paul Valéry ; ces femmes qui écrivaient aspiraient à être reconnues comme des auteures à part entière. Et on ne leur ferait pas honneur en les affublant du rôle prétendument flatteur de « muse », qui masquerait outrageusement leur véritable ambition. Muse n'est pas écrivaine ; son souffle inspire, mais elle-même se garde de tenir plume et ne prétend à aucune légitimité littéraire.

La violence d'une telle domination, à l'origine de frustrations quelquefois inconscientes mais aux conséquences profondes sur le psychisme, Pierre Bourdieu la repère et l'analyse clairement :

Et j'ai aussi toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment⁹.

Comment sortir d'un tel piège instauré insidieusement depuis des siècles ? George Sand, pionnière, a relevé le défi, s'imposant comme auteure en dépit des interdits de l'époque. « J'ai un but, une tâche, disons le mot, une passion. Le métier d'écrire en est une violente et presque indestructible¹⁰. » Née en 1804, elle incarne explicitement la liberté naissante de l'opprimé, dans une vision plus vaste, politique, qui dépasse le sort de la femme : « Je hais toute espèce de domination, qu'elle soit spirituelle ou politique. » Michel Mercier, dans *Le Roman féminin*¹¹, lie avec justesse le projet d'émancipation de la femme à celui, plus vaste, de l'indépendance à l'égard de toute forme de domination sexuelle, ou même sociale. Le roman du XIX^e siècle incarne cet élan de démocratisation. Même le roman victorien écrit par des femmes, encore corseté de morale et de vertu, s'ouvre au monde des exclus et des opprimés. La romancière britannique Elizabeth Gaskell, qui signe

9 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 7.

10 George Sand à Jules Boucoiran, 4 mars 1831, *Correspondance 1812-1876*, édition établie par Georges Lubin, t. I, Paris, Classiques Garnier, 1964, p. 817.

11 Michel Mercier, *Le Roman féminin*, chap. VI « Les chemins de la liberté, 2. Les voies sociales et politiques », Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1976, p. 184-211.

Mrs Gaskell, à la victorienne, exhibe la misère de la vie ouvrière avec *Ruth* en 1853, la violence des grèves dans *Nord et Sud* en 1854 : « L'esprit évangélique conduit indifféremment à la défense de la femme ou de l'ouvrier, à l'affirmation de leur dignité par leur libération : dans ces perspectives, *Jane Eyre* en 1847 est aussi un roman social, l'histoire et la réussite d'une jeune fille pauvre et digne ». Mercier dit juste quand il voit dans la passion amoureuse de la jeune Jane « un acte social qui affirme l'individu contre tout conformisme social¹² ». Elizabeth Gaskell, Charlotte Brontë, Jane Austen, George Eliot... Une constellation de femmes outre-Manche fait écho à la voix de George Sand. Le roman féminin inaugure le combat de l'émancipation.

L'histoire littéraire pourrait-elle enfin s'écrire au féminin, quand seuls les hommes en ont été les auteurs patentés ? Le diagnostic est aisé pour qui ausculte de près le grand corps malade de la femme écrivaine ; Martine Reid s'y penche et observe, sans concession, ni zèle équivoque. La synthèse *Des femmes en littérature*¹³ relève les traits les plus saillants : que « bas-bleu » soit la dénomination courante pendant tout le XIX^e siècle pour désigner la femme de lettres, la femme de salon ou l'écrivaine, en dit long sur le discrédit dont elle fait l'objet, dérogeant à ses obligations de femme, d'épouse et de mère, et transportant dans la sphère publique un sexe dévolu au privé et à l'intimité¹⁴. À l'origine, le « bas bleu » fut un homme, un certain Benjamin Stillingfleet, pour signifier celui qui, dès les années 1770 à Londres, dans le salon de la progressiste Elisabeth Montaigne, se distingua par sa conversation et ses bas colorés. « Bas-bleu » devenu femme se fit péjoratif, dégradé, visant les femmes se piquant d'érudition. Flaubert pointe : « terme de mépris pour désigner toute femme qui s'intéresse aux choses intellectuelles. Citer Molière : "Quand la capacité de l'esprit se hausse..." etc.¹⁵ ». Barbey d'Aurevilly enfonce :

Les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes, ce sont des hommes, – du moins de prétention, – et manqués ! Ce sont des Bas-bleus. Bas-bleu est masculin. Les Bas-bleus ont, plus ou moins, donné la démission de leur

12 *Ibid.*, p. 187.

13 Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, Belin, 2010.

14 Voir aussi *La Littérature en bas-bleus*, sous la direction d'Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon, en trois volumes, Paris, Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2010, 2013, 2017.

15 Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet*, Éd. Conard, 1910, p. 418.

sexe. [...] La première punition de ces jalouses du génie des hommes a été de perdre le leur¹⁶.

Baudelaire confirme : « un homme manqué¹⁷ » ! Quarante caricatures de « Bas-bleus » par Daumier dans *Le Charivari* du 30 janvier au 7 août 1844 martèlent chaque jour un ricanement de connivence masculine qui cache, veut-on le croire, une secrète admiration pour ces auteures indésirables. Trois ans plus tôt, même obsession chez Frédéric Soulié dans sa *Physiologie du bas-bleu* de 1841, qui embouche la trompette de son prédécesseur Jules Janin, auteur lui aussi d'un chapitre sur « Le bas bleu » en 1853 : « accoucher honteusement de quelque roman avorté, de quelque poème informe, embryon mutilé, conçu sans plaisir, enfanté sans gémisséments et sans douleurs¹⁸ ». Honte à la femme écrivaine, qui troque maternité contre paternité littéraire. Honte à la femme qui dédaigne les déchirures de l'enfantement pour des griffures paperassières.

À la fin du XIX^e siècle, Lanson donne le coup de grâce dans son *Histoire de la littérature française*. En cinq cents pages, son tamis ne retient que neuf noms de femmes écrivains qui pourraient du reste regretter de ne pas avoir échappé au palmarès ; Christine de Pizan paye le prix fort pour les suivantes, coupable d'être « la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs » à l'« infatigable facilité », à l'« universelle médiocrité¹⁹ ».

La messe est dite. L'histoire littéraire se fera sans les femmes. D'excellence, on comprend qu'il n'en est pas pour la femme auteure, si elle ne sait tenir maison, avoir mari et procréer. Point de salut en dehors de ces femelles fonctions. Pizan avait contre elle une vocation de féministe avant la lettre, avide d'érudition, auteure de belles lettres et d'écrits politiques, à l'aube du XV^e siècle. Trop entreprenante, trop indépendante de tête et de cœur, refusant de se remarier à vingt-cinq ans après la mort d'un époux adoré, ferait-elle de l'ombre aux génies masculins ? Impensable ! L'esprit lansoniste demeurera l'étalon de la critique littéraire, érigé en dogme pendant quarante ans.

16 Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, chap. 5 « Les Bas-bleus », réimpression de l'édition de Paris 1878, Slatkine Reprints, Genève, 1968, p. xi.

17 Baudelaire, « Des maîtresses », in *Œuvres complètes*, Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris, Seuil, 1968, p. 268.

18 Jules Janin, « Le bas-bleu », in *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Furne et Cie, 1853 [1^{re} édition en 1833], tome II, p. 383.

19 Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1912, 12^e édition (1^{re} édition en 1894), p. 166.

La génération suivante ne s'en remet pas, en dépit des intentions. S'il est une littérature féminine, elle ne peut être qu'au féminin, sexuée, sans lien ni comparaison avec la littérature des hommes, qui font, on l'aura compris, La Littérature : autre façon, totalement inconsciente et foncièrement bienveillante, de faire le premier pas vers ce qui demeure irréductiblement de l'« écrit de femme ». *L'Histoire de la littérature féminine en France* de Jean Larnac en 1929 en est là : « J'aimerais enfin y montrer la continuité de l'effort littéraire des femmes et révéler, dans leurs œuvres, ce qui est proprement féminin et en fait un ensemble fort différent de la littérature masculine²⁰. » Foin des bonnes intentions. Elles virent vite à l'aigre, une fois accomplies les formalités de politesse : « Les femmes seraient-elles donc impuissantes à retenir leur sensation directe pour la malaxer longuement et, par un savant travail, la transmuier en une œuvre aux contours nettement délimités²¹ ? » La galanterie procède ainsi : faire passer la femme en premier pour mieux viser la croupe et l'asseoir en pot de fleur. Reste à la canonner en ses beaux parterres : « les femmes n'ont pleinement réussi que dans la correspondance qui n'est qu'une conversation à distance, la poésie lyrique et le roman confession, qui ne sont qu'un épanchement du cœur²² ». Bas-bleu, salonnière, blquette, voilà où finit la femme en trois cents pages d'une étude prometteuse sur l'histoire littéraire féminine.

Consternant constat dûment consigné par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, lorsqu'elle reçut commande d'une conférence sur les femmes et le roman à l'Université de Cambridge :

[...] cinq minutes de stupéfaction, d'étonnement et d'égarement. Avez-vous quelque idée du nombre de livres consacrés aux femmes dans le courant d'une année ? Avez-vous quelque idée du nombre de ces livres qui sont écrits par des hommes ? Savez-vous que vous êtes peut-être de tous les animaux de la création celui dont on discute le plus ? La seule lecture des titres suggérerait d'innombrables maîtres d'école, d'innombrables prédicateurs gravissant leurs estrades ou leurs chaires et discourant avec une loquacité qui dépassait de beaucoup l'heure généralement accordée aux discours consacrés à ce sujet. [...] Autant ne pas ouvrir leurs livres²³.

20 Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Éditions Kra, 1929, p. 5.

21 *Ibid.*, p. 252.

22 *Ibid.*, p. 257.

23 Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1977, « Bibliothèque 10/18 », 1992, p. 41-42 et 47.

Et si la sœur de Shakespeare avait eu du génie ? se demande Virginia. « Laissez-moi imaginer... » Elle serait sans doute devenue folle. « Peut-être griffonnait-elle quelques pages en cachette dans le fruitier, mais elle avait bien soin, alors, de les cacher ou de les mettre au feu²⁴. » Et on l'aurait mariée, dans l'horreur d'un mariage à un négociant de laines.

Une vie libre à Londres, au XIX^e siècle, aurait impliqué pour une femme poète et auteur dramatique une tension nerveuse et un déchirement tels qu'ils l'auraient sans doute tuée. Eût-elle survécu, tout ce qu'elle eût écrit, découlant d'une imagination faussée et morbide, en eût été déformé et contrefait. Et sans doute, pensai-je, regardant le rayon où ne se trouvent point de pièces écrites par des femmes, n'aurait-elle pas signé ses œuvres²⁵.

Currer Bell, George Eliot, George Sand : au XIX^e siècle, « le désir d'être voilées les possède encore²⁶. » Charlotte Brontë, Mary Ann, Aurore Dupin, votre pseudonyme n'était-il pas, malgré vous, un dernier reliquat de votre sens de la chasteté ? Même les pionnières peinent à échapper à l'emprise d'une culture empreinte de préjugés.

Virginia Woolf prédisait que dans cent ans la femme aurait les moyens de son indépendance, condition *sine qua non* de la création littéraire, avec « une chambre à soi », cinq cents livres de rente et la liberté d'expression. C'était en 1929. Mission accomplie : en France, droit de vote des femmes et droit à l'éligibilité en 1944, principe d'égalité des droits entre hommes et femmes inscrit dans la constitution en 1946. Pourtant, en 1949, Simone de Beauvoir reconnaît dans *Le Deuxième Sexe* : « La femme libre est seulement en train de naître²⁷. » C'est qu'entre le droit de vote et l'indépendance financière, on n'hésite pas : de l'argent ! et après, des droits... et le droit d'en disposer surtout. La vraie date, c'est 1965, avec la réforme du régime matrimonial qui autorise la femme à gérer ses biens, puisqu'elle ne pouvait jusqu'alors que disposer de son salaire, et cela seulement depuis 1907. En 1965 donc, elle est autorisée à ouvrir un compte en banque et à exercer une profession sans l'autorisation du mari. Tout est dit, enfin. Bourse en poche ou porte-monnaie en sac à main, la femme trime comme l'homme, certes, mais pour elle.

24 *Ibidem*, p. 71.

25 *Ibidem*, p. 75.

26 *Ibidem*, p. 76.

27 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, tome II, 1950, p. 641.

Encore qu'il lui restât à franchir un grand pas, grand pour l'histoire des femmes. Que vaut l'argent sans un corps à soi ? Quand le corps s'alourdit contre toute attente, qu'il est voué à l'œuvre d'un autre, ventre plein pour une autre vie, la femme retombe dans l'entrave : le bonheur de la maternité ne peut être que dans le désir. Hors consentement, il n'est que servitude. Et comme l'on ne sait guère encore ce qu'il en est de l'instinct maternel, de l'amour naturel d'une mère pour son enfant, il n'est pas dit que telle servitude devienne volontaire. La femme indépendante ne naît vraiment qu'en 1967, quand la loi Neuwirth autorise la contraception. La légalisation de la « pilule » libère la femme de l'angoisse mensuelle du vingt-et-unième jour. Viendront-viendront-pas ? Retard ou peine à retardement ? Honte à la honte de la fille-mère. La Fanny d'un Marius épris de mer doit épouser le vieil Honoré, le sauve-l'honneur bien nommé. La Geneviève des *Parapluies de Cherbourg* s'en remet à Roland pour oublier l'engeance du soldat Guy, mobilisé en Algérie. Attendre encore 1974, la loi Veil autorisant l'IVG pour la seconde chance, quand tout a failli. *A body of one's own* : dernier sésame que Woolf ne cite pas, elle qui en fut empêchée, pour raison de maternité littéraire. Interdite d'enfanter. Question de survie, lui disait-on. N'en mourut-elle point ? De cet interdit imposé au corps, vide de fécondation.

Le silence des femmes se fait quelquefois entendre, en journaux, mémoires, épîtres et confesses de tous ordres. Soyons leur chambre d'écho. Que revivent *post mortem* ces voix contrariées. Les processus d'occultation ou plus radicalement de dépréciation des œuvres des femmes, artistes ou écrivaines, s'inscrivent dans une évolution historique précise, déterminée par le contexte politique, les stratégies d'éducation et la représentation du rôle de la femme dans la famille et dans la société. Une approche diachronique du statut de la femme dans notre société occidentale s'impose : avant même de présenter dans cet ouvrage des figures de femmes, qu'elles soient rabaissées, effacées ou autonomisées, et d'en comparer les itinéraires, une analyse en surplomb permettra de mieux comprendre le phénomène général de l'écriture au féminin. Éliane Viennot considère ainsi que « la machine à effacer » les femmes de l'histoire littéraire est un mécanisme culturel « historiquement limité » qui s'emballa au XVIII^e siècle. Le XIX^e est la période noire où la plupart

des femmes créatrices demeurent dans l'ombre, et a fortiori dans l'ombre de « grands hommes » peu reconnaissants, ou simplement pas conscients de la valeur de leur contribution et de leur talent. Pour elles, l'accès à la notoriété littéraire ou artistique ne peut se faire, le plus souvent, que de biais, par des procédés d'auto-effacement du genre féminin ou de mystification de leur identité. Bien des femmes ont forcé les portes de l'édition en passant par la fenêtre.

Le recours à l'anonymat et à la pseudonymie est à la fois le symptôme de cette relégation en marge de l'histoire littéraire et le moyen de déjouer la vigilance des hommes. Comment et pourquoi se cachent-elles ? Béatrice Didier analyse les aspects historiques et sociologiques du nom d'auteur assigné aux femmes en littérature ; voilà qui en dit long sur les stratégies éditoriales qu'elles doivent mettre en œuvre pour, simplement, exister : effacer son nom afin de créer une figure d'auteur, d'auteure, d'autrice – la terminologie fluctuante est symptomatique d'un statut incertain, fragile – et de mettre au jour l'œuvre. Dans le rapport que la femme entretient avec la création littéraire ou artistique, la relation de dépendance à un « grand écrivain » ou à un artiste de renom est une donnée souvent déterminante. George Sand, qui parvient sans conteste à imposer son statut d'écrivain à ses pairs, emprunte néanmoins son nom d'auteur – pas question pour elle de féminiser le terme – à son amant Sandeau.

Les processus d'aliénation ou d'autonomisation de la femme sont déterminés, de façon étonnamment récurrente, par la place que lui accorde une autorité mâle dans le monde des lettres : collaboration purement technique telle que le travail de correction et de relecture au service de l'œuvre du « grand homme », écriture à deux mains sous la seule signature masculine, apprentissage de la femme auprès d'un initiateur humiliant ou bienveillant, et quelquefois la sortie de l'ombre, la reconnaissance assumée. Autant de cas de figures que de relations individuelles, chacune avec sa propre complexité. Les tandems envisagés dans cet essai connaissent des évolutions paradoxales, la femme prenant parfois le dessus, l'assujettissement de l'une n'excluant pas la manipulation de l'autre, au féminin le cas échéant.

Il ne s'agit donc pas de nier la subtilité d'une relation où s'imbriquent des ressorts à la fois culturels, intellectuels et affectifs, où le rôle du « grand écrivain » peut aussi être assumé par une « grande écrivaine »

dans une relation homosexuelle en particulier, et où, surtout, on doit s'efforcer de ne pas figer les rôles souvent caricaturaux de victime – a priori la femme – et de bourreau.

Toutes ces précautions prises en compte, nous avons tenté d'identifier des profils de femmes, artistes et écrivaines, dans leur sinueux itinéraire. Ces figures distinctives se dessinent subtilement, saisies dans les contradictions de leur tempérament, de leur milieu social et de l'époque, mais aussi de la relation à l'autre, à celui qui fait de l'ombre. Dans l'ombre ou à l'ombre ? Sacrifiée ou protégée ? L'aimé, l'admiré, le sacrificateur, le Pygmalion : la figure même de celui qui tient le rôle du « grand homme » se nuance dans cette relation complice, plus ou moins fusionnelle ou déséquilibrée. Que dire de la gestation de l'œuvre, par-delà les effets trompeurs de la signature, du nom de l'auteur, et en dépit des aveux de collaboration ou de repentirs ? Retrouver les traces de l'une dans l'autre, explorer les brouillons, confronter les sources, l'œuvre et ses marges ; tenter l'analyse stylistique pour une attribution supposément objective de paternité, ou maternité, littéraire : chantier ouvert, infini. La sédimentation de l'œuvre se donne à livre ouvert, comme chacun de ces portraits de femmes en mal de création.

Nous rendrons grâce tout d'abord aux humiliées, meurtries dans leur quête de reconnaissance par le « grand homme », figure prométhéenne de la création : la comtesse Dash, « plume de rechange » d'Alexandre Dumas ; Claire de Duras, dont l'œuvre est volontairement ignorée par le « cher frère », Chateaubriand ; Louise Colet, rabaissée par Flaubert et les flaubertistes, définitivement exclue de l'histoire littéraire et à peine lisible dans les marges de la correspondance de l'auteur de *Madame Bovary* ; Catherine Pozzi, sacrifiée sur l'autel valéryen dans son idéal perdu de fusion amoureuse et intellectuelle. Les milieux littéraires et artistiques du XIX^e siècle et du début du XX^e ont nourri de grandes rancœurs. Des individualités talentueuses furent condamnées à ne recueillir la lumière que dans l'ombre de l'Autre, mythe du créateur unique et tout puissant, au masculin : de ces femmes qui rayonnèrent autour de Beethoven, œuvrant à leur manière au travail créateur, peu de traces, de Nannette Streicher ou de Bettina Bretano.

D'autres prennent une sorte de revanche, dans un repli stratégique. Sortes de fées Mélusine, elles fabriquent sa figure d'auteur à l'aimé, érigeant l'œuvre en monument. Ce sont les exécutrices, à double tranchant :

Elisabeth Förster-Nietzsche²⁸, la sœur, « l'oie vindicative antisémite », reconfigura l'œuvre du frère dans une *Volonté de puissance* dévastatrice. Las, il en restera toujours quelque chose. Côté lumière, Grace Frick, l'amante, donna *le coup de grâce* en exécutant le monument scripturaire à la gloire mythique de Marguerite Yourcenar.

Nous honorerons enfin les sœurs, épouses, amantes émancipées, sorties de l'ombre, échappées des coulisses de l'histoire. Elles sont parvenues à l'autonomie créative : Madeleine Scudéry, « l'Illustre Sapho », longtemps restée dans l'ombre du frère aîné, Georges, lui subtilise la postérité par un fratricide ; les salons mondains du XVII^e siècle favorisent son émergence, au détriment du frère aux penchants ridiculement irascibles. Dans l'Allemagne du début du XIX^e siècle, c'est une tout autre trajectoire : Therese Huber, d'abord « nègre » de ses deux maris, parvient à se faire un nom. L'éducation familiale libérale a beaucoup aidé dans cette sombre période pour les femmes trop savantes. À la même époque, en Angleterre, Mary Shelley joue les Frankenstein pour achever son monstre de Percy, le mari protecteur, inséparable et omniprésent.

Au début du XX^e siècle, de tels couples fusionnels fécondent l'Europe littéraire et artistique, mais la femme doit jouer des coudes pour imposer son nom : Silvina Ocampo parvient à faire entendre sa voix dans son œuvre à deux mains avec Adolfo Bioy Casares ; Ilse Garnier choisit de sortir de la collaboration conjugale, parfaite, aux individualités abolies, en signant de son nom, ou plutôt de son prénom, des poèmes sur le corps de la femme, *Blason sur le corps féminin*. La voici poétesse en corps propre. Et les Duchamp ? Dans la même veine surréaliste, la personnalité de l'auteur s'efface au profit de l'œuvre prétendument anonyme. Suzanne a trois frères artistes, Jacques, Raymond et Marcel ; elle n'est pourtant le *ready-made* d'aucun. Encore fallait-il que dans ce mouvement d'invisibilisation, elle sût détourner le prénom du frère dans une œuvre sienne, *Ready-made malheureux de Marcel*.

Dans les ateliers des grands peintres, on ne connaît que le Maître, signataire exclusif d'une œuvre collective. Au concepteur la primauté, la lumière et la reconnaissance. Les exécutants ne feraient que traduire

28 Voir aussi : Sylvie Camet, « Elisabeth Nietzsche ou "Le fou d'à côté" », in Sylvie Camet (dir.), *Femmes d'à côté, Filles, sœurs, épouses d'hommes célèbres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Carrefour des lettres modernes », 2018, p. 163-178.

la volonté sublimante d'un esprit créateur. Assez comparables à ces peintres de seconde main, les femmes, en art et en littérature, ont souvent œuvré dans l'ombre d'une collaboration mal définie. Parmi elles, un bon nombre ont pourtant su faire valoir leur propre idiolecte et créer l'enchantement que Roland Barthes reconnaît à « tout grand écrivain » dans sa « Mécanique du charme²⁹ ». Il n'est désormais que de les mettre en lumière.

Hélène MAUREL-INDART

29 Roland Barthes, Préface au *Chevalier inexistant* d'Italo Calvino, traduction de l'italien par Maurice Javion, Paris, Seuil, « Points », 1962.