



CLASSIQUES
GARNIER

CAMET (Sylvie), « Avant-propos », in CAMET (Sylvie) (dir.), *Femmes d'à côté. Filles, sœurs, épouses d'hommes célèbres*, p. 7-15

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-07283-6.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07283-6.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.

© 2018. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

AVANT-PROPOS

Lorsqu'une femme a du talent, c'est qu'elle est un homme. En commençant par reprendre la très célèbre fable de Virginia Woolf imaginant Judith, la « petite sœur de Shakespeare », une jeune fille « qui avait, autant que son frère, le goût de l'aventure, était, comme lui, pleine d'imagination et brûlait du désir de voir le monde tel qu'il était », notre recueil dénonce les interdits selon le genre : « on ne l'envoya pas étudier en classe. [...] De temps à autre elle attrapait un livre, un des livres de son frère, peut-être, lisait quelques pages. Mais arrivaient alors ses parents qui lui disaient de raccommoder les chaussettes ou de surveiller le ragoût et de ne pas perdre son temps avec des livres et des papiers¹ ». *Une chambre à soi*² pose clairement les conditions, affirmant l'acuité de l'intelligence et du talent de la jeune sœur : « [Judith] avait l'imagination la plus vive, le même don que [William] pour la musique des mots. Comme lui, elle avait du goût pour le théâtre³ ». Cependant, en butte aux échecs successifs, aux rebuffades, à la répréhension générale, « elle se tua par une nuit d'hiver et repose à quelque croisement où les omnibus s'arrêtent à présent, devant l'*Elephant and Castle*⁴ ».

Virginia Woolf n'attire pas simplement l'attention sur le suicide particulier d'une fille douée mais sur l'effort collectif entrepris pour détruire la créativité des femmes. Notre ouvrage consiste donc à étudier les sœurs, les filles, les épouses de l'ombre, comment elles ont vécu

1 « *She was as adventurous, as imaginative as agog to see the world as he was. But she was not sent to school. [...] She picked up a book now and then, one of her brother's perhaps, and read a few pages. But then her parents came in and told her to mend the stockings or mind the stew and not moon about with books and papers.* » (Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Penguin's Classics, London, 2010, p. 70).

2 Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, Denoël, 1977.

3 « *She had the quickest fancy, a gift like her brother's, for the tune of words, like him, she had a taste for the theatre.* » (*id.*).

4 « *She killed herself one winter's night and lies burried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle.* » (*op. cit.*, p. 74).

leur éclipse par un frère, un père, un mari à la célébrité écrasante, une célébrité qu'elles ont parfois contribué à construire, au détriment de leur propre avènement.

Cet état des lieux reçoit cependant un démenti assez fort lorsque l'on scrute la réalité plus avant ; de fait, l'examen minutieux de différentes carrières montre que l'effacement n'est peut-être pas tant celui des femmes elles-mêmes, qui ont occupé parfois des places et des fonctions enviables, que celui de l'histoire, qui oblitère volontiers leur destinée. Ainsi, ce lent inventaire permet-il de penser la question autrement, les sœurs, les épouses, ont certes eu du mal à s'affirmer, mais lorsqu'elles y sont parvenues, un second moment de déni est intervenu, opposant à leur contribution un silence lourd. Le livre se transforme donc en une sorte de contre-histoire de la littérature, veillant à restituer une visibilité à toutes celles dont la présence a été gommée, et que, pour des raisons qu'il convient d'analyser, l'on a repoussées à une périphérie complète. L'argument qui n'a jamais cessé d'être mis en avant est que les œuvres des femmes sont d'une qualité faible, qu'il vaut mieux leur préférer celles des hommes, posées comme une garantie de solidité et de profondeur. L'article de Linda Nochlin, « *Why have there been no great women artists?* »⁵ avait, dès 1977, posé la question avec netteté et tenté d'y répondre, mettant particulièrement en avant le mythe du génie universel, génie parfaitement sexué. On se souvient à cet égard de la petite expérience contée par Benoîte Groult dans *Ainsi soit-elle*, rapportant que des étudiantes américaines mises devant un texte signé d'un nom masculin (John Mac Kay) s'extasiaient, et jugeaient le même texte avec signature féminine (Joan Mac Kay) dépourvu de substance ou d'intérêt⁶. Un tel exemple signale l'importance des préjugés et la manière dont ceux-ci entrent dans l'appréciation que la critique est susceptible de formuler. De ce point de vue, le verdict revient à peu près à celui d'un employeur face à un curriculum vitæ : il vaudrait par essence si la candidature était anonyme, mais il charrie le plus souvent des stéréotypes sociaux liés aux associations mentales véhiculées par le nom. Une anthologie artistique se soutiendrait plus justement si elle n'était conditionnée par les effets du genre.

5 Linda Nochlin, « *Why have there been no great women artists?* », in *ARTnews*, January 1971, p. 22.

6 Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 2000, p. 174.

OÙ L'ON VOIT LES FEMMES
OCCUPER LE SECOND RÔLE

Les femmes que nous allons rencontrer ont connu un parcours déroutant ; leur relégation à une extériorité complète est rarement vérifiée, même si tout est organisé parfois en ce sens. Le découpage en chapitres traduit le degré d'aboutissement de leur effort : de la négation à l'affirmation plus ou moins complète de leur personnalité. Mais, il n'est aucun exemple qui ne puisse figurer indifféremment dans chacune des parties dans la mesure où toutes ont dû se battre doublement pour créer et que leur victoire a été arrachée à l'adversité, inversement, toute création, si minime soit-elle, revêt un mérite qui va au-delà de son estimation esthétique.

Deux premiers cas de figure illustrent l'attitude collective visant à tenir les femmes à l'écart de l'œuvre : Naïma Meftah a examiné les biographies de Géricault, et a permis en les comparant de faire ressortir la figure d'Alexandrine, cette tante/amante qui a joué un rôle affectif majeur, a infléchi en outre les choix artistiques du peintre. Quoi qu'on lise à cet égard, un silence gêné ou haineux l'emporte, si bien que la postérité a préféré construire une image floue de la vie sexuelle et sentimentale de l'intéressé, au risque de manquer une composante forte de son inspiration. L'examen du *Journal* d'Adèle Hugo par Sylvie Camet aboutit à des conclusions similaires quant à la pression terrible qu'exerce un corps social sur une adolescente, au point d'acculer celle-ci à un lent suicide. Trente années de réclusion dans un asile, n'ont pas tant pour finalité de protéger le monde d'une criminelle dangereuse – il suffit de revoir le film qu'a réalisé François Truffaut pour mesurer qu'Adèle Hugo n'avait rien d'une personnalité violente – que de permettre au Roi Hugo de régner sans partage. « Car le pouvoir du père, c'est la forme suprême du pouvoir mâle, exercé sur tous, mais plus encore sur les faibles, dominés et protégés⁷. » Ce sont les cas les plus extrêmes, et certainement ceux qui illustrent le mieux la mise au ban des femmes, au XIX^e siècle, par les critères d'une morale plutôt en réaction qu'en progrès sur ces questions. Plusieurs d'entre elles ont choisi une existence

7 Georges Duby, Philippe Ariès, *Histoire de la vie privée*, t. IV, Paris, Seuil, 1987, p. 128.

par procuration, se convainquant que le mariage serait le truchement par lequel acquérir une forme de notoriété. « Femme de » est un titre que portent les épouses, cette officialité leur octroyant, par rapport aux précédentes, une légitimité qui fait défaut, et rachète en quelque sorte leur statut de mineure. Dido Freire incarne assez bien cette cession de soi apparente, qui n'attend au fond qu'une revanche, et travaille en profondeur l'identité du couple face au monde. Certes, il n'y a d'œuvre que cinématographique et signée Jean Renoir, mais un interdit frappe les commentateurs qui doivent se plier à la représentation voulue par Dido, comme le développe l'article de Philippe de Vita. L'utilisation de la correspondance comble le vide artistique en permettant à la femme d'être là, d'imposer sa voix, tout en se mêlant à celle de Jean Renoir, dans un savant dégradé de modestie et d'autoritarisme. Cette situation seconde des femmes à l'égard de la production picturale ou littéraire est comprise à travers un processus d'ordre psychanalytique, celle du rapport à la jouissance, et spécialement de la jouissance dans son lien à la parole. Marc Lévy explique par la sexuaction comment les femmes sont exclues de l'ordre du discours. Ces conditions sont faciles à illustrer jusqu'à la première moitié du xx^e siècle, où quantité de sœurs ont sacrifié leur désir de produire à la réalisation fraternelle, qu'il s'agisse d'Eugénie de Guérin, d'Alice James, quantité de filles s'en sont tenues à une secondarité de bon aloi, comme Judith Gautier, Martha Fontane, quantité de femmes ont laissé la préséance à l'époux, ainsi Clara Malraux, Zelda Fitzgerald, mais leur lisibilité se brouille dans la période contemporaine. C'est pourquoi l'à côté est à renégocier continuellement, ce qui permet de présenter le cas d'Emmy Noether comme traduisant cette sorte de coupure épistémologique.

OÙ L'ON VOIT LES FEMMES SE CHERCHER UN RÔLE VÉRITABLE

L'énumération des figures arrachées à l'oubli contredit bientôt l'impression selon laquelle les femmes ne seraient que des accompagnatrices ; si on les a perçues d'abord comme des muses, des égéries, des inspiratrices, elles ont combattu bien souvent ce statut, existant ou

tentant d'exister par elles-mêmes. Exhumer leur nom constitue en soi une forme de re-connaissance, ce qu'entreprend Marie-Laurentine Caetano lorsqu'elle nous entraîne loin en arrière, étudiant une configuration relativement rare, celle d'un frère et d'une sœur collaborant à l'édition de l'œuvre poétique de cette dernière à la Renaissance. Il n'en sévit pas moins quelque débat en matière de prétention littéraire, puisque les deux jeunes gens travaillent à un même objet, mais s'il s'ensuit l'effacement de Marie de Romieu, celui-ci est plutôt le fait de la critique. Il semble que soit continuellement posée l'impossibilité d'une œuvre d'importance dès qu'il s'agit d'une femme, d'où la tendance au déplacement, à une permutation socialement acceptable : il ne peut y avoir qu'un auteur (et non une autrice, même si l'emploi a caractérisé pour la première fois Marie de Romieu). Comme l'indique Raymond Bellour dans son article « Le jeu du frère et de la sœur » : « Il faut que la sœur disparaisse, pour se cantonner dans son rôle de double narcissique⁸. » Que les conditions historiques changent en profondeur ne brise pas l'analogie possible entre les situations, sauf à nuancer les termes selon la nature des liens familiaux. Unissant d'un trait le *xvi^e* siècle et la période contemporaine la condition de l'écrivaine italienne Marisa Madieri montre comment la collaboration avec un homme est problématique. La correction des manuscrits de Claudio Magris, qu'elle entreprit systématiquement, annonce cet altruisme qui caractérise de nombreuses attitudes féminines, et semble même un passage obligé pour qu'enfin soit autorisée une écriture personnelle. L'observation des phénomènes de couple est significative à cet égard. En effet, si les relations familiales n'ont pas été choisies, que l'on ne peut échapper au fait d'être fille ou sœur, l'alliance, sauf à la définir comme un pacte d'intérêts économiques et sociaux, est consentie. Il est donc particulièrement intéressant d'examiner comment s'exprime l'éducation à travers les comportements des partenaires, ce que fait Simone Orzechowski par l'exemple de Marta Feuchtwanger, d'abord soumise aux schémas de son époque et de son milieu, mais accédant par le veuvage à une autonomie qu'elle éprouve comme le moyen de son accomplissement. Les trente années de *l'après* sont consacrées, comme souvent chez les héritiers, à une forme de fidélité (ou supposée telle) crispée à la figure tutélaire, en même temps qu'à une audacieuse

8 Raymond Bellour, « Le jeu du frère et de la sœur », in *La Création collective*, René Passeron (dir.), Paris, Éditions Clancier-Guénéaud, 1981, p. 44-45.

revendication personnelle. Les situations décrites passent de rapports d'exclusion, qui se résumeraient à l'alternative « lui ou moi » à des rapports d'identification qui se traduisent en « lui et moi » et même parfois en « lui est moi ». Si la dénonciation porte sur les représentations bourgeoises et leur conservatisme idéologique, le paradoxe naît de la lecture de l'ouvrage de Virginie Linhart, *Le Jour où mon père s'est tu*, qui déporte la question vers les milieux révolutionnaires mais aboutit à des exclusions similaires. Donnant place à l'entourage, et notamment aux enfants des « établis », celle qui ne se comprend publiquement que comme « fille de » Robert Linhart énonce ce que fut pour elle et ses pairs le fait de vivre de l'intérieur l'engagement marxiste des années Soixante-dix. Matthieu Rémy analyse la manière dont l'ouvrage, qui clame publiquement le lien familial dès le titre, oscille constamment entre hommage et réticence, avec une prudence confondante.

OÙ L'ON VERRA QUE LES RÔLES SE RENVERSENT

Sommairement, l'on pourrait estimer qu'à partir de la fin du xx^e siècle et surtout au XXI^e siècle les critères du masculin et du féminin s'organisent autrement, que la relation à l'Autre ne s'en tient plus à une bipartition limpide. Pourtant, les biographies les plus affirmatives ne sont pas nécessairement les plus récentes. Il convient de remarquer que dans les classes européennes les plus favorisées l'apprentissage des arts d'agrément a constitué longtemps le bagage obligé de la jeune fille à marier, elle n'ignore donc pas tout mais elle est priée de ne pratiquer le dessin ou la musique qu'en dilettante. C'est autour de cet amateurisme que le problème se cristallise. Comment inscrire en effet la limite entre ce qui n'est que parure, ornement, ce qui rehausse l'attrait de la future épouse, et ce qui devient métier, notamment lorsque les conditions économiques se durcissent et que le petit savoir permet de dispenser des leçons ? Les femmes dont il est question dans la troisième partie ont en quelque sorte outrepassé cette limite, s'appropriant les connaissances, non pour en faire montre dans les salons mais dans l'idée de les creuser, les approfondir, les explorer selon leur propre mode.

Clara Schumann, mise en scène par Elfriede Jelinek, oblige à repenser tous les critères. La perspective croise d'une certaine manière les analyses de David Cooper dans *Mort de la famille*, lorsque celui-ci dénonce les « rôles déterminés » inculqués à l'enfant, la manière de l'endoctriner afin qu'il coïncide avec une image attendue de lui, cette « liberté surveillée » octroyée prudemment dans « un carcan rigide⁹ ». À la posture attendue, celle de la parfaite interprète, fille disciplinée et épouse en retrait par rapport à la réalisation musicale du maître, se substitue une image complexe, qui n'est pas celle que l'on a pu observer par ailleurs, à savoir la tentation de la revanche. La dramaturge, explique Florence Fix, pose les choses autrement : insistant d'une part sur la tyrannie exercée par l'apprentissage d'un instrument chez le jeune enfant, et stipulant d'autre part que le passage à l'œuvre n'est pas une subjectivation enviable. Cette approche oblige à reconsidérer toute la problématique puisqu'il n'y a plus ni mérite ni démerite à être à côté, pas plus qu'il n'y a mérite ou démerite à occuper le centre. Ce choc, ce heurt, qui réduit les places et leur hiérarchie, a été pratiqué par la rusée Elisabeth Nietzsche qui s'est bien gardée de faire œuvre originale et a construit au contraire toute sa notoriété sur une usurpation. L'histoire de la philosophie a tenté de remédier aux falsifications des travaux de Friedrich Nietzsche, mais, malgré les rectifications, les mises au point, certaines associations continuent de l'emporter : principalement avec le nazisme et l'antisémitisme. Au fond, le parcours guerrier d'Elisabeth s'avoue crûment pour ce qu'il est, un désir acharné de gloire, de mondanité, de lustre, certainement, elle est de toutes, celle qui a le moins attendu de la postérité et le plus attendu du présent. Justement le portrait de Clara Schumann dans la pièce *Clara S., musikalische Tragödie*, a été symptomatiquement et anachroniquement déplacé dans l'Italie mussolinienne, comme si quelque chose de la volonté de puissance s'avouait aussi par les femmes.

Une certaine homogénéité temporelle est rapidement perceptible malgré la variété des sujets et des figures évoquées. Une concentration exceptionnelle de portraits se révèle au tournant du XIX^e siècle comme si quelque chose se nouait au moment où un nouveau savoir émerge, mais aussi au moment où les modèles politiques arrivent à effondrement. Le premier domaine dans lequel les femmes s'illustrent n'est pas

9 David Cooper, *Mort de la famille*, Paris, Seuil, 1972, p. 25.

à proprement parler artistique mais réflexif, et peut-être le fait que la psychanalyse soit une discipline en train de s'inventer explique-t-il une diversité un peu plus grande qu'ailleurs, on y distingue des personnalités comme celle de Lou Andreas-Salomé ou Marie Bonaparte. Cependant, on ne manquera pas d'être intrigué-e par le fait qu'Emma Jung et Anna Freud soient directement apparentées aux fondateurs : cela signifie-t-il vraiment sensibilité aux questions de genre ou plutôt mainmise et monopolisation ? En tout cas, l'étude consacrée à ces deux figures traduit l'ambivalence de l'appréciation : les femmes sont toujours dans l'entre-deux. Le biographe d'Anna Freud, Uwe Henrik Peters, précise à propos de celle-ci :

On aurait parfaitement pu comprendre qu'elle [Anna Freud] se soit exclusivement consacrée à soigner son père et à éditer son œuvre. Il y a dans la littérature mondiale d'innombrables exemples de femmes et de filles d'hommes célèbres qui ont vécu ainsi et accédé elles-mêmes à la célébrité : que l'on songe seulement à la seconde femme de Dostoïevski ou aux filles de Tolstoï¹⁰.

Le commentaire est ambivalent, il annonce la surprise qu'est l'originalité du travail de psychanalyste d'Anna Freud dans le domaine de l'enfance, tout en semblant admettre qu'un simple soutien au père eût suffi. Une satisfaction par ricochet s'inspire de motifs religieux, préconisant le don de soi, si ce n'est que ce don est encouragé dans une unique direction.

En approchant la sculptrice (l'emploi féminin est voulu par elle-même) Camille Claudel, l'on se convainc de son rôle majeur, une sorte de démenti est infligé aux incertitudes quant à l'impossible grandeur des femmes artistes. Isabelle Mons travaille tour à tour la relation qui se tisse avec le frère Paul Claudel, avec l'amant Auguste Rodin, mettant l'accent sur la façon dont le génie propre de la jeune femme a été phagocyté, si bien qu'aujourd'hui commenter cette œuvre consiste perpétuellement à faire l'éloge d'une réalisation technique et d'une communication sensible exceptionnelles, mais aussi à déplorer la séquestration légale qui s'est prolongée trente ans. C'est que les femmes composent, écrivent au risque de leur vie.

L'ultime proposition de Simone Orzechowski consiste dans un ironique renversement des places, brochant le portrait d'un homme d'à côté, elle décrit cette situation presque inédite consistant pour un homme à vivre

10 Uwe Henrik Peters, *Anna Freud*, Paris, Éditions Balland, 1987, p. 88.

en retrait tandis que la femme, Angela Merkel, l'une des plus puissantes du monde, occupe le devant de la scène publique. D'ailleurs, il est permis de remarquer que la politique a connu l'ascension de figures de premier ordre (Margaret Thatcher, Hillary Clinton...), qui n'ont guère leur équivalent en littérature ou en peinture, ce que l'on pourrait expliquer par la subversivité de l'art : défendre les institutions et préserver la continuité des états peut à la rigueur se partager, tandis que laisser les femmes s'exprimer librement par le biais de l'œuvre s'avère infiniment plus risqué. En fallait-il plus pour démonter l'universalité du génie et vérifier que l'universel est de genre masculin ?

Sylvie CAMET