

REVUE DES CIVILISATIONS
ANGLOPHONE, IBÉRIQUE
ET IBÉRO-AMÉRICAINES

REVUE MIROIRS

NUMÉRO 4 - 2016 | VOLUME 1

« DEVENIR-SUJET », « DEVENIR-FEMME » :
IMAGES, CORPS ET ÉCRITURES DE FEMMES
Coordonné par Christine Dualé

**Femmes
de l'objet
au sujet :**
**pouvoir politique,
discours juridique
et égalité
professionnelle**

Sommaire

INTRODUCTION

« Devenir-sujet », « devenir-femme » : images, corps et écritures de femmes <i>Christine Dualé, Université Toulouse 1 Capitole</i>	3
Women through the lens of World War II Propaganda in the United States: Discourses on White and African American Women <i>Christine Dualé, Université Toulouse 1 Capitole</i>	14
Mujer comprometida, mujer guerrillera en <i>Línea de fuego</i> de Gioconda Belli <i>Gabrielle Croguennec-Massol, Université Toulouse 1 Capitole</i>	32
Retour en Inde d'une expatriée dans la nouvelle "Ciphers" de l'Indo-américaine Ginu Kamani <i>Diane Sabatier, Université de Perpignan Via Domitia</i>	44
Du corps-objet au corps-sujet : l'émancipation des femmes africaines-américaines par le mot dans la trilogie de T. Morrison <i>Marlène Barroso, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand</i>	64
'We are three sisters...' The Brontë sisters: from objects of speculation and curiosity in Victorian times to the subjects of a contemporary tourist and cultural phenomenon <i>Laurence Matthewman, Université Toulouse 1 Capitole</i>	80
La voix des femmes chorégraphes américaines : engagement et revendication du début du XXe siècle aux années cinquante <i>Claudie Servian, Université Grenoble Alpes</i>	102
Contemporary performance art by Helena Walsh: embodiment as empowerment in an Irish context <i>Valérie Morisson, Université de Bourgogne - Dijon</i>	132
The Republican engagement of Irish women movements in the War of Independence (1919-1921): a Deleuzian perspective <i>Anne-Marie O'Connell, Université Toulouse 1 Capitole</i>	156
The African Woman <i>Joseph Egwurube, Université de la Rochelle</i>	178

INTRODUCTION

« Devenir-sujet », « devenir-femme » : images, corps et écritures de femmes

VOLUME 1

Christine Dualé
Université Toulouse 1 Capitole

Ce nouveau numéro de la revue *Miroirs* propose, pour la première fois, deux volumes fruit du colloque « Femmes, de l'objet au sujet : pouvoir politique, discours juridique et égalité professionnelle » organisé en janvier 2015 à l'Université Toulouse 1 Capitole, qui suscita une réflexion pluridisciplinaire en s'intéressant aux femmes et en faisant un état des lieux des rapports hommes-femmes dans la société, le monde professionnel, artistique et littéraire et lança de nouveaux questionnements.

À cette occasion, l'ancien chef du gouvernement espagnol José Luis Rodriguez Zapatero, dont les deux mandats successifs (2004-2011) furent marqués par des avancées sociales et sociétales majeures à l'égard des femmes¹, nous fit l'honneur d'ouvrir le colloque et de donner le ton de ces deux journées riches en communications, échanges, discussions et débats autour des femmes. Ce colloque fut aussi l'occasion pour l'Université Toulouse 1 Capitole et pour la Faculté de Droit de remettre un doctorat Honoris Causa à José Luis Rodriguez Zapatero et de souligner l'engagement et l'implication de l'ancien chef du gouvernement espagnol notamment en matière d'égalité femmes-hommes et de droits civiques.

*

Lors de ces deux journées les acquis théoriques (le genre) et pratiques (le récit d'expérience, les personnages conceptuels que furent ces femmes pionnières ou modèles) ont été soulignés afin de dégager la manière dont femmes et institutions dialoguent ou s'affrontent sur le terrain de l'égalité hommes-femmes. Pendant que de nombreux travaux universitaires et de multiples mouvements sociaux se développent outre-Atlantique et participent de la construction d'un féminisme en renouvellement permanent, ce colloque fut un lieu de réflexion intense mais aussi un incubateur d'idées nouvelles et brossa le tableau des nouveaux combats restant à mener.

¹ Lors de son premier mandat, il dirigea, en effet, le premier gouvernement paritaire d'Espagne. Son bras droit est alors une femme : la vice-présidente María Teresa Fernández de la Vega. Lors de son second mandat, son gouvernement reste paritaire et crée un Ministère pour les Droits des Femmes.

Les articles recueillis dans le présent volume s'articulent autour d'un des concepts clefs de la philosophie deleuzienne : le « devenir » et plus particulièrement le « devenir-femme ». Par l'image, l'écriture et la danse, ces articles fabriquent et racontent l'histoire des femmes et donnent à revoir des histoires de femmes transformées, détournées et transfigurées, des femmes qui s'inscrivent dans un « devenir-sujet ». « Devenir-sujet », tel que le conçoivent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, est un « voyage immobile » (Deleuze, Guattari, 1980, 360) entre deux seuils, entre frontière et ligne de fuite ; voyage qui permet et permet encore aux femmes d'affirmer leur position de sujet, d'être les moteurs de leur propre émancipation pour s'affranchir de la marge. Les concepts « minorité » et « majorité » sont aussi à entendre dans leur acception deleuzienne : « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, [et] suppose un état de pouvoir et de domination, et non l'inverse » (Deleuze et Guattari, 1980).

Aux États-Unis, le combat politique des femmes pour la reconnaissance de l'égalité des droits civiques et sociaux, bien que distinct, s'est souvent associé à d'autres luttes de groupes dits « minoritaires », comme les Africains-Américains ou les minorités ethniques. La question de la discrimination positive (*Affirmative Action*), bien qu'initiale en raison de la lutte pour la reconnaissance des droits des Noirs, a toujours été inclusive : minorités sexuelles, femmes, minorités religieuses sont au nombre des catégories à mettre sur la voie de l'accès à l'éducation, l'enseignement supérieur, les emplois très qualifiés, le pouvoir. En France, où les minorités s'effacent devant le principe de l'égalité républicaine, les notions de genre, de race et de religion s'invitent régulièrement dans les débats politiques, économiques et sociétaux même si, officiellement, aucune distinction n'est faite selon ces facteurs.

Les différentes appartenances et expériences façonnent donc les parcours des femmes entraînées dans un « devenir-sujet », un « devenir-femme », pour reprendre la philosophie deleuzienne. Ces processus à l'œuvre bouleversent aussi les représentations sociétales, alors que le corps féminin, dépositaire de transformations, voire de révolutions artistiques, comme nous allons le voir à travers les articles, reste le symbole de luttes politiques, sociales et ethniques.

Raconter l'histoire des femmes : images et écritures

La question de la représentation des femmes dans la société est étroitement liée aux représentations stéréotypées des identités. La troisième vague du féminisme nord-américain pose notamment la question des stéréotypes de la féminité noire américaine et celle de la sexualité des femmes noires (des points essentiels de cette écriture ou plutôt réécriture contemporaine du féminisme). Comme le montre Christine Dualé dans son article *Women through the lens of World War II Propaganda*

in the United States: Discourses on White and African American Women, l'expérience des Américaines de la classe moyenne durant la Seconde Guerre mondiale contraste avec celle des Africaines-Américaines qui demeurèrent des « femmes et des combattantes invisibles » pour la presse blanche (dite *mainstream*) et dont la vision stéréotypée ne fit que renforcer le décalage. Cet article, qui s'appuie sur la propagande de guerre, montre le discours très formaté et stéréotypé sur les femmes, qui émanait du gouvernement américain pendant les années 1940 et présentait une réalité souvent édulcorée et incomplète. Encouragé par une idéologie genrée, le culte de la domesticité et le rôle prépondérant de la femme pour la nation influença l'Amérique dans son ensemble pendant les années de guerre et au-delà en proposant un discours cloisonné et restreint à la famille blanche puisque le rôle des Noires américaines, notamment, dans le combat pour la liberté et la démocratie dans leur propre pays fut passé sous silence. Cette période très normative concernant le rôle et la place des femmes dans la sphère privée montre comment les femmes noires et blanches durent trouver des compromis, redéfinir les rôles qui leur étaient assignés et se redéfinir dans un espace où la frontière entre « privé » et « public » s'avérait « mouvante et poreuse » (Le Dantec-Lowry, 135) et fonctionnaient sous forme de « médiation constante » (Farge, 39).

Cette redéfinition fut portée par d'autres femmes et sous d'autres formes à travers le monde comme le montre Gabrielle Croguennec-Massol dans son article *Mujer comprometida, mujer guerrillera en Línea de fuego* de Gioconda Belli. En 1978 à Cuba, Gioconda Belli publia un recueil de poésies intitulé *Línea de fuego* dans lequel elle fit part de son expérience d'engagée politique et d'exilée. Cet exil contribuera à définir, voire à redéfinir, l'identité de l'auteure et celle des femmes combattantes avec elle. Alors que la guérilla contre la dictature de Somoza s'est emparée du Nicaragua, Gabrielle Croguennec-Massol montre à travers son analyse comment une telle situation est, paradoxalement, objet d'inspiration et de création pour l'auteure. Gioconda Belli revendiqua, d'ailleurs, le rôle essentiel des femmes dans la lutte pour la liberté de son pays et posa l'exil non seulement comme source de création mais aussi comme affirmation de soi et comme moyen de renaître à la vie. En quittant sa patrie et dans la souffrance de l'exil Gioconda Belli trouva la force de créer, le moyen de panser ses propres blessures et de s'affirmer en tant que femme, intellectuelle et combattante.

L'exil, dans l'écriture féminine, a valeur documentaire mais aussi dénonciatrice et il est souvent un *topos* permettant de souligner l'écart entre le ressenti et le réel des femmes, entre « patrie imaginaire » (Rushdie 1991) et patrie réelle, vécue. L'exil, ou plutôt ce que nous pourrions nommer « l'exil à rebours » est un autre thème traité, ici, par Diane Sabatier dans l'article *Retour en Inde d'une expatriée dans la nouvelle "Cipbers" de l'Indo-américaine Ginu Kamani*. En revenant sur sa terre natale, l'auteure révèle la représentation stéréotypée des identités féminines tout en mettant en perspective une vision occidentale et indienne de la féminité. Les personnages de Ginu Kamani

entrent, chacune à leur manière, en dissidence car le corps féminin est, dans la nouvelle, soumis à une spéculation sur le statut marital et la fécondité. La femme n'a alors pas d'autres choix que d'entrer en dissidence face aux représentations stéréotypées des identités. Diane Sabatier revient sur la représentation figée du genre de l'Amérique anglo-saxonne et l'aborde sous l'angle de la dissidence et de l'identité en pointillés. Elle souligne d'ailleurs fort à propos que la posture de dissidence suggérée par Ginu Kamani (auteure appartenant à la littérature diasporique nord-américaine et plus précisément à la pratique novellistique indo-américaine des années 1990 et 2000), est loin d'être une posture de dissidence classique, active, religieuse ou politique mais qu'au contraire, une telle posture est un moyen de lutte contre une certaine représentation de la femme et d'une identité minoritaire. C'est là une façon, en quelque sorte, de récuser une identité exclusive, de revendiquer une identité « caméléonesque » et d'inscrire la femme dans un « devenir-sujet » afin qu'elle s'affranchisse de la marge.

Un tel processus est aussi typique des Africaines-Américaines, soumises à une double minoration depuis l'esclavage puisque à l'expérience de la minoration sexuelle s'ajoute celle de la minoration raciale. Assujetties à la domination masculine, cette double minoration les réduit à un corps-objet. S'affirmer comme sujet et non plus comme objet est un thème de la littérature morrisonienne où les figures féminines sont amenées à renverser les schémas en réinventant et en réinterprétant le rapport à leur propre corps. « Dans [...] *Understanding Blackness*, Jean-Paul Rocchi souligne que le corps noir et en particulier, le corps noir désirant, est le point nodal de la troisième partie [de l'ouvrage]. Source de libération et d'oppression, le corps symbolise les dualités et contradictions des identités culturelles noires » (Christol, en ligne). Dans l'article *Du corps-objet au corps-sujet : l'émancipation des femmes africaines-américaines par le mot dans la trilogie de Toni Morrison*, Marlène Barroso montre bien comment Toni Morrison met en scène cette « renaissance » symbolique des Africaines-Américaines qui, en réhabilitant leur corps, purent se libérer du poids de la double minoration et advenir au monde en tant que corps-sujet. Pour ce faire, Marlène Barroso analyse l'expérience de ces femmes à travers la trilogie *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) et *Paradise* (1997) et si leur parcours, à la fois réel et symbolique, est entravé, le mot morrisonien, qui impose un nouvel usage de la langue (procédé caractéristique de la littérature noire américaine et que Claudine Raynaud nomme « L'esthétique de la survie »), permet de révéler ce renouveau à la fois physique et lexical. La renaissance féminine est inscrite dans les corps et dans le langage à travers un esthétisme mettant en valeur l'oralité de la langue. Le mot morrisonien est double et pousse le lecteur à interpréter, car il existe une typologie du langage chez Toni Morrison, au sens deleuzien, dans la mesure où le langage morrisonien renvoie à un acte de « déterritorialisation », pousse le lecteur à quitter ses habitudes, à défaire les formes et les normes et à décoder un autre espace pour mieux le « retérritorialiser » et trouver son propre territoire en quelque sorte. Ce langage,

que Toni Morrison réinvestit, est émancipateur et, par la même occasion, donne à revoir l'histoire des Noires américaines car, comme le constate Marlène Barroso, « en redonnant voix à la figure de la marge par excellence qu'est la femme noire, Toni Morrison dépasse alors les représentations stéréotypées, véhiculées par les clichés teintés de racisme et de sexisme hérités de l'esclavage, qui limitent la femme noire américaine à un corps doublement minoré, et lui rend sa place maîtresse dans l'échiquier de l'identité américaine » (Barroso, 2016).

Si l'écriture de Toni Morrison donna la parole aux Noires américaines et à leur expérience, à l'époque victorienne les sœurs Brontë furent des pionnières de la scène littéraire et ouvrirent la voie de l'écriture féminine en laissant un héritage stimulant et inspirant pour les nouvelles générations. Dans la préface de son second roman, *The Tenant of Wildfell Hall*, publié en 1848, Anne Brontë s'exprima sur les difficultés en tant que femme d'être acceptée dans le monde littéraire de l'époque. La même année, Charlotte et Anne durent se rendre à Londres afin de rencontrer leur éditeur et lui prouver qu'elles n'étaient pas des hommes mais bien des femmes. Le « devenir-écrivain » des trois sœurs dans l'Angleterre victorienne révèle à quel point elles réussirent à remettre en cause leur société et ses limites, ce qui constitue encore à ce jour un engouement certain du lectorat et du public en général. Dans son article « *We are three sisters...* » *The Brontë sisters: from objects of speculation and curiosity in Victorian times to the subjects of a contemporary tourist and cultural phenomenon*, Laurence Matthewman permet de comprendre comment les trois sœurs passèrent du statut d'objet à celui de sujet dans la réappropriation et la réinterprétation de leur écriture et comment leur vie et leur lieu de vie inspirèrent et inspirèrent de nombreux artistes toutes disciplines confondues. Dans son article riche et bien documenté, Laurence Matthewman nous montre comment le petit village de Haworth, village adoptif des trois sœurs (puisqu'elles sont originaires de Thornton à quelques miles de là), est devenu une destination touristique prisée et attire chaque année toujours plus de visiteurs. D'abord objets de spéculation et de curiosité, l'image et l'œuvre des sœurs Brontë sont devenues sujets d'admiration et de marketing touristique car leur vie et leur œuvre sont mises au service de l'industrie touristique. Leur influence, par delà les générations, démontre leur talent créatif et leur capacité à se délester des dictats victoriens dans un espace littéraire fictif intérieur et émancipateur, et il n'est pas faux d'affirmer que leur combat respectif pour s'imposer en tant que femmes écrivains les a élevées au rang de mythe. Comme l'analyse Laurence Matthewman, le mythe des sœurs Brontë est particulièrement influent et s'il a inspiré et inspire toujours des générations d'écrivains, d'artistes et de scénaristes, ce mythe est aussi devenu une manne financière à travers le tourisme culturel qu'il génère et que les trois sœurs n'auraient certainement pas eu l'audace d'imaginer.

Danser et interpréter son émancipation : performances artistiques féminines

Sur l'échiquier de l'identité féminine, la danse et l'art performatif jouent un rôle non négligeable et permettent aussi de faire prendre conscience de la position des femmes dans la société. « Dans l'avènement de la modernité, le rôle des femmes, danseuses, chorégraphes, jamais assez souligné, a pourtant été déterminant dans « l'événement corps ». [...] Elles s'insèrent dans ce phénomène de cassure par rapport aux conventions et aux traditions » (Belgodère, 105). De quelle nature est donc le lien entre ces femmes ? Quels ont été et quels sont leurs modes d'expression ? Thèmes peu étudiés par les universitaires, les articles de Claudie Servian et Valérie Morisson viennent combler cette lacune.

La danse expressive, la danse moderne puis postmoderne et le féminisme partagent le même combat en problématisant le corps dansant. Au début du vingtième siècle, la première génération de chorégraphes femmes et américaines n'hésita pas à se rebeller contre la société en se libérant des anciens thèmes proposés par des hommes, le plus souvent appartenant à l'école russe, en brisant les règles et en proposant une expression artistique nouvelle à travers un corps libéré. « Née dans un contexte de redéfinition de l'art, de ses formes et finalités, la danse moderne reste essentiellement l'œuvre de femmes même si des hommes [...] en ont été les théoriciens » (Belgodère, 105). Davantage perçues comme objets de l'art plutôt que sujets de l'art, de nouvelles chorégraphes s'exprimèrent autrement. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, puis Martha Graham et Doris Humphrey contribuèrent à l'émergence d'un art nouveau, novateur et révolutionnaire. Dans son article intitulé *La voix des femmes chorégraphes américaines, engagement, revendication du début du XXe siècle aux années cinquante*, Claudie Servian nous montre comment ces pionnières, en participant à la création d'une culture chorégraphique, devinrent les agents d'une dynamique artistique chorégraphique novatrice. En se rebellant contre les attentes de la société, elles n'hésitèrent pas à briser les règles de la forme artistique et des normes culturelles attribuées aux femmes en proclamant la liberté du corps dansant féminin. En transformant la danse classique, ces chorégraphes interrogèrent les notions d'identité et de subjectivité et revisitèrent les liens à la corporéité et le rapport à la mémoire. N'étant pas affiliées à un groupe politique organisé, elles ne furent pas considérées comme des féministes actives mais elles développèrent un art politisé et contribuèrent cependant à façonner et à écrire le discours sur les femmes. « Construire une image de la femme qui se démarque de l'idéal féminin réducteur transmis par le ballet [fut] aussi un projet naissant au fil d'une démarche créatrice en prise directe avec les bouleversements du temps » (Belgodère, 112). Ces femmes écrivirent, en définitive, l'histoire de l'art contemporain que d'autres femmes après elles, telle Helena Walsh, utilisèrent et réinvestirent pour se réinventer et réinventer le corps féminin.

Depuis les années 1970 en Irlande, le corps féminin est au cœur des débats politiques et sociaux sur la contraception, l'avortement ou le divorce. Dans son article : *Contemporary performance art by Helena Walsh: embodiment as empowerment in an Irish context*, Valérie Morisson constate que la pratique de la performance au féminin s'est avérée particulièrement pertinente pour substituer au corps allégorique et fétichisé un corps réel et organique. En effet, les performances d'Helena Walsh incitent les spectateurs à percevoir l'effet de l'idéologie sur le corps physique, et l'incarnation et l'incorporation lui permettent d'imposer une corporéité palpable mais aussi de réexaminer certains dossiers de l'histoire. La scène artistique contemporaine est, en effet, devenue un lieu essentiel d'expression et de revendications que les femmes utilisent pour « s'auto-représenter » et rouvrir les débats liés au genre et à leur place dans la société. La performance artistique féminine est devenue un moyen de renverser les rôles attribués et les constructions genrées existantes : « homme-sujet »/« femme-objet ». En s'emparant de ce mode d'expression, les artistes femmes utilisent et mettent en scène leur propre corps ; le corps féminin devient alors une arme contre l'oppression et l'indicible, le corps devient aussi un outil politique, un moyen d'expression permettant aux femmes de passer de l'état d'objet passif à celui de sujet actif. Ces performances artistiques donnent non seulement l'occasion aux femmes de remettre en question les normes esthétiques, éthiques et politiques mais c'est là aussi un moyen de placer leur corps au cœur de leur histoire et de leur culture, comme le fait Helena Walsh en Irlande, et de subvertir les stéréotypes genrés de la maternité et de la domesticité dans le contexte irlandais. Valérie Morisson conclut son article en signalant que l'art performatif d'Helena Walsh fait partie d'une des trois stratégies féministes de résistance à l'oppression de genre et souligne que des performances artistiques collectives apparaissent à travers le monde et créent un sentiment de solidarité et de résistance entre les artistes femmes et au-delà.

« Devenir-femme »

À mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. (Deleuze, 1977, 8)

En conceptualisant le « devenir » le philosophe Gilles Deleuze souligna qu'il ne s'agissait pas d'abandonner ce que l'on est pour devenir autre chose, au contraire, le « devenir » et le « devenir-femme », en l'occurrence, impliquent de considérer une autre façon de vivre et de sentir, une autre façon de vivre et de créer son identité. Si Deleuze ne s'intéressa pas à l'identité féminine, ce concept permet pourtant de réexaminer et de réévaluer les dichotomies existantes et notamment la dichotomie féminité-masculinité. C'est ce que propose d'analyser Anne-Marie O'Connell dans son article *The Republican engagement of Irish women*

movements in the War of Independence (1919-1921): a Deleuzian perspective où l'auteure montre comment les Irlandaises remirent en cause le système patriarcal de leur société à un moment particulier de leur histoire collective et nationale : la guerre d'Indépendance d'Irlande (1919-1921). Cette période de l'histoire irlandaise vit, en effet, naître une identité féminine marquée par un rejet de la tradition qui resta paradoxalement « imperceptible » et cachée derrière les stéréotypes genrés auxquels les Irlandaises étaient confrontées et qu'elles travaillèrent pourtant à maintenir afin de résister à l'opresseur pour poursuivre leurs activités séditieuses. Dans ce schéma de « devenir » où l'identité féminine prit corps à travers le politique et le religieux, ces femmes se « remodelèrent » mais elles remodelèrent aussi leur environnement, acte de « déterritorialisation » par excellence dans la philosophie deleuzienne. Aussi, en s'affranchissant de la norme, pour mieux échapper au modèle masculin dominant, elles se rapprochèrent finalement d'un « devenir-révolutionnaire » au sens où l'entendent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, notamment, en prenant leur destinée en main.

Le poème intitulé « The African Woman » de Joseph Egwurube clôt symboliquement ce volume car en rendant hommage à la femme africaine, à son endurance, à sa dignité et à sa volonté, Joseph Egwurube rend aussi hommage à toutes les femmes qui n'ont cessé de se réinventer. Dans *Il y a deux sexes* (1995), Antoinette Fouque posa les questions suivantes : « comment donner voix au chapitre de l'histoire, au signifiant sans voix ? Comment donner existence au savoir forclus ? Comment aider les femmes (et moi avec elles) qui sont le monde, à mettre les femmes au monde ? » (Fouque, in Rodgers 745). Nous espérons que les articles de ce volume contribueront à « donner voix au chapitre » et qu'ils ouvriront aussi la voie de nouveaux débats.

Christine Dualé

Références

- Belgodère, Jeanine, 1996, « Les femmes chorégraphes modernes » in, *Mères-Filles, Sororité*, Claude Safir, dir., Paris, Résonances Femmes, 105-112.
- Christol, Hélène, 2014, « Anne Crémieux, Xavier Lemoine & Jean-Paul Rocchi, *Understanding Blackness Through Performance, Contemporary Arts and the Representation of Identity* », *E-rea* [En ligne], 12.1 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 21 février 2016.
URL: <http://erevues.org/4177>
- Deleuze, Gilles, 1977, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Paris, Flammarion.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, 1980, *Mille Plateaux*, Paris, les Éditions de Minuit.
- Farge, Arlette, 1997, « Y-a-t-il un espace public populaire ? » Entretien avec E. Kouvelakis. *Multitudes*, 39-40. Dossier « L'espace public ».
- Fouque, Antoinette, 1995, *Il y a deux sexes*, Paris, Gallimard.
- Le Dantec-Lowry, Hélène, 2013, *Livres de cuisine aux États-Unis : discours sur les femmes et la nation. De la ménagère à la « militante »*, 109-38, e-CRIT3224 [en ligne], 5, 2013, mis en ligne le 3/9/2013.
URL: <http://e-crit3224.univfcomte.fr>
- Raynaud, Claudine, 1996, *Toni Morrison, L'esthétique de la survie*, Belin, Paris.
- Rodgers, Catherine, 2000, « Elle et Elle : Antoinette Fouque et Simone de Beauvoir ». *MLN (Modern Language Notes)* 115, 741-760.
- Rushdie, Salman, 1991, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books.

Pour citer cet article

Référence électronique

DUALÉ, Christine, « Devenir-sujet, « devenir-femme : images, corps et écritures de femmes », Revue Miroirs [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revue miroirs.fr/links/femmes/volume1/article1.pdf>

Auteur

Christine DUALÉ
Université Toulouse 1 Capitole
CAS - Cultures Anglo-Saxonnes (EA 801): Littératures et civilisation américaine,
Université Toulouse Jean Jaurès.
CELIS – Centres de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique
(EA 1002): Écritures et interactions sociales
Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand. Membre associé.
christine.duale@ut-capitole.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

Women through the lens of World War II Propaganda in the United States: Discourses on White and African American Women

Christine Dualé, Université Toulouse I Capitole

Résumé

L'expérience des Américaines de la classe moyenne et leur histoire durant la Seconde Guerre mondiale contrastent avec celles des Africaines Américaines qui demeurèrent des femmes et des combattantes invisibles pour la presse blanche. Pourtant, les photographies de cette époque, et mises à la disposition du public par la bibliothèque du Congrès américain, témoignent d'une autre histoire et révèlent, sans trop de surprise, à quel point les Africaines-Américaines furent autant impliquées pendant la guerre que les femmes blanches. Cet article propose d'analyser la propagande de guerre aux États-Unis destinée aux femmes (entre 1941 et la fin de la guerre) afin de comprendre la réalité des femmes blanches et noires durant cette période. Quel fut le rôle des Américaines blanches de la classe moyenne ? Pourquoi l'implication des femmes noires fut-elle invisible dans la presse nationale ? Nous verrons à quel point la propagande de guerre permit de formater le discours dominant des années 1940 sur les femmes en général tout en maintenant l'expérience des Africaines-Américaines inaperçue.

Mots-clés : Seconde Guerre mondiale – Américaines de la classe moyenne – Noires américaines – Propagande de guerre – Guerrières invisibles – Monde du travail – Espace privé

Abstract

The largely surveyed experiences of white American middle-class women during World War II contrast sharply with the experiences of African American women. A look at home-front propaganda campaigns highlights the absence of Black women from mainstream propaganda. Yet, photos by and about black women during the war that can be consulted at the archives of the Library of Congress in Washington provide quite a different image and reveal, with no surprise, the extent to which these women were invisible warriors. In this article, American home-front propaganda specifically targeting women will be used as a grid to decipher and interpret the reality of the war for both white and African American women. What was the experience of white middle-class women? Why were black women rendered invisible? We will see that war propaganda helped shape the discourse on white American women in the 1940s and maintained the experience of African American women invisible.

Key-words: World War II - American middle-class women - African American women - mainstream propaganda – Home front propaganda – Invisible warriors – Domestic sphere – Workforce

During World War II, when American men began to fight overseas, the United States government realized manpower was needed to produce war goods at home. To mobilize the home front and entice women into war jobs, the government asked the Office of War Information (OWI) to launch home-front propaganda campaigns to urge women fill the voids in the labor market. War propaganda exclusively portrayed and was aimed at white middle-class women. Their largely surveyed experiences contrasted sharply with the experiences of African American women who were absent from propaganda campaigns and mainstream propaganda. Yet, photos by and about black women during the war provide quite a different image and reveal, with no surprise, the extent to which these women were rendered invisible by their race and gender. This aspect marked war propaganda and, by extension, it marked the image of American women at large. War propaganda portrayed a monolithic vision of American women, which eventually contributed to the elaboration of the discourse on national identity in the US. The common assumption that women achieved significant breakthroughs during the war and were able to cross gender barriers is largely true of white American women. For African American women, race complicated gender issues as they did not enjoy the same benefits as white women, or at least to the same degree. True enough, women crafted their own destiny and became subjects during that period but they were considered mere objects in their own society.

By focusing on war propaganda targeting American women, this article will show the impact and significance of home-front propaganda on the image of white middle-class women and of African American women during the war. To that end, home-front propaganda (such as advertising and recruitment posters) specifically targeting women and focusing on food and war work will be used as a grid to decipher and interpret the reality of the war for white middle-class women. As for African American women, they will be placed in the context of the Double V campaign to highlight a central contradiction, namely their fight for freedom abroad and also in their home country. Why was women's involvement encouraged? What did they gain from it? And why were African American women "invisible warriors" in mainstream media? Such are the questions we will try to address in this article.

White women and the domestic sphere

The national effort to get American women into wartime activities started in the 1940s as the country was engaged in the fight against the Nazi ideology. Ads and magazines were favored dissemination tools, especially women's magazines as they were aimed at housewives. To communicate with citizens and to provide information, the United States used posters that both focused on patriotism and conveyed positive messages. The government also used different strategies to gain support from citizens and to make them realize American ideals were at risk. These

very same ideals were used as useful weapons at home and abroad. Indeed, the use of food in advertising expressed the image of "the land of plenty". The government wanted to show the country was almost untouched by the war and that American citizens enjoyed healthy eating habits. Food became a weapon thanks to which the war could be won.

As early as 1941, the rhetoric of ads and posters linked the reality of the war with domestic consumer lifestyles. By "grow[ing] vitamins at [their] kitchen door", which was one of the slogans coined by advertisers, women could contribute to the health of their family and of the nation. Therefore, a healthier future was ahead for them. At the same time, these ideals shaped American consumers' culture and consciousness; the praise of the American way of life grew during the same period. Food propaganda marked the beginning of the government's focus on women to gain their involvement into the war effort. White women, who were the primary figures on the home-front, were targeted to accomplish their wartime duties: "help win the war on the kitchen front. Above all avoid waste" was a slogan that could be read in women's magazines. Victory gardens became part of the public effort to support patriotism in the United States and the involvement of the nation in the war: "Plant a victory garden. Our food is fighting", a slogan claimed. "Pitch in and help! Join the women's land army" said another. Women were targeted in many ways. Sacrifice, unity and the defense of freedom were among the main themes that encouraged them to accomplish their patriotic duty. Propaganda thus showed them how to cope with limited supplies, rationing, and conservation. Women were encouraged to save and plant victory gardens to prevent food shortages. During the war, Americans planted 50 million victory gardens (Witkowski 73) and a slogan read as follows: "eat what you can and can what you can't". Another one said: "grow your own, can your own." Preaching frugality to American consumers¹ and teaching it to daughters was essential in this program since women were supposed to cook for their family and for American soldiers "to speed the boys home". Women became symbols of the home-front because their involvement meant bringing their men back home more quickly. Female patriotism became the backbone of American values.²

¹ I borrow this expression to Witkowski. See his work entitled: "World War II Poster Campaigns: Preaching Frugality to American Consumers."

² Recruitment propaganda narrowed the ideal woman's role that Betty Friedan described about 20 years later in *The Feminine Mystique* (1963). When the study came out, millions of American women felt the constraints of the post-war culture, which confined them to the home or to low-paying, dead end jobs. At the same time, another group of women were emerging from the anti-war and civil rights movement determined to achieve their own revolution.

Such ads, which helped idealize the American way of life, placed white middle-class housewives at the centre of an ideology which was subtly advocated: by being assigned the responsibility for managing the nation's home-front consumption, women were not only doing their duty of perfect housewives and homemakers, they also accomplished their patriotic duty. Needless to say such messages restricted women to their most traditional roles and inscribed their nature solely in the domestic sphere. Helped by the *Saturday Evening Post* with three million subscribers, at the time, food propaganda conveyed white middle-class American beliefs. Indeed, propaganda gradually led to the model of the suburban housewife in the whole country. It also participated to the construction of gender and fostered class and gender bias. Little by little, however, their commitment and wartime sacrifices were shown as affecting the war as their heroic roles were regularly depicted in magazines. Fictions in women's magazines and ads shaped attitudes and promoted active women participating to the war effort: "The more WOMEN at work, the sooner we WIN!" Women whose husbands were at war were very much likely to work. Financial motives also justified their entering the labor force. These ideas were gradually supported by the government and accepted by society.

Women in the workforce

During the war, the traditional gender division of labor changed. The public sphere, which was the male domain, was redefined as the international stage of military action evolved. Thus, propaganda adapted to the situation as women were more and more needed and manpower was in severe shortage. Because of the pressing needs for nurses in the army, for aircraft and industrial workers, the federal government's Office of War Information (OWI) helped by mass-circulation periodicals launched a campaign to recruit women into the labor force. As Amy Snyder observes:

Companies which had manufactured domestic products in peacetime devoted precious advertising space to reminding women of their commitment to the war effort, while enforcing the notion that women's involvement in war work was also crucial to the nation's victory. (Snyder 2)

Between 1943 and 1945 companies no longer producing consumer products devoted between 75 and 100% of their advertising space to the war campaign (Snyder 1)³. At the beginning of the campaign, the *Saturday Evening Post*, a mass-circulation magazine, dedicated 16% of its advertising space to ads aimed at attracting women to war work (Snyder 2). Maureen Honey in *Remembering Rosie* discovered that the actual proportion of ads aimed at recruiting women reached 55% in the *Post* (Honey, 1995, 83, 106).

³ Many producers of consumer goods converted to manufacturing war goods (aircraft, ships, and weapons) to help the nation win the war. With no products to sell to the public, advertisers faced a business loss of 80%.

Despite the continuing 20th century trend of women entering the workforce, publicity campaigns were aimed at those women who had never before held jobs and who evolved in a paternalistic society. Contrary to black American women, white middle-class women who were targeted by the federal government did not need to work for money and corresponded to the traditional portrait of dedicated homemakers, wives and mothers. Advertising campaign officials took care to protect such images and values as men and society at large were not ready to see white middle-class women gain their economic and social independence. The strategy was clear: first home-front propaganda was to reassure the American public, second these women would work solely for the benefit of the country and for the duration of the war.

Female involvement outside the domestic sphere was not immediately accepted by society. Early propaganda emphasized the traditional virtues which had been essential before the war in women's magazines: community values, hard work, and home-making were recurrent themes and the family was a sacred institution. Women were encouraged to raise their children and to take care of their home. The plots of magazines stories always revealed hostility to working women who were portrayed as ambitious, selfish, and unable to take care of their family. Ads which represented working women showed that it was totally impossible to combine paid work, family life and happiness. With the war, fictions changed and stories focused on the need for women to join the workforce. Now that women were needed and that they served their country, they became totally able to work and maintain their home at the same time and nevertheless enjoyed happiness. The ad entitled: "I'm Proud ... my husband wants me to do my part" showed how acceptable it was for married women to work and to engage in male jobs. By intertwining images of the domestic, submitted and yet independent woman, the OWI fostered national acceptance of the working woman but also reminded the public that these women would return to the domestic sphere at the end of the war.

To convince women to work and men too, several strategies were used. The "glamour strategy" was one of the tactics to attract young women. For example, the United States Coast Guard Women's Reserve which was created in 1942 insisted on dynamism and novelty. Its slogan read as follows: "You can be a SPAR⁴. New faces, new places, a new job!" By glamorizing war work and the image of the female war worker at the same time, participating to the war effort appeared exciting. Femininity was another strategy to attract women and convince them to join the war effort. Make-up, hairstyles and clothes always enhanced their femininity; lipsticks, pocket mirrors, and perfect polished finger nails were appreciated props. The OWI run ads that proved women who worked hard could remain attractive, glamorous

⁴ SPAR: nickname for the United States Coast Guard Women's Reserve created in 1942. Contraction of the Coast Guard motto: Semper Paratus and its English translation: Always Ready.

and feminine. Ads portrayed women fundamentally ladylike and whether industrial or farm workers, ads always insisted that women in overalls or work clothes looked very attractive. A Linit Laundry Starch ad of 1943⁵ promoting women's involvement in farm work read: "a woman can do anything if she knows she looks beautiful doing it" (Snyder 8).

When General George Marshall supported the idea of introducing a women's service branch into the Army in 1942⁶, uniforms became the most visible sign of women's contribution to the war effort. Uniforms conveyed the message that winning the war was also a female duty. Such strategy of glamorization of war work subtly insinuated that physical appearance and beauty were the sole powers of women and that these aspects presided over their decision to accomplish their patriotic duty. They were trapped by stereotyped images and whether domestic or feminine, the representations in ads narrowed women's vision. The vision slightly changed with the evolution of the war-front. As women took on war jobs in addition to their family obligations they became national heroines and models of American womanhood. Joining the workforce was tantamount to establishing a bright and prosperous future at home and to becoming a symbol of resistance on the home-front. The posters: « Do the job HE left behind » and « Rosie the Riveter » helped convey such ideas. As a matter of fact, the American government glorified the capabilities of women.

Interestingly enough, women took work defined as "male work" and were thanked for that. A slogan read: "Good work sister. We never figured you could do a man-size job!" The more valorized women's participation to the war effort was, the more hyper-masculine male soldiers were. During the same period, Mrs Casey Jones and Rosie the riveter became icons and the very symbols of woman strength. Through them, stories and ads proved the American nation women could support their country in doing men's jobs:

Casey's gone to war... So Mrs Jones is working on the railroad. [...] In fact, she is doing scores of different jobs on the Pennsylvania Railroad and doing them well. So the men in the armed forces whom she has replaced can take comfort in the fact Mrs Casey Jones is « carrying on » in fine style. [...] We feel sure the American public will take pride in the way American womanhood has pitched in to keep the Victory trains rolling!⁷

⁵ Linit. Advertisement. *McCall's*, August 1943, p. 62.

⁶ In May 1942, Congress instituted the Women's Auxiliary Army Corps. The female members were called WACs.

⁷ *Meet MRS. Casey Jones*, Pennsylvania Railroad, Serving the Nation, 1943. Available at: <http://prths-ne.org/art/mrs-jones.html> [consulted, January 28, 2016]

Though women were supposed to do men's jobs, their tasks were adapted to their skills. Work was thus advertised as an extension of domesticity and slogans helped reinforce this idea. For instance, one slogan quoted: "The ladies have shown they can operate drill presses as well as egg beaters".⁸ Another one asked women: "Can you use an electric mixer? If so, you can learn to operate a drill."⁹ These slogans subtly questioned the capability of women: were they well-suited to the job?

The American government did not sincerely believe women could work permanently in positions previously held by men and only anticipated keeping women in the work force "for the duration" of the war, as it was made clear with the very first campaigns. By returning home, women would be able "to begin a home-centered quintessentially American way of life" (Honey, 1999, 11), which was the main objective of the government. Thus, war propaganda continued to trap American women in their traditional roles. Women were shown confident and determined, so their contribution would help win the war, but by drawing a parallel between war work and domestic work, ads always implied that women only possessed skills as homemakers and that their place was at home. It is interesting to note that they were not always shown in action (action was a male thing). Women were also portrayed in static roles anxiously waiting for the return of their soldier home. American male soldiers were the absent breadwinners without whom the American family could not function. With their return, American women could resume their lives as housekeepers which was essentially expected from them.

The home-centered American way of life that developed in the 1940s through war propaganda was synonymous with American ideals that were praised and deserved to be fought for. In the 1940s, American housewives, perfect cooks and homemakers, became the very symbol of the American nation. Their homes were the symbolic places of the American way of life and of happiness. The association of women (but a select portion of female population since middle-class white women were the only ones targeted by the government and mainstream media) and the home embodied the victorious nation and provided a means by which Americans achieved happiness. After the war these images were used to embody the victorious nation and were at the heart of the anti-communist ideology which was fully developed throughout the 1950s. Staging American happiness, we should say "White American happiness", was an effective tool to oppose communism and to impose the triumph of capitalism. Such images kept aside the contribution of minority women in general and of African American women in particular. It was in the early 1960s that the dominant discourse began to be questioned and put to the test and that African American women started to fight on the grounds of gender,

⁸ For more on this, see Milkman, 1987.

⁹ For more on this see Lee, 1985.

As Amy Chovan mentions in her study: "National Youth Administration also organized training programs to prepare young men and women to work in plants and produce war materials."

race and class. During the war, African American women, who were not asked to sacrifice themselves for their country, remained invisible warriors and almost nonexistent in mainstream media.

Black women and war propaganda: invisible warriors

For black people and black women in particular, the war certainly provided an opportunity to insist upon their social and civil rights while they committed themselves to the war effort. “The war presented special challenges to African Americans, especially after they heard about the goal of the Four Freedoms that President Franklin D. Roosevelt announced in January 1941: freedom of speech, freedom of worship, freedom from want, and freedom from fear” (Sullivan Harper, 23). Africans Americans wondered, however, if these freedoms would apply to them. So, led by the black press, Blacks fought for democracy abroad and at home. The 1940s was the age of Double V (V for victory) since African Americans were fighting for freedom abroad and for equality at home. As they went to war, black men not only wanted to prove their patriotism but also their manhood and expected to reach equal rights. Greater opportunity reached black women too as “the war provided an opportunity to accelerate their demands for equality” (Griffin, 5-6).

The double V campaign started in 1942 when *the Pittsburgh Courier*¹⁰ published a letter to the editor from James G. Thompson entitled “Should I Sacrifice to Live ‘Half American?’” The author questioned American democracy. Thompson proposed what he called “the double V”, V for a double victory: victory over the enemies from without and victory over the enemies from within. The paper had already denounced the American Red Cross’ refusal to accept black blood in donor drives, but nothing could prepare the editors for the enthusiastic response of the public and the subsequent double V campaign that was launched. The double V campaign promoted patriotism. Double V girls regularly appeared in the black press and a double V hairstyle (the doubler) soon became popular. Harvard professor Henry Louis Gates describes the double V campaign in those terms:

The Double V Campaign ran weekly into 1943. To promote patriotism, the Pittsburgh Courier included an American flag with every subscription and encouraged its readers to buy war bonds. Double V clubs spread around the country. Among the campaign’s features, the paper published a weekly photo of a new “Double V Girl” frequently lifting two fingers in a “v” sign; celebrity and political endorsements followed, including Lana Turner (who, in a bit of cross-promotion, mentioned that her movie *Slightly Dangerous* featured blacks in the cast) and former presidential

¹⁰ *The Pittsburgh Courier* was the most widely read black newspaper during the war, with a national circulation well above 200,000.

candidate Wendell Willkie, wearing a Double V pin, which the *Courier* sold for five cents, as William F. Yurasko reports. A Double V hairstyle called “the Doubler” also became popular, historian Patrick Washburn recalls, as did Double V gardens and Double V baseball games. Other black newspapers soon joined the *Courier*’s campaign. (Gates, online)

Black women were totally absent from the advertising and recruitment landscapes and their contribution to the home-front war on racism was completely erased. Invisible in mainstream media, black magazines like *The Crisis* and *Opportunity* but also newspapers such as *The Pittsburgh Courier*, *The Chicago Defender*, *the Kansas City Call*, and *the Michigan Chronicle*, which all achieved wide circulation during the war, offered counter alternatives to the discourse on women presented in mainstream media. These periodicals were essential in recognizing African American women’s contribution to the war, and in conveying other portraits than the black maid devoted to her white family. The black press performed specialized functions in segregated America like: “(1) protesting injustices to black Americans and helping to fight their battles; (2) stimulating black achievement by publicizing Negro success stories; and (3) providing information about events affecting the personal interests of blacks [...]. The Negro newspaper [was] regarded as an additional newspaper” (Sullivan Harper, 26).

Black female images and rhetoric

Central to the war and the depiction of black women was the role of black writers and poets (males and females alike) who subverted dominant stereotypes, positioned women as social activists, be they mothers, domestic workers or entertainers. War time black poetry and writing erased the emblematic mammy figure entirely devoted to white people and placed the black child at the center of African American maternal attention. With the black rhetoric, “the black mother’s role was not conceptualized as a homebound figure in African American discourses; rather, she [the black mother] was expected to take up the banner for racial justice in society at large laid down by a martyred child” (Honey, 1999, 25). Maternal devotion, attention, and activism challenged the dominant culture portrayal of black mothers’ role and empowered black women. The black press used maternal and feminine strength to show black women could also help fight racism, make a better world for their children, and enjoy the benefits of American citizenship. Poems like “Mother’s Hope” by Valerie Ethelyn Parks, “Our Love Was a War Baby” by Tomi Carolyn Tinsley, “Colored Mother’s Prayer” by Walter Arnold, “Negro Mother to Her Soldier Son” by Cora Ball Moten, “A Mother’s Faith”, by the editor of *Opportunity*, were published either in *The Crisis* or *Opportunity*, or *Negro Story* between 1943 and 1945, and all brought to light “black mothers as compassionate figures who could lead as well as nurture, inspire to action as well as grieve” (Honey, 1999, 259). Poems like the following one had a significant impact on Black women and gave them hope for real changes:

“Our Love Was a War Baby”

Our love was a war baby –
born shortly after Pearl Harbor,
nurtured on furloughs, and cutting
its teeth on envelopes marked “free.”
Despite the label “free”, we paid
plenty in the way of absence, lonely
nights, longing, empty arms, and the like.
Its advent was not planned – nor was it
an accident. For Fate has decreed it.

When you went away, the baby seemed such
a small, wee thing; but to me it was already
large, full grown – and with each day has grown
stronger and more beautiful.
And as I watch it mature into a sturdy, fine child,
I wonder – when all the war is done,
when the iron’s birds last song is sung,
the steel cobras have spat their last bit of fire,
and you are home again – if you will have
forgot this child... Or if recognition
will light your eyes, and you will take
this, which you begot, to your heart? (Tomi Carolyn Tinsley)¹¹

Unlike white women, who were described as brave mothers and perfect managers of the domestic sphere as we mentioned earlier, the black press portrayed black women as independent and autonomous, combining paid work with family life and fighting against racism. The black press gave encouragements, provided women with information to find well-paid jobs and provided models. These periodicals also opened doors to black women writers such as Ann Petry, Pauli Murray, Margaret Walker and Gwendolyn Brooks who then achieved distinguished careers. These women confronted World War II and informed of “the home-front battles they had yet to win against racial discrimination in employment, transportation, restaurants, and housing, and sexism in the home” (Honey, 1999, 6). In short, these periodicals showed who these women really were and what they wanted to become.

11 Poem published in *Negro Story*, March-April 1945.

Black women in the workforce

Employment was one of the differences separating black women from white middle-class women on the home-front. Contrary to most white women targeted by war propaganda, black women already combined paid work with family life when the war started as they generally were not in an economic position to be full-time homemakers. In her study on African American women during World War II, Maureen Honey observes that 40% of all black women were already in the labor force when the war broke out, against 25% of white women (Honey, 1999, 12)¹². Paid work was a normal part of life for African American women and being employed was central to middle-class status. When they appeared in mainstream media, Black working women were not portrayed as housewives and their commitment to the war effort was not disruptive of their domestic life and work. When the war broke out, domestic employment was their primary occupation and even in the military, it was difficult for them to escape low-skilled assignments. They were relegated to the most menial tasks in the war industry¹³.

Another study by Karen Anderson (1981, 85) reports that in 1943, “nonwhites held only one thousand of the ninety-six thousand positions filled by women in Detroit war industries, and that black men and women never accounted for more than 6 percent of all employees in aircraft, whereas white women constituted nearly 40 percent of all aircraft workers. African Americans made their biggest gains in heavily male-employing industrial fields: foundries, shipbuilding, blast furnaces, and steel mills. Black women went into dangerous munitions factories, did heavy labor for the railroads, or were hired as washroom attendants and cleaning women in war plants. Most clerical work, many public service positions, and sales jobs were unavailable to African American women” (Anderson 85). Anderson goes on: “Although they [African American women] achieved significant breakthroughs, African American women made such negligible occupational progress during the war that their relative position in the labor force remained the same at the height of wartime employment in 1944 as it was in 1940” (85). Even in the midst of severe labor shortages racial bars in the workforce persisted. Black nurses, who were particularly needed in the Army and Navy, were refused in hospitals except to treat black soldiers. In February 1942, Elmer Carter, the editor of *Opportunity* wrote:

12 Honey quotes her source from Lemke-Santangelo, *Abiding Courage, African American Migrant Women, and the East Bay Community*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, p. 16. Honey also mentions Paula Giddings, *When and Where I Enter: The impact of Black Women on Race and Sex in America*. New York: Bantam Books, 1984 to support her findings.

13 The resources provided by the Library of Congress (which include photographs from different government agencies) bear testimony to the difficulties and low-skilled tasks assigned to black women during the war.

The United States Army, after a fervid plea for 50,000 young women to enter nursing schools in order to fill a pressing need which exists in the Army and Navy, has refused to accept Negro nurses for service except in “hospitals or wards devoted exclusively to the treatment of Negro soldiers.” The inference is, of course, that wounded white soldiers would refuse to accept the ministrations of colored nurses. [...] There are hundreds of young colored women who are graduate nurses. They are eager to serve in the Army, the Navy, the Marine Corps. They have the same patience, the same devotion, the same gentleness as their grandmothers, and in addition they possess scientific knowledge of modern medical and surgical practice, and skills acquired through long apprenticeship in recognized hospitals. (Carter, *in*, Honey, 112-114)

Such accounts were numerous and were aggravated by discriminatory practices and instances of violence against black male soldiers. During the war, gender quickly merged with race issues on the home-front. Black women were the victims and observers of racist aggressions. Like white women, they were portrayed as vulnerable and innocent targets but the difference in the African American treatment was that the enemy was at their door, on the home-front. In August 1943, following the Detroit race riot of June 1943 where 24 black people were killed, future Supreme Court justice Thurgood Marshall denounced police action in *The Crisis* under the title *The Gestapo in Detroit* and suggested that tensions were caused by police attitude and action:

All these crimes are matters of record. Many were committed in the presence of police officers, several on the pavement around the City Hall. Yet the record remains: Negroes killed by police – 17; white persons killed by police – none. The entire record, both of the riot killings and of previous disturbances, reads like the story of the Nazi Gestapo. Evidence of tension in Detroit has been apparent for months. [...] This weak-kneed policy of the police commissioner coupled with the anti-Negro attitude of many members of the force helped to make a riot inevitable. (Marshall *in*, Honey, 193-201)

Black women writers reflected on gender and racial issues in their short-stories published in the African American press. Fictions illustrated home-front conditions. Ann Petry’s short-story “In Darkness and Confusion”, Pearl Fisher’s “Riot Gold” and Lila Marshall’s “Sticks and Stones” focused on the racial clashes in 1943. Although black women were equally hurt by racism in the military and on the home-front, black male soldiers were the only symbols of besieged black America in the African American press.

Black role models and female icons

War propaganda functioned differently for African American women and the arts made also a significant impact. The success of black women serving in the Women’s Army Corps (Women’s Auxiliary Army Corps), but also of black singers, actresses and dancers was largely advertised in black magazines. Attractive black women appeared regularly on most covers of *Opportunity*. If mainstream media ignored black men and women, black writers and editors testified of their commitment and placed them at the forefront of “Double V” rhetoric to break down racism on the home-front and counter widespread stereotypes. Although the OWI conducted a campaign to break down racism, very few articles on Blacks appeared in national magazines. Between 1942 and 1945, the Reader’s Guide to Periodical Literature reports that 64 articles on Blacks were published.

Singers Lena Horne, Hazel Scott, opera singer Marian Anderson, actress Dorothy Dandridge, to name a few, were featured as glamorous black stars. The black press also emphasized on their beauty and success and they were portrayed as elegant, attractive and sexy black women. The black press praised these women who heralded a new era for African American women: “the most positive mass media depictions of African American women were of singers on the stage or in movie musicals” (Honey, 317). The press certainly put to the fore their beauty and talent but never failed to mention the racial obstacles these women faced despite their position and success. Black female performers not only challenged racism they also became models of pride and resistance for black women and gave them hope and confidence. The success and stories of these women empowered black women during the war even though their celebrity did not prevent them from racist attitudes in society. In *The New York Post* of November 1943, the columnist Elsa Maxwell wrote “Glamorous vs. Prejudice” which appeared a year later in *The Negro Digest* of January 1944:

The glamorous and great artists of the Negro race are gradually turning the whole race “problem” - which is not, and never was a problem – into a glorious absurdity. When stiff-necked whites are faced with the beauty and charm of a Katherine Dunham¹⁴ or a Lena Horne, or nettled by the magnificent talent and intellect of Paul Robeson, the idea of “prejudice” seems a matter for concern only in lunatic asylums.

This extract clearly shows the predominant themes in African American magazines which regularly showed how “female performers coming to the fore during the war years were challenging in profound ways the racism that for decades had denied their beauty, power, and courage” (Honey, 320). These examples and illustrations

14 Katherine Dunham was an anthropologist and a dancer.

also indicate how the black press reinforced autonomous images of black women. Their protests against racism, along with men and soldiers, enabled a most effective interrogation of segregation at home.

By the end of the war ads targeting white women changed. As previously mentioned, American women were encouraged to leave war jobs and were pushed back home to return to their domestic pursuits. Most of them did not want to. Black women were the last hired and the first fired and faced severe limitations. The Federal government prepared the glorification of suburban postwar ideal and placed white middle-class women at the center of this ideal: "government officials and advertisers realized the necessity of making preparations for postwar society, laying off women after the war and restoring them to their previous positions as housewives and mothers" (Rupp, 160). War propaganda continued to play upon preconceived images and ads were conceived to encourage women to leave their war jobs by insinuating they could not tolerate home and work duties simultaneously. The ad: "Mother, when will you stay home again?" dramatized the unhappiness of the child and also conveyed the OWI's belief about the expected roles of women in postwar society. The ad commanded women to return home for the benefit of their families, for their happiness, and for their own satisfaction.

War propaganda marked major differences between black and white women. The war propelled black women into the civil rights battle of the 1950s and 1960s, and allowed white women to cross gender lines. For both of them, the war represented a watershed even though white women were restored to their former positions as housewives and mothers and black women did not progress in the wartime labor force. By re-inscribing white women in the domestic sphere and creating a maternal mission for them, war propaganda laid the groundwork of battles to come in the 1950s and 1960s. In the 1960s, the white feminists deconstructed the suburban family-oriented ideology which was exacerbated during and after the war and which was totally irrelevant to black women. Meanwhile black feminists concentrated on the battle against sexism outside and mainly within their own community. Women profoundly reshaped the central institutions of American life and culture during and after the war. These invisible warriors not only empowered themselves, they also opened doors for others.

References

- Advertising. Consulted online at: http://www.arts.cornell.edu/knight_institute/publicationsprizes/discoveries/discoveriesfall1997/11amysnyder.pdf
- Anderson K., 1981, *Wartime Women: Sew Roles, Family Relations, and the Status of Women during World War II*. Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- Chovan A., 2011, "Women Answer the Call in Wartime", January 2011 <http://www.peoriomagazines.com/ibi/2011/jan/women-answer-call-wartime>, Consulted in July 2014.
- Gates H.L., 2013, "The Root-Amazing Fact About the Negro No. 33: How was black support enlisted for World War II when the armed services were segregated and racial oppression was rampant at home?" Posted: May 24 2013 1:27 PM http://www.theroot.com/articles/history/2013/05/double_v_campaign_during_world_war_ii_what_was_it.i.html Consulted in July 2014.
- Giddings P., 1984, *When and Where I Enter: The impact of Black Women on Race and Sex in America*. New York, Bantam Books.
- Honey M., 1995, "Remembering Rosie: Advertising Images of Women in World War II." *The Home-Front War: World War II and American Society*. Kenneth Paul O'Brien and Lynn Hudson Parson, ed., Westport, Greenwood.
- , 1999, *Bitter Fruit*. Columbia and London, University of Missouri Press.
- Lee K., 1985, *For the duration...: the United States goes to war, Pearl Harbor-1942*. New York, Scribner.
- Lemke-Santangelo, 1996, *Abiding Courage, African American Migrant Women, and the East Bay Community*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Milkman R., 1987, *Gender at Work: The Dynamics of Jo Segregation by Sex During World War II*. Urbana, University of Illinois Press.
- Rupp L., 1978, *Mobilizing Women for War*. Princeton, Princeton University Press.
- Sullivan Harper, Donna Akiba, *Not So Simple. The "Simple" Stories by Langston Hughes*. Columbia, University of Missouri Press, 1995.
- Witkowski T.H., "World War II Poster Campaigns: Preaching Frugality to American Consumers." *Journal of Advertising*, Vol 32 n°1 (Spring 2003), 69-82.

Pour citer cet article

Référence électronique

DUALÉ, Christine, « Women through the lens of World War II Propaganda in the United States: Discourses on White and African American Women », *Revue Miroirs* [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article2.pdf>

Auteur

Christine DUALÉ
Université Toulouse 1 Capitole
CAS - Cultures Anglo-Saxonnes (EA 801): Littératures et civilisation américaine,
Université Toulouse Jean Jaurès.
CELIS – Centres de Recherches sur les Littératures et la Socio-poétique (EA
1002): Écritures et interactions sociales, Université Blaise Pascal,
Clermont-Ferrand. Membre associé.
christine.duale@ut-capitole.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

Mujer comprometida, mujer guerrillera en *Línea de fuego de Gioconda Belli*

Gabrielle Croguennec-Massol, Université Toulouse 1 Capitole

Résumé

En 1978, alors que la guérilla fait rage au Nicaragua, Gioconda Belli publie à Cuba un recueil de poésies *Línea de fuego* dans lequel elle fait part de son expérience d'engagée politique et d'exilée. La guérilla contre la dictature de Somoza devient ainsi une source d'inspiration et de création. Cependant, au-delà de sa propre histoire, c'est la lutte de toute une nation qui est portée par la voix de Gioconda Belli, qui traduit ainsi les souffrances de ses compatriotes engagés dans le combat vers la liberté et la démocratie.

Mots-clés : Nicaragua - Poésie engagée - Guérilla - Gioconda Belli - Femmes

Resumen

En 1978, en el auge de la guerrilla en Nicaragua, Gioconda Belli publica en Cuba un libro de poesías *Línea de fuego* en el que habla de su experiencia de comprometida política y de exiliada. La guerrilla contra la dictadura de Somoza se convierte en fuente de inspiración y de creación. Sin embargo, más allá de su propia historia la voz de Gioconda Belli lleva la lucha de toda una nación y traduce así los sufrimientos de sus compatriotas comprometidos en el combate por la libertad y la democracia.

Palabras-claves : Nicaragua - Poesía comprometida - Guerrilla - Gioconda Belli
Mujeres

En 1978, Gioconda Belli publica en Cuba un poemario titulado *Línea de fuego*, inspirado de su propia experiencia: lleva ya varios años participando en la lucha sandinista contra la dictadura somocista y viviendo en exilio lejos de su familia por su compromiso político. En febrero del mismo año, el libro gana el Premio Casa de las Américas, premio de más prestigio en América latina. En su autobiografía, *El país bajo mi piel*, Gioconda Belli, al hablar del premio apunta: « El premio fue una feliz sorpresa. En aquel momento también lo consideré útil. La visibilidad me venía bien. Me abría puertas y espacios para hablar de la lucha en Nicaragua » (Belli, 2005, 178) La poesía se convierte pues en un instrumento del compromiso político de la autora.

Esta experiencia de lucha dentro de un movimiento guerrillero le servirá también como fuente de inspiración al escribir su primera novela, *La mujer habitada*, que narra la historia de una joven, Lavinia, que se va comprometiendo en un movimiento de lucha contra un dictador hasta perder la vida en una operación militar. En *Línea de fuego*, no todo desarrolla el tema de la guerra, la poetisa, que alterna poemas de cariz autobiográfico y otros en los que solo se expresa un “yo” poético, desarrolla temas que suelen encontrarse en otras obras como la visión de la mujer como fuerza creadora, el amor, el amor por la comunidad de los hombres, la naturaleza, su patria. Es fácil comprobarlo a través de la misma composición del volumen que consta de tres partes: *Patria o muerte*, que reagrupa la mayor parte de los poemas sobre la lucha, *Acero* que plantea el problema del amor en tiempo de guerrilla, y por fin *A Sergio* que es un poemario de amor a su segundo marido, muy lejos ya de la idea de conflicto.

Por consiguiente, el trabajo presentado aquí se apoyará en las dos primeras partes para estudiar qué imagen de la mujer resalta de la obra de Gioconda Belli. A lo largo del volumen, la autora se reivindica como mujer, mujer fértil, creadora, comprometida en la lucha revolucionaria de su país. Por consiguiente la imagen de la mujer que se dibuja a través de los poemas es difícil de apartar de un “yo” poético que puede representar a la poetisa, narradora de su propia vida, o creadora de un universo poético que traduce sus ideas. Los poemas de carácter autobiográfico recuerdan lo que fue la vida de Gioconda Belli en la época: el exilio, y la separación con sus hijas. El poema « Yo fui una vez una muchacha risueña », analiza los sentimientos y los cambios sufridos por la poetisa al tener que abandonar a sus hijas y a su país. Al orgullo de ser poetisa y madre en un pasado reciente, sigue el sufrimiento de la soledad. En las dos estrofas que componen el poema, la autora opone cada elemento a su contrario: la « muchacha risueña » del pasado se convierte en una « muchacha que llora cuando la muerde el recuerdo ». El blanco tipográfico entre ambas partes acentúa la oposición entre un pasado lleno de certidumbres, como lo muestran los verbos « pertenecía » y « desafiando » y un presente subrayado por la repetición de « ahora », que está « sin amor, sin risa, sin Nicaragua ». La poetisa concluye « soy un canto de lluvia y de nostalgia, soy de ausencia » (Belli, 1978).

Otro poema, muy corto y sin título, explica las razones del exilio:

Vivo en Costa Rica
condenada al destierro
y a dieciocho meses de cárcel
por haber amado
más de la cuenta. (Belli, 1978)

El amor a la patria, y la lucha que éste implica son las razones de su exilio: es una renunciación y también un castigo, como podría serlo la cárcel para un criminal.

En « Me seguían », Gioconda Belli describe la presión que sufrió por parte de los esbirros del régimen de Somoza, y que la condujo al exilio:

Con sus miradas de perros mal pagados
me seguían
me seguían
con sus caras llenas de displicencia y torturas
y crímenes
pretendiendo que el sueño me dejara
que mis convicciones me dejaran
que dejara la lucha y mis hermanos. (Belli, 1978)

Después de deshumanizarlos con la comparación con los perros, Gioconda Belli denuncia las exacciones de que son culpables. La vigilancia constante de que fue víctima, medio de presión para dar miedo y hacer que renunciara a su acción dentro de la lucha sandinista produjo lo contrario ya que la poetisa concluye:

Y yo que nunca me había creído muy valiente
sentía que cada vez más me llenaba de coraje, de
fuerza
para seguir luchando
como seguí luchando. (Belli, 1978)

A través de estos elementos biográficos, la primera imagen que podemos destacar es la de una mujer valiente que tuvo que renunciar a lo que fue su vida para poder expresar sus ideas e ideales políticos dentro de un movimiento de lucha, pagando aquel compromiso por el sufrimiento de la separación. Pero la mujer comprometida que elige sustituir lo individual por lo colectivo es también una mujer creadora, capaz de sobrellevar la situación para imaginar un país nuevo, una sociedad nueva, describirlos y escribirlos.

En « Vencer las trampas » el poder de la creación aparece como un remedio contra el exilio: la mujer recobra el poder de la creación y de la palabra para triunfar del destierro:

Volvés a sentir el calorcito en la yema de los dedos, la cosquilla de escribir en el estómago y sos de nuevo poeta, mujer, pájara. En el fondo es como sentir que volviste a nacer, a pesar de todas las trampas de la mediocridad y del exilio. (Belli, 1978)

Este poder de la creación es no solo literario sino también ideológico: la acción de la mujer tiende hacia la construcción de un nuevo país, de una sociedad más justa que la sociedad nicaragüense del tiempo somocista: el poema « Seremos nuevos » anuncia claramente el proyecto de cambio social, del que participó además Gioconda Belli en los primeros años de la Revolución sandinista:

Seremos nuevos, amor,
limpiaremos con sangre lo antiguo y depravado,
los vicios, las tendencias,
los asquitos pequeño burgueses
nuevos, amor, ¿te das cuenta?
Nuevecitos.

Con lunas y soles de constelaciones recién nacidas,
con el pelo lavado y la sangre lavada
y el silencio lavado.
Seremos nuevos, amor,
con ese olor a limpio de la ropa tendida
y ese enorme reto de lanzar la libertad al aire
como una bandada de pájaros. (Belli, 1978)

El cambio social se acompaña de la idea de purificación de la antigua sociedad con el campo léxico de la limpieza y la repetición del verbo lavar. El empleo de « nosotros » muestra además que la poetisa nunca se aparta de la comunidad de los hombres y mujeres que forman parte de la lucha o que sufren en el país. Esta solidaridad se repite a lo largo del poemario a través de títulos como « Hasta que seamos libres », « Engendremos niños », o « Amo a los hombres y les canto ». Este poema suena como un canto de amor a la sociedad humilde de Nicaragua, con la evocación de « los obreros, carpinteros, campesinos », aunque Gioconda Belli no olvide mencionar a los hombres de negocios desalmados transformados en máquina por su propia codicia:

Amo, compasiva y tristemente, a los complicados hombres de negocios que han convertido su hombría en una sanguinaria máquina de sumar y han dejado los pensamientos más profundos, los sentimientos más nobles por cálculos y métodos de explotación. (Belli, 1978)

En esta sociedad, están también las mujeres a las que Gioconda Belli evoca, en particular a las combatientes:

Amo a las mujeres desde su piel que es la mía a la que se rebela y forcejea con la pluma y la voz desenvainadas, a la que lucha enardecida en las montañas. (Belli, 1978)

Y a través de estos versos vemos que la mujer luchadora tiene varias facetas: la intelectual o la combatiente en el terreno. De paso, podemos recordar que existió un batallón de mujeres durante la lucha sandinista en Nicaragua. Al evocar a la sociedad nicaragüense y a sus diferentes elementos, la poetisa toma consciencia de formar parte de un todo del que no puede desolidarizarse y en el que tiene que desempeñar un papel importante, más particularmente a través de su creación:

Me felicito porque soy parte de una nueva época porque he comprendido la importancia que tiene mi existencia, la importancia que tiene tu existencia, la de todos, la vitalidad de mi mano unida a otras manos, de mi canto unido a otros cantos. Porque he comprendido mi misión de ser creador [...]. (Belli, 1978)

La imagen de la mujer comprometida se completa así por la misión que debe cumplir por y con el pueblo: la solidaridad es un valor esencial de los ideales del poemario, inseparable de la construcción de una nueva sociedad lavada de un pasado dictatorial. Es la razón por la que la poetisa soporta el exilio, el sufrimiento: al comprometerse en la lucha, acepta poner adelante una causa común a expensas de su vida personal. Es la idea clave del poema « Ya van meses hijita » en el que la autora que se siente culpable frente a su hija se pregunta cómo explicarle la situación de su familia, y más allá la de su país:

¿Cómo explicarte, mi amor,
la revolución a los dos años y medio?
¿Cómo explicarte que, a veces,
es necesario partir?
¿Cómo explicarte que te estamos haciendo un país

nuevo?
¿Cómo explicarte esta guerra contra el dolor,
la muerte, la injusticia? (Belli, 1978)

Mujer comprometida, y mujer sacrificada, la combatiente de Gioconda Belli se plasma en el poema « La Madre » que completa la imagen de la mujer fuerte, creadora, luchadora que se dibuja a través del poemario. « La Madre » se siente empujada por una fuerza interior que la transforma en combatiente en el terreno, la lleva de lo individual hacia lo colectivo, y le confiere la misión de construir una nueva sociedad, no solo para sus hijos, sino para los de todos. Primero la madre conoce una transformación física que hace de ella una guerrillera:

Se ha cambiado de ropa.
La falda se ha convertido en pantalón,
los zapatos en botas,
la cartera en mochila.

Al mismo tiempo su papel cambia, de madre pasa a la lucha política, de lo doméstico a lo colectivo:

No canta ya canciones de cuna,
canta canciones de protesta.
No quiere ya solo a sus hijos
ni se da solo a sus hijos.

Y si conserva su papel de madre nutricia es también para mostrar su solidaridad:

Lleva prendidos en los pechos
miles de bocas hambrientas. (Belli, 1978)

La lucha por la causa colectiva se hace más importante que la vida de sus propios hijos que son « un grito más en ese griterío de pueblo que la llama », hijos que aprovecharán también la nueva sociedad que su madre y sus compañeros les van construyendo. Este poema parece condensar la imagen de la mujer comprometida y guerrillera de Gioconda Belli. Primero, tiene que abandonar su papel tradicional, lo que muestran los primeros versos, a través del cambio de vestidos por vestidos que podríamos calificar de « militares ». Después tiene que mostrarse solidaria con todo un pueblo, y no solo con « el fruto de su carne » –lejano y solo– porque lucha por el pueblo y no por su familia. Por fin acepta sus nuevas responsabilidades respecto a la colectividad aunque eso implica también un sacrificio como lo indican los últimos versos « y le arranca hasta sus propios hijos de los brazos ».

La mujer combatiente ilustrada por este poema es una realidad de la lucha revolucionaria: sigue las huellas de modelos prestigiosos, como Ernesto Che Guevara a quien está dedicado el poema « Che », o Eduardo Contreras Escobar, alias Comandante Marcos, caído en 1976 en Managua, a quien está dedicada la segunda parte del poemario « Acero ». En el poema que lleva su nombre « Al comandante Marcos », Gioconda Belli pone de relieve la violencia y la rapidez de la muerte inesperada en el combate:

El ruido de la metralla nos dejó con la puerta en las
narices.
La puerta de tu vida cerrada de repente
en la madera que te duerme y acurruca en el vientre de la
tierra.

Así como la incredulidad de la poetisa:

No puedo creer en tu muerte,
Tan sin despedida [...]
Pero allí estaba la noticia en el periódico
y tu foto mirándome sin verme
y esa definitiva sensación de tu ausencia
corriéndome por dentro sin consuelo. (Belli, 1978)

A pesar de las pérdidas la lucha tiene que continuar y la poetisa llama al combate: el poema « Huelga », el primero del libro es una llamada a luchar contra la dictadura. Repite « quiero una huelga » a lo largo del texto, y la disposición tipográfica en columnas para enumerar los diferentes elementos de la sociedad que participen en ella da más fuerza a la llamada. La huelga deseada tiene una meta, la de acabar con un régimen tiránico como lo muestran los últimos versos del poema:

una huelga donde nazca el silencio
para oír los pasos
del tirano que se marcha.

En Nicaragua, la huelga fue también una manera de luchar contra la dictadura, como lo demostró la del 22 de enero de 1978 en protesta contra el asesinato por el régimen somocista de Pedro Joaquín Chamorro, director del diario *La Prensa*. A la violencia de la dictadura responde la violencia de la lucha armada que la poetisa planea en « Vestidos de dinamita »: frente a « las caras tristes y gastadas de la gente de [su] pueblo » y para hacer que las cosas cambien, el recurso a las armas contra los órganos del poder parece ser el único medio:

Hasta que nos vistamos de dinamita y nos vayamos a invadir palacios de gobierno, ministerios, cuarteles... con un fosforito en la mano. (Belli, 1978)

La sociedad más justa, « nueva » con la que sueña la poetisa sólo se puede obtener por las armas y la mujer no vacila en incluirse entre los combatientes, siguiendo el ejemplo de sus modelos que son hombres. Se aparta de su papel tradicional para desempeñar otro papel, un papel nuevo que se inscribe dentro de la sociedad nueva del futuro. El retrato de la mujer en el poemario ya está completo: la mujer exiliada, que ha sacrificado a su familia por su compromiso político, alejándose así de su papel tradicional de madre, saca fuerzas de la lucha común, de la voluntad de construir una sociedad nueva y acepta el combate, no sólo ideológico, a través de sus escritos, sino también en el terreno, en la acción armada como un soldado más de la Revolución, igual que los hombres. La mujer comprometida, la combatiente, tan alejada del papel tradicional, se convierte en una imagen emancipadora de la mujer: dentro de una sociedad nueva que hay que construir, la mujer podrá desempeñar un nuevo papel, algo en sí revolucionario. Más allá del compromiso político, a través de su retrato de la guerrillera, Gioconda Belli aboga por una nueva visión de la mujer nicaragüense, liberada de su papel tradicional de madre y ama de casa, convertida en una luchadora, al igual que los hombres, capaz de tomar en sus manos el destino de su país.

Bibliografía

Belli Gioconda, 2005, *El país bajo mi piel. Txalaparta*, Tafalla (Navarra).

—, 1978, *Línea de fuego*. Cuba, Casa de las Americas in Havana.

Camacho Navarro, Enrique, 1991, *Los usos de Sandino*. México, Universidad Autónoma de México.

Chaunu, Pierre, 1993, *Histoire de l'Amérique Latine*. Paris, PUF.

Croguennec-Massol, Gabrielle, 2013, « Mujer, guerrilla y machismo en La mujer habitada de Gioconda Belli. Una construcción literaria a partir de las ideas de Che Guevara » in, *Horizontes sociológicos n°3*, [En ligne], www.aasociologia.org.ar.

Large, S., 2009, « La représentation de la femme-poète dans la poésie de Gioconda Belli », [En ligne].

URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00752745> (Consulté le 15/10/2014).

Vayssière, Pierre, dir., 1985, *Nicaragua: les contradictions du sandinisme*. Paris, Éditions du CNRS.

Paillet, Claire, 1988, *La poésie au-dessous des volcans: études de poésie contemporaine d'Amérique Centrale*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Rodríguez, R., 1997, *La conquête de l'identité: le Nicaragua à travers sa littérature: essai*. Paris, Indigo et Côté-femmes éditions.

Pour citer cet article

Référence électronique

CROGUENNEC-MASSOL, Gabrielle, « Mujer comprometida, mujer guerrillera en Línea de fuego de Gioconda Belli », Revue Miroirs [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016,
<http://www.revue miroirs.fr/links/femmes/volume1/article3.pdf>

Auteur

Gabrielle CROGUENNEC-MASSOL
Université Toulouse 1 Capitole
PRAG d'espagnol
Docteur ès Études sur l'Amérique Latine de l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès
gabrielle.massol@ut-capitole.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

Retour en Inde d'une expatriée dans la nouvelle "Ciphers" de l'Indo-américaine Ginu Kamani

Diane Sabatier, Université de Perpignan Via Domitia

Résumé

Née à Bombay en 1962, l'écrivaine Ginu Kamani a émigré aux États-Unis avec sa famille à l'âge de quatorze ans. La narratrice indo-américaine de sa nouvelle "Ciphers" (1995) revient, quant à elle, en Inde après dix années passées à construire son identité en tant que femme en Amérique du Nord. N'ayant connu sa terre natale que dans son enfance, elle n'a pas encore expérimenté un regard adulte sur la société dont ses aînées ont préféré s'émanciper. Entre envoûtement et amertume, l'expatriée qui prête sa voix à ce récit évalue le progrès effectué, sans elle, par les femmes de son ancien pays et sa propre évolution sans l'Inde. Son retour lui offre la troublante occasion de comparer sa dissidence et son pouvoir présumés à ceux d'une mère de famille indienne rencontrée lors d'un trajet ferroviaire. Par les processus de l'écriture et de l'imagination, les valeurs imputées au genre mais également à l'ici et l'ailleurs paraissent renversées. Cet article entend analyser le texte ambivalent qui introduit le recueil de nouvelles *Jungle Girl*, écrit en anglais, en soulignant des dissidences au féminin. Comment les personnages de Ginu Kamani entrent-ils en dissidence face aux représentations stéréotypées des identités ?

Mots-clés: Émancipation - Retour d'exil - Voix - Corps féminin

Abstract

Born in Bombay in 1962, the writer Ginu Kamani emigrated to the United States with her family at the age of fourteen. As for the Indo-American narrator of her short-story "Ciphers" (1995), she returns to India after ten years spent building her identity as a woman in North America. Having only known her homeland in her childhood, she has not yet experienced the society from which her elders preferred to emancipate from an adult's point of view. Between bewitchment and bitterness, the expatriate who lends her voice to this story evaluates the progress made, without her, by the women of her former country and her own evolution without India. Her return offers her the unsettling opportunity to compare her alleged dissent and her power to those of an Indian mother met during a railway journey. By the processes of writing and imagination, the values attributed to gender but also to the here and elsewhere seem reversed. This paper intends to analyze the ambivalent text which introduces the story collection *Jungle Girl*, written in English, by underlining women's dissidentities. How do Ginu Kamani's characters dissent from the stereotyped representations of identities?

Key-words: Emancipation - Return from exile - Voice - Female body

L'écrivaine Ginu Kamani, née à Bombay en 1962, a émigré avec sa famille aux États-Unis à l'âge de quatorze ans. La narratrice indo-américaine de sa nouvelle "Ciphers" revient, quant à elle, en Inde après dix années passées à construire son identité en tant que femme en Amérique du Nord. N'ayant connu sa terre natale que dans son enfance, elle n'a pas encore expérimenté un regard adulte sur la société dont ses aînées ont préféré s'émanciper. L'expatriée qui prête sa voix à ce récit évalue, entre envoûtement et amertume, le progrès effectué, sans elle, par les femmes de son ancien pays et sa propre évolution sans l'Inde. Son retour lui offre la troublante occasion de comparer sa dissidence et son pouvoir présumés à ceux d'une mère de famille indienne rencontrée lors d'un trajet ferroviaire. Par les processus de l'écriture et de l'imagination, les valeurs imputées au genre mais également à l'ici et l'ailleurs paraissent renversées. Ce texte ambivalent introduit le recueil de nouvelles *Jungle Girl* écrit en anglais et paru en 1995 aux éditions Aunt Lute Books¹.

"Ciphers" fait peut-être appel à une référence shakespearienne. Le titre de la nouvelle semble fléché par le verbe « *decipher* » (Kamani, 1995, 13) qui signifie déchiffrer. Les Indiennes évoquent des cryptogrammes énigmatiques dont la narratrice rêve de percer à jour le code. Dans "The Elizabethan Cipher in Shakespeare's *Lucrece*", Miriam Jacobson écrit que le prologue à *Henri V* (Shakespeare, 1995) contient une des plus célèbres utilisations du terme *cipher* : « *And let us, ciphers to this great accopt, / On your imaginary forces work.* ». Elle rappelle néanmoins qu'il figure de manière plus répétitive et signifiante dans le poème dramatique "The Rape of Lucrece" de Shakespeare. « [E]n rendant Lucrèce l'auteure et l'éditrice de cette pléthore de *ciphers*, le poème dissout le lieu commun de mauvais goût de la Renaissance qui compare le corps d'une femme et ses organes génitaux à un rien ou à un O vide : ce corps de femme est productif, générateur et ne s'arrêtera pas jusqu'à ce que son histoire de violation soit contée. » (Jacobson, 2010, 336)².

L'analyse de ce texte permet de souligner des dissidentités au féminin dans la mesure où les personnages de Ginu Kamani entrent, chacune à leur manière, en dissidence face aux représentations stéréotypées des identités. La nouvelle "Ciphers" montre par exemple à quel point le corps féminin est soumis à une spéculation sur le statut marital et la fécondité. La narratrice se décrit, tout comme elle dépeint sa voisine de wagon, par le biais d'une rhétorique qui impute des valeurs à des signes extérieurs comme, nous le verrons, la longueur des cheveux et la présence de poudre. À ce sujet, Leslie Bow, dans son ouvrage *Betrayal and Other Acts of Subversion: Feminism, Sexual Politics, Asian American Women's Literature*, écrit ce qui suit :

¹ Les citations, extraites de l'édition originale de la nouvelle en anglais, seront retranscrites dans les notes. Toutes les traductions en français sont de l'auteur.

² [B]y making Lucrece the author and publisher of this plethora of ciphers, the poem dissolves the tawdry Renaissance commonplace that compares a woman's body and genitalia to a nothing or an empty O: this woman's body is productive, generative, and will not stop until its story of violation is told.

[L]es affiliations ethnique et nationale sont déterminées en partie par des conflits sur la façon dont la sexualité est effectuée, situant potentiellement le corps féminin comme un registre de luttes politiques intérieures et internationales, site de loyautés et de divisions nationales. [...] Les identités ethniques et nationales des Américaines d'origine asiatique sont représentées à travers les questions de genre – par le biais des contestations sur les rôles des femmes, la solidarité féministe et les expressions de la sexualité féminine. (Bow, 2001, 3)³

C'est bien un des enjeux de cette nouvelle, tel que nous tenterons de le mettre en lumière. Le regard paradoxal que la narratrice porte sur les Indiennes à l'orée du 21^{ème} siècle et sur sa propre émancipation en tant que femme de l'entre-deux souligne la complexité de sa posture. Elle estime avoir échappé, par son exil aux États-Unis, à des règles répressives et y être devenu non pas un objet mais un sujet. Ce récit, par sa subtilité politique à contre-courant, à l'instar de celle du reste du recueil, rétorque que bien des Indiennes démantèlent les attentes de leurs pères, époux et fils.

Dissidentités

En guise de préambule, soulignons l'inscription de Ginu Kamani dans le corpus de la littérature diasporique nord-américaine et, plus précisément, dans celui de la pratique novellistique indo-américaine des années 1990 et 2000. Celle-ci compte plusieurs voix notables d'auteures telles que Jhumpa Lahiri (née en 1967), dont le recueil de nouvelles *Interpreter of Maladies* fut très remarqué en 1999 – pour ne citer qu'une écrivaine issue de la même génération, née dans les années 1960, que Ginu Kamani. Cette dernière ancre son point de vue sous l'angle des dissidentités ; notion qui poursuit celles, nombreuses (différence culturelle, hybridité, nouveau métissage, etc.), mises en lumière à la fin des années 1980 et au cours de la décennie suivante par les réflexions de Gloria Anzaldúa, Gayatri C. Spivak, Homi. K. Bhabha, Stuart Hall, Werner Sollors ou encore par Édouard Glissant. Ce terme se compose de deux mots-clés de notre recherche, à savoir la dissidence (face à une représentation figée du genre, au communautarisme et aux impératifs assimilationnistes de l'Amérique anglo-saxonne) et l'identité en pointillés. Ginu Kamani œuvre à garder son indépendance face à sa minorité et à sa nation américaine adoptive. Son regard farouche et libre semble être la marque distinctive de ses travaux qui entrent en dissidence contre une prétendue culture dominante mais aussi contre une vision monolithique des littératures et des cultures des minorités. Le mot de dissidentités

³ [E]thnic and national affiliation are determined in part by conflicts over how sexuality is performed, potentially situating the female body as a register of international and domestic political struggle, as a site of national divisions and loyalties. [...] Asian American women's ethnic and national identities are represented through gender issues – through contestations over women's roles, feminist solidarity, and expressions of feminine sexuality.

ne suggère pas une posture de dissidence classique, active, religieuse ou politique. Celles que nous évoquons n'impliquent pas uniquement une identité dissidente mais une dissidence par rapport à une certaine représentation de la femme et de l'identité des minorités et un refus de s'enfermer dans celles-ci.

Cependant, rappelons l'héritage de dissidentités déjà à l'œuvre dans les écrits de certaines nouvellistes indo-américaines des générations précédentes. Le travail de Ginu Kamani n'apparaît pas *ex nihilo*. Il se situe dans une posture de défiance, face à sa propre minorité et à son Amérique adoptive, qui révèle sa filiation avec celle qu'ont pu avoir ses aînées, qu'il s'agisse d'Anita Desai (née en 1937 et dont on pourra lire par exemple le recueil de nouvelles *Diamond Dust and Other Stories*) ou de Bharati Mukherjee (née en 1940 et dont on renverra au recueil *The Middleman and Other Stories*), pour ne mentionner qu'elles. Ginu Kamani écrit dans une Amérique multiculturelle, pour un lectorat plus large et après le virage paradigmatique des années 1980 et 1990 durant lesquelles le regard de la critique sur les littératures des minorités a considérablement évolué et mené à l'émergence des *Cultural Studies*. Faire preuve de dissidentités au féminin signifie, pour elle, récuser une allégeance identitaire exclusive. Elle intensifie cette posture déjà présente chez certaines auteures des décennies précédentes. Nous verrons ici qu'en démystifiant le retour au pays natal, topos de la littérature postcoloniale, indo-américaine tout particulièrement, elle tâche, à son tour, de percer les énigmes de l'opposition supposée entre soi et l'autre.

Rêves caméléonesques

La narratrice intradiégétique de la nouvelle "Ciphers", objet de notre étude, retrace sa rencontre ferroviaire avec une jeune femme de son âge, mère de famille mariée, issue du même État indien qu'elle, à savoir le Gujarat. Elle se reconnaît dans la curiosité enthousiaste des enfants de sa compagne de train. « Je me suis souvenue avoir été aussi jeune qu'eux et avoir fixé des inconnus de cette manière quelque peu fascinée, sachant qu'ils étaient des humains comme nous. » (Kamani, 1995, 2)⁴. Néanmoins, l'Indo-américaine⁵ révèle son malaise naissant face à l'étrangeté qu'elle symbolise, en tant que femme émancipée, à leurs yeux. Quant à leur mère, elle s'y compare comme à la photographie de celle qu'elle aurait pu, voire dû être, si elle était restée en Inde. Un dialogue entre les deux voisines de wagon paraît compromis. En effet, l'expatriée n'a envisagé son retour que sur le mode du fantasme. Elle a rêvé être accueillie par des femmes qu'elle pourrait, par le simple fait de sa venue, libérer de leur joug supposé. « Elle fait partie de mon rêve récurrent de rentrer chez moi

4 I remembered being that young age, and staring at strangers in that some fascinated way, knowing that they were humans like us.

5 Faute de connaître son prénom, la narratrice sera ici tour à tour désignée comme « l'Indo-américaine » ou « l'exilée ». Il ne s'agit en aucun cas d'en faire un archétype plutôt qu'une singularité.

en Inde pour y être accueillie par des milliers de femmes descendant une colline en courant, leurs longs cheveux tombant derrière elles comme des guirlandes ébène de bienvenue, oiseaux noirs libérés de leur captivité pour honorer mon retour. » (Kamani, 1995, 12)⁶. Notons que la couleur noire n'est pas auspiciuse en Inde. Les guirlandes de bienvenue sont jaunes, faites d'œillets d'Inde. Le noir symbolise ici le désir féminin. On reviendra sur ce passage plus bas avec un autre extrait concernant la sensualité féminine associée aux cheveux.

Le lecteur ne sera pas informé s'il y a eu des adieux ou un départ précipité, ni si des promesses de retour ont été formulées. Seule certitude, la migrante a été, aux États-Unis, une étrangère en qui a été présumée l'illégitimité avant d'en devenir citoyenne. En mettant à part l'émigration de luxe, on migre rarement uniquement pour le plaisir. Qu'il s'agisse de l'expatriée politique (pour qui le retour putatif semble, dès le jour de son départ, irréalisable) ou de l'exilée économique (qui croit souvent que son séjour hors de son pays natal ne sera que temporaire), toutes expérimentent dans leur chair l'absence de la terre mère. Si l'exil de la narratrice peut être associé à une déchirure, son retour serait théoriquement synonyme de remembrement. Or, revenir en Inde fait ici office de seconde perte. Il s'agit de celle du rêve du retour de l'enfant prodigue. Comme le démontrent les nombreuses déclinaisons du verbe *to dream* dans ce texte, les aspirations de l'Indo-américaine demeurent à l'état de songe éveillé : « La jeune fille sombre et rêveuse que j'avais été dix ans plus tôt, voulant être embrassée, prise au piège et incarnée par ces cryptogrammes de femmes qui m'entouraient, est devenue une adulte sombre et rêveuse, aspirant toujours à déchiffrer, semer la confusion, ravir. » (Kamani, 1995, 13)⁷. Peut-être pourrait-on lire dans ce passage un indice sur l'identité lesbienne du personnage qui remonterait à ses souvenirs d'enfance. Si tel était le cas, elle serait suggérée par les verbes choisis et la métaphore lancée par le mot-clé du titre (« cipher »). Toutefois, ces pistes nous semblent trop ténues pour susciter une lecture *queer* de la nouvelle.

La narratrice a contracté la maladie de l'exil, dont elle pressent qu'elle risque de ne jamais guérir. Après la désertion de sa terre natale dans son enfance, puis le départ des États-Unis, elle expérimente une troisième privation de terre : celle de l'Inde qu'elle avait imaginé lui ouvrir les bras – des bras de femmes. L'exilée ne retrouve pas son ancienne patrie. Elle la découvre. La jeune femme réalise qu'il lui est impossible de rentrer inchangée dans un pays lui-même intact. Elle revient en se voyant différente à ses yeux et à ceux des autres. Un voyage implique un enrichissement. Une migration évoque, quant à elle, une métamorphose. L'Indo-américaine écrit qu'elle doit « reprendre à zéro : j'ai besoin une fois de plus d'une

6 She is part of my recurring dream of coming home to India to be greeted by thousands of women running down a hill with their long hair swooping behind them like black garlands of welcome, like black birds released from captivity to honor my return.

7 The brooding, dreaming girl I had been ten years earlier, wanting to be embraced and ensnared and embodied by these ciphers of women that surrounded me, has become a brooding, dreaming adult, still aching to decipher, derange, delight.

volonté docile, d'une *identité caméléonesque* [...]. » (Kamani, 1995, 13)⁸. Toutefois, elle ne parvient pas à se fondre dans le train. Au contraire du caméléon, tout la distingue de sa voisine de compartiment. Fière d'avoir évolué, elle désire convaincre ses anciennes compatriotes de faire de même. Elle espère également les impressionner d'avoir troqué leurs saris et leurs longues chevelures poudrées contre une apparence fièrement occidentalisée. À cet égard, la réaction de la mère de famille qui lui fait face dans le wagon constitue une de ses premières déceptions. Son interlocutrice devine qu'elle joue une forme de comédie et porte en réalité un costume, celui d'une Américaine.

L'exilée espère se rendre, confesse-t-elle naïvement, « chez elle » (Kamani, 1995, 12). Cependant, cette nouvelle interroge sur la capacité de ce lieu à accepter le terme *home*. La narratrice ne reconnaît pas tout à fait le pays qu'elle aperçoit derrière le filtre des vitres du wagon. Objet d'idéalisation, le retour en Inde – et non l'Inde elle-même – devient brutalement une réalité tangible. Pour la seconde fois de sa vie, l'Indo-américaine doit se repositionner culturellement. Étudier le retour d'exil d'une femme, qu'il soit occasionnel ou définitif, revient à questionner un équilibre précaire. Il s'agit de celui qui se fait, ou non, entre la joie des retrouvailles avec une terre et la peine de la trouver aussi familière qu'étrangement différente. Consciente d'y être considérée comme une intruse, la narratrice tente néanmoins de revenir dans le même pays qu'elle a quitté. Toutefois, pour rentrer chez elle, il faudrait qu'elle soit en mesure d'accepter l'effacement irrémédiable du passé. Mais elle s'y refuse.

En outre, la jeune femme se dirige vers un ancien foyer où personne ne l'a attendue. Si l'exil peut être vécu comme une accusation par celles qui décident de ne pas partir, "Ciphers" souligne davantage leur défiance au retour de l'expatriée. À ce titre, son ancienne compatriote lui rappelle à quel point l'Inde, et notamment ses habitantes, ont été incapables de retenir la jeune fille. Leur impuissance à convaincre sa famille qu'il était possible de bâtir leur avenir sur leur terre natale vient s'immiscer dans le compartiment. Cet échec initial contamine cette rencontre fortuite, d'ores et déjà ternie par la déception de l'Indo-américaine. Celle-ci ne trouve que reproches silencieux et subtils bouleversements à son arrivée. Le récit évoque à quel point chaque choix – partir ou rester, revenir temporairement ou rentrer pour de bon – nécessite d'assumer un abandon originel, parfois hérité de ses parents.

8 I need to start over: I require once again a pliant will, a chameleon identity [...].

Nóstos et algos

Le wagon de train, à l'écart mais ouvert sur le monde et mouvant, offre un lieu concret hébergeant l'imaginaire. Il s'agit de l'espace hétérotopique tel que l'a défini Michel Foucault en 1967 dans sa conférence "Des espaces autres". Possiblement en rupture avec le temps réel, le train en mouvement est à l'image de la dynamique du personnage, toujours en partance. Celle-ci semble incapable de se fixer quelque part et de s'y sentir enracinée. L'auteure, Ginu Kamani, paraît se méfier de la notion de racines, qu'elle présente davantage comme rhizomatiques dans son recueil. En effet, le train n'avance pas vers le lieu précis des origines géographiques de l'Indo-américaine mais vers une zone indéterminée. Il ne régresse pas en direction d'un passé linéaire et vertical. Ces rails mènent au croisement de l'avenir des deux protagonistes féminines, plus liées qu'elles ne le croient. Aucune reconquête de l'espace indien ne semble être plausible sans une déconstruction des préjugés de la narratrice. Son retour fantasmé est corrompu par son opposition à une Indienne dont elle méprend le sens des tentatives de dialogue.

Or, dans cet espace confiné, les cloisonnements abondent ; par exemple, entre les compartiments réservés aux hommes et aux femmes. S'y perçoit le sentiment d'étouffement provoqué par la réunion de deux figures féminines aux destins apparemment opposés. Enfermée dans ce wagon, la narratrice prend la mesure de la distance qui sépare l'Inde qu'elle traverse de sa « patrie imaginaire » (Rushdie, 1991), pour reprendre l'expression de Salman Rushdie qui donne son titre à *Imaginary Homelands*. Page après page, les non-dits s'intensifient tandis que les frustrations respectives des deux protagonistes émergent. Le train du retour, qu'elle avait cru porteur d'espoir, emprisonne momentanément l'Indo-américaine dans un face-à-face qui intensifie son malaise. Ce texte montre son erreur de jugement d'avoir cru qu'une expatriée peut accéder à un *statu quo ante*. Vouloir à tout prix dépoussiérer les reliques de son enfance mène la jeune femme au constat que, si certaines choses demeurent, l'Inde ne lui rend pas la même place qu'elle avait quittée. Le passé qui vit dans ses souvenirs s'avère hors de portée. Il a été enseveli sous la nouvelle Inde qui s'est construite sans elle.

L'Indo-américaine a, semble-t-il, rêvé son retour comme une adolescente bien plus qu'elle ne l'a réfléchi en tant que femme. Le train l'emmène vers un futur qu'elle ne contrôle pas autant qu'elle l'avait espéré. Elle retrouve néanmoins des éléments auxquels se raccrocher : « J'étais assise dans un train indien pour la première fois en dix ans, mais la scène était telle que je m'en souvenais de mon enfance. La grande différence était que, cette fois, je voyageais seule. » (Kamani, 1995, 2)⁹. Cependant, elle avait désiré faire de ce voyage un retour vers les origines de sa vie de femme. Le

9 I was sitting on an Indian train for the first time in a decade, but the scene was just as I remembered it from childhood. The big difference was that, this time, I was traveling alone.

mouvement du train l'en empêche. Le trajet s'effectue vers l'avant, sans qu'elle ne puisse protester. Ce texte confronte des aspirations mélancoliques à la réalité de ce que trouve la narratrice. Du grec ancien *nóstos* (retour) et *algos* (douleur), la nostalgie est étymologiquement liée à la pensée d'un retour d'exil. Si la jeune femme a été capable de revenir, rentrer chez elle semble plus ardu. Elle rêve de pénétrer dans le secret de ses anciennes sœurs de patrie. Pourtant, elle n'est qu'une passagère dans un train qui se soucie peu de l'avoir à son bord.

Plus que cela, elle fait la rencontre d'une mère de famille menant sa vie, d'apparence traditionaliste, avec satisfaction. Cette réalité existait déjà avant son départ aux États-Unis. Parce qu'elle a tenté de l'occulter, l'Indo-américaine vit deux déceptions. Le passé n'est pas celui qu'elle croyait tenir pour vrai tandis que le présent n'a rien de semblable à celui auquel elle aspirait. Elle est prise dans le vertige de plusieurs facettes identitaires et de figures féminines entrant en collusion. L'Indo-américaine tente de concilier ses espérances féministes avec ce que son retour présage pour la plaie qu'elle souhaitait cicatrifier en Inde. Une suture culturelle semble inenvisageable sans remise en question des stéréotypes sur les Indiennes que l'Indo-américaine amène avec elle. Ce voyage aurait pu devenir le prélude à une introspection. Rien ne se passe comme prévu. Loin de proposer un pèlerinage graduel de gare en gare, d'étape en étape, le train emporte la jeune femme trop loin, et vite, vers un lieu anonyme. Elle y apprend que non seulement l'Inde a évolué sans elle mais que ses habitantes ne l'ont pas attendue. Comme le révéleront les dix nouvelles qui suivent, la mère de famille a mis en pratique, à sa manière, le désir d'émancipation de l'Indo-américaine. Cette dernière se leurre sur sa voisine de wagon dont les froncements de sourcils cachent une curiosité pour les jouissances intimes de toutes les femmes.

Dans ce lieu de transit qu'est le train, le retour d'exil pour le moins équivoque de la narratrice n'apaise pas son manque. Il semble au contraire l'intensifier en exacerbant à quel point ses réminiscences de l'Inde sont fallacieuses. Ambiguë est aussi l'épreuve que, tel Ulysse revenant chez lui, elle doit accomplir et dont elle ne comprend pas encore la portée. La mère de famille pénélopeienne exige peut-être de l'Indo-américaine des gages de sa sincérité. Mais cette dernière multiplie les faux pas en revenant sans s'être préparée à accomplir un travail de deuil. Elle semble avoir voulu rentrer pour réactualiser l'image, faussée par dix années d'absence, qu'elle conservait des femmes en Inde. Malgré son retour physique, l'Indo-américaine paraît vivre un second exil, cette fois intérieur. Il naît du triple décalage entre sa mémoire altérée des Indiennes, ses attentes déçues et l'impossibilité d'entrer en communication avec sa compagne de train. Le retour de l'expatriée prolonge son sentiment de perte au lieu de l'éradiquer.

Mother India

La narratrice ne paraît pas encore capable de réincorporer, en tant que femme, cette Inde de l'après où elle suscite la suspicion. Malgré son désir de mêler son destin individuel à celui collectif des Indiennes à l'orée du 21^{ème} siècle, la ligne tracée par ce trajet en train augure une plus forte déconvenue encore. Son retour en suspens devient une autre forme d'exil. En quittant l'Amérique du Nord, elle trahit une terre pour la seconde fois. Elle semble se perdre elle-même encore un peu plus. Tout est de nouveau à repenser. Qui est-elle vraiment ? se demande-t-elle en observant, à travers cette mère de famille, celle qu'elle n'est pas devenue. Pressée de se blottir dans le giron de sa terre natale, elle peine à obtenir, sur son hybridité, les réponses qu'elle attendait. Cette nouvelle présente le degré d'espoir, et la capacité à affronter la désillusion, que porte en elle l'exilée. Elle est surtout ponctuée de doutes sur le positionnement culturel de la jeune femme. Par son retour ambivalent, elle n'est plus d'ici ni d'ailleurs : « En Occident, j'étais indienne. Rien d'autre. En Inde, nous n'avions jamais été *indiens*. » (Kamani, 1995, 9)¹⁰. Notons ici le va et vient entre « je » et « nous » mais également entre l'identité nationale et l'identité régionale. Au sein de celle du Gujarat se cache la différence entre les Gujeratis hindous et jaïns auxquels la narratrice souligne son appartenance (Kamani, 1995, 4).

Elle cherche ses repères dans une étrange familiarité. Le texte entremêle deux rêves atrophiés, celui de l'Inde de jadis et celui d'un pays où l'Indo-américaine pourrait construire son unicité. Or, les figures du double se multiplient. Caractérisée par son appartenance et son absence simultanées à deux contrées, la narratrice est à la fois étrangère et native, ancrée et dépossédée, américaine et indienne : « Ma peau sombre, mes cheveux et mes yeux me rendaient visiblement indienne. » (Kamani, 1995, 9)¹¹. Le spectre de la gémellité provoque le malaise de l'expatriée qui œuvre à construire son identité sur la permanence du soi, comme le suggère la racine latine, *idem*, de ce terme.

Sa voisine reflète sans doute le destin de femme duquel elle a été détournée en suivant dans leur exil ses parents. Dans le regard de l'Indienne, elle se voit renvoyée à un implacable statut d'étrangère. L'Indo-américaine lutte contre cette rupture de filiation. Cependant, son corps a changé, ne serait-ce qu'à la puberté. Il la trahit en ne faisant pas immédiatement l'expérience, aussi espérée que redoutée, d'un lien charnel avec les Indiennes. Ce sentiment d'inquiétante étrangeté – c'est-à-dire se rendre chez soi en y reconnaissant tout et rien à la fois – intensifie ses doutes sur la question du genre en Inde. Revenue mais loin d'être rentrée chez elle, elle constate qu'un décalage s'est formé entre les Indiennes et elle. En effet, ces dernières ne partagent pas la même conception nostalgique de ce que vivre en Inde et y être une

¹⁰ In the West, I was Indian. Nothing further. In India, we had never been Indian.

¹¹ My dark skin, hair and eyes made me visibly Indian.

femme signifient. Ce clivage est accru par l'évolution de la condition de la femme indienne et l'image statique qu'en a gardée l'exilée. En tant que citoyenne américaine habituée aux codes féministes occidentaux, elle voit ses anciennes compatriotes comme des prisonnières – qu'elle serait, de surcroît, à même de libérer par son retour. Or, le cheminement autant ferroviaire qu'introspectif de la narratrice se fait en compagnie d'une femme qui lui tend un miroir déformant. Malgré leurs dissemblances, toutes deux sont plus liées qu'elles ne le soupçonnent. Sa compagne de train a appliqué une poudre pour indiquer son statut marital : « Dans la raie de ses cheveux, elle avait la marque rouge de la chanceuse femme mariée et trois jeunes enfants pour prouver sa fécondité. » (Kamani, 1995, 1)¹². Mais l'exilée porte elle aussi une marque qui la distingue. Elle se caractérise par la combinaison de sa coiffure, de ses vêtements occidentaux et de l'absence ostentatoire d'une alliance à son doigt : « Dans son coup d'œil, elle prit en compte mes cheveux courts, ma robe coupée aux genoux et mon annulaire dépourvu de bague. Son évaluation faite, elle évita mon regard. » (Kamani, 1995, 2)¹³. En ce sens, l'Indienne semble juger d'un œil implacable l'enfant revenu, ou qui le tente, sans se plier aux codes établis par sa mère métaphorique. Bien qu'abandonnée, cette dernière garderait toute son autorité morale. Ainsi, cette voisine de train symboliserait une autre mère, celle de la terre dite maternelle – expression qui révèle d'ailleurs de la fantasmagorie. L'hostilité présumée de l'Indienne mise en exergue par la narratrice souligne son alarme de ne pas être accueillie comme une héroïne par sa *Mother India*. L'Indo-américaine se craint, et se croit secrètement, traîtresse à sa patrie de naissance. Elle constate que ses anciennes compatriotes ont poursuivi leur route et se défient de son opinion sur elles.

Sa compagne ne dissimule pas sa méfiance. L'échange entre deux femmes nées dans le même État s'avère relativement agressif. Leur communication, que l'Indo-américaine envisageait comme épiphanique, a été endommagée par une indélébile décennie d'exil : « Elle s'est durcie à la fois contre mon étrangeté et ma familiarité. [...] Je veux prendre le visage de la femme entre mes mains et lui dire doucement, afin de ne pas lui faire peur : ne savez-vous pas qu'il y a des Gujaratis dans chaque pays du monde à présent ? Ne savez-vous pas que notre culture a provoqué des changements subtils dans chaque communauté, et inversement, que chaque communauté change subtilement les Gujaratis ? » (Kamani, 1995, 11)¹⁴. Ce geste intime pointe peut-être la difficulté de la relation que la narratrice entretiendrait non seulement avec sa

12 *She had the red mark of the auspicious married woman in her hair parting and three young children to prove her fertility.*

13 *In her quick look, she took in my short hair, my knee-length dress and ringless third finger. Her evaluation made, she avoided my eyes.*

14 *She has steeled herself against both my strangeness and my familiarity. [...] I want to take the face of the woman between my hands and tell her gently, so as not to scare her: Don't you know that there are Gujaratis in every country on earth now? Don't you know that our culture has caused subtle shifts in every community, and in turn, every community is subtly shifting the Gujaratis?*

terre natale mais aussi avec sa propre mère migrante. Celle rencontrée dans le train pourrait être l'ombre de sa mère.

Cependant, l'exilée ne peut tout à fait convaincre le lecteur de ce que l'Indienne se voudrait plus respectable qu'elle. Le jugement porté apparaît plutôt dans celui de l'Indo-américaine, assénant ses choix de vie comme les plus légitimes. Elle interprète le regard de son interlocutrice comme une accusation. Pourtant, chacune est déstabilisée par sa voisine qu'elle dévisage et en laquelle elle se reconnaît autant qu'elle ne s'y retrouve pas entièrement. Ce qu'aucune de ces deux femmes ne voit est la fierté qui les habite autant l'une que l'autre. La narratrice s'enorgueillit de sa liberté sexuelle. Quant à son interlocutrice, elle semble ravie de sa reconnaissance sociale en tant qu'épouse et mère de plusieurs enfants. Célibataire, l'exilée n'a pas encore, pour reprendre sa propre terminologie, démontré sa fertilité.

Impossible reconquête d'une origine fantasmée, le trajet en Inde se fait sur le mode du retour sur l'altérité en soi plus qu'en arrière. L'Indo-américaine projette son désenchantement sur sa compagne. La tension entre les deux femmes ne cesse de s'intensifier jusqu'à ce que l'exilée sente une barrière céder en elle. Croyant que son retour affecte les Indiennes, c'est l'Inde qui la fait en réalité évoluer : « Une retenue dont je n'étais pas même consciente me quitte brusquement et le compartiment du train, la femme, ses enfants endormis, le ventilateur du plafond rouillé, les voies, les champs, le ciel brumeux, me donnent tellement le tournis que je dois me caler au fond de mon siège et laisser tout cela me traverser le corps en me faisant frissonner. » (Kamani, 1995, 13)¹⁵. La narratrice redoute que son émigration aux États-Unis puisse être glosée comme un matricide. Par conséquent, elle demande implicitement à sa compagne de train de justifier les dix années qu'elle a passées loin des préceptes indiens. Mais peut-être bien davantage que cette culpabilité, c'est la conscience de son corps, que les Indiennes traditionnelles mettent en sourdine, qui serait ici mise en exergue.

Néanmoins, dans les deux cas, la jeune femme ne fait appel à aucun pardon. Sa voisine refuserait peut-être de lui donner une telle réplique. Contrainte de réfléchir à ses espérances trompées, l'Indo-américaine s'interroge sur sa place de femme en pointillé entre deux pays. Pour écrire son retour, elle ne peut plus plonger sa plume dans l'encre d'une histoire mensongère. Elle constate que son absence a modifié ses rapports de sol, de sang et de chair aux Indiennes. L'exil étant irréversible, revenir n'annule pas le fait d'être partie en abandonnant les siennes. L'expatriée demeure une exilée en Inde. Aucun terme (comme, par exemple, la retournée ou la revenue) ne semble exister pour la qualifier autrement que par son départ.

15 *Resistance I'm not aware of holding suddenly snaps, and the train compartment, the woman, her sleeping children, the rusted ceiling fan, the tracks, the fields, the hazy sky, spin me so fiercely that I have to lean back and let it all rock through me.*

Résistances linguistiques

À cela se joint la question de la langue à travers laquelle le retour problématique de la jeune femme est effectué. Ce train fait office de zone transitionnelle où certitudes et songes s'enchevêtrent tandis que les langues anglaises et indiennes se jaugent. Revenir sur sa terre natale réenclenche la culpabilité de la narratrice d'avoir effacé son dialecte maternel de son quotidien. Elle a dû tenir silencieuse une part d'elle-même en Amérique du Nord. On peut lire, à ce sujet, l'essai "Code Switching" de Ginu Kamani paru en 2000 dans le recueil *Becoming American: Personal Essays by First Generation Immigrant Women où l'auteure dépeint sa propre expérience en tant qu'adolescente entre deux langues après son installation aux États-Unis*. Le personnage de la nouvelle a elle aussi fait l'expérience de sa langue natale puis l'effacement de celle-ci au profit de l'américain, nécessaire à son intégration. Une fois l'Inde devenue inaccessible, le gujarātī a été mis de côté, voire égaré entre deux patries. Tel un fantôme, sa *mother tongue* faisait partie d'un vécu résiduel dont les traces s'amenuisaient chaque année. Pourtant, elle vibrait en sourdine, en attente de retrouver des compagnons de jeux linguistiques sans risquer de se mettre en travers de son assimilation américaine.

Si les deux personnages féminins évoluent entre dissensions et sororité, leur langue commune les unit. Mais l'exilée ne se reconnaît plus dans le gujarātī. Le fait qu'elle choisisse de s'exprimer en anglais constitue un indice important dans l'étude de son laborieux retour d'exil. Intriguée par sa compagne, la mère de famille entend pouvoir déterminer de quelle région celle-ci est originaire. Poussée dans ses retranchements, la narratrice est contrainte d'avoir recours à sa langue natale. Elle se risque alors à une forme de schizophrénie, « maladie métaphorique de l'exil linguistique » (Berton, 2010) selon Jean Berton. « Je pris subitement conscience de me sentir blessée. Si elle n'avait pas autant de préjugés sur mes cheveux courts et ma robe occidentale, et son hypothèse rapidement établie que j'étais célibataire et sans enfant, elle aurait sûrement vu tout de suite que j'étais Gujarati. [...] "Biscuit aapu?"¹⁶ demandai-je en gujarātī [...]. » (Kamani, 1995, 4)¹⁷.

La jeune femme avait visiblement rêvé son retour en anglais et non en gujarātī. En dépit de la résistance de l'expatriée, son trajet prend une forme éminemment linguistique. Malgré son apparence entretenue d'Indo-américaine, elle ne peut échapper à la langue qui la relie à son interlocutrice. Ce lien impérissable contraint les compagnes de train à verbaliser que l'Inde, gigantesque patrie multiforme, les soude plus que la mère de famille ne veut l'admettre et davantage que la narratrice ne le sait. Toutefois, la communication entre les deux voisines est endommagée par

16 Traduit du gujarātī : « Puis-je t'offrir un biscuit ? ».

17 *I was suddenly aware of feeling hurt. If she weren't so prejudiced by my short hair and western dress, and the quickly made assumption that I was unmarried and childless, she would surely have seen right away that I was a Gujarati. [...]*

"Biscuit aapu?" I asked in Gujarati [...].

cette langue maternelle qui a perdu de son authenticité dans la bouche de la jeune femme. Le retour d'exil confronte l'Indo-américaine à ses contradictions lorsqu'elle précise, en utilisant de nouveau l'anglais (mais, cette fois, une version britannique vieillie et humoristique), qu'elle est « une Gujarati de première classe. » (Kamani, 1995, 4)¹⁸. Rentrer chez elle signifie concrètement partir à l'étranger. Ce lieu chargé d'espoirs ne résout aucune énigme sur son hybridité. L'Inde n'apaise pas les inquiétudes de l'expatriée.

De surcroît, pour sa voisine de train, le retour d'exil de l'Indo-américaine est lui aussi une épreuve. Constatant qu'elles sont linguistiquement compatriotes, la mère de famille réagit vivement : « La femme eut un hoquet d'horreur et gifla la main tendue de son fils. "Vous êtes gujarati !" hurla-t-elle de rage. Elle était tellement offensée de réaliser cela qu'elle recula instinctivement et couvrit sa tête de son sari pour se protéger. » (Kamani, 1995, 4)¹⁹. Cette prise de conscience vient après un certain nombre de suppositions erronées sur la région d'origine de la jeune femme. Frustrée de ne pas avoir identifié la narratrice comme gujarati dès le départ, elle s'en prend à ses enfants pour évacuer sa rage face à son association avec la narratrice, forcée par le gujarātī. D'autre part, elle rejette la narratrice comme étrangère et tente de les protéger du danger de contamination. « Ses trois enfants me fixaient bouche bée. Leur mère la leur gifla rapidement chacun. Elle leur cria dessus. "Combien de fois vous ai-je dit de ne rien accepter d'étrangers, hein ? Vous n'avez pas honte ? [...]" » (Kamani, 1995, 5)²⁰.

Sexposer

Guidée par ce qu'Édouard Glissant appelle la « pulsion du retour » (Glissant, 1997, 46), l'exilée revient pour affirmer sur sa terre natale la sexualité libérée qu'elle a découverte en Amérique du Nord. « J'intensifie mon regard, essayant qu'un message télépathique se fraye entre ses sourcils froncés : l'identité dans laquelle je suis née n'a plus d'importance. [Ê]tre sexuelle a remodelé mon savoir, mes sentiments et mon souffle même. C'est ce qui vous dupe, c'est ce dont vous vous détournez en vous-même lorsque vous vous détournez de moi. » (Kamani, 1995, 11)²¹. Ne voyant

18 "I am a pukka Gujarati."

19 *The woman gasped in horror and slapped down her son's outstretched hand.*

"You're Gujarati!" she howled in rage.

She was so offended by this realization that she instinctively reached back and covered her head with her sari for protection.

20 *All three children were staring at me slack-jawed. Their mother slapped each one quickly across the mouth. She shouted at them. How many times have I told you not to take things from strangers, huh? Have you no shame?*

21 *I intensify my stare and try to blaze a telepathic message into her frowning brow: It doesn't matter anymore what identity I was born into. [...] Being sexual has reshaped my knowledge, my feelings, my very breath. That is what fools you; that is what you turn away from in yourself when you turn away from me.*

que du dédain chez sa compagne, l'expatriée croit qu'elle n'est pas la bienvenue. Elle est contrainte de réfléchir à la place en Inde de son corps métamorphosé aux États-Unis. Ce faisant, elle étudie les sensations corporelles de l'enfant indienne devenue une Américaine certaine de pouvoir assouvir tous ses désirs. « Je sens que mon aine se détend lentement tandis que la chaleur de mes nombreuses identités parfaitement retenues brûle en moi. » (Kamani, 1995, 13)²². Son retour en Inde s'est fait une nécessité physique, née d'un désir de réidentification aux femmes qui lui ressemblaient jadis. Cependant, un coup d'œil sur les voyageuses des autres compartiments lui révèle que ce processus est compromis : « Riches, pauvres, minces, grasses, aucune de ces femmes ne me ressemblaient. » (Kamani, 1995, 7)²³. Tout son corps témoigne de son besoin de se différencier.

L'expatriée s'expose autant qu'elle « sexpose ». « J'ai pensé que, même dans un sari ou d'autres vêtements indiens traditionnels, quelque chose dans mes yeux et le dessin de ma bouche me trahirait, me définirait en tant qu'autre, étrangère, oblique. » (Kamani, 1995, 7-8)²⁴. Aucun homme n'est mentionné. L'attention de la narratrice, et celle du lecteur, est uniquement dirigée vers les femmes. Qu'il s'agisse de la poitrine de Lajinder (Kamani, 1995, 6), épouse de son cousin, du teint de porcelaine de son amie Radha qui, sur sa demande, lève sa robe afin qu'elle puisse lui enfoncer un doigt dans le nombril en lui écartant les cuisses (Kamani, 1995, 10) ou bien des fessiers drapés de saris des servantes du Maharashtra (Kamani, 1995, 8), les indices de sa fascination homo-érotique sont nombreux. Ils révèlent en tout cas qu'elle considère les Indiennes comme cryptiques. Non seulement l'Indo-américaine ne parvient pas à être comme ces épouses et mères mais elle ne comprend pas entièrement pourquoi celles-ci l'ensorcellent.

En outre, le récit de Ginu Kamani réfute la caricature d'une Indienne en tant que mère de famille docile. Le respect de certaines traditions ne constituerait qu'une façade. Il ne signifie pas une obéissance aveugle à des préceptes immémoriaux. Les deux compagnes de train se sont délivrées, chacune à sa manière, du poids des conventions liées au corps féminin. Insoumises, séductrices et dominatrices, elles se présentent en tant que détentrices d'une forme d'autorité autant que de liberté d'autodéfinition. Le recueil donne alors à lire l'Inde contemporaine comme un corps que les Indiennes se réapproprient avec détermination. Les deux protagonistes sont plus semblables que la jeune femme ne se l'avoue. Nous évoquions plus haut la sensualité féminine associée aux cheveux. En voici un autre témoignage : « D'un mouvement, elle libère sa longue chevelure et passe ses doigts lentement le long de celle-ci, la tête baissée d'un côté. [...] Je suis choquée, comme je le suis toujours, de

22 I feel the slow uncoiling in my groin as the heat of my many tightly held selves burns through me.

23 Rich, poor, thin, fat, none of them resembled me.

24 My guess was that even in a sari, or other traditional Indian clothes, something in my eyes, and the set of my mouth, would give me away, would mark me as other, outsider, oblique.

voir comment la sensualité se révèle brusquement chez les plus sévères des femmes indiennes quand elles libèrent leurs épais cheveux noirs. » (Kamani, 1995, 12)²⁵. Ce geste auto-érotique est riche de sens. La narratrice a tellement envisagé son retour en tant que libératrice qu'elle comprend tardivement le message contenu dans le mouvement capillaire, plein de fierté, de sa compagne de train. Son interlocutrice récuse le cliché d'une Indienne opprimée par son époux et ses fils ayant attendu le retour d'une exilée pour se dégager du carcan patriarcal.

Ce voyage en train pourra rappeler aux lecteurs de Michel Butor celui de Paris à Rome du personnage masculin de *La modification*, roman de 1957 qui commence alors qu'il prend place dans son compartiment et s'achève lorsqu'il entre en gare. Chez Ginu Kamani, un retour d'exil en tant que femme devient le moment crucial d'une longue initiation, entamée avec le départ. À travers celle-ci, la narratrice prend conscience que son statut de femme et son altérité culturelle sont deux forces à modeler conjointement. De ses dilemmes, fruits de l'entre-deux, entre deux continents et deux langues, naît une richesse hybride que le sous-texte exacerbe à chaque relecture, toujours d'actualité vingt ans après sa rédaction. On a pu y voir émerger des dissidences. En effet, chaque personnage fait preuve d'une certaine dissidence face aux discours stéréotypés sur les identités féminines. Chacune démontre sa capacité de transformer son statut d'objet en véritable sujet. L'Indo-américaine apprend peu à peu à concilier ses cultures indienne et nord-américaine bien qu'un abyme de pointillés habite sa chair caméléonesque. « Je sens que les cheveux sur ma tête sautent et poussent, et que l'ourlet de ma robe s'allonge et se déroule, me rapprochant plus près de chez moi. » (Kamani, 1995, 13)²⁶ lit-on en guise de dernière ligne à "Ciphers".

Le ton de la nouvelle annonce que la jeune femme ne découvrira pas immédiatement de havre en Inde. Il indique toutefois qu'elle peut entamer un décryptage d'elle-même. Lancée à la recherche chimérique des empreintes de ses pas de petite fille et constatant qu'ils ont été effacés sur la grève indienne, l'expatriée décide d'en imprimer de nouveaux. Elle inscrit son retour, entre américain et gujarātī, comme un acte de mise en mots dénudés de leurs habits de clichés sur le genre. Terre d'accueil, l'écriture, à défaut de l'Inde trop fantasmée, lui offre un refuge et un nouveau point de départ. L'étymologie du mot exil (*ex solo*, hors du sol) souligne que la migrante porte sa double absence et sa double présence comme le sceau de son destin conjugué au féminin pluriel. Exister signifie être hors de soi, dans sa relation aux autres et au monde. Si le retour de l'Indo-américaine est presque impossible,

25 She shakes free her long hair and runs her fingers slowly down the length of it, head bowed to one side. [...] I am shocked, as I always am to see how sensuality abruptly descends on the sternest of Indian women when they loosen their thick dark hair.

26 I feel the hair on my head jumping and growing and the hem of my dress lengthening and unfolding, drawing me closer to home.

son errance devient une chance de rencontrer d'autres femmes et de se retrouver. À cet égard, Édouard Glissant suggère que l'errance « est cela même qui nous permet de nous fixer. » (Glissant, 1997, 145).

Bibliographie

Anzaldúa, G., 1987, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, New York, Aunt Lute Books.

Berton, J., 2010, "Le retour d'exil dans l'œuvre de Iain Crichton Smith", *Études écossaises*, 13, [En ligne] URL : <http://etudeseccossaises.revues.org/index233.html>. Consulté le 28 décembre 2015.

Besemeres, Mary, 2015, "Involuntary Dissent: The Minority Voice of Translingual Life Writers", *L2 Journal*, vol. 7, [En ligne] URL : <http://escholarship.org/uc/item/2fzowojq>, pp. 18-29. Consulté le 28 décembre 2015.

Bhabha, 1996, "Culture's In-Between", *Questions of Cultural Identity*, Hall, S. et Du Gay P. (éds.), London, Sage Publications.

Bow, L., 2001, *Betrayal and Other Acts of Subversion: Feminism, Sexual Politics, Asian American Women's Literature*, Princeton, Princeton University Press.

Butor, M., 1980, *La modification (1957)*, Paris, Éditions de Minuit, collection de poche double n° 1.

Chiu, M., 2004, *Filthy Fictions: Asian American Literature by Women (Critical Perspectives on Asian Pacific Americans)*, Walnut Creek, CA, AltaMira Press.

Desai, A., 2000, *Diamond Dust and Other Stories*, London, Chatto & Windus.

Foucault, M., 1994, "Des espaces autres", *Dits et écrits (1984)*, Paris, Gallimard.

Glissant, É., 1997, *Traité du Tout-monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard.

Jacobson, M., 2010, "The Elizabethan Cipher in Shakespeare's *Lucrece*", *Studies in Philology*, 3, vol. 107.

Kamani, G., 1995, *Jungle Girl*, San Francisco, Aunt Lute Books.

Kamani, G., 2000, "Code Switching", *Becoming American: Personal Essays by First Generation Immigrant Women*, Danquah, M. N-A (éd.), New York, Hyperion.

Lahiri, J., 1999, *Interpreter of Maladies*, London, Flamingo.

Mukherjee B., 1988, *The Middleman and Other Stories*, New York, Fawcett.

Rushdie, S., 1991, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books.

Shakespeare, W., 1995, *King Henry V* (1600), London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 3e ed.

Shakespeare, W., 2006, *The Rape of Lucrece* (1594), Stockbridge MA, Hard Press Editions.

Sharma K., 2003, "Othering the Other: Ginu Kamani's *Jungle Girl*", *India Star*, [En ligne] URL : <http://archive.is/EV62c>. Consulté le 28 décembre 2015.

Sollors, W., 1986, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, New York, Oxford University Press.

Spivak, G. C., 1988, "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Nelson C. et Grossberg L. (éds), Urbana, University of Illinois Press.

Pour citer cet article

Référence électronique

SABATIER, Diane, « Retour en Inde d'une expatriée dans la nouvelle "Ciphers" de l'Indo-américaine Ginu Kamani », *Revue Miroirs* [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article4.pdf>

Auteur

Diane SABATIER
 Université de Perpignan Via Domitia
 Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes
 CRESEM, Université de Perpignan Via Domitia
diane.sabatier@univ-perp.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

Du corps-objet au corps-sujet : l'émancipation des femmes africaines-américaines par le mot dans la trilogie de T. Morrison

Marlène Barroso, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

Résumé

Dans la société américaine, les femmes noires sont soumises à une double minoration héritée de la période esclavagiste. À l'expérience de la minoration sexuelle vécue par les femmes dans toute société patriarcale s'ajoute celle de la minoration raciale qui réduit les femmes africaines-américaines à un corps-*objet*, assujetti à la domination masculine. Dès lors, dans la trilogie morrisonienne composée de *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) et *Paradise* (1994), les figures féminines sont amenées à renverser ce schéma à travers la réinvention de leur rapport au corps. Ce faisant, elles se le réapproprient en redonnant vie à ce corps-objet que la société androcentrique leur a attribué. L'affranchissement progressif de cette corporalité essentialiste passe alors par le réveil des sens puisque comme l'écrit notamment Anne-Marie Paquet : « Corps social et corps de femme sont intimement liés. La femme ne peut aller à l'encontre du schéma social préétabli qu'en se réalisant physiquement. Le chemin initiatique passe par celui des sens » (Paquet, 1996, 43). Toni Morrison met ainsi en scène cette re-naissance symbolique des femmes africaines-américaines qui en réhabilitant leur corps, se libèrent peu à peu du poids de la double minoration et adviennent au monde en tant que corps-*sujet*.

Mots-clés : Toni Morrison - Africain-Américain - Femme(s) - Double minoration – Corps - Émancipation

Abstract

The image of black women in America is distorted by a double bias inherited from slavery. In addition to the common experience of sexual minoration known by any woman living in a patriarchal society, African-American women undergo racial minoration which reduces them to a body/object beset by male domination. But the female characters in Toni Morrison's trilogy – *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) and *Paradise* (1994) – challenge this order of things by reinventing themselves through their bodies, thus bringing it back to life and taking over the body/object androcentric society has been assigning to them. Sensual awakening therefore opens the way for their liberation from this essentialist corporality since: “Corps social et corps de femme sont intimement liés. La femme ne peut aller à l'encontre du schéma social préétabli qu'en se réalisant physiquement. Le chemin initiatique passe par celui des sens” (Paquet, 1996, 43). Toni Morrison stages in her novels this symbolic re-birth of African-American women who gradually liberate themselves from the fetters of double minoration through the redemption of their bodies, thus asserting themselves as new bodies-*subjects*.

Key-words: Toni Morrison - African-American – Women - Double minoration – Body - Emancipation

Lorsque l'on évoque le terme d'« émancipation » dans le contexte des États-Unis, deux dimensions sont à prendre en compte. Si l'émancipation féminine peut en premier lieu venir à l'esprit, historiquement, c'est à la proclamation de 1863 d'Abraham Lincoln que le terme fait référence – proclamation qui devait ouvrir la voie à celle de l'abolition de l'esclavage deux ans plus tard. Cette double dimension du terme illustre déjà la spécificité de l'expérience féminine africaine-américaine que Toni Morrison, récipiendaire du Prix Pulitzer de la fiction pour *Beloved* en 1988 et du Prix Nobel de littérature en 1993, met en scène dans son œuvre, notamment dans la trilogie historique qui compose notre corpus pour cette étude. Ainsi, les protagonistes de *Beloved* (1987), *Jazz* (1992) et *Paradise* (1997), sont principalement des femmes noires américaines dont les récits illustrent l'expérience quotidienne de la double minoration, à la fois raciale et sexuelle, qui les singularise. En tant que femme noire, Toni Morrison est elle-même confrontée à cette double minoration, mais en tant qu'auteure, elle est également aux prises avec la langue américaine, parfois inapte à transcrire la réalité de l'expérience féminine africaine-américaine. Son projet littéraire consiste alors à remodeler la langue pour, comme elle l'écrit elle-même : « free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains » (Morrison, 1992, xi). Elle cherche ainsi à faire émerger la voix de ces femmes dont l'émancipation passe par une réappropriation de leur corps et une réinvention du mot. L'objet de cette étude sera d'explorer les procédés mis en œuvre par Toni Morrison dans sa trilogie pour faire du corps-*objet* doublement minoré des femmes noires aux États-Unis un corps-*sujet*, mais aussi de déterminer les enjeux de son projet littéraire.

La double expérience de la négritude et de la féminité aux États-Unis est caractérisée par une double minoration à l'origine d'une discrimination établie à partir de deux critères exclusivement physiques : d'une part, la couleur de peau et, d'autre part, le sexe. Héritée de la période esclavagiste, la minoration raciale touche l'ensemble des descendants d'esclaves qu'elle relègue en marge de la société américaine. Cette marginalité de la minorité¹ noire se reflète dans la construction des œuvres de la trilogie morrisonienne. En effet, pour chacune d'entre elles, l'incipit instaure d'emblée un sentiment d'isolement et de solitude. *Beloved*, le premier de ces trois romans, s'ouvre sur ces quelques phrases : « 124 WAS SPITEFUL. Full of baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and

1 Les notions de « minorité » et de « majorité » sont à entendre ici dans leur acception deleuzienne : « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante, d'expression ou de contenu, [et] suppose un état de pouvoir et de domination, et non l'inverse » (Deleuze et Guattari, 1980, 133). Rappelons également avec François Paré que le « mot "minoritaire" [...] suggère un rapport de nombres, mais aussi indissociablement une comptabilité des valeurs dans l'histoire. "Minoritaire" s'oppose évidemment à "majoritaire", mais aussi et surtout à "prioritaire" » (Paré, 2001, 22).

Buglar, had run away » (Morrison, 1987, 3). Recluse dans cette maison hantée par l'enfant qu'elle a sacrifiée pour lui éviter de vivre en tant qu'esclave, Sethe est tenue à l'écart du reste de la communauté qui fait d'elle et de sa fille, Denver, des parias. Autre figure de l'exclusion, Violet, personnage principal du second roman de la trilogie, *Jazz*, est elle aussi présentée dès l'incipit dans une profonde solitude, symbolisée à la fois par son expulsion de l'église et par le départ de ses oiseaux : « When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, then, through all that snow, and when she got back to her apartment she took the birds from their cages and set them out the windows to freeze or fly, including the parrot that said, "I love you" » (Morrison, 1992, 3). Intitulé *Paradise*, le dernier volet de la trilogie, quant à lui, s'ouvre sur un isolement non seulement psychologique, mais également géographique comme l'indique cette phrase tirée de l'incipit : « They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other » (Morrison, 1997, 3). La prégnance des thèmes de l'isolement et de la clôture dans les incipits des trois ouvrages de notre corpus illustre le sentiment d'exclusion des Africains-Américains, relégués, sous l'effet de la minoration raciale, dans ce que Gloria Wade-Gayles décrit comme : « a narrow space, in which black people, regardless of sex, experience uncertainty, exploitation, and powerlessness » (Wade-Gayles, 1984, 4).

Mais, au cœur de ce cercle déjà second dans le schéma de la société américaine, se cache un troisième cercle, plus étroit encore, qui cantonne la femme africaine-américaine à l'espace le plus périphérique de la marge. En effet, à l'expérience de la minoration raciale s'ajoute, pour les femmes noires, celle de la minoration sexuelle du fait de ce que Kimberlé Williams Crenshaw nomme « le positionnement des femmes de couleur, à l'intersection de la race et du genre » (Crenshaw et Bonis, 2005, 51). Dès lors, elles sont doublement marginalisées dans la mesure où, selon le mot de Gloria Wade-Gayles : « regardless of class, black women are defined in this nation as a group *distinct* from black men and *distinct* from white people *only* because of the double jeopardy of race and sex » (Wade-Gayles, 1984, 7). Figures du *mineur* par excellence, elles sont le visage de l'altérité et apparaissent comme l'exact opposé du « mètre-étalon » de la majorité défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari en ces termes : « Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel quelconque » (Deleuze et Guattari, 1980, 133). Dans *Beloved* par exemple, Sethe est présentée comme une créature mi-humaine, mi-animale au cours de la leçon que le propriétaire de la plantation où elle est esclave donne à ses neveux : « I told you to put her human characteristics on the left; her animal ones on the right » (Morrison, 1987, 228). Dans *Jazz*, Alice Manfred décrit quant à elle le quotidien des femmes noires à New York dans les années 1920 à travers le témoignage qu'elle livre de sa propre vie :

She had begun to feel safe nowhere south of 110th Street², and Fifth Avenue was for her the most fearful of all. That was where whitemen leaned out of motor cars with folded dollar bills peeping from their palms. It was where salesmen touched her and only her as though she were part of the goods they had condescended to sell her; it was the tissue required if the management was generous enough to let you try on a blouse (but no hat) in a store. It was where she, a woman of fifty and independent means, had no surname. Where women who spoke English said, "Don't sit there, honey, you never know what they have." And women who knew no English at all and would never own a pair of silk stockings moved away from her if she sat next to them on the trolley. (Morrison, 1992, 54)

La violence psychologique liée à l'exclusion et à la négation de l'identité d'Alice Manfred, symbolisée par la perte de son nom, se retrouve dans *Paradise*. Alors que le récit se déroule cette fois dans l'Amérique de la fin des années 1960 qui a pourtant connu l'essor du *Civil Rights Movement*, l'exclusion est toujours une réalité et la minoration raciale continue de faire des victimes, à l'instar du personnage de Ruby, assimilée à un animal – figure récurrente de l'annihilation – par le corps médical lui-même, ici métonymie du monde blanc :

She had gotten sick on the trip [...]. When it became clear she needed serious medical help, there was no way to provide it. They drove her to Demby, then further to Middleton. No colored people were allowed in the wards. No regular doctor would attend them. [...] She died on the waiting room bench while the nurse tried to find a doctor to examine her. When the brothers learned the nurse had been trying to reach a veterinarian, and they gathered their dead sister in their arms, their shoulders shook all the way home. Ruby was buried, without benefit of a mortuary. (Morrison, 1997, 113)

À travers la mort de Ruby « on the waiting room bench », Toni Morrison dénonce la mise en marge mortifère des femmes noires dans la société américaine. Ainsi, comme l'écrit Anne-Marie Paquet : « Les portraits de dames morrisoniens trouvent leur origine dans le désir d'exprimer un malaise. Quel que soit son environnement, la femme est en situation de crise. [...] Chez Morrison, la femme vit en marge. Elle fait partie de cette frange périphérique, de l'ourlet du grand manteau de la société blanche » (Paquet, 1996, 17). Dès lors, le choix de l'auteure de faire des femmes africaines-américaines les protagonistes de son œuvre vise non seulement à s'élever

2 Limite géographique entre le quartier de Harlem au Nord de la ville de New York et le reste de Manhattan, la 110^{ème} rue symbolise ici la fracture entre le Nord et le Sud des États-Unis qui a conduit à la migration de nombreux Afro-Américains cherchant à quitter le Sud pour des raisons similaires à celles évoquées par Alice Manfred dans cette citation.

contre la marginalisation qui leur a été imposée, mais aussi à souligner la spécificité de l'expérience féminine noire aux États-Unis, déchirant ainsi le « Voile »³ qui les rendait auparavant invisibles.

En effet, située à l'« intersection du racisme et du patriarcat » (Crenshaw et Bonis, 2005, 51), la double minoration dessaisit les femmes noires du pouvoir de dire « je » dans la mesure où leur couleur de peau les rend « invisibles par l'effet de dépersonnalisation inhérente au racisme » (Lorde, 2008, 78) et où leur « féminité ne signifie rien d'autre qu'une construction du regard de l'autre, de l'homme » (Planté, 1989, 277). Ainsi, dans chacune des œuvres de notre corpus, l'identité féminine est à plusieurs reprises définie exclusivement par son rapport au masculin. Dans *Paradise* par exemple, la phrase « Women whose identity rested on the men they married » (Morrison, 1997) établit un lien de dépendance unilatérale de l'identité féminine envers le sujet masculin. Cette même corrélation transparait dans *Beloved* dans le discours de Paul D, ancien compagnon d'esclavage de Sethe, lorsqu'il affirme que « Halle's girl was obedient (like Halle), shy (like Halle), and work-crazy (like Halle) » (Morrison, 1987, 193). L'instauration d'une comparaison systématique entre Sethe – d'ailleurs présentée uniquement comme « Halle's girl » – et son compagnon, Halle, que Paul D installe comme point de référence à travers la triple occurrence de l'expression « (like Halle) », révèle ici la prégnance de la conception androcentrique qui place l'identité féminine sous le joug de la domination masculine. De même dans *Jazz*, le personnage de Dorcas, par exemple, illustre la violence symbolique de cette domination, qu'Éric Fassin définit comme « l'intériorisation de la domination » (Butler, 2005, 16), lorsqu'elle modifie son apparence et son comportement afin de se conformer à l'idéal féminin d'Acton :

Acton, now, he tells me when he doesn't like the way I fix my hair. Then I do it how he likes it. [...] I changed my laugh for him to one he likes better. I think he does. I know he didn't like it before. I never wear glasses when he is with me and I changed my laugh for him to one he likes better. I think he does. I know he didn't like it before. And I play with my food now. [...] Acton gives me a quiet look when I ask for seconds. He worries about me that way. [...] I wanted to have a personality and with Acton I'm getting one. (Morrison, 1992, 190)

Comme le suggère la dernière phrase de cet extrait, Dorcas ne semble pas s'apercevoir qu'en agissant de la sorte, elle cautionne une hiérarchie des genres où, selon le mot de Judith Butler, « le féminin finit par se réduire à son corps », tandis que « la personne universelle est assimilée au genre masculin, moyennant quoi les femmes sont réduites à leur sexe et les hommes glorifiés pour incarner, au-delà du corps,

3 Le « Voile de la race » (Du Bois, 2007 (1903), 79) décrit par W.E.B. Du Bois dans son œuvre se double ici d'une deuxième épaisseur, celle du genre.

la personne universelle » (Butler, 2005, 76). Sous l'effet conjoint de la minoration raciale et de la minoration sexuelle, la femme africaine-américaine est alors réduite à un corps-*objet* tandis que « la position de sujet est confondue avec le masculin : on pourrait même parler d'une sorte de coalescence entre sujet et homme » (Marini, 2003, 149-150). Ainsi, à l'image du photographe qui, selon le mot de Susan Sontag : « [in] deciding how a picture *should* look, in preferring one exposure to another, [is] always *imposing* standards on [his] subjects »⁴ (Sontag, 1977, 6), l'homme impose sa vision du monde, à commencer par sa vision de la femme(-objet). Dès lors, dans un monde défini exclusivement par et pour le regard de l'homme, comment le sujet-*femme* peut-il exister ?

La réponse se trouve en partie dans la description que fait Pierre Bourdieu de la manière insidieuse dont la violence symbolique s'impose dans une société régie par la domination masculine :

La violence symbolique s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle ; ou, en d'autres termes, lorsque les schèmes qu'il met en œuvre pour se percevoir et s'apprécier, ou pour apercevoir et apprécier les dominants (élevé/bas, masculin/féminin, blanc/noir, etc.) sont le produit de l'incorporation des classements, ainsi naturalisés, dont son être social est le produit. (Bourdieu, 1998, 55-56)

Pour exister en tant que *sujet* dans la société, la femme doit alors forger un nouveau mode de compréhension du monde, mais aussi une nouvelle façon d'être au monde dans la mesure où « [l]es femmes ont un tout autre chemin à parcourir pour devenir sujet, car la culture dominante ne leur offre, comme modèle de la relation d'alter ego et du sujet, qu'un modèle clairement masculin, identifié comme universel » (Marini, 2003, 150). Pour la femme africaine-américaine qui cherche à renverser ce schéma, et parce qu'elle a été réduite à une simple corporalité institutionnalisée par la logique marchande de l'esclavagisme, la première étape de cette quête identitaire consiste à réinventer son rapport au corps pour redonner vie au corps-objet que la société androcentrique lui a attribué, et ainsi se le réapproprier. Luce Irigaray écrivait : « Il est important que nous gardions nos corps tout en les sortant du silence et de l'asservissement. Nous sommes historiquement les gardiennes du corporel, nous n'avons pas à abandonner cette garde mais à l'identifier comme nôtre, en invitant les hommes à ne pas faire de nous "leur corps", une caution de

4 Nous soulignons.

leur corps » (Irigaray, 1981, 29). Pour les femmes noires américaines, cet appel est d'autant plus vrai qu'elles ont été historiquement dépossédées de leur corps, pris en otage par le discours de la majorité.

Toni Morrison dénonce d'ailleurs cet état de fait dans l'introduction à l'ouvrage collectif publié à la suite du scandale sexuel impliquant le juge Clarence Thomas⁵ où elle écrit : « a reference to a black person's body is de rigueur in white discourse. Like the unswerving focus on the female body (whether the woman is a judge, an actress, a scholar, or a waitress), the black man's body is voluptuously dwelled upon in biographies about them, journalism on them, remarks about them » (Morrison, 1992, xv). Elle déplore et rejette ce discours *sur* le sujet africain-américain dans la mesure où il n'est pour elle qu'un prolongement de la domination que la majorité exerce sur la minorité. Ce schéma de domination est d'ailleurs tellement inscrit dans la structure de la société américaine qu'il va être reproduit au sein de la minorité noire elle-même lorsque, dans l'essor du *Civil Rights Movement*, émerge un nouveau discours noir, porté par les hommes Africains-Américains mais dont les femmes continuent à être exclues. Ainsi, comme l'écrivent Gloria T. Hull et Barbara Smith dans l'introduction à l'ouvrage *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us are Brave* – recueil d'essais dont le titre est lui-même révélateur de l'invisibilité des femmes noires dans la société américaine : « Because of white women's racism and Black men's sexism, there was no room in either area for a serious consideration of the lives of Black women » (Hull, 2015, xxi).

L'émergence de la voix des femmes africaines-américaines devient alors une nécessité pour qu'elles ne soient plus objets, mais *sujets* du discours. Or, cette libération de la voix des femmes ne peut se faire qu'avec la réappropriation progressive de leur corps puisque, comme l'écrit Anne-Marie Paquet : « Corps social et corps de femme sont intimement liés. La femme ne peut aller à l'encontre du schéma social préétabli qu'en se réalisant physiquement. Le chemin initiatique passe par celui des sens » (Paquet, 1996, 43). Ainsi, la trilogie de Toni Morrison donne à voir une émancipation progressive de la femme noire américaine qui commence avec le personnage de Sethe. Survivante de l'esclavage, Sethe en porte les marques, comme le montre l'exemple suivant :

Behind [Sethe], bending down, his body an arc of kindness, [Paul D] held her breasts in the palms of his hands. He rubbed his cheek on her back and learned that way her sorrow, the roots of it; its wide trunk and intricate branches. Raising his fingers to the hooks of her dress, he knew without seeing them or hearing any sigh that the tears were coming fast. And when the top of her dress was around her hips and he saw the sculpture her back

5 Accusé de harcèlement sexuel par Anita Hill, le juge Clarence Thomas fut tout de même nommé à la Cour suprême en 1991 tandis que, selon plusieurs critiques féministes, la remise en question de la plainte d'Anita Hill était en partie influencée par son statut de femme africaine-américaine.

had become, like the decorative work of an ironsmith too passionate for display, he could think but not say, "Aw, Lord, girl." And he would tolerate no peace until he had touched every ridge and leaf of it with his mouth, none of which Sethe could feel because her back skin had been dead for years. What she knew was that the responsibility for her breasts, at last, was in somebody else's hands. (Morrison, 1987, 20-21)

Les retrouvailles avec son ancien compagnon d'infortune rattachent Sethe à son passé comme le suggèrent ses larmes que déclenchent le retour de Paul D et, avec lui, de ses souvenirs. Dès lors, même si Sethe ne ressent pas directement le contact des lèvres de Paul D sur la chair boursouflée de son dos lacéré par les coups de fouets, cet acte constitue le premier pas vers la réhabilitation de son corps traumatisé. En effet : « Pour Sethe, ce réveil des sens correspond à une corporalité enfouie et atrophiée qui refait surface. Elle reprend peu à peu sa dimension d'être de chair et redécouvre un rapport harmonieux et immédiat aux choses du corps » (Paquet, 1996, 44). Cette re-découverte du corps initie alors pour Sethe un mouvement d'émancipation. Ainsi, tandis que le début de *Beloved* est marqué pour Sethe par la redécouverte des sens, ses derniers mots dans le roman ouvrent la voie de sa reconnaissance en tant que sujet : « Me ? Me ? » (Morrison, 1987, 322).

Dans *Jazz*, la libération de la parole accompagne cette fois celle du corps à travers l'échange amoureux qui permet à Dorcas d'approprier le non-dit de ses émotions, refoulées à la mort de ses parents lorsqu'elle était enfant, comme le montre la triple occurrence de l'adverbe négatif « never » associé au verbe « say » dans l'exemple suivant : « She never said. Never said anything about it. She went to two funerals in five days, and never said a word » (Morrison, 1992, 57). Ainsi, dans l'harmonie de son corps et de celui de son amant, elle redécouvre sa propre voix, et est désormais capable de raconter sa douleur à son amant, Joe : « she did remember and told him so [...]. She cries again and Joe holds her close. The Iroquois sky passes the windows, and if they do see it, it crayon-colors their love. [...] They try not to shout but can't help it » (Morrison, 1992, 38-39). En lui offrant la possibilité de se réconcilier avec son corps, le jeu des sens libère la voix de Dorcas et permet de « lui donner droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donner droit aux paroles, et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère » (Irigaray, 1981, 28). Une seconde étape est franchie ici à travers la redécouverte des sens, illustrée par les couleurs du ciel à travers les fenêtres, qui ouvre la voie d'une renaissance, symbolisée dans *Paradise* par le déploiement des ailes figées de la sexualité de Consolata, renaissant de ses cendres tel le phénix : « Speeding toward the unforeseeable, sitting next to him [...], Consolata let the feathers unfold and come unstuck from the walls of a stone-cold womb » (Morrison, 1997, 228-229).

Mais Toni Morrison va encore plus loin dans *Paradise* où les femmes du Couvent finissent par s'affranchir totalement de la corporalité essentialiste qui leur été imposée par la société phallocratique dans une danse quasi-mystique où elles se libèrent – seules – de tous les carcans évoqués au fur et à mesure du roman :

The rain's perfume was stronger north of Ruby, especially at the Convent, where thick white clover and Scotch broom colonized every place but the garden. Mavis and Pallas, aroused from sleep by its aroma, rushed to tell Consolata, Grace and Seneca that the longed for rain had finally come. Gathered in the kitchen door, first they watched, then they stuck out their hands to feel. It was like lotion on their fingers so they entered it and let it pour like balm on their shaved heads and upturned faces. Consolata started it; the rest were quick to join her. [...] In places where rain is light the thrill is almost erotic. But those sensations bow to the rapture of holy women dancing in hot sweet rain. [...] If there were any recollections of a recent warning or intimations of harm, the irresistible rain washed them away. Seneca embraced and finally let go of a dark morning in state housing. Grace witnessed the successful cleansing of a white shirt that never should have been stained. Mavis moved in the shudder of rose of Sharon petals tickling her skin. Pallas, delivered of a delicate son, held him close while the rain rinsed away a scary woman on an escalator and all fear of black water. (Morrison, 1997, 283)

Alors qu'elles dansent sous la pluie, guidées par le pur plaisir de leurs sens comme le suggère le champ lexical employé ici (« perfume », « aroma », « watched », « feel », « lotion », « balm », « sensations », « rapture », « hot », « sweet »), ces femmes réhabilitent leur corps et, avec lui, se réapproprient leur histoire comme le montre l'évocation subtile de chacune des histoires personnelles de Seneca, Grace, Mavis et Pallas. Sans intermédiaire masculin et après avoir exprimé leurs histoires, elles se défont sous l'effet purifiant de l'eau de pluie de ce corps-objet qui ne leur appartenait de toute façon pas réellement pour ne faire advenir que leur corps-sujet, faisant de cette nouvelle *corporité* identitaire une nouvelle façon d'être au monde. Toni Morrison place ainsi la femme africaine-américaine en position de sujet sensible en « démont[ant] par l'écriture les mécanismes de l'aliénation féminine, [et en] redonn[ant] à la femme sa dimension sensuelle et sexuelle » (Paquet, 1996, 25). Dès lors, elle participe à ce que Béatrice Didier désigne comme une « écriture du corps féminin, par la femme elle-même » qui, par le « renversement » (Didier, 1981, 35) qu'elle opère, bouleverse l'architecture patriarcale de la société américaine. L'affirmation progressive de l'émancipation féminine s'oppose alors à la conception androcentrique du monde puisqu'elle fait du corps de la femme la clef de voûte d'un nouveau mode d'existence. Par cette renaissance mise en scène dans l'œuvre morrisonienne, la voix des femmes africaines-américaines peut enfin se faire

entendre comme le suggère la dernière phrase de Sethe dans *Beloved*, et ainsi ouvrir la voie à une émancipation par le mot au travers d'une écriture proprement *féminine* où le discours n'est plus imposé par l'homme, mais énoncé par et pour la femme noire américaine.

Il ne s'agit plus de réduire la femme africaine-américaine à un essentialisme instauré par le point de rencontre entre racisme et patriarcat, mais de revendiquer une différence qui fait de l'expérience féminine africaine-américaine une exception historique et culturelle. Dès lors, si « [p]endant longtemps les femmes ont cru se libérer en essayant de gommer cette différence, comme une infériorité [, r] revendiquer une spécificité a ensuite été une étape de la libération » (Didier, 1981, 6). Ce besoin de se dire avec ses propres mots, trouve ses racines dans le refus de l'oppression caractéristique de la démarche féministe, et est accentué pour la femme africaine-américaine par son statut de double *mineure* dans la mesure où, comme l'écrit Pin-chia Feng : « For an oppressed woman of color, more than ever, her sanity and survival depend on speech. If she remains silent, her story and voice are likely to be appropriated by the oppressors and she is further oppressed and silenced » (Feng, 1998, 32). La prise de parole est donc nécessaire à l'émancipation du sujet féminin africain-américain. Mais encore faut-il une langue capable d'exprimer ce que ces femmes ont à dire...

Le projet littéraire de Toni Morrison s'inscrit alors dans une démarche engagée. Elle affirme d'ailleurs que toute écriture a une portée politique et déclare : « My work requires me to think about how free I can be as an African-American woman writer in my genderized, sexualized, wholly racialized world » (Morrison, 1992, 4). Pour éviter les écueils d'un langage qui « a inscrit historiquement l'exclusion des noirs américains » (Raynaud, 2011, 104), elle invente un nouvel usage de la langue où l'association du *mineur* lié au genre et du *mineur* lié à la couleur de peau devient la marque identitaire d'une spécificité qui n'est « plus ressentie comme une limite ou comme une infériorité, mais comme un droit à la différence » (Didier, 1981, 31). Ainsi, le processus de minoration vient enrichir la langue majeure d'une texture qui se donne à entendre dans le bégaiement et le creux des mots. La langue, marquée par l'oralité, se fait musique dans l'interstice de la voix. La musique se fait chair dans le contour des mots. Et l'œuvre se fait miroir, à l'instar de *Jazz* où le lecteur est renvoyé à son propre reflet tandis qu'il s'apprête à refermer le roman qu'il tient entre ses mains : « look, look. Look where your hands are. Now » (Morrison, 1992, 229). En jouant sur cette réflexivité, Toni Morrison subvertit les codes qui délimitent la frontière entre l'œuvre et son lecteur, le poussant ainsi à s'aventurer sur le chemin des lignes de fuite que la minoration trace au cœur du texte. Ainsi, à l'instar de tous les grands écrivains, Toni Morrison :

[Fait] fuir la langue, [elle] la fait filer sur une ligne de sorcière, et ne cess[e] de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime [...]. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. (Deleuze, 1993, 138) En modelant une langue autre, Toni Morrison revendique le caractère *extraordinaire* de l'expérience féminine africaine-américaine dans un pied de nez au cadre normatif de la majorité défini par un androcentrisme arbitraire et exclusif. Elle l'affirme : « There is something inside us that makes us different from other people. It is not like men and it is not like white women » (Taylor-Guthrie¹⁹⁹⁴, 64). Dès lors, son œuvre se nourrit de la spécificité de cette expérience et porte en elle les traces de la double minoration, sublimée en principe d'écriture créateur qui élève « le discontinu, l'art du fragment et de l'indécidable [...] au rang d'idéal artistique » (Raynaud, 1996, 20). La double minoration se reflète alors dans l'« usage mineur » que fait Toni Morrison « de la langue majeure » (Deleuze, 1993, 138), répondant ainsi à son propre mot d'ordre énoncé dans l'avant-propos de *Beloved* : « To render enslavement as a personal experience, language must get out of the way » (Morrison, 1987, xii-xiii). En réponse au morcellement identitaire provoqué par la violence de la double minoration, le texte morrisonien se fissure, comme dans cet extrait de *Paradise* où la langue sort de ses gonds au point de « communiquer[r] avec son propre dehors » (Deleuze, 1993, 9) : « You're feeding [the girls] properly ? They're always so hungry. There's plenty, isn't there ? Not those frycake things they like but good hot food the winters are so bad we need coal a sin to burn trees on the prairie yesterday the snow sifted in under the door quaesumus, da propitius pacem in diebus nostris Sister Roberta is peeling the onions et a peccato simus semper liberi can't you ab omni perturbatione securi... » (Morrison, 1997, 48). La langue qu'utilise Toni Morrison est alors à l'image du récit auquel elle donne vie : hors norme, elle est aussi hors cadre.

À travers sa trilogie, Toni Morrison donne à voir une nouvelle image de la femme noire dans la littérature américaine. Peu à peu affranchie d'une corporalité imposée qui la réduisait au silence en tant qu'objet d'un discours usurpé, elle s'affirme progressivement en tant que sujet qui se libère du poids de la domination masculine grâce à la redécouverte de son propre corps. Ainsi, elle se réapproprie le corps-objet qu'elle considérait presque comme étranger et se métamorphose en corps-sujet par la libération des sens qui accompagne l'émergence de sa voix. Vient alors la véritable émancipation qui ne peut se faire que par le mot nécessairement réinventé, nourri de la double minoration. En redonnant voix à la figure *mineure* par excellence qu'est la femme noire, Toni Morrison dépasse alors les représentations stéréotypées, véhiculées par les clichés teintés de racisme et de sexisme hérités de l'esclavage, qui limitent la femme noire américaine à un corps doublement minoré, et lui rend

sa place maîtresse dans l'échiquier de l'identité américaine, bouleversant ainsi les dynamiques de pouvoir qui tracent les frontières entre la marge et le centre. Ce faisant, elle révèle la puissance créatrice de la minorité, définie par G. Deleuze et F. Guattari comme « des cristaux de devenir, qui ne valent qu'en déclenchant des mouvements incontrôlables et des déterritorialisations de la moyenne ou de la majorité » (Deleuze et Guattari, 1980, 134). Ainsi, le mineur devient une source de création et porte la promesse d'un renouveau de la littérature.

Bibliographie

Sources primaires

Morrison T., 1987, *Beloved*, Londres, Vintage Books.

Morrison T., 1992, *Jazz*, Londres, Vintage Books.

Morrison T., 1992, *Playing in the Dark, Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books.

Morrison T., 1992, *Race-ing Justice, En-gendering Power, Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*, New York, Pantheon Books.

Morrison T., 1997, *Paradise*, Londres, Vintage Books.

Sources secondaires

Bourdieu P., 1998, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil.

Butler J., 2005, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte.

Didier B., 1981, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France.

Deleuze G., F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de minuit.

Deleuze G., 1993, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Du Bois W.E.B., 2007 (1903), *Les Âmes du peuple noir*, traduction de Magali Bessone, Paris, Éditions La Découverte.

Feng P.-C., 1998, *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston, A Postmodern Reading*, New York, Peter Lang Publishing.

Hull G. T., 2015, *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us are Brave*, New York, The Feminist Press.

Irigaray L., 1981, *Le corps-à-corps avec la mère*, Ottawa, Les éditions de la pleine lune.

Lorde A., 2008, « Transformer le silence en paroles et en actes », 5 p., Dorlin E., *Black feminism* : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000, Paris, L'Harmattan, Paris, 75-80.

Marini M., 2003, « Entre genre (*gender*) et genre humain, quels rapports ? » in, Fougeyrollas-Schwebel D., C. Planté, M. Riot-Sarcey, C. Zaidman, ed, *Le genre comme catégorie d'analyse, Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 137-152.

Paquet A.-M., 1996, *Toni Morrison, figures de femmes*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Paré F., 2001, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.

Planté C., 1989, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil.

Raynaud C., 1996, *Toni Morrison, L'esthétique de la survie*, Paris, Belin.

Raynaud C., 2011, « Toni Morrison : Le Langage est sujet à la mort », Sorlin S., *L'Art du langage : Fragments anglo-américains*, Paris, Michel Houdiard, ed, 101-110.

Taylor-Guthrie D., 1994, *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi.

Sontag S., 1977, *On Photography*, New York, Penguin Books.

Wade-Gayles G., 1984, *No Crystal Stairs. Visions of Race and Sex in black Women's Fiction*. New York, The Pilgrim Press.

Crenshaw K. W., O. Bonis, 2005, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, 2005/2 n° 39, 51-82, [En ligne]

URL : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm> (Consulté le 17 décembre 2014).

Pour citer cet article

Référence électronique

BARROSO, Marlène, « Du corps-objet au corps-sujet : l'émancipation des femmes africaines-américaines par le mot dans la trilogie de T. Morrison », *Revue Miroirs* [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article5.pdf>

Auteur

Marlène BARROSO
Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand
Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS)
barroso.marlene@gmail.com

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

'We are three sisters...'
The Brontë sisters: from objects of speculation and curiosity in Victorian times to the subjects of a contemporary tourist and cultural phenomenon

Laurence Matthewman, Université Toulouse 1 Capitole

Résumé

'Nous sommes trois sœurs...' : c'est en ces mots que Charlotte, Emily et Anne Brontë ont révélé leurs identités respectives, qu'elles avaient jusque-là tenues secrètes sous le couvert de pseudonymes masculins. Objets de spéculation, puis objets de curiosité, désormais sujets d'admiration, les sœurs Brontë attirent les visiteurs dans leur village de Haworth depuis plus de cent soixante-dix ans. Très tôt, le nom, l'image et les œuvres des sœurs devinrent des objets mis au service de l'industrie touristique et du marketing du «Brontë Country», le pays d'auteur qui porte leur nom. Ils furent, par la suite, incorporés à d'innombrables produits, services et entreprises de la région du sud de la chaîne Pennine, transformant par-là même Haworth en une destination touristique prisée. Cette marchandisation entretient un intérêt pour l'histoire et les lieux de vie de la famille Brontë. Elle a, cependant, altéré la compréhension de l'œuvre des trois sœurs et leur statut de « femmes écrivains ». Toutefois, depuis une vingtaine d'années, les œuvres, la destinée et les paysages des sœurs Brontë font l'objet de réinterprétations et constituent les sujets de créations artistiques et littéraires ainsi que d'initiatives pédagogiques. À l'heure actuelle, les visiteurs, notamment les publics scolaires, sont invités à apprécier les ouvrages littéraires des sœurs Brontë et à s'émerveiller du talent créatif et des traits de caractère qui les ont rendues capables d'écrire et de publier des œuvres d'art d'une intensité durable, à une époque où les femmes étaient contraintes, par des frontières patriarcales, dans la sphère domestique, aussi bien que dans le domaine professionnel et dans la vie sociale.

Mots-clés : Écriture féminine – Émancipation - Tourisme – Commercialisation - Réinterprétation

Abstract

'We are three sisters...', with these words, Charlotte, Emily and Anne Brontë revealed themselves from behind their male pseudonyms. Objects of speculation, then objects of curiosity, now subjects of admiration, the Brontë sisters have drawn visitors to the Yorkshire Pennine village of Haworth for over a hundred and seventy years. Appropriated and objectified by the tourist industry and marketing agents for what is now known as "Brontë Country", the sisters' names, images and works have been incorporated into countless local products, services and businesses helping turn the "home of the Brontës" into a tourist honeypot. While this commodification has helped fuel a sustained interest in the Brontë family's life story and surroundings it has also distorted understanding of the sisters' achievements. But the last two decades have seen a reappropriation of the Brontës' works, life story and landscapes as the subjects of contemporary artistic and literary creativity and educational initiatives. Current generations of visitors, notably schoolchildren, are invited to appreciate the Brontë sisters' literary works and marvel at the creative gifts and personal traits that allowed them to write and publish such enduringly powerful works of art at a time when women were constrained by patriarchal boundaries in the domestic, professional and social spheres.

Key-words: Women's writing – Emancipation – Tourism – Commodification – Reinterpretation

'We are three sisters...' ' It was with these words, on July 7th 1848, that Charlotte Brontë revealed the true identity of herself and her two sisters, Emily and Anne, from behind the male pseudonyms under which they had been obliged to write and publish.¹

These pioneering women writers, initially the objects of speculation, and then of a somewhat incredulous curiosity, have become the subjects of a tourism phenomenon that is now a major economic driver of the region where they lived. We will see that, while they have become the *object* of a blatant commodification of their names and image, they are also the *subject* of re-appropriation and re-interpretation by numerous artists in many disciplines, who have been inspired by their lives, works and landscapes. Furthermore, we will be looking at how the Brontës' condition as women in Victorian England, and their willingness to challenge the limits imposed on them, are very much a part of their appeal and their relevance to this day.

In 1848, having concealed their real names, and sex, for several years, in order to protect their freedom to write and publish, Charlotte and Anne, the more outgoing of the three sisters, travelled to their London publishers' office, Smith and Elder, to provide ocular proof that the 'Bell brothers', Currer, Ellis and Acton, were indeed three separate persons, were indeed siblings, but were sisters. Their intentions were, first of all, to dispel the confusion about authorship, secondly to take issue with the continuing speculation about their sex and, last but not least, to be able to enjoy the growing popularity of the Bell brothers' novels – even though their reputation was based on what Victorian audiences considered to be scandalous and improper content. July 7th 1848 was thus a momentous occasion in the sisters' lives and careers. It was a stunning revelation that the authors of these powerful and passionate novels should be women. It was all the more surprising that such coarse, rebellious and sexually explicit novels had been penned by the three daughters of an impoverished clergyman from a backwater village on the Yorkshire moors, in their "wild workshops"². And, for many, it was preposterous that a woman, let alone three women, should claim to be a writer and imagine that she might make a living out of it!³

In a Preface added to her second novel, *The Tenant of Wildfell Hall*, published in 1848, shortly after her trip to London, Anne Brontë sums up the difficulties of being accepted as a woman writer:

1 For more detailed information on this particular event, see Barker, 1995, 557-63.

2 In her Preface to the 1850 edition of Emily's *Wuthering Heights*, Charlotte Brontë referred to her sister's novel having been "hewn in a wild workshop, with simple tools, out of homely materials" (Brontë E. 1847, xxx).

3 See Showalter, 1999, 37-72.

I am satisfied that if a book is a good one, it is so whatever the sex of the author may be. All novels are or should be written for both men and women to read, and I am at a loss to conceive how a man should permit himself to write anything that would be really disgraceful to a woman, or why a woman should be censured for writing anything that would be proper and becoming for a man. (Brontë A. 1848, 5)

Like her preceding novel, *Agnes Grey*, published in 1847, *The Tenant of Wildfell Hall* had been praised "for its abilities", but critics had reproached "the writer" with "a morbid love for the coarse, not to say the brutal" (Barker, 1995, 564). Despite – or possibly because – of these reviews, Anne's book sold very well. Nevertheless, stung by criticism, Anne was goaded out of her usual reserve and, in her Preface, castigated her reviewers for being "more bitter than just" (Brontë A., 1848, 1). Furthermore, she defended her decision to depict, in graphic terms, debased masculinity and decaying patriarchy in her male protagonist, Arthur Huntingdon. And Acton Bell also took issue with the continuing controversy about her sex. Throughout her short professional life, Anne was eager to take part in the struggle for social recognition and artistic acceptance that all three sisters craved. Unfortunately, she did not live long enough to enjoy fame. She died from tuberculosis in Scarborough, in May 1849, aged 29 – a few months after her sister Emily and her brother Branwell had passed away, also from consumption. Charlotte was left to carry on alone.⁴

The Brontë sisters' career as professional writers spanned just seven short years, between 1846 and 1853. During that time, they produced some of the finest poetry in the English language, and seven outstanding novels, which have become classics of world literature. Brontë literary critic Heather Glen has written that "for them, it seems that, right from childhood, the fictive provided a space within which they could articulate a developing understanding of the society in which they lived." She adds that "if their writings are more self-reflective, more intelligent, than biographical readings have tended to suggest, they are also far more wide-ranging in their intellectual power and reach" (Glen, 2002, 6). It would appear then that the Brontë sisters' writings do not simply speak of the sisters' personal concerns. Rather, they can be seen to reflect, and reflect upon, some of the pressing issues of their day.

4 In her last two novels, *Shirley* (1849) and *Villette* (1853), written after her two sisters' deaths, and also published pseudonymously, Charlotte Brontë, now a famous 'woman writer', seemed, according to Heather Glen "to be continuing that questioning of contemporary assumptions about gender begun in earlier works." The literary critic adds that "some of the themes of Anne Brontë's novels" – *Agnes Grey* and *The Tenant of Wildfell Hall* – are explicitly debated in *Shirley*: the lack of opportunities for women [...], the position of the governess, and also the mismatched woman." (Glen, 2002, 8-9).

One of those issues was the condition of women, a sensitive topic in Victorian times when women were constrained by patriarchal boundaries in the domestic, professional and social spheres.⁵ It was a difficult time for working women in general – let alone women attempting to achieve autonomy and financial independence through literary and artistic creation, only to face male-chauvinistic prejudice and society's intolerance. Other women writers from the same generation as the Brontës similarly had to hide behind male pseudonyms to write and publish.⁶ They also questioned the ideology of their time and resorted to uncompromising social criticism to voice their rebellion and strong sense of injustice. In much the same way as the three Brontë sisters, they had to cope with hostility from those who disapproved of their defiance of social and moral conventions and of their focusing on passionate individualism and female desire.⁷

If these were uneasy times for women in general, the condition of women was an acutely sensitive subject for articulate, creative, but financially deprived women such as Charlotte, Emily and Anne Brontë. As the daughters of an impoverished but highly educated clergyman of Irish extraction, the three sisters experienced, at first hand, the painful realities of governessing, the drudgeries of teaching, and the plight of single, unconnected, somewhat unattractive women of humble origins, obliged to work for a living. The issues with which they had to grapple in their everyday reality also appear as the main preoccupations of their female protagonists – heroines such as Agnes Grey, Jane Eyre, Helen Huntingdon, Shirley Keeldar and Lucy Snowe. The Brontës, *via* their heroines, engaged these issues time and again through the guiding principles of struggle, perseverance and escape. In Charlotte's eponymous novel in particular, the outspoken Shirley Keeldar longs for a richer life and voices that women of character have every reason to strive to escape the confines of the home and, at the very least, pursue a useful occupation, as reflected in the following dialogue between Shirley and her friend, Caroline Helstone:

'Caroline', demanded Miss Keeldar abruptly, 'don't you wish you had a profession, a trade?'

'I wish it fifty times a day. As it is, I often wonder what I came into the world for. I long to have something absorbing and compulsory to fill my

5 Martha Vicinus portrays the 'perfect lady' of the Victorian ideal as follows: "Once married [...] her social and intellectual growth was confined to the family and close friends. Her status was totally dependent upon the economic position of her father and then her husband. In her most perfect form, the lady combined total sexual innocence, conspicuous consumption and the worship of the family hearth." (Vicinus, ix)

6 Among whom George Sand and George Eliot. Charlotte Brontë (1816-1855) and George Sand (1804-1876) were of the same generation and were keen readers of each other's novels (see Hirsch 1996).

7 Brontë scholar Lucasta Miller observes that Charlotte Brontë "did not come into her own as a novelist until she developed the confidence to base her fiction on her own emotional experience and to enter her creations emphatically rather than hovering voyeuristically outside them. [...] In 1840, Charlotte discovered George Sand, the French writer who had created her own female form of Romanticism in novels which put women's erotic passion centre stage." (Miller, 2001, 9)

head and hands, and to occupy my thoughts.'

'Can labour alone make a human being happy?'

'No; but it can give varieties of pain, and prevent us from breaking our hearts with a single tyrant master-torture. Besides, successful labour has its recompense; a vacant, weary, lonely, hopeless life has none'. (Brontë C., 1849, 171)

Yet, Brontë times were also changing times.⁸ Brontë critic Kate Flint has pointed out that "in the Brontë' lifetime, women were entering the literary marketplace in increasing numbers." According to her, "Currer, Ellis and Acton Bell were acutely aware that the subject of the woman writer was one of the issues of the day" (Glen, 2002, 7). In *The Life of Charlotte Brontë*, the novelist and first Brontë biographer, Elizabeth Gaskell, writing at the time, called the world of fiction a "space of possibility within which women of letters, like the Brontës, could explore and play with the constraints and conditions of their world" (Gaskell, 1857, 319). Literary historian Heather Glen has written that "Woman's relation to literature appears within the Brontë sisters' novels as appropriative, empowering, and subversive" (Glen, 2002, 7-8). After analysing the destiny and guiding principles of each of the sisters' fictional heroines, Glen concludes that "each of the Brontës' novels in a different way interrogates the stereotypes of gender of its time" (Glen, 2002, 8-9).

Two of the guiding principles of the Brontës, and of their heroines, were therefore fighting adversity and finding ways of escape. The escape route they most coveted, from an early age and throughout their brief lives, was a literary career to free themselves from the hardship of teaching in schools or as governesses. Another recurring theme is the idea of "getting on" – in other words of "making one's way in the world". By undertaking the trip all the way to their London publisher's, Charlotte and Anne show us their determination to be given a chance "to rise", to "get on". Heather Glen comments: "this urge to get on was a constant pressing need for the educated children of an impoverished clergyman" (Glen, 2002, 7). According to Brontë critic Rick Rylance, "the ways in which the Brontë sisters' novels explore a whole constellation of issues, raised in early nineteenth-century England, is structured by the rhetoric of "getting on" (Glen, 2002, 7). He further suggests that in Brontë works, as well as in many other English fictions of the day, "questions of character and mobility were [...] bound up with questions of gender. In early nineteenth-century England, a woman was hardly expected to 'get on' in the same way as a man" (7).

8 As Martha Vicinus observes, "The perfect lady, in turn, gave way to the 'perfect woman', or as she is sometimes called, 'the new woman' [...]. Moreover, through a variety of economic and social changes, her sphere of action became greatly enlarged. The new woman worked, sought education and fought for legal and political rights. While few lower class women immediately benefited from the gains made by upper-class women in these fields, the process of change to an ideal more closely modelled on social and psychological reality could not be halted. Emancipation once begun was inexorable." (Vicinus, 1972, ix-x).

Another example of this will to get on, and the obstacles faced as women, comes from Charlotte. At Christmas 1836, "having got tired of the drudgeries of governing and teaching" (Barker, 1995, 246), she decided that she "should attempt to turn her writing skills to good account and, if possible, earn a living from them" (262). She thus wrote to none other than Robert Southey, the poet laureate of the day, sending him some of her poems and requesting his opinion. Interestingly, in her letter she also expressed her desire "to be forever known". Although Southey apparently appreciated Charlotte's work, his reply to her letter was not an encouraging one. He tried to persuade her that "Literature cannot be the business of a woman's life", and that she had better concentrate on womanly and motherly duties:

There is a danger of which I would, with all kindness and all earnestness, warn you. The day dreams in which you habitually indulge are likely to induce a distempered state of mind. [...] Literature cannot be the business of a woman's life, and it ought not to be. The more she is engaged in her proper duties, the less leisure she will have for it, even as an accomplishment and recreation. To those duties you have not yet been called, and when you are you will be less eager for celebrity [...].⁹

As Brontë biographer Juliet Barker remarked: "though ironic in that the poet laureate could earnestly see no worthwhile future for her, except in the traditional roles of wife and mother, for a woman whose novels were later to achieve more lasting fame than his own works, Southey's attitude was a general one in the nineteenth century" (Barker, 1995, 262). A third example is again provided by Charlotte who, five years after the Southey episode, had in mind to open a school in Haworth where she and her sisters would teach languages in addition to more conventional subjects. She was brave enough to consider spending time abroad, in Brussels, to help the sisters master their French. Such are the words she used when requesting financial help from her aunt Branwell to finance the trip:

'Who ever rose in the world without ambition?', asked Charlotte, appealing for her aunt Branwell for money to go to school in Brussels in 1841, so that 'she and her sister Emily might be better equipped to start a school and gain "a footing" in the world'. 'I want us all to get on', Charlotte writes to her friend Mary Taylor. 'I know we have talents and I want them to be turned to account'. (Glen, 2002, 7-8).

A trip to the village of Haworth, where the Brontë family lived and the sisters wrote, provides plenty of evidence that the sisters' name and literary fame today are such that they are being widely used for marketing and commercial purposes. Haworth

is located in the North of England, in the county of West Yorkshire, on the edge of the Bradford-Halifax-Huddersfield conurbation, and close to the boundaries of Lancashire. Built on the slopes of the Pennine foothills, the Brontës' village is surrounded by farmland and wild moors. Following decades of industrial decline in the twentieth century, it would probably have remained an obscure former textile village, had it not been for the illustrious family's name and reputation. Today, Haworth is marketed as "the heart of Brontë Country". Its economic dynamism and cultural life are mainly driven by literary tourism. Together with the surrounding moorland landscapes – an acknowledged source of inspiration for the sisters' writings – there are many physical remnants of the village as it appeared in the Brontës' lifetime. A majority of the stone-built properties on cobbled Main Street, the main tourist artery in Haworth village, are former weavers' cottages, dating back to the late eighteenth and the first half of the nineteenth centuries, the period when the Brontës lived there. At the top of Main Street, there are several heritage places, promoted as "Brontë landmarks": the parish church of Saint Michael and All Angels, where the sisters' father, Patrick Brontë, worked as a clergyman; the graveyard, adjoining the Brontës' home and garden; the Sunday School, which Reverend Brontë had built to educate the children who worked in the textile mills, and where all three sisters taught, and the nearby parsonage, where the Brontë family lived. The parsonage is now officially known as "the Brontë Parsonage Museum". Inside the Brontë museum, and out on moors, across the *Brontë Way*, formal interpretation of the Brontë link is provided by the Brontë Society, Britain's oldest literary association.

In today's Haworth, the period houses along Main Street are tea-rooms, pottery and handicraft workshops, antiques shops, second-hand booksellers' and souvenir shops. They sell Brontë trinkets, second-hand Brontë paperbacks, pricey older editions of Brontë novels and collected poems, as well as Brontë postcards and stamps. Tourists can also purchase Brontë toiletries, as well as foodstuffs and home collectibles bearing the Brontë name. These range from Brontë soaps and bath salts, Brontë jams and biscuits, to stationary and tea-towels, featuring portraits of the three sisters with the Parsonage and the moors as a backdrop. Amid the Brontë-branded commodities on offer on Main Street, Haworth visitors can find Brontë-themed sandwiches, cakes and menus in the numerous tea-rooms, bakeries, restaurants and bed-and-breakfasts often named after Brontë family members and the sisters' novels and characters. Few of these goods actually have any connection with the Brontës' writings. There are high-street businesses in Haworth which do not exhibit or hint at any Brontë connection. Nevertheless, these places are all benefiting from the Brontë factor, just by being located in this highly branded village. At the present time, in Haworth and in most of *Brontë Country*, the Brontë 'brand' is incorporated into countless local commodities, businesses and services. Many people in the region make a living from this commodification process, from the objectification of the sisters' name and image, from their iconification – whether

⁹ Robert Southey, Letter to Charlotte Brontë, March 1837 (Barker, 1995, 262).

they are caravan park owners, nursing home providers, hoteliers or estate agents, whether they manufacture or sell chocolates, soaps, carpets, woollen clothes, outdoor equipment or tea towels.

The transformation of the Brontë sisters into cultural icons began with the mysterious identities of Currer, Ellis and Acton Bell. The speculation, in the Victorian literary community, as to who these writers were, and how many of them there actually were, turned attention towards the writers rather than their writings. Already towards the end of Charlotte's lifetime, following the publication of her locally-based and socially realistic novel *Shirley* in 1849, Yorkshire residents were beginning to make their way to Haworth in order to feel the remoteness of the place and to catch glimpses of the now famed authoress who lived at the Parsonage. There were also travellers to the Brontës' village coming from further afield – North America in particular – who, in Patsy Stoneman's words, "had read the cheap editions of the Brontë novels produced there in the days before international copyright agreements" (Stoneman, 2002, 218). In Heather Glen's view, visitors from the United States and Canada felt mostly attracted by "the confined space of an early Victorian household and the emotional intimacy of its extraordinarily devoted family" (Glen, 2002, 2). Likewise, Patsy Stoneman stresses the fact that "the link between secluded environment and artistic intensity" of the three sisters "was clear enough to Victorian visitors to Haworth" (Stoneman, 2002, 217).

As a counterpoint, local historian William Mitchell reports that Charlotte, anxious to guard her private self, resented the first literary lion-hunters¹⁰ coming all the way to her village to peep into her home and catch sight of herself and her father on a Sunday service at the church (Mitchell, 1992, 21-23). In a letter written to her lifelong friend Ellen Nussey shortly before she died, the now famous woman of letters expressed reservations about Haworth's nascent tourist activity:

Various folk are beginning to come boring to Haworth on the wise errand of seeing the scenery described in *Jane Eyre* and *Shirley* [...] but our rude hills and rugged neighbourhood will, I doubt not, form a sufficient barrier to the frequent repetition of such visits [...]. (Charlotte Brontë's letter to her friend Ellen Nussey (1850), Mitchell 1992, 3)

In the late 1850s, after Charlotte's death and following the publication of the first biography of the Brontë family by the northern novelist, Elizabeth Gaskell, enterprising villagers in Haworth were already selling Brontë souvenirs and stationary (Miller, 2001, 98). Photographs of Reverend Patrick Brontë and the sisters were available to the increasing number of tourists arriving in Haworth.

¹⁰ As defined by William Howitt in *The Homes and Haunts of the Most Eminent British Poets* (1847), "Lion-hunters" refers to "tourists and idlers being on the lookout for any novelty; in this respect, a literary creature is a fascinating monster". Howitt is quoted by Mitchell (1992, 23).

Relics from the Parsonage were in demand, snippets of Charlotte's handwriting had become prized collectors' items. In her book *The Brontë Myth*, Lucasta Miller reports:

In the aftermath of *The Life [of Charlotte Brontë]*, by Elizabeth Gaskell, published in 1857, Charlotte's father had found himself cutting up her letters into small squares to cope with the demand for samples of her handwriting. (Stoneman, 2002, 101-02)

Elizabeth Gaskell's seminal biography of Charlotte Brontë and her siblings played a major role in the birth of the Brontë family legend, and in the subsequent emergence of Haworth as a literary tourist destination.¹¹ At the time *The Life* was published, Elizabeth Gaskell's own reputation as a realistic novelist was already well established and, in Pamela Corpron Parker's words, she was herself "a promoter, participant, and subject of literary tourism" (Corpron Parker, 2009, 128). The first two chapters of Mrs Gaskell's biography are entirely devoted to a detailed depiction of the geographical and human environment of the Brontës' village, the author drawing on the popular "homes and haunts" sub-genre of literary biography, integrating biographical and geographical information. Elizabeth Gaskell's book thus gave curious-minded residents of Yorkshire, along with people with a literary turn of mind from further afield, the urge to go hotfoot to Haworth to get a feeling for the place where the Brontës had lived and penned their works.

Patsy Stoneman has observed that Elizabeth Gaskell skilfully placed centre-stage the exceptional context in which three extraordinary women writers, who happened to be siblings, had spent their lives and produced their literary works (Stoneman, 2002, 225-31). Writing at the same time as Mrs Gaskell, literary historian Thomas Wemyss Reid accounted for the religious and fetishist turn that literary tourism was taking in Haworth, in the second half of the nineteenth century, along these lines: "*The Life* was the book that launched a thousand tourists to Haworth. The literary lion-hunter aspired 'to do' Haworth: that is, to physically inhabit the existential place of the author – to 'see', 'stand', and 'hear' the remaining relics of the Brontës." (Corpron Parker, 2009, 130)

In an article entitled "Elizabeth Gaskell and Literary Tourism" (Corpron Parker, 2009) the American literary critic Pamela Corpron Parker has developed an analysis which, to some extent, is in keeping with both Stoneman's and Reid's perspectives. In addition to reiterating the fact that *The Life of Charlotte Brontë* had prompted early literary tourism in Haworth, she states that the book was also "one of the first book-

¹¹ In Pamela Corpron Parker's words: "As the author of *The Life of Charlotte Brontë*, (1857), Gaskell in particular legitimated literary tourism as a cultural practice and created some of the central myths surrounding the British Woman of Letters." (Corpron Parker, 2009, 128)

length portraits of the British woman of letters” ever to have been published.¹² Mrs Gaskell’s biography therefore contributed to putting the three women of letters from Haworth in context. Furthermore, by blending fact and fiction, *The Life* also paved the way to Haworth becoming a mythical place, revered by early literary travellers and tourists alike. It subsequently contributed to turning Haworth into a major literary destination while establishing the reputation of Charlotte Brontë and her sisters as canonical women writers. Pamela Corpron Parker underlines the fact that the rise of Charlotte and her sisters’ reputation as women of letters, and their being placed in the tourist limelight, was largely due to another woman writer. A number of publications on the history of literary tourism¹³ tell us that what was happening in Haworth, at the time when Gaskell’s biography of Charlotte Brontë came out, was part of a rising and more widespread phenomenon. Nascent Brontë tourism was mirrored by the emergence of literary tourism nationwide and, more particularly, by the development of literary tourism associated with the female literary personality. The process was fuelled by the emergence of mass publication, mass readership and mass transport. It was also favoured by the Victorian cult of artistic genius pervading Britain in the late nineteenth century. As explained by Corpron Parker:

In the expanding consumer culture of Victorian Britain, successful female authors became marketable literary personalities. The popular presses eagerly supplied a growing number of memoirs, guidebooks, periodicals, and maps focussing on Britain’s literary heritage. Then, as now, the national heritage industry, particularly literary tourism, augmented the popular and critical reputations of British writers such as Charlotte Brontë and Elizabeth Gaskell. (Corpron Parker, 2009, 128)

Writing in the late 1860s, Haworth local historian, William Cooke, had been observing the Brontë-driven tourist phenomenon taking hold of the three sisters’ village. He was able to speak of places in Haworth “made sacred through the habitual presence of gifted beings” (Stoneman, 2002, 218). A century and a half later, based on an analysis of various depictions and accounts of Haworth by literary travellers in the last decades of the nineteenth century, Brontë scholar Patsy Stoneman reports that “already in the 1860s the visitors’ book in Haworth Church contained names from all quarters of the globe” and that, “by the 1890s, the notion of Haworth as a ‘literary shrine’ was well established” (Stoneman, 2002, 218).

¹² In Pamela Corpron Parker’s words: “Gaskell’s *The Life of Charlotte Brontë* arguably represents the pinnacle of the ‘homes and haunts’ genre as well as being one of the first book-length portraits of the British woman of letters. Gaskell herself would become the subject of such writings.” (Corpron Parker, 2009, 129)

¹³ Watson 2006, Watson 2009, Buzard 1993, Robinson and Andersen 2002.

Charlotte Brontë herself started the Brontë legend, the Brontë myth. She was the first to begin the appropriation of her sisters, when she edited their novels, wrote the Biographical Notices of Ellis and Acton Bell, and prefaced Emily’s *Wuthering Heights*. Even though her initial concern was to allay bad feelings and criticism about the immoral tone of Emily’s and Anne’s writings, and the less acceptable aspects of their fictions, it turned out, according to Lucasta Miller, that Charlotte acted as “her own mythologiser” (Miller, 2001, 2), crafting two distinct and conflicting myths in the process.¹⁴ Miller underlines that Charlotte first invented the myth of female creation in order “to protect her anonymity and her sisters” (21). This myth subsequently served, in Miller’s words, “to preserve her private self” (16). It was embodied, in her writings, by her autobiographical heroines Jane Eyre¹⁵ and Lucy Snowe, who had forged their own sense of self-assertion and independence in conflict with their social and cultural environment. Lucasta Miller goes on to emphasise that, at the time when she first met Elizabeth Gaskell, in the early 1850s, Reverend Brontë’s eldest and only remaining daughter forged another myth, which was eventually to inspire the saintly heroine in *The Life of Charlotte Brontë*. Patrick Brontë’s daughter was accordingly presented as a martyr to duty towards her father, and the patriarchal system in which she lived, as well as a model of Victorian femininity. Miller holds the view that the second myth was designed to deflect attention from the first, given that, once Charlotte had achieved fame and recognition, she was nonetheless intent on preserving her private self by defending the freedom of “walking invisible”.¹⁶

Over the years, the Brontë myth was to pervade the realms of popular culture and in the process evolve into a variety of forms, among which iconification, commodification and merchandising, as we can see in today’s Haworth. The Brontë myth is sustained, to this day, by the process of intertextuality. According to Lucasta Miller:

Since 1857, when Elizabeth Gaskell published her famous *Life of Charlotte Brontë*, hardly a year has gone by without some form of biographical material on the Brontës appearing – from articles in newspapers to full-length lives, from images on tea-towels to plays, films and novelisations. Like *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*, the tragic story of the Brontë family has been told and retold time and again in endless new configurations. (Miller, 2001, ix-x)

¹⁴ In Lucasta Miller’s words: “Both had their elements of truth in aspects of Charlotte Brontë’s private character, but both were imaginative constructs, consciously developed.” (Miller, 2001, 2)

¹⁵ According to Lucasta Miller: “Charlotte Brontë’s real achievement in *Jane Eyre* was to create a different kind of myth: a positive concept of the emerging female self in a society whose predominant models of middle-class femininity were self-denying, dutiful and passion-free.” (Miller, 2001, 14)

¹⁶ In Lucasta Miller’s words: “Charlotte Brontë had always been secretive towards her writing, but she now had every reason to fear notoriety and to cling to ‘the advantage of being able to walk invisible’.” (Miller, 2001, 16)

What literary biographer Michael Benton has called a “blurring of fact and fiction”¹⁷ and what Brontë scholar, Patsy Stoneman, has referred to as an “indeterminacy of boundary between fact and fiction” (Stoneman, 2002, 216), in both Charlotte’s Preface to *Wuthering Heights* and Elizabeth Gaskell’s biography, began a long-lasting process of mythologising the three sisters that has given rise to the tourist developments and the objectification of the Brontë sisters’ name and fame that we can observe in present-day Haworth. By the 1890s, there was a talk in Haworth of what Lucasta Miller has called a “Brontë epidemic”, due to the huge increase in the number of tourists, from around two hundred a year in the late 1850s to ten thousand a year by the mid 1890s (Miller, 2001, 101-104). Haworth’s tourist phenomenon was further propelled by the foundation of the Brontë Society in 1893 and by the opening of the first Brontë museum above the Yorkshire *Penny Bank*, at the top of *Main Street*, two years later. Lucasta Miller holds the view that the combination of Charlotte Brontë’s mythologising of her family and Elizabeth Gaskell’s myth-making gradually turned Haworth into a place of Brontë pilgrimage. She reports that, from the mid-nineteenth century to the first decade of the twentieth century, Charlotte would be perceived as an appealing saint and Haworth as an identifiable shrine, remarking that: “The almost religious awe in which she was held soon came to be focussed on the place where she had spent nearly all her life and a fully-fledged cult developed, complete with pilgrims and relics” (Miller, 2001, 98).

In 1904 one Brontë tourist, Virginia Woolf, pointed out that this appropriation, this commodification, this packaging of the Brontës for tourist purposes, was deflecting attention away from the Brontës as *writers* and from their works as *texts*:

The [Brontë] museum is certainly rather a pallid and inanimate collection of objects. [...] We must be grateful for the care which has preserved much that is, under any circumstances, of deep interest. Here are many autograph letters, pencil drawings, and other documents. But the most touching case – so touching that one hardly feels reverent in one’s gaze – is that which contains the little personal relics of the dead woman. The natural fate of such things is to die before the body that wore them, and because these, trifling and transient though they are, have survived, Charlotte Brontë the woman comes to life, and one forgets the chiefly memorable fact that she was a great writer. (Woolf, 1904, 2-3)¹⁸

As related by Virginia Woolf, what appeared at first sight as a blatant appropriation and iconification of the Brontë sisters’ name, fame, and personal belongings is yet another way of putting the woman writer in the limelight. This promotion is often

performed by placing more emphasis on the dead woman than on the writer as such, as dictated by the imperatives of promoting heritage to a wider audience. In actual fact, alongside the commercial appropriation and commodification of the Brontë sisters in today’s Haworth, there appears to have always been a long-lasting dynamic cultural activity, based around their life story, writings and landscapes, which has endorsed and guaranteed the text – that is to say the original and the authentic. This enduring process has contributed to turning the three sisters into the subjects of a tourism phenomenon that is now a major economic driver of the region where they lived.

Brontë-based cultural and tourist dynamism means constantly putting the Brontë text in context. The approach is, in many ways, similar to what Elizabeth Gaskell did in her *Life*, with respect to Charlotte, one century and a half ago. That is to say that, by locating Charlotte in Haworth, the Brontës’ first biographer created a more coherent portrait of the woman writer as a cultural icon. And, in so doing, Gaskell contributed, in Pamela Corpron Parker’s words, to “the promotion of the Woman’s question” (Corpron Parker, 2009, 131). Mrs Gaskell’s *Life of Charlotte Brontë* therefore performs what the feminist theorist Chandra Talpade Mohanty has called a “politics of location”, in which a “woman’s place – that is to say her home, her landscape, her region, and her national identity” provide her with “historical, geographical, cultural, psychic, and imaginative boundaries for the construction of her political self-definition” (Talpade Mohanty, 2003, 106-23). Corpron Parker holds the view that this notion of a woman’s place – as a particular geographical region, home or social position – thus converges, in her words, “with placing or locating a woman within a specific historical, professional, and familial context” (Corpron Parker, 2009, 131). Over the years, this process has, in many ways, contributed to making Haworth the place that it now is: a literary destination combining text and context together with the woman’s issue and the life story of three exceptional creative artists, within the wider frame of Brontë-associated heritage tourism across the region of West Yorkshire. Corpron Parker also emphasises that “Elizabeth Gaskell’s contributions to nineteenth-century literary biography and tourism thus disclosed her insistent engagement with the Woman’s Question – the Victorians’ unresolved debate regarding women’s vocation or place in British culture”, that “the nineteenth-century ideology of separate spheres located women as private, familial, spiritual and peripheral to the rough-and-ready world of economic, political and cultural production inhabited by men”, and that “middle and upper-class women’s gentility and femininity rested upon assumptions of their financial and emotional dependence, as well as their separation from ongoing remunerated labour.” Corpron Parker concludes that “visiting a woman writer’s home and environs collapsed those boundaries between her domestic and professional identities and therefore disrupted complexly gendered notions of woman’s vocation” (Corpron Parker, 2009, 131-132).

¹⁷ And which he subsequently theorised into a paradigm (Benton, 2009, 208-212).

¹⁸ Regarding Virginia Woolf’s first trip to Haworth, see also Miller 2001, 102.

In recent times, a number of attempts have been made to counterbalance the distorting effects of the iconification and objectification of the three sisters, and the commodification of 'everything Brontë'. This rebalancing is being achieved through a re-appropriation of the Brontë heritage, placing more emphasis on the importance of their writings. Renewing and recreating the Brontës' original texts has been performed through a variety of artistic works, stage adaptations, contemporary fictions and television dramas and documentaries. In Haworth village, in particular, the Brontë Society has initiated a number of cultural projects embracing modern visual arts, educational visits and writing workshops. Many of these lay emphasis on graphic and artistic representations of the Victorian woman and female artist, on the context of the Brontës' living and writing experiences and, more generally, on the condition of England in their lifetime.¹⁹ Stress is also laid on creative writing, drama sessions and visual arts workshops for primary and secondary-school students in the British Isles and school groups from the Continent. Brontë-inspired cultural events in Haworth and Brontë Country are based on, or inspired by, Brontë plots and Brontë fictional characters, along with the three sisters' literary geography and existing Brontëan landscapes which tourists can visualise and ramble through. Currently, more challenging and imaginative approaches to the Brontë works, lives and landscapes are being emphasised, such as landscape art works, weather paintings, graphic novels, sound effects, together with novelistic rewritings, poetic imitations and adaptations for the stage with a modern-day turn.²⁰ Their purpose is to establish relevant links between Brontë times and the present day. Another objective is to set up a comprehensive network between various Brontë-related places of historical, natural and architectural interest along the *Brontë Way*²¹ – spanning the counties of West Yorkshire and Lancashire, to the West – and further East, in the Huddersfield area, across *Shirley Country*, named after Charlotte's novel published in 1849. These landscapes and landmark places can thus be explored, on foot or even virtually, by today's visitors.

19 See <https://www.bronte.org.uk/whats-on/news>

In particular, at the Brontë Parsonage Museum, the Contemporary arts programme celebrating the Brontës' creative legacy through artistic reinterpretations and the Education service organising guided visits, talks and workshops in history, literature and drama.

20 See <https://www.bronte.org.uk/whats-on/news>

In particular Past events and News.

21 The *Brontë Way* is a 45-mile walk combining many associations with the Brontë family. The route starts from Oakwell Hall, near Birstall, in West Yorkshire, which Charlotte Brontë used in her novel *Shirley* as her heroine's residence under the fictional name of 'Fieldhead manor'. To the west of Haworth Moor, the itinerary crosses the Pennines and stretches all the way to Gawthorpe Hall, near Padiham, in Lancashire, which is Mr Rochester's house, Ferndean Manor, in *Jane Eyre*, Charlotte's best-known novel.

The original *Brontë Way* was devised in 1985 as a simple 9-mile walk between Wycoller and Haworth and was promoted largely by Lancashire County Council. It was only later that the Brontë theme was developed to incorporate a set of buildings and locations with strong Brontë associations, like the small town of Thornton, where the three sisters were born and spent their early years.

See <http://www.bronte-country.com/bronte-way.html>

In order to understand some of the forms that contemporary re-appropriation of the Brontës' lives and works can take through re-interpretation, we can take two examples. Firstly, a graphic novel based on Emily Brontë's *Wuthering Heights* and, secondly, a book of verse inspired by the Brontës' living and creative spaces. The first example comes from 2006, when a regionally-based writer from Bradford, Adam Strickson, published a graphic novel of *Wuthering Heights* in association with a black graphic artist, Siku. Many people may feel this sort of work to be a distortion, a simplistic reduction of the original text. But abridging the original text does not necessarily diminish its dramatic density as long as it retains the various stages in the plot, which is the case here. And yet, the treatment given to the original *Wuthering Heights*, the fact that it disappears behind narrative summaries and minimal texts condensed to fit into speech bubbles, might appear as heresy to many Brontë readers, not least literary scholars. It can be hoped that such a graphic work can successfully appeal to certain categories of Brontë audiences, especially the younger generations, also that it may allow some readers to approach the original story in a visual way, which they might not otherwise do. A work of this kind can act as a first contact, and incite a section of the graphic novel audience to read the original text.

The second example is from poetess Katrina Naomi who, during the winter of 2010, became the Brontë Parsonage Museum's first writer-in-residence. As such, she was "offered access to the collections and the space" of the Parsonage "to respond to the Brontës in her own words" (Holmes 2010). According to Jenna Holmes, the Brontë Parsonage Museum's Arts Officer, "the resulting collection, *Charlotte Brontë's Corset*, is sensitive, sometimes provocative, its non-reverential tone wry and refreshing. Katrina's almost 'forensic' examination of the Brontë relics explores them through new eyes, challenging our over-familiarity with the Brontë myth" (Holmes 2010). Reading *Charlotte Brontë's Corset* therefore invites us to re-examine the family story and living spaces in a current-day context. In a poem entitled "Charlotte Brontë's Corset", which has given its name to the book of verse, Katrina Naomi speaks to Charlotte and apologises for intruding into her privacy in these words:

I'm sorry Charlotte for this disservice.
Of course your corset is discoloured,
These padded cups no longer coral pink.
Strips of whale plunge the depths
of your bodice, the slightly rusty metal
strip grips from breastbone to wasp-waist.
I feel like a tabloid reporter, sniffing around
The armholes of your life. (Naomi, 2010, 10)

As writer-in-residence, Katrina Naomi was also "drawn to the present life of the Parsonage" (Holmes 2010). Some of her poems show a very idiosyncratic take on

the subject by re-appropriating and “vividly re-imagining life behind the scenes of a museum dedicated to literary genius” (Holmes 2010), as can be seen in the first stanza of a poem entitled “Before Opening Time at the Brontë Parsonage Museum”:

The clock ticks at the hours of housework.
The Dyson sucks up what remains
of those sisters. I sit by two fire extinguishers,
obnoxious in their red jackets, the stone
stair eats at the fat of my buttocks.
The cash is set for the day, picture frames
dusted. A computer's blue eye is constant,
like a ship homing for harbour. (Naomi, 2010, 18)

Again, the tone is less than respectful, and the anachronistic details make one feel slightly uncomfortable. As Jenna Holmes underlines, “The Brontë sisters were pioneering writers, their issues radical, their works sometimes shocking and their influence on contemporary literature and arts is profound” (Holmes 2010). Through their creative talent and their determination to go beyond the set roles that Victorian society would have them play, the Brontë sisters have left a rich heritage. They gave evidence that the boundaries which constrained women of their time could be overcome – both within and beyond the fictional space. Emancipated through writing, they were therefore able to create an enduring literary legacy. Their life story has reached the status of myth. It has itself become a major source of interest and inspiration, just as much as their novels – generating and sustaining economic and cultural activity through tourism and inspiring successive generations of writers, artists and film directors.

In Haworth, the homage paid to the Brontës continues – even if the trappings of tourism give it a very commercial nature at first sight. Across *Brontë Country* and beyond, the three sisters have become both objects and subjects of literary tourism. And Haworth, in the process, has become a site of cultural and commercial significance. The discrepancy between the thriving tourist industry that has been built up around the Brontës, and the reality of their lives and works, keeps being questioned by Brontë critics and Brontë re-interpreters alike. Furthermore, the gender battle in which the Brontë sisters were immersed in their lifetime is not over. The issues with which they grappled may have mutated, in line with ideological, social and cultural changes from one generation to the next, but they can still be found today. In addition to the Brontë novels' enduring power, as Brontë scholar Lucasta Miller points out, the Brontë sisters' legacy has been sustained because their works and life story alike have had the ability “to mutate and regenerate over time through the never-ending process of myth-making” (Miller, 2001, xi). Miller examines how the three Brontë sisters have been present, posthumously, on the battleground of feminine emancipation and the struggle for gender equality to the

present day, defining a timeline spanning a century and a half. In the second half of the nineteenth century, following the publication of the first biographies and apocryphal accounts of the sisters' lives, they were revered as saintly icons of female suffering under patriarchal authority, male-chauvinistic prejudice and a corseted society, the initial hostility to what was considered improper writings giving way to admiration and sustained interest. Subsequently, Miller identifies a radical change taking place in the early years of the twentieth century – more precisely at the time of the Suffragette demonstrations, and even more so after the start of the women's emancipation movement in the aftermath of the First World War. She holds the view that, at the time, the sisters were turned into apostles of women's emancipation through education and work. Charlotte, in particular, was treated as a figurehead, remembered as the one who, after her sisters' deaths, set herself to vindicate them in the face of hostile criticism. Miller goes on to stress that the three sisters' complexity as individuals and writers was often sacrificed to ideology and that, by the 1960s, Charlotte had started being used as a figurehead before being taken up by the women's Liberation Movement in the 1970s. As Martha Vicinus warned at that time, “the feminine stereotypes women struggled against a hundred years ago, but only partially defeated, [...] should serve as a reminder not only of the distance women have travelled, but of the miles yet to go” (Vicinus, 1972, xv).

The Brontës survive through the power they still exert over audiences who identify with the universal themes they developed in their writings, through their grip over our imagination and through their dissemination into popular culture. Three concluding quotations illustrate the breadth of the enduring Brontë legacy. The first one is taken from a publication by Joolz Denby, a Bradford-born author who took part in the Radical Brontë Festival, organised by Bradford National Museum of Film, Television and Photography in September 2006. In a chronicle entitled “The Things I hate about the Brontës”, she compares “the artistic versus touristic Brontës”²², attempting to save the Brontës and their literary achievements from layers of commodification and iconification and decades of distortion:

No-one now seems to fully realise the terrible personal suffering endured by these incredibly brave and resourceful women and what an incredible story it is in itself that they managed to bring their work to the public. They battled against the scourge of tuberculosis – a cruel and terrifying disease that laid waste to most of the women in the family, leading to the impression that for every book that was published, one of the sisters died. [...] Except for Charlotte's tragic late marriage, they never formed lasting relationships with partners – no love, no romance, no sex-life, no companionship. Their lives were, by anyone's standards, horrible. But they wrote like fiery angels and left a legacy so brilliant it is admired all over the world. (Denby, 2006, 2)

22 The title of the first debate in the 10-day festival.

The second is an extract from an academic work published in 1978 by feminist writer Helen Moglen:

In our families, in our society, in our political and sexual lives, we are still the victims of the patriarchal forces which protect our economic structures. We continue to re-enact our roles in the romantic mythology which embodies and validates that persuasive power. And as we too strive for autonomous definition we see ourselves reflected in different aspects of the Brontë struggle. (Moglen, 1978, 160)

The third quotation comes from Andrew MacCarthy, a former Director of the Brontë Parsonage Museum in Haworth:

Writers' lives tend to be as fascinating to us as their fictions, even when there is relatively little biographical information available. In fact, the less we know the more fascinated we become. Certainly, the Brontës have exerted an extraordinarily powerful hold over our collective imagination for more than 150 years now. Generations of readers, writers and artists have been absorbed and inspired by them and they have permeated our cultural landscape, at every level. We are the Brontës. (MacCarthy, 2010, 4)

Joolz Denby and Helen Moglen remind us of the Brontë sisters' groundbreaking struggle to assert themselves as women writers in the early nineteenth century. Both Joolz Denby and Andrew MacCarthy point to the lasting cultural impact of the Brontë sisters, their very strong power of identification, and their continuing presence, however subliminal, in our lives.

Bibliography

- Barker J., 1995, *The Brontës*. Phoenix Press, London.
- Benton M., 2009, *Literary Biography*. Wiley-Blackwell, Chichester.
- Brontë A., 1847/1998, *Agnes Grey*. Wordsworth Classics, Chatham.
- Brontë A., 1848/1993, *The Tenant of Wildfell Hall*. Oxford World's Classics, Oxford.
- Brontë C., 1847/2006, *Jane Eyre*, with illustrations by Dame Darcy. Viking Studio, New York.
- Brontë C., 1849/1974, *Shirley*. Wordsworth Classics, London.
- Brontë C., 1857/1993, *Villette*. Wordsworth Classics, London.
- Brontë E., 1847/2009, *Wuthering Heights*. Penguin Classics, London.
- Buzard J., 1993, *The Beaten Path: European Tourism, Literature and the Ways to 'Culture' 1800-1918*. Clarendon Press, Oxford.
- Cooke W., 1868, *A Winter's Day at Haworth*. Saint James's Magazine, quoted in Stoneman, p.218.
- Corpron Parker P., 2009, *Elizabeth Gaskell and Literary Tourism*. In Watson 2009, 128-138.
- Denby J., 2006, *The things I hate about the Brontës*. Radical Brontës Festival booklet, September 2006. Bradford District Council, Bradford.
- Flint K., 2002, *Women writers, women's issues*. In Glen 2002, 170-191.
- Gaskell E., 1857/1996, *The Life of Charlotte Brontë*. Oxford World's Classics, Oxford.
- Glen H. ed., 2002, *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hirsch P., 1996, *Charlotte Brontë and George Sand: the influence of Female Romanticism*. Brontë Society Transactions, Volume 21 Part 6, Haworth, 209-218.
- Holmes J., 2010, Foreword to Naomi 2010, 7.

MacCarthy A., 2012, Foreword to *Brontë Relics – A Collection History* by Ann Dinsdale, Sarah Lacock and Julie Akhurst. The Brontë Society, Haworth.

Miller L., 2001, *The Brontë Myth*. Vintage, London.

Mitchell W., 1973, *Haworth and the Brontës – A Visitor's Guide*. Dalesman Books, Clapham.

Mitchell W., 1992, *Hotfoot to Haworth – Pilgrims to the Brontë Shrine – A century of Brontëmania*. Castleberg, Settle.

Moglen H., 1978, *Charlotte Brontë: The self-conceived*. Norton, New York.

Naomi K., 2010, *Charlotte Brontë's Corset*. The Brontë Society Publications, Haworth.

Robinson M., Andersen H. C. ed., 2002, *Literature and Tourism – Reading and Writing Tourism Texts*. Continuum, London and New York.

Rylance R., 2002, 'Getting on': *ideology, personality and the Brontë characters*. In Glen 2002, 148-169.

Showalter E., 1999, *A Literature of their Own – British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, Princeton.

Stoneman P., 2002, *The Brontë Myth*. In Glen 2002, 214-41.

Talpade Mohanty C., 2003, *Feminism Without Borders – Decolonising Theory, Practising Solidarity*. Duke University Press, Durham and London.

Vicinus M. ed., 1972, *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. Bloomington University Press, Bloomington.

Watson N., 2006, *The Literary Tourist – Readers and Places in Romantic and Victorian Britain*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Watson N. Ed., 2009, *Literary Tourism and Nineteenth-Century Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Woolf V., 1904, *Haworth, November 1904*. First published unsigned in *The Guardian*, 21 December. Reproduced in *A Celebration of Women Writers*, Mary Ockerbloom Editor <http://digital.library.upenn.edu/women/woolf/VW-Bronte.html>

Pour citer cet article

Référence électronique

MATTHEWMAN, Laurence, « 'We are three sisters...' The Brontë sisters: from objects of speculation and curiosity in Victorian times to the subjects of a contemporary tourist and cultural phenomenon », *Revue Miroirs* [En ligne], 4 Vol.1 | 2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revue miroirs.fr/links/femmes/volume1/article6.pdf>

Auteur

Laurence MATTHEWMAN
 Université Toulouse 1 Capitole
 CAS - Cultures Anglo-Saxonnes (EA 801): Université Toulouse Jean Jaurès.
laurence.matthewman@ut-capitole.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

La voix des femmes chorégraphes américaines : engagement et revendication du début du XXe siècle aux années cinquante

Claudie Servian, Université Grenoble Alpes

Résumé

Les artistes américaines et en particulier les chorégraphes du début du XXe siècle jusqu'aux années soixante-dix jouent un rôle primordial dans les mouvements de réforme, d'évolution, de transformation et d'innovation artistiques. Elles mènent des expérimentations sur le mouvement, contestent les anciennes théories et transforment un art qui, au début du XXe siècle, ne présente pas vraiment de spécificité nationale. Des femmes comme Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, puis Martha Graham et Doris Humphrey contribuent à l'essor d'un art considéré par certains comme révolutionnaire, elles font de leur art un symbole de liberté et de connaissance de soi. Elles participent à la création d'une culture chorégraphique et peuvent être considérées comme les agents d'une dynamique artistique chorégraphique nouvelle.

La danse expressive, la danse moderne puis postmoderne et le féminisme partagent le même combat en problématisant le corps dansant. Les chorégraphes femmes ont créé des représentations de la femme issues des débats menés dans la société sur la sexualité et l'identité féminine. Elles se rebellent contre la tradition du ballet classique et contre les attentes de la société sur les valeurs véhiculées par la notion de genre. Elles permettent de briser des règles à la fois de la forme artistique et des normes culturelles attribuées aux femmes en proclamant la liberté pour le corps dansant féminin. Toutes participent à leur manière aux mouvements féministes européens et américains et au développement d'une danse différente sur les deux continents. Elles ne sont pas des féministes actives, elles ne sont affiliées à aucun groupe politique organisé, mais elles contribuent au discours sur les femmes et aux pressions que les femmes exercent contre les restrictions qu'elles subissent dans la sphère politique et la sphère culturelle.

Mots-Clés : Danse démocratique - Alternative aux normes dominantes – Corps libéré– Immanence Modernité

Abstract

Most of the important early modern dancers were women from the beginning of the twentieth century to the 1950's. Women were tolerated as dancers in the United States, a puritan country, even though their virtue was suspect. They felt a conflict between their personal desire to become dancers and traditional canons of respectability. Modern dance allowed women to proclaim their independence from both artistic and social stereotypes. Women artists like Isadora Duncan struggled against the containment of women in the private sphere, and they contested the Victorian experience of female cultural experience. The leadership of women in American modern dance corresponded with a broadening of opportunities for most women. Isadora Duncan and Ruth Saint Denis believed in the equality of men and women, Martha Graham never felt inferior to men. Women became famous creators and performers and used their own bodies as their medium of expression. Rebellious young women dancers questioned the values and standards of the dance world, and particularly of the ballet. They felt obliged to reinvent dance as they went along. Adventurous women choreographers developed new techniques from a study of elementary principles of movement. Whereas Graham emphasized the breath with the principle of "contraction" and "release", Humphrey stressed the balance. Her key words were "fall" and "recovery". Influenced by Delsarte's ideas, women choreographers developed their technique according to their expressional needs. These women had an attitude toward dance that encouraged the development of personal choreographic styles. Yet, although modern dancers stressed individual creativity and used a personal vocabulary of movement, their technique made it a vehicle for the expression of heightened emotions. Modern dance exemplifies American creatively permissive spirit and American women artists' ideal of non-conformity.

Key-words: A democratic dance - Beyond the mainstream - Free-form dances - Freeing the body – Transcendence - Modernism in dance

Les artistes américaines et en particulier les chorégraphes du début du XXe siècle jusqu'aux années cinquante jouent un rôle primordial dans les mouvements de réforme, d'évolution, de transformation et d'innovation artistiques. Elles mènent des expérimentations sur le mouvement, contestent les anciennes théories et transforment un art qui, au début du XXe siècle, ne présente pas vraiment de spécificité nationale puisque l'Amérique n'est encore qu'un lieu de tournées pour le ballet européen. Il n'existe pas de conception artistique chorégraphique purement américaine, pas de tradition chorégraphique.

Dans l'histoire de la danse, la première génération de femmes américaines à se rebeller contre la tradition chorégraphique et contre les attentes de la société concernant la notion de genre¹, n'hésite pas à briser les règles de la forme artistique et des normes culturelles attribuées aux femmes en insistant sur la liberté pour le corps dansant féminin. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis², puis Martha Graham et Doris Humphrey font de leur art un symbole de liberté et de connaissance de soi. Elles se libèrent des anciens thèmes abordés dans les chorégraphies en évitant de parler de mariage, elles créent un nouveau vocabulaire expressif de mouvements effectués par un corps libéré. Ces femmes contribuent à l'essor d'un art nouveau considéré par certains comme révolutionnaire. Elles participent à la création d'une culture chorégraphique et peuvent être considérées comme les agents d'une dynamique artistique chorégraphique novatrice. Nous concentrons notre étude sur ces artistes qui ont posé les bases d'une danse modernisée dite « moderne ».

La danse expressive, la danse moderne et le féminisme partagent le même combat en problématisant le corps dansant : les chorégraphes femmes créent des représentations de la femme issues des débats menés dans la société sur la sexualité et l'identité féminine. Elles se rebellent contre la tradition du ballet classique et contre les attentes de la société sur les valeurs véhiculées par la notion de féminin et de masculin. Elles proclament la liberté pour le corps dansant féminin. Toutes soutiennent à leur manière les mouvements féministes européens et américains en développant une danse moderne sur les deux continents. Elles ne sont pas des féministes actives, elles ne sont affiliées à aucun groupe politique organisé, mais

¹ Cette notion exprime les différences entre les hommes et les femmes en insistant sur les différences culturelles plutôt que biologiques. Il s'agit d'un « système de bi-catégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin). » (Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, de Boeck Supérieur, 2012.)

² Les chorégraphes américaines prémodernes, Loïe Fuller (1862-1928) qui utilise des éclairages spéciaux pour créer des effets sur scène, Isadora Duncan (1877-1927) qui privilégie le naturel et la spontanéité du mouvement et fonde des écoles de danse en Europe (Russie, Allemagne) et aux États-Unis et Ruth Saint Denis (1879-1968) qui fonde une école d'art pluridisciplinaire la Denishawn School avec Ted Shawn, parlent d'une danse esthétique et interprétative. Elles osent proposer de nouvelles formes de danse qui étonnent l'Europe et les États-Unis.

elles contribuent au discours sur les femmes et aux pressions que les femmes exercent contre les restrictions qu'elles subissent dans la sphère politique et la sphère culturelle. Elles se produisent dans des lieux qui ne sont pas nécessairement des scènes d'opéra, lieux fréquentés par de nombreux hommes, mais sur des scènes plus intimes, dans des salons privés pour Isadora Duncan ou lors de réceptions mondaines pour Ruth Saint Denis, avec un public féminin.

Développement d'un art politisé

De la sphère privée à la sphère publique.

L'art retrouve le chemin de la créativité et de la recherche dans la période située après la Grande Guerre. Les artistes se préoccupent du contenu de leurs danses, comme le fait remarquer Doris Humphrey :

Le bouleversement social du premier cataclysme mondial fut plus que tout, responsable de l'émergence d'une théorie de la composition. [...] Tout fut réévalué à la lumière de la violence et des perturbations terribles, et la danse ne fut pas une exception. Deux centres réagirent particulièrement violemment dans le monde : les États-Unis et l'Allemagne où les danseurs se posaient des questions sérieuses : 'Quel est le sujet de mes danses ?' (Humphrey, 1959, 18)

La pression des groupes organisés de féministes activistes, mobilisés depuis 1890, faiblit avec l'obtention du suffrage en 1920. Les jeunes filles modernes branchées, nommées « the flappers », personnifient la liberté de penser et d'agir de la nouvelle femme, « the New Woman », sous les traits de chorégraphes comme Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint Denis puis Martha Graham, Doris Humphrey et Hanya Holm³. Engagées à défier les conventions esthétiques et sociales, ces « nouvelles danseuses » tournent leur art vers l'expression d'idées intellectuelles et de réflexions artistiques personnelles. Grâce à l'engagement de ces artistes, la danse américaine s'enrichit dans la décennie qui suit le suffrage des femmes. Les femmes bénéficient alors de plus grandes libertés : elles votent, vont à l'université et travaillent, elles ne sont plus dépendantes des hommes financièrement puisque le mariage n'est plus une nécessité économique pour elles. Surgit alors un nouveau discours sur l'égalité des sexes et la disparition du contrôle des hommes sur les activités des femmes. Cette libération des femmes dans les années vingt et trente reflète leur nouvelle

³ Martha Graham (1894-1991), danseuse et chorégraphe américaine, créatrice d'une danse dite « moderne », révolutionne l'art de Terpsichore. Elle dirige la Martha Graham Dance Company.

Doris Humphrey (1895-1958), danseuse et chorégraphe américaine, développe un style de danse moderne personnel en utilisant la technique de chute, de reprise et d'équilibre. Elle dirige la José Limón Dance Company et fonde le Julliard Dance Theatre.

Hanya Holm, danseuse et chorégraphe d'origine allemande, héritière du courant expressionniste allemand, s'installe aux États-Unis en 1931 où elle ouvre une école pour transmettre l'héritage de son maître Mary Wigman.

autonomie et leur accomplissement personnel. La rupture avec la génération victorienne constitue l'émergence de la culture américaine moderne. Lorsque ces femmes créent leurs compagnies féminines, lorsque les protagonistes de leurs pièces sont des femmes, le mouvement féministe est déjà éteint. Ces artistes ne sont pas des militantes actives mais ont grandi dans un univers féminisé. Au dix-neuvième siècle, les mouvements féministes étaient plus virulents qu'à leur époque : les femmes défendaient les droits à la santé, au travail, elles menaient des campagnes pour obtenir le suffrage. Nombreuses sont les femmes des années vingt et trente qui estiment que la bataille pour les droits civiques est gagnée. Elles peuvent accéder à de nouvelles carrières jusque-là réservées aux hommes et au même moment, ironiquement, le membre du cabinet de l'Administration Roosevelt, Frances Perkins, qui réduit la semaine de travail pour les femmes à 48 heures, demande expressément leur retour dans leur domaine réservé, la sphère privée, leur foyer. Grâce au programme de Franklin et Eleanor Roosevelt, les femmes bénéficient du WPA (the Works Progress Administration) proposant des aides aux artistes qui font de leur art leur profession. Les chorégraphes américaines évoluent dans un climat politique et économique plus favorable au développement de la personnalité féminine, dans tous les domaines.

Comme Isadora Duncan qui danse pour évoquer la liberté des femmes (« Je danserai la liberté de la femme » - Duncan, 1903, 25) les nouvelles chorégraphes luttent contre le cloisonnement des femmes dans la sphère privée. Elles contestent l'expérience victorienne de la culture féminine, rejettent la séparation entre les sphères privées et publiques. Pour exprimer cette contestation, elles libèrent les mouvements dansés du carcan des codes classiques, célèbrent la sensualité, et donnent naissance à une danse libérée. Elles se rebellent contre les préjugés anciens en affirmant leur identité d'artiste dans une Amérique puritaine qui tolère les danseuses, même si leur vertu peut être considérée comme suspecte. Les femmes ressentent un conflit entre leur désir personnel de devenir danseuses et les canons traditionnels de respectabilité. Dès 1926, Martha Graham déclare que le public vient la voir parce qu'elle est « une curiosité, une femme capable de créer ses propres œuvres » (Graham, 1992, 110). Leurs créations sont appréciées par le milieu de la gauche littéraire dans les années vingt et trente. Un art observateur et critique se développe pour symboliser le regard contestataire de ces artistes.

Un art au service d'un discours

La conscience de classe de la politique radicale américaine donne un contenu explicite à la révolution esthétique de la danse libre qui offre une perspective sur la façon dont les arts contribuent aux luttes du monde. Dans *Revolutionary Etude*, Isadora Duncan s'agenouille en frappant le sol avec les poings pour mimer un moment de conscience révolutionnaire. Avec ce geste, elle renvoie au fermier qui travaille la terre ou au travailleur d'usine qui martèle le métal dans une chaîne

d'assemblage. Puis la danseuse semble émettre un cri, le cri de la révolution. Ces thèmes se mêlent dans ses chorégraphies pour créer une femme emblématique spécifique : à la fois provocatrice, patriotique, passionnée et très impliquée dans l'émancipation féminine. Une historienne de la danse, Ann Daly, la compare à l'Amazone du tableau *La Liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix qui représente de façon mi-allégorique, mi-réaliste, l'image de la liberté apparaissant la poitrine nue brandissant un fusil et un drapeau sur les barricades pendant la Révolution de 1830. Duncan affirme soutenir l'émancipation féminine. Pourtant sa vision de la libération politique est plus nationale que générique. Elle exploite les tensions entre l'expression personnelle et la signification universelle.

Le visage impassible de Martha Graham et son manque d'émotion personnelle dans ses premiers concerts peuvent être considérés comme une critique de la charge émotionnelle exagérée des danses d'Isadora Duncan perçue comme une faiblesse féminine. La nouvelle femme est une combattante affirmée, déterminée, libérée des préjugés et non soumise. Les femmes deviennent des créatrices, des actrices, des artistes politiquement, socialement et esthétiquement engagées et mettent leur art au service d'un discours, mais il faut attendre véritablement le crack boursier de 1929 et le début des années trente pour qu'une avant-garde socialiste essaie de redéfinir la culture et la politique en utilisant le corps comme moyen d'expression. Le corps des danseuses est mobilisé en action. Après la Dépression, de jeunes artistes radicales s'éloignent du modernisme de la danse moderne. La danse devient politico-expressive plutôt qu'esthétiquement apolitique. Un mouvement révolutionnaire apparaît avec la *Workers Dance League* qui présente son premier concert en 1934 incluant le *New Dance Group*, le *Theatre Union Dance Group*, *The Red Dancers*, *The Nature Friends Dance Group*, *The Modern Negro Dance Group* et *The New Duncan Dancers*. Ces artistes, souhaitant se débarrasser de préjugés racistes et sexistes, se mobilisent pour le développement de la danse des Noirs et encouragent les hommes à danser. Elles pensent que tout le monde doit avoir accès à la culture et à l'art, et créent des danses chargées d'un message politique. Cette avant-garde se revendique comme révolutionnaire en combattant en faveur des défavorisés, en condamnant la ségrégation raciale et en luttant aux côtés du monde ouvrier. Des chorégraphes se mobilisent dans le projet d'une danse militante au profit d'un prolétariat opprimé et défavorisé et construisent des danses en prise avec l'actualité contemporaine. En 1936, le Dance Congress s'engage à promouvoir et à soutenir le travail des Noirs dans tous les domaines de la création. L'oppression des Afro-Américains est un thème récurrent de leurs chorégraphies. Pearl Prismus danse dans *New World-A-Coming*, un spectacle historique, dirigé par l'écrivain de la Harlem Renaissance Langston Hughes, présenté à Madison Square Garden en 1943. Cette œuvre sert une fonction politique en promouvant une double victoire : « victoire sur le fascisme à l'étranger, victoire sur le racisme chez soi » (Simmons, 1997, 80). La danseuse remonte à l'esclavage des Afro-Américains dans *Slave Market* (1944) et développe le thème de l'oppression.

L'historien Stephen Susman écrit que « le génie du mouvement communiste américain des années trente offre davantage qu'un engagement politique, étroitement militant, il participe à la transformation de la culture pour et par le peuple » (Susman, 2003, 172). Les chorégraphes américaines subissent la pression d'un public de gauche espérant que la danse moderne radicale va s'exprimer avec réalisme. Les expressions dansées qui surgissent alors traduisent une palette de réactions diverses face aux mutations de l'environnement. Le climat politique de la fin des années trente et des années quarante explique le changement de comportement des chorégraphes et leur effort pour attirer le grand public. Elles parlent de sujets de société contemporaine et les gens se déplacent de Brooklyn, du Bronx pour aller voir ces artistes dont le but est d'utiliser la danse comme une arme dans la lutte des classes. Pour ces artistes, la danse est centrale à l'activisme artistique, elle est liée à l'action sociale et le médium de la danse doit prendre part à l'effort de modernisation de la société américaine. Un congrès national de danse est organisé à New York, 92^e Rue, en mai 1936 par des femmes de gauche, Helen Tamiris, Anna Sokolow, Edna Ocko, Miriam Blecher qui proposent des pratiques d'exploration du mouvement avec plusieurs participants pour créer une danse de masse dans laquelle l'improvisation et les mouvements simples permettent d'enclencher une expérience de partage. Supprimant toute hiérarchie, cette pratique suscite une coopération démocratique grâce à une création collective. Edith Segal, membre du *Red Dancers Group* crée des programmes tels que « Immigrants all ! Americans all ! » pendant l'été 1939 qui proclament la diversité du peuple américain comme base de la démocratie. Les premiers travaux chorégraphiques d'Edith Segal interviennent dans le cadre de parades en plein air du parti communiste américain.

Pour représenter ce qui est révolutionnaire, les chorégraphes des années trente sont amenées à faire des choix dans les mouvements dansés, la technique utilisée et l'esthétique véhiculée. Les artistes transposent des gestes de l'univers du travail et choisissent des couleurs spécifiques pour les décors et les costumes. Même s'il est important de développer des mouvements de danse en lien avec des slogans révolutionnaires, la danse révolutionnaire ne se matérialise pas nécessairement systématiquement par des mouvements exagérément intenses et suggestifs, comme fermer le poing en levant les bras, ou par des costumes rouges. Les chorégraphes sont conscientes qu'il doit y avoir des symboles plus riches que la pantomime, la musique, les lumières ou les couleurs. Pour elles, un travail devient politique lorsque l'artiste introduit un changement artistique en créant une alternative aux normes dominantes et aux formes existantes.

Un autre type de contestation apparaît au *Black Mountain College*, école d'arts de Caroline du Nord, ouverte en 1933, dans laquelle les arts sont au centre de nouvelles idées concernant la créativité et la vie. Le *Black Mountain* sert de lieu pour les expérimentations en tous genres où les artistes, des hommes et des femmes sur

un pied d'égalité, développent la notion d'interdépendance de tous les arts, qui curieusement se manifeste par leur indépendance. Ils transforment radicalement les anciens codes théâtraux en brouillant la distinction traditionnelle entre l'art réservé à une élite et l'art populaire : tout le monde peut participer comme spectateur et comme acteur. Ce courant, même s'il a été initié par John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg, est fortement représenté sinon dominé par des femmes de plus en plus engagées dans le combat d'égalité des chances pour tous et d'accessibilité de l'art à toutes les catégories sociales.

Lien entre la forme et le contenu pour une danse de protestation

Pendant la période de la Seconde Guerre mondiale, les femmes semblent bénéficier de nouveaux droits lorsqu'elles sont mobilisées pour travailler dans des secteurs en pénurie de main-d'œuvre. Pourtant, dans onze états, elles ne peuvent gérer leur propre salaire et ne peuvent signer des contrats dans seize états. Elles peuvent être poursuivies juridiquement en cas d'adultère et n'ont aucun droit de garde sur leurs enfants. Ce message partagé entre la jouissance d'une certaine liberté d'un côté et la réduction de ses droits à ses devoirs d'épouse et de mère de l'autre, se retrouve dans toute la culture populaire de l'époque : les femmes ne doivent pas perturber l'ordre social en menant une vie extérieure au rôle qu'on leur a imposé. Après la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'on célèbre le retour des hommes et que les femmes doivent quitter les emplois qu'elles ont occupés pendant cette période, le nombre de femmes dans les universités chute considérablement et l'image de la femme se transforme. Le féminisme est alors considéré comme un courant qui détruit la famille américaine et la condition des femmes artistes se dégrade avec l'arrivée du mouvement artistique pictural, l'expressionnisme abstrait, phénomène socio-artistique machiste, qui « n'a pas besoin de dames » (Johnson, 1997). Le changement d'approche de la femme autonome dans les années vingt et trente, à la femme domestiquée dans les années quarante et cinquante, s'explique par une évolution culturelle. Les danseuses modernes pourtant semblent épargnées par ce mouvement sexiste et continuent à chorégraphier librement en évoquant des thèmes qui passent du patriotisme américain à l'exploration de leur propre psyché. Les danseuses expriment la vérité de leur moi intérieur par les gestes et le mouvement, elles développent une écriture féminine rénovée, stimulées par leur audace et leur désir de développer une danse à l'image de la démocratie américaine.

Une danse engagée de protestation se développe parallèlement aux États-Unis et en Allemagne. Les danseuses modernes parlent librement contre le régime de Franco en Espagne, elles s'opposent à Hitler et à la montée du fascisme en Allemagne et dans d'autres pays d'Europe. Martha Graham refuse, par exemple, de participer aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936. Les chorégraphes modernes prônent la démocratie américaine comme idéal : « en combattant le fascisme à l'extérieur de notre pays, nous défendons la démocratie à l'intérieur de nos frontières » (*Dance*

Bulletin, 1938). La forme d'art révolutionnaire développée alors dépend de son contenu. Doris Humphrey crée *New Dance Trilogy*, dont la première pièce *New Dance* (1935) propose une réponse optimiste à la montée alarmante du fascisme et des dictatures communistes en Europe, en Asie et en Amérique latine au début des années trente. Cette pièce renvoie à une communauté utopique évoluant du chaos à une structure cohérente. Pour l'artiste, le monde de la danse est une micro-société politisée, dans laquelle les hommes et les femmes dansent d'abord chacun de leur côté puis se retrouvent pour évoluer et former un ensemble mixte, non hiérarchisé, démocratique et coopératif.

Katherine Dunham crée *Rites of Passage* (1941), démonstration-conférence donnée à Yale University sous forme d'approche anthropologique du théâtre, dans laquelle elle montre que la sexualité a une signification symbolique liée à la fertilité. La chorégraphe cherche à faire comprendre la signification sociale des mouvements du pelvis dans les danses d'Afrique et des Caraïbes. « Le mouvement africain, dit-elle, est un mouvement pelvien, naturel et inconscient. Il devient érotique sur la scène de la civilisation » (Lloyd, 1949, 190). Dunham présente une danse afro-américaine syncrétique, mêlant exotisme et danses sociales. Tour à tour intellectuelle, chercheuse, danseuse et chorégraphe, elle met en valeur la féminité de ses personnages.

La transformation esthétique de la danse moderne est liée à un contenu révolutionnaire politique. Les chorégraphes parlent d'une danse démocratique chargée d'un contenu spécifique et déterminent la forme de la composition par le sujet évoqué. La forme et le contenu sont liés. Les thèmes abordés sont des événements importants, des réactions contre la guerre, les droits des Noirs, le fascisme. Les chorégraphes perçoivent qu'elles doivent situer leur démarche créative par rapport à leur époque, comme le souligne Doris Humphrey :

Nous appartenons au XXe siècle, nous avons quelque chose à révéler à la lumière de l'expérience contemporaine ; la danse est un art dont la portée est identique à celle de la littérature et peut parler de l'homme moderne comme le font les auteurs et les poètes. (Humphrey, 1959, 174)

Les danseuses politisent l'esthétique, comme Martha Graham qui fait référence à des « pièces dansées » et non à des « chorégraphies » car elle a toujours plus à dire qu'à montrer, elle donne aux gens un sentiment d'engagement intellectuel. Elle s'intéresse plus aux idées qu'aux mouvements et à l'exploitation de l'espace. Martha reconnaît d'ailleurs : « Je crois que je n'ai commencé à chorégrapier que pour avoir l'occasion de m'exprimer. » Elle crée ses pièces les plus significatives à la fin des années trente et dans les années quarante à une époque où Simone de Beauvoir écrit que la femme est subordonnée à l'homme, qu'elle internalise son statut de l'« Autre »

que l'homme lui a attribué. Les chorégraphes américaines ne se revendiquent pas comme féministes mais préfèrent rester à l'écart du mouvement pour pouvoir critiquer la hiérarchie artistique et préconiser la diversité et la différence. Martha Graham ne s'est jamais sentie inférieure aux hommes. Elle, féministe ? Elle s'en défend :

Notre éducation avait pour but de faire de nous des demoiselles, destinées à devenir un jour des épouses. Que pouvions-nous devenir d'autre ? On était supposé se marier, avoir des enfants, et ainsi de suite. C'est ainsi qu'on nous élevait, et c'est ce comportement qu'on attendait de nous. Des féministes m'ont revendiquée comme l'une des leurs. Mais je ne me considère pas comme telle. Je ne me suis jamais posé la question, car je n'avais pas l'impression de me trouver en compétition. J'ai été élevée d'une façon très bizarre. Toute ma vie, j'ai été entourée d'hommes et ce mouvement ne me concernait pas réellement. Je ne me suis jamais sentie inférieure. Et quand tout cela a commencé, il y a une vingtaine d'années environ, j'ai été déroutée. Je ne m'y suis pas associée et j'ai toujours obtenu des hommes ce que je voulais sans rien leur demander. (Graham, 1992, 27)

Martha Graham est féminine mais pas féministe. La protagoniste de ses différentes chorégraphies est toujours une femme dotée d'un charisme exceptionnel, elle est Médée, Jocaste, Clytemnestre. Dans ses ballets, Martha donne à la femme la possibilité de se manifester comme une figure en puissance plutôt que comme un être uniquement gracieux et éthéré. Les femmes chorégraphes, Graham, Humphrey, Dunham, se redéfinissent et redéfinissent leur art, leur image et leur place dans l'histoire.

Les pionnières d'une expression chorégraphique libérée

Trois artistes vont contribuer au développement de la danse en Amérique et à sa transformation. Paradoxalement, elles connaissent le succès en Europe avant de se faire accepter dans leur propre pays. « Isadora Duncan et Ruth Saint Denis furent répudiées par leur terre natale, et atteignirent la gloire grâce à l'accueil enthousiaste des pays européens » (Humphrey, 1959, 169). Loïe Fuller est une source d'inspiration pour les peintres et architectes parisiens. Isadora Duncan part travailler en Russie et en Grèce, elle ouvre une école en Allemagne et une autre en France. Ruth Saint Denis fait des tournées en Europe. Toutes sont acclamées, encensées pour le caractère novateur de leurs conceptions sur l'art chorégraphique et pour leur audace. Elles ont la vision d'une danse nouvelle et d'une femme nouvelle qui étonne l'Europe. L'une devient la fée électricité, l'autre incarne la Liberté et la troisième Salammbô. Elles symbolisent la rupture avec la tradition, la nouveauté et la modernité. De même que l'image de la Liberté en France, après la Révolution, est

représentée par une femme, la notion de modernité est également symbolisée par une femme en littérature. En effet, en Allemagne, le critique littéraire Eugen Wolff décrit ainsi la modernité en 1888 : « Une femme, une femme moderne, animée par un esprit moderne » (Wolff, 1962, 138).

La danse de l'avenir

Les chorégraphes s'intéressent aux évolutions techniques et technologiques de la société dont elles s'inspirent pour créer un art original tourné vers l'avenir. Loïe Fuller incarne une nouvelle beauté née de l'électricité. Vénérée par les poètes symbolistes, les peintres de l'Art Nouveau et les architectes, elle joue avec la lumière pour apparaître puis disparaître sur scène. Elle tire profit des illusions d'optique. Sa première apparition sur scène en 1892 correspond à la naissance du cinéma et à l'utilisation de l'électricité dans les théâtres. Isadora Duncan compare le travail de Loïe Fuller à de la magie en adoptant « toute la magie de Merlin, la sorcellerie de la lumière, de la couleur, des formes fluides » (Duncan, 1927, 95). Dans son film de 1906, *Fire Dance*, Fuller tourne le dos au public pour supprimer le côté sexuel évoqué par le corps vu de face. Elle milite contre l'image féminine conventionnelle : elle cesse d'être une femme sur scène et transforme son corps projeté sur un écran sous forme d'images non-humaines. Mallarmé déclare qu'elle « n'est pas une femme », Jean Lorrain insiste sur son aspect surnaturel et parle d'une forme indistincte qui flotte « comme un fantôme » d'une blancheur spectrale sous un rayon de lumière. Il se réfère à sa nudité, terme à la fois métaphorique et déssexualisé. Ses danses n'ont pas d'intrigues, ne peignent pas les relations humaines. Fuller ne parle pas d'amour sur scène, elle présente une silhouette isolée, dépourvue de genre, ressemblant à un élément de la nature.

Dans la *Danse du lys*, la danseuse disparaît dans le tourbillon ascendant des voiles, pour évoquer une forme mi-naturelle, mi-artificielle. Le côté humain de la danseuse disparaît, ainsi que son côté sexué. « Rien de bestial ne subsiste. Il ne demeure aucun lieu de repère où le désir s'attacherait » (Adam, 1893). La transformation de l'image du corps contribue à la disparition du regard voyeuriste, attaché aux représentations traditionnelles de la danseuse comme objet érotique. L'artiste aspire à une expression dépourvue de tout enracinement charnel. Dans *La Danse du feu*, le corps de la danseuse dématérialisé, suspendu dans l'espace, éclairé par en-dessous, semble flotter au milieu d'une « auréole lumineuse », grâce à des dispositifs scénographiques novateurs. La danseuse trouble toute notion de l'identité humaine et sexuée. L'agent fondamental de cette dématérialisation est la lumière décomposée. Plus sorcière ou magicienne que séductrice, Fuller rejette le côté provocateur souvent associé aux danseuses au profit d'une image mythique évoquant la sagesse. Fuller revisite la vieille figure de la sorcière, évocation du pouvoir, pour donner une image de la femme contrôlant les forces de l'univers aidée par la science, par l'utilisation de l'électricité. Elle projette l'image d'un artificier, d'un savant, d'un

créateur de merveilles. Fuller ne prétend pas être féministe dans sa détermination de donner à la femme le rôle de scientifique dépassant la sphère naturelle imposée par le dix-neuvième siècle. Elle cherche à échapper à l'image stéréotypée de la sorcière des contes de fées en devenant une professionnelle des artifices lumineux, domaine habituellement réservé aux hommes. Après tout, Mallarmé estime que la danseuse est une réussite née de la révolution industrielle, « une ivresse d'art simultané, un accomplissement industriel » (Mallarmé, 2003, 174). Audacieuse, elle prétend être scientifique : elle construit symboliquement une fusée qui s'élance de la lune jusqu'au Pôle Nord. Elle incarne « un délire métamorphique » (Ducrey, 1990, 108) et s'emploie à perturber le regard en effaçant les frontières corporelles habituelles pour dématérialiser le corps.

Le mépris des conventions

Le conflit classique/moderne naît de la place du corps dans l'imaginaire collectif. L'idéologie du corps, et toute une vision du monde, est une caractéristique identifiant les différentes tendances de la danse moderne. André Levinson décrit Mary Wigman, moderne allemande, comme « une femme sans jeunesse ni beauté, brune au faciès de Mongole, aux allures hommases [...] dont les mouvements brusques et contrariés sont arrachés, assésés, projetés avec une dépense injustifiée d'énergie musculaire » (Levinson, 1933). Il oppose ce type de femme à la ballerine, « être artificiel, factice, un instrument de précision, à qui il faut un labeur quotidien pour échapper à la récurrence de son humanité première » (Levinson, 1929). Les modernes considèrent le classique comme un exercice de virtuosité antinaturelle, incapable de porter la spiritualité revendiquée dans leur langage. Les artistes américaines dites libres ou modernes tirent de leur américanité le mépris des conventions ; elles veulent innover, transformer la tradition séculaire du ballet, dont elles critiquent la nature élitiste. Elles se révoltent contre l'hégémonie du ballet européen inadapté à la société américaine. Elles affranchissent le mouvement dansé du carcan de la discipline classique et soulignent ainsi que les normes établies du ballet ne sont plus valables. Les pré-modernes et les modernes s'éloignent de la virtuosité technique et de la structure classique, elles développent un nouveau vocabulaire de mouvements. Même si le danseur parfois utilise des positions classiques comme le torse droit et la tête haute, les jambes et les pieds en-dehors, ces positions évocatrices de la technique classique se fondent en des mouvements bien plus naturels. La danseuse peut tourner le dos au public, effectuer de simples marches, partir en déséquilibre, des caractéristiques qui violent considérablement les canons de la danse théâtrale classique.

Ces femmes, et en particulier Ruth Saint Denis et Isadora Duncan, détestent l'artificialité du ballet. Elles en combattent la rigidité des codes pour privilégier le mouvement expressif. Cette tension entre les traditions établies codifiées et les nouveautés non-codifiées développent à la fois une dialectique et un défi contre le

statu quo. Sans se connaître, ces artistes possèdent toutes deux une vision d'une danse nouvelle dont les racines se situent dans le passé mais dont les idées sont fermement ancrées dans leur présent. Elles apportent à la danse américaine un nouveau souffle, en se démarquant de la rigueur technique du ballet, et en rejetant ses valeurs hiérarchiques pour développer un art démocratique qui naît des émotions. Dans son autobiographie, Doris Humphrey analyse le travail de Duncan et de Saint Denis en faisant ressortir le côté paradoxal de la dialectique du nouveau et de l'ancien abordée par ces deux artistes sous forme d'émancipation des formes codifiées et d'ancrage dans une thématique familière :

Ces deux danseuses dansaient des 'états d'être', héroïques, tragiques et mystiques. Les nouveautés introduites par ces danseuses, les pieds et les membres nus, la silhouette sans corset, les costumes exotiques ou classiques. En un sens, il n'y avait pas de rupture avec la tradition dans cette nouvelle danse. Son âme se situait encore dans le romantisme du XIXe siècle, et les spectateurs bien que stimulés, se trouvèrent sur des chemins familiers qu'ils avaient foulés les époques précédentes. (Humphrey, 1959, 173)

Pour ces danseuses, la forme doit changer, le ballet classique leur sert de contre-modèle. Contrairement au classique codifié, leurs gestes et leurs mouvements sont instinctifs, guidés par les émotions ressenties. Isadora Duncan revendique un art qui célèbre le naturalisme, la démocratie, la libération du corps et de la femme, et milite contre la rigidité du ballet. Ses mouvements sont simples : elle marche, sautille, court. Elle associe des gestes de pantomime à un visage profondément expressif reflétant des émotions. Comme le souligne Doris Humphrey en analysant les évolutions dansées de l'artiste, « Isadora Duncan supprime complètement l'histoire de la danse et insiste sur le fait que la danse peut éventuellement être une émanation de l'âme et des émotions » (Humphrey, 72). Isadora brise les codes classiques, elle accentue les mouvements du torse et n'hésite pas à utiliser le sol, son immobilité est éloquente. Elle danse en solo pour faire ressortir son combat en tant que femme libérée et femme-artiste novatrice. Elle est influencée par les changements sociaux dans une Amérique qui se veut démocratique. Doris Humphrey parle de cette nouvelle danse où toute notion de hiérarchie disparaît : « Les changements sociaux révolutionnèrent les formes de l'ancien roi, de la reine et des courtisans, de telle façon que le corps de ballet devint fréquemment un groupe composé entièrement de solistes sans roi, ni reine en vue » (Humphrey, 1959, 29). Les mouvements de la danseuse servent le sens de ses chorégraphies : l'ampleur de ses mouvements évoque la conquête des vastes espaces. Elle veut danser l'Amérique et créer une danse spécifiquement américaine :

Pourquoi nos enfants devraient-ils plier les genoux dans cette danse servile et fastidieuse, le menuet, ou tourner dans les dédales de la fausse sentimentalité de la valse? Laissez les plutôt avancer à grandes enjambées, sauter et bondir avec le front levé et les bras étendus, danser le langage de nos pionniers, la force de nos héros, la justice, la bonté, la pureté des femmes, et symboliser tout l'amour que cela inspire et la tendresse de nos mères. Quand les enfants américains danseront de cette manière, ils deviendront des êtres magnifiques dignes du nom de démocratie. Ce sera la danse américaine. (Duncan, 1928, 22)

La danse ne doit plus être une affaire de cour mais une affaire de cœur, elle devient le théâtre de l'âme. Isadora Duncan rejette la discipline raisonnée du ballet ainsi que les conventions sociales et intellectuelles de la société où est né cet art. Pour elle, tout l'entraînement des danseurs de ballet semble avoir pour but de :

Séparer complètement les mouvements du corps et ceux de l'âme, mais l'âme ne peut que souffrir ainsi tenue à l'écart de cette rigoureuse discipline musculaire. C'est juste le contraire de toutes les théories sur lesquelles j'avais fondé mon école, dans laquelle le corps devient transparent et n'est que le truchement de l'âme et de l'esprit. (Duncan, 1932, 168)

Pour s'opposer au ballet classique et à ce qu'elle a appris à *Denishawn*, Martha Graham n'utilise pas la grâce et le lyrisme de la femme, mais des mouvements dansés énergiques, angulaires et saccadés. Alors que le ballet classique cherche à dissimuler l'effort, Graham n'hésite pas à le montrer sur scène avec de profondes contractions pour atteindre une grande intensité dans le mouvement sous prétexte que la vie elle-même est un effort. Comme le contenu, la forme du mouvement et la technique servent à éclairer le sens. Les danses de Graham reflètent le climat social de protestation en utilisant des mouvements vigoureux, une grande seconde position en contraction avec les bras étendus tournés vers le ciel, les pieds parallèles. Les positions debout avec les épaules basses et la tête penchée font lire, depuis Delsarte, la terreur, la solitude et le mal être. La danseuse s'arc-boute contre les forces qui s'opposent à la vie pour prendre en charge l'évolution de l'humanité du chaos primitif à la vie spirituelle. De son côté, Doris Humphrey utilise la dissymétrie, les angles droits et les formes angulaires pour exprimer les structures sociopolitiques conflictuelles :

Il est possible que l'angle droit soit le principal symbole de notre époque, éloquent de conflit. Sa parente, la ligne droite est la plus belle lorsqu'elle est luisante et nue, légèrement pointée comme l'extrémité d'une arme. La ligne 'propre' est un culte. Tout ceci suggère la force, trop d'acier et de stérilité et cet autre symbole primordial : le fait. L'angle droit et le fait sont les voix de notre époque. À New York, deux bâtiments spectaculaires sont des exemples de l'angle droit nu : le *Lever Brothers Building* et le *United Nations Headquarters*. (Humphrey, 1959, 30)

Doris Humphrey privilégie la géométrie des lignes pour refléter l'urbanisation galopante de son pays. Pour cette artiste, les lignes opposées suggèrent toujours la force et l'énergie. Se déplacer dans deux directions dramatise et accentue l'idée même d'énergie et de vitalité. Le dessin en opposition dit le conflit ou la joie exubérante. Une succession asymétrique maintient un état d'expectative sans l'équilibre stérile de la symétrie. La symétrie, au contraire, présente un état sans passion, comme on le rencontre dans la danse classique. D'un autre côté, elle possède une expérience de la danse libre dans le sillage duncanien : l'essentiel de la technique, pour elle, doit être basé sur les lois naturelles du corps, et « un mouvement sans signification est impensable », ce qui la différencie de l'esprit de la danse classique. Elle explore l'espace et les limites du corps jusqu'à la perte d'équilibre, alors qu'en classique le danseur est en recherche d'équilibre. Elle pense que « l'art de la danse est unique dans le pouvoir d'évoquer des émotions dans son vocabulaire, d'éveiller un sens cinétique, de parler des subtilités du corps et de l'âme » (Humphrey, 15). Un sentiment n'est jamais linéaire, donc pour évoquer des sensations, le mouvement ne devra pas être linéaire. La danse libre et la danse moderne constituent une révolte contre l'hégémonie du ballet, inadapté à la nouvelle société américaine, où la femme s'affirme émancipée et créatrice.

La modernité des chorégraphes femmes

La danse libre et la danse moderne sont les seules formes artistiques presque exclusivement dominées par des femmes. Les pré-modernes américaines, précurseurs du phénomène de la modernité, Loïe Fuller, Isadora Duncan et Ruth Saint Denis, développent une esthétique formaliste et ne qualifient pas leur danse de « moderne » mais la veulent « esthétique » ou « interprétative ». Les chorégraphes femmes introduisent de nouveaux styles, de nouvelles techniques et traitent de nouveaux sujets. Elles sortent les femmes de leur passivité passée pour qu'elles s'expriment activement. « Dans le passé, il était possible de construire une histoire de l'art dominant sans les femmes. À l'avenir, ce ne sera plus possible, en grande partie à cause des contributions faites pendant cette période » (Rosen, 1989, 22).

Un corps libéré et expressif

L'art politique est totalement impliqué dans le médium utilisé. La danse semble dominée par des femmes qui soutiennent une expression féminine et redéfinissent la notion de corps. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis libèrent le corps de costumes encombrants en se débarrassant des corsets et des chaussons. Elles dansent presque nues, vêtues de voiles, de tuniques amples et transparentes et de mousselines qui laissent paraître les formes du corps. Elles enlèvent leurs chaussons et évoluent pieds nus, pour provoquer l'Amérique puritaine. Elles libèrent le corps féminin de toute entrave et font fi des préjugés. À Boston, Isadora Duncan danse *La Marseillaise* la poitrine nue. Elle déclare alors : « ils disent que je gère mal mes vêtements. Un simple dérangement de vêtement ne signifie rien. Pourquoi devrais-je me préoccuper de quelle partie du corps je révèle ? » (Duncan, 1981, 49) Elle veut libérer le public de Boston des chaînes qui l'entravent, des chaînes du puritanisme. Ces aspects de libération du corps de la danseuse servent de métaphore pour incarner son idée de libération morale, spirituelle et politique. Loïe Fuller, quant à elle, fait virevolter des voiles et s'ouvre comme une fleur. Elle joue avec la lumière, elle la sculpte, elle est « l'initiatrice des grands mystères de la lumière » (Rastignac, 1893, 26). Elle l'utilise pour faire naître sur scène un espace hors du réel. Sa danse est une succession d'effets et non pas de figures, de gestes et non de pas. Il ne s'agit pas d'une danse codifiée comme le classique mais d'une danse ressentie, impulsive et spontanée. L'artiste n'apporte pas à la danse une technique, elle lui donne une liberté, une instantanéité. La danse se crée dans l'instant. Ces nouveaux codes esthétiques permettent à la corporéité féminine de s'afficher en dehors de la joliesse dans laquelle la confinait la division des sexes et de leur rôle social.

La vie personnelle de ces artistes influe sur leur création artistique. Les chorégraphes américaines travaillent souvent avec leurs compagnons, Ruth Saint Denis et Ted Shawn, Martha Graham et Erik Hawkins, Doris Humphrey et Charles Weidman, mais ces derniers, dans leur ombre, restent leurs disciples. Les femmes artistes américaines s'affirment émancipées, créatrices, voire même révolutionnaires. Pour elles, la vocation de la danse n'est pas celle d'un naturalisme copieur qui inmanquablement la réduit au mime, ou à la pantomime, elle doit au contraire devenir un moyen d'expression. Martha Graham connaît des relations difficiles avec son mari Erick Hawkins, dont elle se sépare. Leurs conceptions artistiques divergent. Martha se consacre presque entièrement à son travail et sa relation houleuse avec Erick lui inspire la chorégraphie *Night Journey* enrichie des théories de Freud et du complexe d'Œdipe. Elle raconte le mythe du point de vue de la femme, contrairement à Sophocle, pour donner plus d'importance au rôle de Jocaste. La relation publique qu'entretiennent Jocaste et Œdipe dans la pièce de Sophocle disparaît totalement chez Graham. Seule la relation amoureuse est mise en avant, vue du côté de la femme : Graham insiste sur le désir de Jocaste et non sur celui d'Œdipe. Cette perspective privée et intensément érotique modernise et féminise le mythe. Sophocle décrit des citoyens qui souffrent, Graham décrit une

passion amoureuse, le désespoir à propos de l'échec de l'amour ; elle met en scène un univers de sensibilité et d'émotions secrètes qui, dans le domaine de la culture dominante moderne et individualiste des WASP (White Anglo-Saxon Protestants) aux États-Unis à la fin des années quarante, était considéré comme faisant partie du domaine de la femme. Graham appelle cette danse « un instant de douleur intense ». La pièce est jouée comme un drame intérieur pour la protagoniste. Pour perturber le déroulement chronologique des événements du récit, Graham commence par la fin en utilisant un flash-back. La scène s'ouvre sur Jocaste tournant le dos au public et contemplant la corde dont elle va se servir pour se pendre, symbole du cordon ombilical et de sa mort et symbole de son crime contre la civilisation et la vie. La corde renvoie aussi aux liens passionnels. Les mouvements sont expressifs sans être de la pantomime. La danse peut être lente ou rapide, l'artiste insiste sur les contrastes. Jocaste s'agenouille et penche le buste en arrière comme pour contempler son destin. La reine est rebelle, elle refuse l'avertissement de la foule qui l'incite à ne pas épouser Œdipe, et elle se marie tout de même par passion. Cette chorégraphie présente le conflit entre le plaisir sexuel et la représentation puritaine d'une relation amoureuse. Jocaste est tourmentée par la culpabilité, elle est la métaphore de l'ambivalence perceptible en elle : la vierge et l'épouse qui berce son bébé avec joie et inquiétude à la fois. Le danseur est le porteur, il la soulève, mais contrairement aux portés du ballet classique, son soutien n'aide pas la danseuse à se soulever, elle reste rigide comme une poupée, elle se laisse manipuler, passive. Elle se montre plus active et plus vivante dans ses soli. Les mouvements semblent relativement simples mais le développement de l'histoire ne tient pas compte des repères traditionnels, pour suivre une ligne narrative basée sur l'évocation des sentiments plus que sur l'enchaînement chronologique des événements, auquel Martha n'attache pas beaucoup d'importance dans ce cas. Elle danse aussi avec Hawkins la jalousie dévorante, elle Médée, lui Jason dans *Cave of the Heart* (1946) ou l'amour tendre dans *Appalachian Spring*, lui le prisonnier, elle son épouse. Ces chorégraphies semblent si proches de la vie réelle, de son vécu, que par moments, elle se sent mal en les interprétant. La femme, dans les œuvres de l'artiste, revêt toujours trois aspects différents : la vierge, la séductrice et la mère. Martha peint les côtés contradictoires de la vie des femmes, leur force, leur dépendance, leur sagesse, leur innocence, leurs désirs et leurs craintes. Le point de vue personnel de Graham concernant les femmes est psychologique plutôt que politique : les femmes entretiennent des relations houleuses, révèlent leurs émotions et leurs sentiments sans se laisser dominer par la volonté masculine.

Graham, Humphrey et leurs contemporaines, qui toutes refusent le mariage, sont précisément l'image de la femme moderne qui a réussi sa carrière dans les arts, la science, le sport et d'autres professions. *Night Journey* mélange une série d'influences contrastées en jouant sur l'opposition objet/sujet, en mettant en scène une femme à la fois dominatrice et dominée, une héroïne émancipée sexuellement et cependant soumise à un homme maître et esclave, conquérant et conquis.

Immanence et transcendance

Les chorégraphes femmes développent une danse nouvelle en prenant en compte les facteurs biologiques qui différencient les hommes et les femmes. Le fait que les hommes ont plutôt tendance à s'orienter vers l'extérieur alors que les femmes sont plus tournées vers l'intérieur se justifie par la différence anatomique évidente entre un homme et une femme. L'existence de l'essence féminine biologique et psychologique se retrouve dans le vocabulaire chorégraphique et les thèmes évoqués. Un danseur de Martha Graham déclare un jour que « la compagnie de la chorégraphe est la seule compagnie de danse dans laquelle les hommes ont une envie de vagin » (Graham, 1990, 177). Des problèmes spécifiques à l'expérience féminine et au corps féminin sont explorés à travers des sujets tels que la sexualité féminine et le rôle des genres. Cela renvoie aux observations de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*⁴ (1949), qui développe deux notions : l'immanence et la transcendance. L'immanence est l'état d'être dans le corps. La transcendance permet au corps de s'élever pour pénétrer dans le domaine de l'abstrait. Par leur nature, les femmes sont définies comme inextricablement liées à leur corps, attachées à leur immanence et par conséquent incapables de le transcender, elles sont la proie de leur espèce. La transcendance appartient à l'homme. L'immanence féminine se manifeste de diverses manières dans la danse. Dans *Brahms Waltzes*, Duncan décrit les diverses facettes de l'amour en donnant l'impression d'une confiance. Elle tourne le dos au spectateur, évolue sur scène avec timidité, plus virginale que séductrice. Graham, de son côté, mobilise le torse d'où partent les mouvements de contraction et de détente intrinsèquement liés aux fonctions organiques en même temps qu'à l'affectivité de la danseuse. Elle pense que c'est au niveau du torse que l'émotion est rendue visible. Une de ses danseuses, Dorothy Bird explique que « Martha ouvrait les portes d'un monde où l'on pouvait jouer, au moins symboliquement avec ce qu'elle appelait souvent 'les profondes questions du cœur' » (Bird, 1997, 72).

Bouleversement de la notion de genre

Le fait que ces artistes soient des femmes affecte à la fois la nature de ce qu'elles choisissent de dire et la façon dont elles le disent. Elles veulent promouvoir le changement social, politique et esthétique. La race, la religion, l'histoire personnelle et l'orientation sexuelle des femmes artistes contribuent à leur philosophie esthétique et à son expression à travers la danse. Peut-on parler d'art féminin ? Il est vrai que si nous choisissons des pièces d'artistes hommes contemporains de ces femmes, les problèmes abordés sont différents, de même que les moyens utilisés pour les aborder. La notion de changement est caractéristique de l'art contemporain, les femmes le font différemment des hommes. La façon dont certains thèmes sont abordés donne des clés sur le sexe de leur créateur et prouve que l'œuvre a été réalisée par une

4 Dans cet ouvrage Simone de Beauvoir évoque la condition féminine, l'avortement et fait la constatation suivante : « l'on ne naît pas femme, on le devient. »

femme. Il est improbable qu'un homme ait chorégraphié *Night Journey* de la même manière que Martha Graham. De même qu'un homme n'aurait pas réécrit l'histoire d'Adam et Eve comme Laurie Anderson qui donne toute son intensité au personnage d'Eve. Certains styles chorégraphiques sont plus spécifiquement masculins ou plus spécifiquement féminins. Ainsi, le ballet semble réservé aux chorégraphes hommes, la danse moderne aux femmes. Même après le mouvement féministe au tournant du siècle et après les progrès dans le domaine politique et culturel pour les femmes, la révolution sexuelle n'est pas terminée. Les chorégraphes femmes découvrent au même moment, sans travailler ensemble et dans des lieux différents, les avantages artistiques que peuvent leur apporter à la fois la sécession et l'altérité. Elles proposent des changements radicaux, suggèrent comment l'expérience féminine permet d'engendrer de nouvelles formes d'expressions artistiques et spirituelles. La danse jusqu'à la fin des années cinquante est à la fois intellectuelle et émotionnelle. Lorsqu'elle est masculine, la danse est intellectuelle, lorsqu'elle est féminine, elle est émotionnelle. Traditionnellement la danse est caractérisée comme émotionnelle ou expressive plutôt qu'intellectuelle, la liant par conséquent aux femmes.

Curieusement, les chorégraphes femmes modernes ne se sont jamais revendiquées comme féministes. Il faut attendre le courant postmoderne des années soixante et soixante-dix pour que les chorégraphes femmes, féministes libérales et radicales, parlent de féminisme dans leur art. Les postmodernes Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, entre autres, répudient ces stéréotypes en devenant les précurseurs de la négation de la notion de genre, en développant une danse asexuée qui prône l'égalité entre les hommes et les femmes. Les chorégraphes femmes ne parlent plus de sexualité féminine, comme leurs prédécesseurs. L'accent, porté sur l'égalité des sexes, renvoie au mouvement féministe de l'époque, avec la publication de *The Feminine Mystique* en 1963 de Betty Friedan. Les interprètes chez Yvonne Rainer sont unisexes : le corps dansant féminin, traditionnellement séducteur, évolue sans virtuosité, sans grâce, sans sexualité. Rainer transcende l'idée de genre dans son travail et part à la recherche de la transcendance non pas en reniant le corps mais en reniant son côté féminin. *Trio A* illustre une certaine liberté par rapport aux idées traditionnelles de la féminité. Trisha Brown, de son côté, évoque le corps mobilier « pas nécessairement aussi utile qu'un meuble, mais construit solidement, carré, répondant aux principes de l'équilibre, du soutien et capable de conserver sa forme posé sur les pieds ou sur ses côtés. Le corps non organique. Le corps comme objet » (Brown, 1990).

Une peinture de femmes dominatrices

Les chorégraphes des années vingt prennent la génération précédente comme modèle : Humphrey et Graham se rebellent dans leur vie et dans leur art contre la mentalité victorienne de la classe moyenne, contre la supériorité raciale et la

répression sexuelle. La critique Ann Douglas déclare que les femmes modernes américaines étaient « au moins tout aussi impatientes que leurs homologues masculins de saisir les libertés de l'autonomie aventureuse, de l'expression de soi rigoureuse et créative, et de l'exposition totale à la diversité raciale et ethnique, des libertés contre lesquelles la matrone victorienne avait impitoyablement mené campagne » (Douglas, 1995, 247).

Opposition à la mentalité victorienne

Humphrey découvre les plaisirs de se comporter comme un homme, de penser comme un homme et de travailler comme un homme. Elle participe à la condamnation de la matrone victorienne manipulatrice et tyrannique. Les modernes font intervenir des sorcières, des mères, de jeunes amants, comme dans le ballet classique mais rejettent les sylphes, les Willis, les fées et autres créatures surnaturelles⁵. Les rôles identiques sont revus et réécrits sous la perspective de la femme nouvelle. La sorcière devient un être positif à la fois effrayant et attirant. Une mère peut être destructrice plutôt que nourricière. Ce sont les côtés de la féminité de la femme nouvelle en danse. *New Dance* est la première pièce de la trilogie *New Dance Trilogy*, que Doris a chorégraphiée, mais correspond thématiquement à la fin du contenu sémantique de la trilogie. Dans *Theatre Piece* (1936), la seconde partie de la trilogie, Doris parle du thème de la vie dans les affaires, le sport, le théâtre et évoque les relations personnelles. Cet univers chaotique reflète le conflit, la brutalité et l'aliénation du monde capitaliste où l'individu ne peut survivre qu'avec une concurrence impitoyable. Le monde des affaires engendre des dictateurs, la commercialisation du sport déforme les plaisirs procurés par les corps athlétiques. Le théâtre lui-même est devenu une arène pour des acteurs rivaux et égotistes. Avec la dernière section, *With My Red Fires*, Humphrey reprend les mots suivants du poème *Jerusalem*, de William Blake : « Elevate into the Region of Brotherhood with my red fires » (Blake 1808). Ces mots sont prononcés par Vala, personnage terrifiant qui fusionne des images multiples, celles de la volonté féminine, de la nature maternelle et du dragon. Elle séduit, détruit et trahit. Les hommes effectuent des gestes répétitifs, un peu comme des travailleurs d'usine et les femmes vêtues de robes rouges à manches longues évoluent les pieds fléchis. Les mouvements sont si abstraits qu'ils peuvent représenter une chaîne d'assemblage ou des rites anciens de fertilité. Le couple fait des gestes symétriques, des pas identiques. Leur étreinte semble évoquer la confiance et la camaraderie plutôt que l'amour et la passion. L'image de la matrone est typiquement celle des belles-mères de contes de fées, elle ressemble à la sorcière malveillante des frères Grimm, elle demande à la jeune fille d'obéir si elle ne veut pas devenir une mauvaise fille. La qualité expressive de sa danse vient de son corps plutôt que de son visage comme chez l'acteur grec portant un masque. La micro-histoire de famille devient une métaphore macro-politique

⁵ Dans *Giselle* (1841), par exemple, le spectre de la villageoise est condamné à errer éternellement la nuit, dans les clairières, avec ses compagnes, les Willis, esprits de jeunes filles trahies.

de la société. Cette femme tyran évoque la femme dépossédée dans une société où les femmes ne peuvent rien posséder personnellement. L'image de la matrone, « the Matriarch » connote le pouvoir politique, elle renvoie à l'amour maternel destructeur, au conflit générationnel. Deborah Jowitt explique : « vous commencez à voir un rouage mécanique de destruction remonté inexorablement par son chef, un rouage qui donne des frissons, analogue à celui qu'Adolf Hitler mettait en marche » (Jowitt, 196). Le dictateur, dans ce cas, est une femme. Humphrey ne fait plus référence à la tyrannie domestique mais aborde, à travers cette femme, la sphère plus large de la tyrannie politique. Le groupe de danseurs, le chœur hostile effectuant des mouvements d'ensemble, forme une image terrifiante parce qu'ils s'opposent à l'union. Leur danse est un modèle de psychologie, de foule de la société, de masse automatisée. Les deux thèmes principaux de sa danse renvoient au domaine public et privé : le thème macro-politique du dictateur dans la communauté et micro-politique du conflit mère/fille. Le succès du mariage contre les forces extérieures est porteur d'une double signification : le triomphe des amants évoque la liberté de la tyrannie politique et les droits des enfants de choisir le partenaire de leur choix. Mais le couple reste seul, coupé de la communauté, de la famille et de la société. Humphrey met en scène l'émancipation des femmes modernes qui réagissent contre les mythes et archétypes victoriens d'une maternité sacrée. Ces êtres passifs et influençables qui subissent toutes les humiliations possibles renvoient à la période de la montée du fascisme et des dictatures communistes de l'époque. Les relations conflictuelles présentes dans la société sont un thème favori des danseurs expressionnistes allemands. Le style expressionniste allemand avec ses thèmes politiques influence les chorégraphes américaines.

Ces femmes ne chorégraphient pas spécifiquement des danses traitant du statut politique et culturel des femmes mais revendiquent un monde où la culture et l'art sont accessibles aux femmes comme aux hommes. Humphrey et Graham ont été élevées dans des foyers dominés par les femmes. La *Bennington School of Dance* où elles travaillent à leur début est dirigée par une femme, Martha Hill. Sur 141 élèves, 5 hommes seulement font partie de la population estudiantine de cette école. Les troupes de l'époque sont presque exclusivement féminines. Hanya Holm chorégraphie le processus de la survie des hommes dans *Trend* (1937) avec une compagnie de danseuses, Anna Sokolow dénonce le fascisme italien avec sa troupe de danseuses dans *Façade-Espozione Italiana* (1937). Martha Graham retrace cent ans d'histoire américaine des Indiens aux Puritains jusqu'à la *Déclaration d'Indépendance* et l'émancipation des esclaves avec ses vingt-deux interprètes femmes et un homme dans *American Document* (1938). Contrairement à Martha Graham et à Hanya Holm, Doris Humphrey choisit de travailler avec un groupe mixte codirigé avec Charles Weidman. Mais comme Graham, elle consacre sa vie à son art et refuse d'avoir une relation sérieuse avec un homme jusqu'à son mariage avec un marin, Charles Woodford, qu'elle ne voit que rarement. Son foyer est constitué de son partenaire

Charles Weidman, de son amie Pauline Lawrence, de son fils et du danseur José Limón. Peu attirée par les devoirs domestiques, elle confie son enfant à ses collègues ou aux amis de ses collègues. Pour ces artistes, la vie créative est plus importante que la vie familiale.

La chorégraphe américaine, hérétique et provocatrice ?

Les exigences de l'art semblent être incompatibles avec les exigences de féminité imposées par la société : le mariage et la maternité. Cette incompatibilité est protégée par l'éducation et les mentalités fortement ancrées dans les esprits. La femme est perçue comme femme objet de l'art plutôt que comme sujet de l'art. La femme ne s'exprime pas, elle est la possession de l'homme. Les femmes, chez les chorégraphes femmes, ne sont plus la production des hommes et ne sont donc plus représentées comme les objets des désirs de l'homme et de sa possession. Elles deviennent des sujets à part entière et ne sont plus des objets sexuels. L'audace dans le domaine de la création chorégraphique vient des femmes : plus que les hommes elles osent choquer, perturber le regard en ayant recours à des formes provocatrices.

Les chorégraphes femmes, téméraires, n'hésitent pas à défier la bienséance. Fuller, Duncan et Saint Denis utilisent des stratégies chorégraphiques littéralement ou métaphoriquement pour être indépendantes des hommes sur scène. Toutes trois rejettent le thème du mariage au théâtre. Isadora Duncan veut créer la danse de l'avenir tout en s'inspirant de la mythologie grecque et de la nature. On l'appelle « la fille de Prométhée », elle symbolise la libération sexuelle, physique et spirituelle. Dans *Brahms Waltzes*, elle parle d'amour en évoquant tour à tour la séductrice, la mère et l'amante. En donnant naissance à des enfants hors mariage, elle critique l'institution du mariage et affirme son féminisme en unissant la sexualité, la nature et la maternité.

Ruth Saint Denis prête une grande attention au corps dansant féminin d'où émane le spirituel en revêtant le rôle de l'Autre, la déesse qui se détourne des biens terrestres. Ruth Saint Denis révèle l'érotique dans le transcendant, elle s'approprie l'Autre exotique à qui elle attribue une identité féminine américaine en s'inspirant de la danseuse japonaise Sada Yacco qu'elle rencontre à l'Exposition universelle à Paris. À travers la danse de Yacco, elle perçoit la dignité de la danse féminine. Pour Saint-Denis, « Yacco possédait en elle une aura de tranquillité tellement différente de nos acrobaties occidentales » (Duncan, Kendall, 1979, 48). De plus, les personnages de Yacco sont des femmes qui assument leur sexualité sans ressentir de culpabilité. Saint-Denis utilise des mouvements abstraits pour distancier la sexualité du corps féminin. Sa danse *Radha*, la danse des cinq sens, évoque l'âme humaine cherchant l'union avec le divin, Krishna. Les sens sont symbolisés par divers objets, des bijoux pour la vue, des cloches pour l'ouïe, des guirlandes pour l'odorat, une grappe pour le goût et des baisers sur la main pour le toucher. Ses mouvements semblent incarner

la musique, présageant les futures visualisations musicales, ses bras remplissent l'espace. Son vocabulaire de mouvements est simple : elle tourne comme un derviche tourneur, s'immobilise dans quelques poses évoquant les sculptures érotiques des temples indiens, le dos cambré, la tête en arrière. Elle ajoute la position du lotus, les mouvements angulaires des bras utilisés par les danseuses en Inde, le mouvement de rotation des mains et un peu de danse du ventre. Être américaine lui donne la liberté de s'inventer comme femme autonome et non soumise. Elle offre une alternative à une culture qu'elle trouve sclérosante. Elle veut dépasser la maîtrise du corps héritée d'Europe pour trouver des façons de bouger sur scène mettant en valeur le corps féminin. Radha est à la fois sensuelle et puissante. La danseuse est assise sur un piédestal au-dessus des prêtres qui la vénèrent ou bien lorsqu'elle évolue sur scène, les hommes sont assis au sol autour d'elle. Littéralement, elle est supérieure aux hommes. Jamais ils n'entrent en contact avec elle, jamais ils ne dansent avec elle. La féminité est représentée comme un univers supérieur et séparé. Il est tout de même significatif qu'elle apparaisse avec un ensemble d'hommes, contrairement à la ballerine du dix-neuvième siècle qui danse entourée de femmes. Saint Denis est la seule femme sur scène, ce qui accentue son caractère distant et dominateur. Elle inverse les rôles de genre comme si elle était le puissant souverain entouré d'un harem d'hommes. Radha est la déesse, la dirigeante supérieure aux hommes, elle est aussi leur maître. Cette relation basée sur la notion de pouvoir et de domination atténue le contenu érotique de sa danse : « Il n'y a pas une atmosphère de sexe autour d'elle. Voici une femme qui pourrait danser totalement dévêtue et être l'incarnation de la pureté inconsciente. Et cependant, sa beauté n'est pas une beauté sans sexe » (Hale, *in* Saint Denis, 1939, 135). *Radha* transmet un message unissant la sensualité et la spiritualité, la danse fait ressortir la dualité entre la déesse et la séductrice sous les traits de la danseuse. Le Dieu Krishna n'est jamais représenté sur scène, *Radha* semble danser pour elle-même, elle est autonome et indépendante. L'union de la sensualité et de la spiritualité fait partie des thèmes abordés dans la mythologie et la poésie hindoues, on la rencontre également dans les contes bouddhistes qui décrivent la vie des sages. *Radha* n'évoque pas la confession chrétienne car l'expérience des cinq sens n'est pas décrite en termes de péché ou de mal. Dans la philosophie hindoue et bouddhiste, transcender le corps et la servitude des sens c'est sortir du corporel pour atteindre le côté spirituel. Au lieu de séduire les hommes, contrairement à la sylphide, la déesse utilise sa sensualité pour transmettre aux hommes une leçon spirituelle. Cela renvoie à l'image victorienne de la femme gardien spirituel de l'homme, l'éduquant pour qu'il ne se laisse pas tenter par les désirs de la chair. Mais on peut lire aussi l'opposé : la restauration de l'érotisme dans le sacré. Puis *Radha* choisit d'abandonner la vie des sens afin d'atteindre un niveau plus élevé de l'existence, symbolisé par la statue, signe de non vulnérabilité : elle se désintéresse alors des plaisirs de la chair. Dans la tradition chrétienne, la sylphide paie en mourant pour le fait d'avoir eu des plaisirs sensuels, ce n'est pas le cas de *Radha*. Saint Denis libère le corps de la moralité puritaine et

illustre la façon dont on peut jouir de ses sens, tout en insufflant au corps une sorte de spiritualité.

La modernité met en avant le corps féminin. Les danses et la technique de Martha Graham, par exemple, sont considérées comme profondément sexuelles. Martha est fière de représenter sur scène ce que la plupart des gens dissimulent au plus profond de leurs pensées. À New York, on appelle son école « La Maison de la vérité pelvienne », au motif que tant de mouvements sont issus d'un élan pelvien. *Night Journey*, son ballet de 1947 est une danse entre Jocaste et Œdipe, la mère et le fils, elle est d'un érotisme extrême. Jocaste évoque la façon dont Œdipe l'a séduite, l'a domestiquée. Les thèmes choisis et les mouvements utilisés pour les exprimer renvoient à la sexualité et à l'érotisme, mais, pour elle, c'est différent de la « blue channel » à la télévision, la nuit. C'est la raison pour laquelle, elle ne renie pas le sexe, elle ne fait que rendre hommage à sa beauté. Pour son mouvement de contraction du bassin, elle met l'accent sur le côté sexuel. Elle avoue à ce propos : « Toute ma vie, j'ai été une dévote du sexe, au meilleur sens du terme. Celui d'accomplissement, plutôt que de procréation – sinon j'aurais eu des enfants » (Graham, 1992, 135). Jocaste s'agenouille au sol, au pied du lit, puis se redresse et lance une jambe serrée contre son sein, puis contre sa tête. Une fois le pied bien au-dessus de la tête, le corps est ouvert en une profonde contraction. C'est « le cri vaginal, le cri qui vient du vagin » (Burt, 1998, 179). Le cri que Jocaste pousse en découvrant la vérité concernant son amant, son mari et son fils. Dans *Diversion of Angels*, une femme en blanc symbolise l'amour dans sa maturité, elle ne peut se déplacer qu'en harmonie avec son partenaire, son amant. Une jeune fille en jaune représente l'amour adolescent et une femme en rouge, qui traverse la scène en un éclair, symbolise l'amour érotique. Cette femme est très difficile à danser, elle doit paraître curieusement vulnérable, presque à bout de souffle et profondément sensuelle. Toutes les trois sont des aspects de la même femme.

Pour beaucoup de gens, Martha Graham est une hérétique. « Une hérétique, c'est une femme qui est contrariée dans tous ses actes, une femme qui a peur. Où qu'elle aille, elle se heurte à la cadence et au pas implacable de ceux auxquels elle s'oppose. On peut être hérétique sur le plan religieux, ou sur le plan social » (Graham, 1992, 98). Elle se sent hérétique, elle outrepassa le domaine de la femme. En effet, elle ne danse pas comme on danse à l'époque. Elle se sert de ce qu'elle appelle la contraction et la détente : « contraction » et « release ». De plus, elle danse au sol, les pieds repliés en n'hésitant pas à montrer l'effort. Comme Isadora Duncan, elle danse pieds nus. De bien des façons, elle montre sur scène ce que de nombreux artistes dissimulent, ce que la plupart des gens souhaitent fuir lorsqu'ils vont au théâtre. Elle crée un ballet intitulé *Heretic* dans lequel elle danse en blanc tandis que le reste de la compagnie est en noir, formant un mur intraitable que l'hérétique ne peut briser. La musique, un vieux chant breton, s'arrête et les femmes

en noir forment un nouveau groupe. Martha Graham est l'hérétique qui s'efforce désespérément de s'arracher à l'oppression de l'obscurité :

Tout ce que j'ai fait existe en chaque femme. Chaque femme est Médée. Chaque femme est Jocaste. Il arrive un moment où chaque femme devient une mère pour son mari. Quand elle tue, Clytemnestre est n'importe quelle femme. Dans la plupart des ballets que j'ai créés, le triomphe de la femme est absolu, total. Je sais que chez la femme, comme chez la lionne, il y a un violent désir de tuer si elle ne peut avoir ce qu'elle veut. Beaucoup plus que chez un homme. La femme tue, elle veut tuer. Elle est plus impitoyable que n'importe quel homme. J'ai cherché à montrer ces trois aspects de la femme dans *El Penitente*, ballet de 1940. La vierge, la tentatrice, la mère. C'est ça la réalité commune à toutes les femmes, pas la politique. (Graham, 1992, 98)

Les chorégraphes américaines du début du XXe siècle aux années cinquante sont impliquées dans la création de visions artistiques alternatives. Être à l'extérieur du groupe culturel dominant leur donne un avantage dans la mesure où elles peuvent se tenir en position de critique. Elles créent des images de la femme, développées par les débats menés dans la société sur la sexualité et l'identité féminine. La scène chorégraphique américaine critique les conceptions traditionnelles sur le corps féminin, met l'accent sur l'expression de la femme, redéfinit les rôles et propose une réflexion sur les tendances sociopolitiques, féministes et progressistes. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, puis Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham donnent de la liberté au mouvement et célèbrent la sensualité. Le dénominateur commun chez ces femmes est l'élan qu'elles prennent pour renouveler leur art. Elles instaurent un véritable dialogue avec le changement en transformant radicalement la danse classique et en regardant vers l'avenir. Ces chorégraphes femmes interrogent les notions d'identité et de subjectivité, elles font émerger des positions esthétiques et politiques originales, s'intéressent au concept de corporéité et modifient le rapport à la mémoire. Elles brisent les règles de leur forme artistique et des formes culturelles attribuées aux femmes en proclamant la liberté pour le corps dansant féminin, débarrassé du corset et des pointes, la liberté du sujet, la liberté de créer de nouveaux vocabulaires de mouvements expressifs. Elles contribuent à écrire l'histoire de l'art contemporain.

Bibliographie

- Armitage, M., 1978, *Martha Graham: The Early Years*, New York, Da Capo Press.
- Bernard, M., 2001, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse.
- Bird, D., J., Greenberg, 1997, *Bird's Eye View: Dancing with Martha Graham and on Broadway*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Brown, T., janvier 1990 « Un mystère concret », *Bulletin du Centre national de danse contemporaine d'Angers*, 5.
- Burt, R., 1998, *Dance Research Journal*, Vol. 30, 1, Spring.
- Cohen, S. J., 1972, *Doris Humphrey, An Artist First*, Middletown, Wesleyan University Press.
- , 1998, *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press.
- Daly, A., 2002, *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Desmond, J., 1997, *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press.
- Douglas, A., 1995, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York, Farrar, Straus, and Giroux.
- Ducrey, G., 1990, "Loïe Fuller ou le règne de l'ambivalence", in *La Danse, art du XXe siècle*, dir. Jean-Yves Pidoux, Lausanne, Payot Lausanne.
- Duncan, I., 2003, *La Danse de l'avenir*, Bruxelles, Complexe.
- , 1981, *Isadora Speaks*, San Francisco City Lights Books.
- , 1970, *The Technique of Isadora Duncan*, New York, Dance Horizons.
- , 1932, *Ma Vie*, Paris, Gallimard.
- , 1928, *The Art of the Dance*, New York, Hackett Inc.

- , 1927, *My Life*, Garden City, New York Star Books.
- Graham, M., 1992, *Mémoire de la danse*, Arles, Actes Sud.
- , 1991, *Blood Memory: An Autobiography*, New York, Washington Square Press.
- Hale, P., H. Boston, in Ruth Saint Denis (1939), *An Unfinished Life. An Autobiography*. New York, Harper and Brothers.
- Humphrey, D., 1959, *The Art of Making Dances*, New York, Grove Weidenfeld.
- Johnson, D., 1997, “The Training and Professionalism of North American Women Artists in the 20th Century”, in *The Dictionary of Women Artists*, Ed. Delia Gaze, Vol.1, London, Fitzroy Dearborn Publishers.
- Kendall, E., 1979, *Where She Danced*, New York, Alfred A. Knopf.
- Levinson, A., 1990, 1929, *danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud.
- , 1933, *Les Visages de la danse*, Paris, Grasset.
- , 1929, *La Danse d'aujourd'hui*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt.
- Lloyd, Margaret, 1949, *The Borzoi Book of Modern Dance*, New York, Dance Horizons.
- Mallarmé, S., 2003, “Autre étude de danse”, *Divagations*, Paris, Gallimard.
- Martin, J., 1968, *America Dancing: The Background and Personalities of Modern Dance*, New York, Dance Horizons.
- Pidoux, J., 1990, *La Danse, art du XXe siècle?*, Lausanne, Payot Lausanne.
- Rastignac, 1893, « Courrier de Paris », *L'illustration*, 14 janvier.
- Rosen, R., 1989, *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream*, Cincinnati, Cincinnati Art Museum.
- Saint Denis, R., 1939, *An Unfinished Life. An Autobiography*, New York, Harper and Brothers.
- Simmons, C., 1997, *The African-American Press: A History of News Coverage during National Crises*, Jefferson, McFarland Press.

- Warren, S., 2003, *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Wolff, E., 1962, “Die Moderne”, in Erich Ruprecht, *Literarische Manifeste des Naturalismus*, Stuttgart.

Pour citer cet article

Référence électronique

SERVIAN, Claudie, « La voix des femmes chorégraphes américaines : engagement et revendication du début du XXe siècle aux années cinquante » Revue Miroirs [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016
<http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article7.pdf>

Auteur

Claudie SERVIAN
Université Grenoble Alpes
CEMRA Centre d'Études des Modes de la Représentation Anglophones
ILCEA 4 Institut des Langues et Cultures d'Europe et d'Amérique
claudie.servian@u-grenoble3.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

Contemporary performance art by Helena Walsh: embodiment as empowerment in an Irish context

Valérie Morisson, Université de Bourgogne - Dijon

Résumé

Depuis les années 1970, la performance, a permis aux artistes d'utiliser leur corps pour remettre en cause le pouvoir patriarcal tel qu'il s'exerce sur les femmes. En Irlande, où le corps féminin s'est trouvé au cœur des débats sur la contraception, l'avortement ou le divorce, la pratique de la performance au féminin s'est avérée particulièrement pertinente pour substituer au corps allégorique et fétichisé un corps réel et organique. Dans ses performances, Helena Walsh incite les spectateurs à percevoir l'effet de l'idéologie sur le corps physique. L'incarnation et l'incorporation lui permettent d'imposer une corporalité palpable et de ré-examiner certains dossiers de l'histoire.

Mots-clés: Performance – Allégorie – Nationalisme – Avortement – Contraception
Magdalene Laundries - Prostitution

Abstract

Ever since the 1970s, performance artists have used their bodies as a means to question the patriarchal control of women. In Ireland, where the body is at the center of debates over contraception, abortion and divorce, feminist performance art has proved particularly pertinent to substitute the real experiential body to the allegorical or fetishized female body. Through her performances, Helena Walsh incites the viewers to respond to the effect of ideology on the physical body. Embodiment, impersonation and incorporation make the body explicit and re-open historical wounds.

Key-words: Performance art – Allegory – Nationalism – Abortion – Contraception
Magdalene Laundries - Prostitution

Irish artist Helena Walsh, one of Ireland's prominent live art artists, has exhibited in Ireland, Great-Britain, where she is now working, and abroad. She has also co-organized *Labour*, a group exhibition featuring 11 female performance artists. Her PhD (Drama Department of Queen Mary University, London) and her critical writings explore the performing body in a feminist perspective. Her practice testifies to the vibrancy of performance art in today's Ireland, a vibrancy which evidences the relevance of this art form for a reassessment of the political, social, or visual representation of the female body. Like other performance artists working in or on Ireland, Helena Walsh situates her practice within a European artistic tradition stretching back to Marina Abramović (Morisson, 2012) while adapting the militancy of this artistic idiom to issues related to abortion, motherhood, and the confinement of women to the domestic sphere in Ireland¹.

Since the 1970s, the contemporary feminine art scene has been a political arena where women battle for self-representation (O'Reilly, 2009, 17) and reopen gender-related debates. European theories on gender have long equated masculinity with the rational mind and agency as opposed to femininity, associated with the body, emotionality and receptivity (Campbell, 2009, 8). Since the 1970s, female performance art has been used to reverse the dichotomous construction of man as self/subject and woman as other/object. Performance art, as an embodied, corporeal practice, has challenged the gendered distribution of roles on the art scene and the myth of the masculine creator engendering art that is disconnected from life: "while abstract artists favored an intellectual and detached approach to art, performance artists restored bodily presence and relational subjectivity" (Creissels, 2013, 76). By turning the objectified and metaphorical image of femininity into "a confrontational and self-conscious subject" (O'Reilly, 2009, 13), female artists stage their bodies as a weapon against invisibility, silencing and oppression. As a matter of fact, the agency which characterizes performance art contradicts the passivity long assigned to women: "the female body becomes "a contested site –a battleground for competing ideologies" (Conboy, 1997, 8). Indeed, feminist performance art uses the real, organic body as material but also tackles the representations of the female body –the body-image, the social, relational, the fantasied or the emotional body.

1 The 1937 constitution celebrated women as mothers and introduced the marriage bar which excluded women from certain jobs. The 1935 law which banned the sale and advertisement of contraceptives was repealed in 1979 only. Abortion is still restricted to specific cases and the law against abortion was consolidated in 1983. On the issue of abortion, see Randall, V., 1992, "The Politics of Abortion: Ireland in Comparative Perspective", *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 18, No. 1, Women and Irish Politics, 121-128; Smyth, L., 2005, *Abortion and Nation: The Politics of Reproduction in Contemporary Ireland*, Aldershot, Ashgate; Martin, A.K., 2000, "Death of a Nation: transnationalism, bodies and abortion in late twentieth century Ireland", in Mayer T., *Gender Ironies of Nationalism, Sexing the Nation*, London, Routledge, 65-88.

By turning their own bodies into a tool for political expression, feminist artists have undoubtedly challenged aesthetic, ethical and political norms (Jones, 1998, 13). They expose not an originary, true, or redemptive body but the sedimentary layers of signification that their bodies harbor (Schneider, 1992, 3). As British sociologist Bryan S. Turner notes, "the body is at once the most solid, the most elusive, illusory, concrete, metaphorical, ever present and ever distant thing –a site, an instrument, an environment, a singularity and a multiplicity. The body is the most proximate and immediate feature of my social self [...] and at the same time an aspect of my personal alienation in the natural environment" (Jones, 1998, 12). Being a relational and contextual art form, performance is particularly apt to convey the multifaceted potentialities of the body and to explore the many entangled meanings which riddle the body, thereby "bringing ghosts to visibility" (Schneider, 1997, 2).

Like other female artists of her generation², Helena Walsh uses her own body to place women back at the core of Irish history and contemporary society. With this artistic background very much in mind, the curators of the Labour Project hint at the "possibilities [of performance art] for directing the traumatic histories and realities embedded in Irish culture towards the development of empowered feminist discourses" (Cadman et al., 2012). Helena Walsh claims out that her live art "seeks to positively violate the preconceived systems, borders and rules that construct gender and impinge on individual identity" (Walsh and Healy, 6). She addresses several facets of the enculturated and sexualized female body: the values of domesticity, which women have internalized; the regulatory practices of bodily ornamentation and body discipline; and motherhood, which is more specifically tied to Irish culture. Irish history and memory lie at the very core of her works. The allegorical female figure that has long embodied the Irish Nation is kicked off her pedestal. By re-enacting history through embodiment, impersonation or incorporation performance artists create a different connection to the past and delve into the "historical vacuum" (Smith, 2007, 433) surrounding the sexual oppression of Irish women. As Margaret Ward writes in "The Missing Sex" (Boland, 1994, 218), women are part of history, not on the fringes of it even though in Ireland, nationalistic heroines have been ignored by historians and women more generally have been written out of history³. Though feminist groups were created in Ireland⁴, until very recently, the Church was instrumental in maintaining a status

2 One may name Louise Walsh, Pauline Cummins, Amanda Coogan, and Kira O'Reilly among others. See Morisson, 2012.

3 It must be borne in mind that in Ireland, women were excluded from direct action as national citizens (Ryan and Ward, 2004, 2). Irish women have always been involved in nationalist rebellions: Cumann na mBan, the feminine branch of the IRA, gathered 3,000 members during the War of Independence and played a key role but their participation has remained largely invisible (Ryan, in Ryan and Ward, 2004, 46).

4 The first women's liberation group was created in 1971; the National Women's Council of Ireland (NWC) was created in 1973 and aimed at empowering women; the Women Against Imperialism was set up in 1978. Other groups tackle specific women's issues ranging from rape to job discrimination.

quo on abortion and sexuality⁵. The election of Mary Robinson in 1990 and Mary McAleese in 1997 brought much hope for change and feminist groups such as the Irish Feminist Network, and Cork Feminista fight hard for gender equality. If the body has been in the center of political debates in Ireland, it has also been crucial to women's art practices, particularly in the field of performance.

Walsh's artistic apparatus consolidates rather than clarifies the multi-layeredness of the body in an Irish context. Alienation is dwelt upon in the two performances that this paper purports to analyze, namely *The Wrens*⁶ and *Invisible Stains*⁷. Two other performances dealing with similar issues will equally be scrutinized: *Consuming Colonies* and *The Red Case*. Far from merely commemorating female victims, these works replace historical discourse –wavering between victimization and neglect— by a physical, embodied experience of the past. The body of the artist acts like a proxy that reconnects the spectators to a traumatic history.

The Wrens (2009-2013)

In *The Wrens*, Helena Walsh pays a tribute to the Irish prostitutes known as 'the wrens' who gathered nearby the military camp of The Curragh, Co. Kildare and its vicinity during the 1860s and 1870s. These women, whose life is relatively well-documented (Luddy, 2007, 61-76), were described as "wretched and desperate outcasts" looking like wild animals and stripped of all femininity (Luddy, 2007, 68). In her performance, Walsh embodies one of them. She rests under a tangle of branches which evokes the nests in which the prostitutes lived (ill. 1). The artist drew her inspiration from illustrations published in the *Pall Mall Gazette* (1867) in an article on the wrens by James Greenwood, a social observer of Victorian society. The description is fraught with empathy but most people condemned the prostitutes: "There are, in certain parts of Ireland and especially upon the Curragh of Kildare, hundreds of women, many of them brought up respectably, a few perhaps luxuriously, now living day after day, week after week, and month after month, in a state of solid heavy wretchedness, that no mere act of imagination can conceive" (Greenwood, 1867). The journalist argued that "contrary to popular opinion, the women did not live in the furze because they loved vice. They were there because it was known that those who sought refuge in the workhouse at Nas lived in even worse conditions" (Costello, 2012). Their belongings, saucepans and

5 The marriage bar (keeping married women out of working life) ended in 1973, a few years before the Employment Equality Act (1977). Divorce remained illegal until the 1995 referendum which allowed divorce under conditions but by a very narrow margin (50.3%).

6 *Daytime Drama, I'm With You*, Rivington Place, London 2013.

7 *Invisible Stains* was performed in several different places: *Right Here, Right Now* (collective show), Kilmainham Gaol, Dublin, 2010 ; *Transversal*, Dublin, 2010 ; *Response*, Landguard Fort, 2010 ; *I'm With You*, 2010 and *The Fringe Out West*, Strokestown Park House and The National Famine Museum of Ireland, 2011.

crockery are described in these accounts, which enabled Walsh to recreate the nests faithfully. The artist sits on an upturned saucepan while a bottle of whisky placed behind her hints at these women's drunkenness. The wrens were vilified by the population and safely confined to their nests: "These women provoked fear and fascination and were the polarised opposite to society's expectations of how women should behave and how they should appear in public" (Luddy, 2007, 62). The artist's dress, which is in keeping with contemporary descriptions⁸, testifies to these women's desire to seduce. Femininity is encapsulated in the golden high-heeled shoes, the tulle hat and the short white dress that the artist is wearing. By borrowing from past representations and popular images of femininity, Walsh makes clear that she questions representations. Like other feminist performers (Cindy Sherman for instance), Walsh is aware that "the battlefield of identity is inextricably wrapped up in the histories of the way identities have been marked, imaged, reproduced in the realm of cultural imagery" (Schneider, 1997, 10). Walsh is interested not in women as an essential category but in the way some women were victims of widespread representations and reduced to objects of moral discourse. Now, performance turns the symbolic into the literal, the object into a subject, the category into individuality.

In *The Wrens*, the stereotypical representations of purity and glamour are negated as the artist paints one of her leg in camouflage green before soiling her dress and skin with the paint (ill. 2). This gesture is reminiscent of Carolee Schneemann's use of paint, grease and chalk on her naked body in *Eye Body* (1963), a performance transferring the abstract expressionists' techniques onto the female body. In *The Wrens*, the green paint explicitly keys prostitution to the presence of the military. As a matter of fact, up to 500 prostitutes lived in the wrens and its vicinity; in 1879, 2,900 prostitutes were prosecuted for trespassing on the Curragh Camp (Luddy, 2007, 68). The camouflaged female body symbolizes the tacit acceptance of prostitution by the military and the government⁹ (Luddy, 2007, 61-63). However, by painting her own legs in green, Walsh also restores agency and self-will.

Many feminist theoreticians, drawing their inspiration from the anthropological writings of Mary Douglas as well as from the writings of Foucault and Bourdieu, have viewed the body as a surface on which the central rules and hierarchies are inscribed and reinforced: the female body is submitted to exacting and normalizing disciplines such as diet, make up, and dress (Bordo in Conboy, 1997, 90-91).

8 "Their clothing consisted of a frieze skirt with nothing on top except another frieze around the shoulders. In the evenings when the younger women went to meet the soldiers, in the uninhabited gorse patches, they dressed up in crinolines, petticoats and shoes and stockings" (Costello, 2012, <http://www.curragh.info/articles/wrens.htm>)

9 The government eventually tried to solve the problem because many soldiers were with venereal diseases. Women with VD were not treated as no doctor would come and visit the Wrens.

Feminist phenomenology has overcome the mind-body division and the ensuing sex-gender dichotomy by positing that oppressive systems operate through bodies which become “practiced and subjected bodies” (Bartky, 1990, 71) and that “bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self” (Butler, 519). Elizabeth Grosz’s emphasis on corporeality, as well as Judith Butler’s conceptualization of gender as being performative, gives much credence to feminist performance and its capacity to probe the construction of the gendered body. In *the Wrens*, Walsh uses body language rather than articulate discourse to testify to the predicament of the prostitutes. Far from victimizing them, she occupies the space of the gallery in a defiant and arrogant manner. She reclines provocatively in a licentious stance, splaying her naked legs. This pose is deliberately at odds with accepted representations of feminine behaviour. Indeed, women are known to be more restricted than men in their movements; they must display grace and an eroticism restrained by modesty; they are normally reluctant to stretch their bodies. Undeniably, “woman’s body language speaks eloquently, though silently, of her subordinate status” (Sandra Lee Bartky in Conboy, 1997, 134–135). As Luna Dolezal contends, body shame, which may be a mechanism of social control, functions in a context of social interaction and visibility (Dolezal, 2015, xv). Walsh’s unashamed transgressive and insubordinate position erases shame while the performance, as a re-enactment, reintroduces the lost relational equilibrium between the viewers and the character.

So as to subvert imposed acts of discipline, many feminist artists have soiled or stained their bodies or clothes. For Walsh and other performance artists, staining is “a creative gesture, a form of mark making, yet also as a politically subversive act, a retort to notions of purity” (Walsh and Healy, 2011, 7). To challenge norms of conduct further, in *The Wrens*, Walsh eats grains that she spits on stage. Purity is therefore desecrated in many different respects by the artist’s secreting organism. It is Julia Kristeva’s claim that the female nude in art, an icon of idealised feminine sexuality, has transformed the base nature of woman’s nakedness into culture and removed “the abhorrent reminders of her fecund corporeality –secretions, pubic hair, genitals, and disfiguring veins or blemishes all left out of the frame” (Ussher, 3). Secretions and excretions are instantiations of bodily excess. They bring the real body to visibility. Walsh’s ‘unwomanly’ position and the smears on her body—including her face—and dress are a response to the idealized representations of women as Odalisques. While male artists have often fantasized about women in Oriental harems, Walsh crudely hints at prostitution in this work, following in the path of Marina Abramović who, in 1975, had exchanged roles with a prostitute in Amsterdam (*Exchanging the Role*, 1975)¹⁰. As Rebecca Schneider shows, “the prostitute appears to embody a paradox: as both commodity and seller she embodied a bizarre and

¹⁰ This act of self-display was strongly feminist in tone and foreshadowed the self-eroticization of many other feminist performers (e.g. Yayoi Kusama or Hannah Wilke).

potentially terroristic collapse of active and passive, subject and object, into a single entity” (Schneider, 1997, 24). In Ireland, prostitution has received little attention so far. Back in 1992, a public sculpture was commissioned to commemorate the lives of women working in a red-light district of Belfast. Because she was reluctant to reduce the representation of working women to prostitution, Louise Walsh, the artist selected, conceived a group in bronze referring to poorly-paid female workers and unpaid housewives. As the initial brief mentioned prostitution, this commission provoked a controversy and the work, to be placed in Amelia Street initially, was displaced. For a long time, Irish nationalists argued that prostitution was correlated to the presence of British garrisons. Walsh emphasizes the colonial dimension of this situation: “As Irish sex workers servicing the British military while Ireland remained under British colonial rule, ‘The Wrens’ were one of the most vilified groups of Irish women and suffered much violence”¹¹. In the *Pall Mall Gazette* articles on the Wrens, the women are called bush-women on account of the nests they lived in and are compared to Hottentots or Aborigines, which betrays the racist and colonial approach to misery at that time. The slang meaning of the word ‘bush’, that is female pubic hair, is more disparaging. Subsequently, the Irish nation state constructed the myth of the purity and moral righteousness of Irish women so that prostitution was ignored for years even by historians consistently stressing Ireland’s morality (Luddy, 2013, 2).

The orange, white, and green fur scarf that Walsh wears around her neck refers to the national construction of femalehood. Sexuality in the Republic of Ireland was constructed on the basis of Victorian sexuality, that is as a shameful impulse to be controlled and repressed, as well as through Irish Catholic perceptions of morality. Both the Irish Republic and Victorian ideals promoted motherhood as the highest achievement for women. The perfect woman had to be highly emotional, sensitive, childlike, and sexually naïve. Women were overwhelmingly portrayed as helpless and unable to make informed decisions (McGrath, undated, 10). They were seen exclusively as child-rearers and home-makers (Boland, 1994, 49). Beyond the shores of Ireland also, “men have produced and enforced a representation of the female body as passive, helpless, or in danger of violation” (Conboy, 1997, 3). Women’s sexuality, long seen exclusively through male eyes, was also misrepresented as passive (Ryan, 2010, 93; Viney, in Bolland, 1994, 59) with censorship silencing the expression of female sexual desire (Ryan, 2010, 94). Irish nationalism, and its emphasis on motherhood, has tightened this repressive framework. In *Nationalism and Sexuality*, George L. Mosse demonstrates that nationalism entails the promotion of women as national symbols, as guardians of the continuity and immutability of the nation, and as the embodiment of its respectability (Ryan and Ward, 2010, 1). In Ireland, “women have been recognised, not as subjects with their own identity, but have instead been reduced to symbols of the nation” (Meaney, 1991, 203; Ryan 2010;

¹¹ See the artist’s web site: <http://www.helenawalsh.com/> (last accessed January 2016).

Boland, 1994, 188-189). One can find sacrilegious depictions of Mother Ireland as a whore in Seán Herron's *The Whore Mother* (1973) (Steele, 200) or Patrick Graham's *My Darkish Rosaleen* (Ireland as a Whore) (1982). In *After Labour*, one of Walsh's most radical performances, the artist extracts the Irish flag out of her vagina. This parodistic, carnivalesque delivery duplicates Carolee Schneemann's *Interior Scroll* (East Hampton, New York, 1975) during which the artist painted her naked body with mud before extracting from her vagina a paper scroll that she read. In both performances, the mock umbilical cord first looks like a penis. Walsh adds a further twist to the desecration by placing the Irish flag in her vagina, that is to say by replacing embodiment (the female allegory of Ireland) by incorporation. In giving birth to the flag, Walsh reclaims her position in the body politics.

Stances and poses, costumes and props are semiotic devices essential to live art; the decor is equally meaningful. In *The Wrens*, the nest symbolizes entrenchment. In many societies and cultures, women's space is "an enclosure in which she feels herself positioned and by which she is confined" (Bartky in Conboy, 1997, 134-135). In several of her works, Walsh positions herself in an enclosed space, standing on a mound, behind a door, or surrounded by objects only to lay a siege. This position is not coterminous with exclusion since, by turning the notions of confinement and entrapment (Conboy et al. 1997, 2) into literal set ups, Walsh builds up a visual syntax of resistance. Whereas the wrens were indeed contained in the area of their nests, the artist occupies the space of the gallery. The ditches which sheltered the "uncivilized" wrens were on the margins of society, in a space in-between the city and the military camp. Conversely, the gallery with its white walls and clean floor epitomizes culture and intellectual domination. The performance is an act of territorial occupation and the artist's alert gaze seeks to invert power relations, surveillance and controlling, to borrow from Michel Foucault's theory in *Discipline and Punish*.

As noted by historian Maria Luddy, if the wrens lived in the outskirts of the villages and the camp, they also exercised forms of rebellion that "constantly violated the boundaries set for them" by visiting the villages nearby and defying the condemnatory gazes of the inhabitants (Luddy, 2007, 74). These women's refusal of their own invisibility is echoed in the performance. Walsh's pose and defiant gaze testify to their rebelliousness and compensates for the silence and hypocrisy over prostitution. During the 19th century, if prostitution was considered to be a huge problem in Ireland, it was mainly because of its visibility (McGrath, 6): "All women who worked as prostitutes were exposed to a rhetoric of condemnation, from the police, from the local community and from the clergy, though society was relatively at ease ignoring the problem as long as it was hidden from the public view" (Luddy, 2013, 75). The visibility of Walsh's body and her stares at the public restore agency and counter the hypocritical silence of the military, the government

and clergy over prostitution. The artist's individual presence, which differs from the collective perception of the wrens as forming a "colony", leads the spectators to new awareness as they get involved physically in the restaging of hushed history and the reopening of wounds.

To protest against denial, silence, and gagging female performance artists "produce new modes for communicating what it is to be without discourse" (Walsh and Healy, 2011, 7). The absence of a cut-out performing stage or space separating the performer from the spectators induces a close proximity with the audience. In all her public performances, Walsh boldly stares at the viewers, who thereby feel some discomfort. While well-disciplined women cast their eyes downwards, and nice girls "learn to avoid the bold and unfettered staring of the "loose" woman who looks at her" (Bartky in Conboy, 1997, 134), Walsh gazes straight at the viewers, impersonating the emboldened Olympia in Manet's painting (1863). However, while the defiant gaze of the Olympia painted by the French master existed only under Manet's authorizing signature, being "a defiant gaze framed by an authorizing gaze" (Schneider, 1997, 25), the prostitute embodied by Walsh has become a subject capable of self-representation. Like other feminist performers, Walsh thereby subverts the to-be-looked-at-ness which Laura Mulvey famously defined:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (Mulvey, 2010, 44)

As Peggy Phelan argues, in *Unmarked, the Politics of Performance* (Phelan, 1993, 10), women should not believe that increased visibility equals increased power but should aim at representational shifts and a deconstruction of the ideology of visibility. Walsh's bold gazes are part of this shift and the ensuing emphasis on a Lacanian reciprocal gaze rather than on a fetishized image of women eliciting male desire. In this respect, performance is a means of resisting the metaphorical reduction of women which Peggy Phelan views as hierarchical and vertical. Performance art does involve the viewers who cannot remain passive beholders, nor be pleasantly entertained; contemporary performance creates a reciprocal and conditional situation often fraught with ambiguity and in which the artist, artwork and viewer together negotiate an intellectual and sensory experience (O'Reilly, 2009, 192-193). The female body is no longer fetishized but proves a subjective sentient body. Through the individualization or particularization that performance art induces, the relation between the self and the other is revisited and history is translated into subjective experience facilitating inter-relatedness and empathy.

Literalness, duration, and silence allow the artist to strike and interpellate the viewers. In *The Wrens*, *The Red Case* and *Invisible Stains*, silence opens up a critical space: “in fact, in this noisiest of centuries, silence has emerged as one of the richest areas of critical enquiry and most powerful elements of artistic expression” (McDonald, 1999, iii). Susan Sontag wrote that “traditional art invites a look. Art that is silent engenders a stare”, adding “the artist’s activity is the creating or the establishing of silence ; the efficacious artwork leaves silence in its wake” (Sontag, 1969, 16 and 23). Helena Walsh’s silence has a double function in that it draws attention to the silencing of women’s plight and is a tool for empowerment. As the artist claims:

A long history of silence has been observed in Ireland, to endure, to say nothing, has been until recently commonplace. Nothing: a word, a concept, a feeling. Silence has been of great interest to many artists but certainly to many Irish artists. Silence is a space, a space that you enter, it has a beginning and an end and is irrevocably, inextricably connected to time. It is intangible and is most powerful in the experience of it. Perhaps this is one of the many reasons that durational performance has been so popular in Ireland. For it offers a space, to explore many histories, both personal and national linked to those silences in a very direct, honest and accessible way. A way to speak without words, to speak beyond words. (Walsh and Healy, 2011, 4)

***Invisible Stains* (2010), *The Red Case* (2013) and *Containing Colonies* (2007): from embodiment to incorporation.**

In *Invisible Stains*, The artist’s silence takes on a new meaning owing to the site where the performance takes place, namely Kilmainham gaol¹²: “On arrival at the Gaol, a crowd had gathered and was already moving amongst the performers, who seemed at first like remnants from hidden histories trapped here. Physically present, yet as if out of another time. Their movements slowed down in constant repetitive action, or silently still” (Shaffery). As Walsh herself explains, silence enables the artist to betray the discourse and mechanisms imposing silence upon the victims (Linsley and Walsh, 2012, 162-164). Silence is all the more compelling in durational performances which force the participants (rather than viewers) to experience and acknowledge silencing.

¹² As stated in note 7, the work was performed in other sites as well. The artist has produced a video also entitled *Invisible Stains* (see <http://www.helenawalsh.com/>) which, for want of space, we shall not discuss here.

Invisible Stains, a four-hour long performance which was part of a collective show, refers to the Magdalene Laundries, institutions run by Catholic nuns in which unmarried mothers and women of ill-repute were submitted to forced labour to cleanse their impure souls. The title refers both to the invisibility of these ‘sinful’ women and to the denial of their fate in the Irish society and history. In the hall of the prison, which recreates the panoptical organization of labour in the laundries, Walsh performs repetitive acts. Like Mary-Magdalene, the repentant prostitute, and the victims of the Magdalene Laundries, the artist washes linen (ill. 3). She fills baby-gros with washing powder so that they look like motionless dummies that the artist rocks gently. On the back of each baby-gro, a number is printed together with the word “unknown”. The baby-gro is then repetitively plunged into the bucket of water until it loses its human shape (ill. 4). The water dripping in the buckets looks like milk. Once emptied of the washing powder, the baby-gros are squeezed until they look like both phallus and woman’s breasts, and put to dry on an S-Hook. At times, the artist addresses someone in the audience and says “She fell asleep in the Sun”, a quote from Pierce Hutchinson’s poem on babies born from unwed women. Walsh views the regular sounds of the dripping water hitting galvanized bucket or the splashing, sounding as “a contained, measured, throbbing” (Walsh, 2013, 344).

The alienation induced by the repeated gestures is made obvious due to duration. Duration is particularly pertinent in Kilmainham Gaol, a place of long confinement where time seems to have come to a standstill. Pioneered by Abramović¹³, durational performance, which strains the artist’s body while deepening the uncanniness of repetition, impacts the viewing experience as it forces the viewer to bear and share the performer’s pain or alienation (Morisson, 2016). As artists do stretch their physical limits, the audience becomes the uncomfortable witness of bodily pain. Walsh’s fatigue and strain, thus shared with the spectators, is conducive to empathy. Both silence and duration bestow solemnity upon the work (Walsh, 2013, 343) in that they create a breach in time which runs counter to the swift rhythm of contemporary life so as to leave room for understanding and interpretation. The repetition induced by duration is both obsessive and comforting (Howel, 30), an attempt at reaching at the unconscious and losing the ego, as well as holding an image for the viewers (Amanda Coogan, in Walsh 2013, 343). Now, cleaning is a powerful image.

The washing of the cloth evokes cleanliness, domestic tasks, but also the erasure of such stories from national history even though the last Magdalene Laundry closed in 1996. Despite the receding power of the Church since the economic boom, and in spite of protests from the victims after the bodies of 155 women buried in unmarked graves on a Dublin Laundry site were excavated in 1993, the scandal over

¹³ Marina Abramović, who exerted a strong influence on young performance artists, had consistently explored the limits her body could endure.

the Laundries is still largely hushed. The institutional records have been withheld since 1900. Moreover, the State has offered the victims neither compensation nor recognition and denied the 2010 IHRC report, which recorded many human rights violations in the laundries. The scandal that burst out in 2014 over the mass grave of babies in Tuam in an institution for unmarried mothers run by the Bon Secours order has put the laundries system in the limelight. The silence in Walsh's performance is therefore both a reminder that the 'penitents' on rehabilitation had to remain silent as they washed linen and a reference to the silence imposed by the State, the "social amnesia" over the Laundries (Mercier, 2013, 31).

The performance echoes many aspects of oppression in the Laundries:

This exploitation included constant surveillance, physical and emotional abuse, forced silence and prayer, invasion of privacy, deprivation of education opportunity, denial of leisure and rest, and deprivation of identity (through the imposition of 'house names', the cutting of hair and the confiscation of personal clothing and its replacement with shapeless and featureless uniforms). Though the women were deemed to be residents of their own volition many survivors state they were never informed of their right to leave and were forcibly contained. (Mercier, 2013, 40)

The artist's breasts are bandaged to evoke the oppressive containment of the female bodies as well as the repression of motherhood. In the laundries, women were forced to bind their breasts as a means of maintaining modesty (Walsh and Healy, 2011). Her heavy dress, hampering her movement is made up of nappies and baby-gros, which gives the impression that she is physically overwhelmed by the burden of her sins. By performing in Kilmainham Gaol, Walsh suggests that the Laundries were part of the Irish "carceral archipelago" in that they sought to contain deviancy (Mercier, 2013, 31). The Magdalene Institution served the functions of removing moral contaminants from social circulation, providing moral education for the 'respectable' Irish woman and creating deviancy in order to control women (Mercier, 2013, 45). The panoptical architecture of the gaol evokes the constant surveillance of the fallen women while the viewers become either witnesses of voyeurs in their own turn.

On the boxes of washing powder, Walsh has stuck the Proclamation of Independence, thereby reminding the viewers of the responsibility of the State. As Gerardine Meaney argues, women had become "scapegoats of national identity" (Meaney, 1994, 188). The recent debates over abortion have been linked to attempts to define the moral, political and economic boundaries of the Irish nation in a European and global context (Martin, 2000, 66). Besides, the performance suggests that the analogy between women and the nation is not merely a symbolic or abstract representation but has a direct impact on women's bodies (Martin, 2000, 67).

Similar issues are dwelt upon in *The Red Case*, a three-day durational performance (Something Human, The Terminal, Push, 2013) performed in a warehouse in Bermondsey, a hostel in London Bridge, and its surroundings. Each of the ten artists involved had to check in, to give their identity card on entering the precincts; they could not go out but could bring a 10 kg bag with them. Walsh's performance, whose title refers to what is known as 'the X case', evokes the secret journey of many Irish women trying to get an abortion abroad. In 1992, the Irish state had banned a young woman pregnant after being raped to abort. In the artist's own words, "this performance sought to offer a retort to the draconian patriarchal ideologies that deny women bodily integrity and subvert the shaming and silencing of women from Ireland who have abortions"¹⁴. The artist drew a large X on the ground before placing Irish flags stuck in Catholic altar bread reading 'Exiling Women's Rights'. Then, she placed a red suitcase on the X, the interior of which was full of statistics on abortion, and sat in it, replacing figures and statistics by her real, individual female body. Being surrounded by a fence made up of a tattered Irish flag, she occupied a space which was redolent both of defensive battlements and sacrificial places or funeral pyres. In the end of the performance, the artist sat in the case, her legs splayed to reveal a bleeding vagina evoking abortion in an utterly literal, physical way. The re-embodiment at play in this performance reasserts the fact that abortions are first of all lived and corporeal experiences which affect the body. The artist's intention is to make the issue visible and to put the women's body in the center of the debates. Both the duration of the performance, turned into a siege, its explicit references, and the body of the artist stretching well out of the suitcase, splayed and bleeding, partake of an aesthetics of visibility and empowerment.

Impersonation, embodiment are used by female artists eager to disclose the layers of meaning attached to the female body and to foreground what Rebecca Schneider names 'the explicit body' (Schneider, 1997). As previously suggested, Walsh does not shy away from incorporating national symbols. In *Consuming colonies*, a thought-provoking performance which the artist created after the birth of her first child, she cooked her placenta and offered it to male guests gathered around a long rectangular table. Closely tied to the mother-child relation and the image of the mother as feeder, the placenta is an anti-symbol of motherhood which male eaters are forced to absorb¹⁵. By incorporating part of the maternal body, Walsh's guests reverse the Greek myth of Athena's birth. As a matter of fact, Athena was born not from a woman but from Zeus after he had swallowed up the body of his pregnant wife (Moirá Gatens in Conboy, 1997, 82). Feminist performance has often relied on

¹⁴ The artist's website, www.helenawalsh.com/

¹⁵ However, recently, eating placenta (human placentophagy), which is what many mammals do, has been said to be invigorating and a protector against post-partum depression. There is no scientific evidence of that but the artist, who is a vegetarian, may have born this in mind too.

the explicit body, on “the explosive literality” of the body (Schneider, 1997, 2). As Julia Kristeva suggests in *The Powers of Horror*, the maternal body, as the threshold of existence, is both sacred and soiled, holy and hellish, attractive and repulsive: it is an abject body, an ambiguous one, an object of worship and terror (Ussher, 2006, 7). Such ambiguity is particularly salient in *Consuming Colonies*, a performance riddled with a host of meanings. Being a vegetarian, the artist must be sensitive to the analogy that many feminist writers have established between meat-eating and the sexual consumption of the female body. Besides, she keys the physical experiences of the female body to political conflicts involving the occupation of one country by another. In feminist writings, the female body has repeatedly been compared to a territory to be conquered (Conboy, 1997, 2). The image of the female body as a space to conquer was used by Kathy Prendergast in her *Body Map Series* (1980s) but whereas the latter softens the penetration and occupation of the body by using soft colours and the visual language of cartography (Nash, 1994), Walsh substitutes an acting-out to a metaphor. Last but not least, she composes the scene as a parody of Christ’s Last Supper. Christ’s words, “This is my blood of the covenant, which is poured out for many” come to mind as the placenta is served to the guests. Walsh also parodies artistic representations of the scene while undermining the symbolism at the core of the Eucharist. The placenta is not a symbol of motherhood; it is a most concrete piece of the reproductive body and a symbol of women’s power to create life.

Annette Khun explains that there are three feminist strategies of resistance: censorship, feminist practices of representations, which Walsh’s works exemplify, and feminist critical practice (Conboy, 1997, 204). Criticism, and curatorial projects, may indeed be a political practice. As a curator and a writer, Helena Walsh creates a discursive work which runs parallel to her performances. The collective dimension of *Labour*, gathering 11 live artists must be stressed. In her seminal writings, Simone de Beauvoir had already underscored that women have always had problems organizing because they have no past, no origin, no religion of their own (Conboy, 1997, 6). Collective art projects have emerged worldwide to foster a sense of solidarity and resistance between women artists. Collective performance may instantiate Monique Wittig’s useful distinction between woman (the myth, the political and ideological formation) and women (a class in which fight is possible) (Conboy, 1997, 313-316). As a matter of fact, ‘women’ does not preclude individual selves nor does it negate the existence of individual subjects. Collective performance illustrates the presence of the subject within the category of class, that is the articulation of private narratives within women, as class. Helena Walsh has also authored the catalogue of *Brutal Silence* (2011) turning the eponymous silence into a sharp critical voice: her text intends to offer an “insight into some of the issues being dealt with in live art in an Irish context while simultaneously offering a grounding of these issues within a broader historical context.” Both on the artistic front and on the critical front, Helena Walsh wages a war against invisibility which may open many eyes.

Illustrations



Helena Walsh, *The Wrens*, (2013), Daytime Drama, I’m With You, Rivington Place, London (Photo: Christa Holka), courtesy of the artist.



Helena Walsh, *Invisible Stains*, (2010), performed at Right Here, Right Now, Kilmainham Gaol Dublin (Photo: Joseph Carr), courtesy of the artist.



Helena Walsh, *The Red Case*, (2013), as part of *The Terminal*, London (Photo: Dominic Johnson), courtesy of the artist

More images are available on the artist's website. URL: <http://www.helenawalsh.com/>

Bibliography

Antosik-Parsons, K., 2012, 'Reflecting on the Guerrilla Girls in Ireland: Feminism, Performance and Irish Women Artists', *Labour: A Live Art Symposium*, invited lecture, <http://vimeo.com/38814526>

Boland, E. (ed.), 1994, *A Dozen Lips*, Dublin, Attic Press.

Butler, J., 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, vol. 40, 4, 519-531.

Cadman, C. et al., 2012, *Labour*, exhibition booklet and catalogue, Performance Space, London; The Void, Derry, The Lab, Dublin.

Campbell, S. et al., 2009, *Embodiment and Agency*, Pennsylvania State University.

Conboy, K., N. Medina, S. Stanbury (eds.), 1997, *Writing on the Body, Female Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.

Conley, A., J. Grinnell, 1997, *Re/dressing Cathleen, Contemporary Works from Irish Artists*, McMullen Museum of Art, Boston College.

Costello, C., 2012, "The Curragh Wrens."
URL: <http://www.curragh.info/articles/wrens.htm> (last accessed, July 2015).

Creed, B., 2007, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge.

Creissels, A., 2013, "Le Corps du mythe: performances du génie créateur", *Ligeia, dossier sur l'art, Corps et performance*, Paris, 76-90.

Dolezal, L., 2015, *The Body and Shame, Phenomenology, Feminism and the Socially Shaped Body*, London, Lexington Books.

Foucault, M., 1976-1984, *The History of Sexuality*, London, Allen Lane.

Foucault, M., 1975, *Discipline and Punish*, London, Pantheon Books (tr. A. Sheridan).

Galligan, Y., E. Ward, R. Wilford (eds.), 1999, *Contesting Politics Women in Ireland, North and South*. Boulder, Westview Press.

Greenwood, J., 1867, "The Wren of the Curragh", London, Tinsley Brothers.

Grosz, E., 1994, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Allen & Unwin.

Howel, A., 2000, *The Analysis of Performance Art*, Abingdon – New York, Routledge.

Inglis, T., Fall/Winter 2005, "Origins and Legacies of Irish Prudery: Sexuality and Social Control in Modern Ireland", *Eire-Ireland*, vol. 40, n. 3 and 4, pp. 9-37.

Jones, A., 1998, *Body Art, Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Kristeva, J., 1982, *The Powers of Horror, an Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.

Linsley, J., H. Walsh, 2012, "Gobsmacked: Getting Speechless in Performance", *Contemporary Theatre Review*, 22:1, 161-166.

Luddy, M., 1992, "An outcast community: the 'wrens' of the curragh", *Women's History Review*, 1:3, 341-355.

Luddy, M., 2007, *Prostitution and Irish Society 1800-1940*, Cambridge University Press.
MacDonald, C. (ed.), 1999, *Performance Research*, vol. 4, (3): *On Silence*, London, Routledge.

McCarthy, I. C., 1992, "Out of Myth into History: A Hope for Irish Women in the 1990s", *Journal of Feminist Family Therapy*, vol.4, n. 3/4, 37-46.

McGrath, C., "Women of Confinement The Magdalene Asylums of Ireland During the 19th and 20th Centuries."
URL: <https://www.msu.edu/~mcgrat71/Writing/Women%20of%20Confinement.pdf> (last accessed July 2015).

Mayer, T., 2000, *Gender Ironies of Nationalism, Sexing the Nation*, London, Routledge.

Meaney, G., 1994, "Sex and Nation: Women in Irish Culture and Politics", in Boland, E. (ed.), *A Dozen Lips*, Dublin, Attic Press, 188-204.

Mercier, S., 2013, "The Irish Magdalene Laundries: Establishing State and Social Responsibility in the 'Disciplinary Society'", *Daonnacht*, 1:1, 31-45.

Merrigan, J., 2010, "A Post- Patriotic Performance: Helena Walsh, Sinead McCann, Alex Conway, Right Here, Right Now, Kilmainham Gaol, November 4 2010", *Billion Journal*.

URL: <http://billionjournal.com/time/3.html> (last accessed July 2015).

Moloney, C., H. Thompson, 2003, *Irish Women Writers Speak Out: Voices From The Field*, New York, Syracuse University Press.

Morisson, V., Autumn 2012, "Women's art in Ireland and Poland 1970-2010: experiencing and experimenting on the body", *Etudes Irlandaises*, 37:2, 81-96.

—, 2016 (to be published), "Silence et mutisme dans les performances durationnelles d'Helena" in, *Le Silence dans les arts visuels*, Adrienne Boutang, Nathalie Pavec (ed.). Paris, Michel Houdiard.

Walsh et Amanda Coogan" in Boutang A. and Pavec N. (ed.), *Le Silence dans les arts visuels*, Paris, Michel Houdiard.

Mulvey, L., 2010, "Visual and Narrative Cinema", in Jones, A., *The Feminism and Visual Culture Reader*, London and New York, Routledge, 44-52.

Nash, C., 1994, "Remapping the body/land : new cartographies of identity, gender and landscape in Ireland", in Blunt, A. (ed.), *Writing Women and Space, Colonial and Postcolonial Geographies*, New York, Guilford, 227-250.

O'Reilly, S., 2009, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames and Hudson.

Phelan, P., 1993, *Unmarked, the Politics of Performance*, London and New York, Routledge.

Pyle, J. L., 1991, *The State and Women in the Economy: Lessons from Sex Discrimination in the Republic of Ireland*, New York, Sunny Series, State University of New York.

Ryan, M. 2010, "A Feminism of Their Own?: Irish Women's History and Contemporary Irish Women's Writing", *Estudios Irlandeses*, n. 5, 92-101.

Ryan, L., M. Ward (eds.), 2004, *Irish Women and Nationalism*, Dublin, Irish Academic Press.

Schneider, R., 1997, *The Explicit Body in Performance*. London, Routledge.

Shaffery, C., "Right Here, Right Now, an overview."

URL: <http://performanceartlive.weebly.com/right-here-right-now.html> (last accessed July 2015).

Smith, J., Winter 2007, "The Magdalene Sisters: Evidence, Testimony . . . Action?" *Signs*, 433-458.

URL: <https://www2.bc.edu/~smithbt/SignsArticlefinal.pdf> (last accessed, July 2015).

Sontag, S., 1969, "The Aesthetics of Silence", in *Styles of Radical Will*, London, Secker and Warburg, 3-34.

Steel, J., 2007, *Demons, Hamlets and Femmes Fatales: Representations of Irish Republicanism in Popular Fiction*, Bern, Peter Lang.

Tickner L., June 1978, "The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970", in *Art History*, vol. 1, n. 2, 236-251.

Ussher, J., 2006, *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*. London, Routledge.

Valiulis, M. G., winter 1995, "Power, Gender, and Identity in the Irish Free State", *Journal of Women's History*, vol. 7, n. 1, 117-132.

Walsh H., M. Healy, 2011, *Brutal Silence*, This is Live Art.

Walsh H., 2013, "Performing Processes: Live Art and Irish Culture", *Contemporary Theatre Review*, 23:3, 334-344.

Pour citer cet article

Référence électronique

MORISSON, Valérie, « Contemporary performance art by Helena Walsh: embodiment as empowerment in an Irish context », Revue Miroirs [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article8.pdf>

Auteur

Valérie MORISSON
Université de Bourgogne, Dijon
Centre Interlangues Texte, Image, Langage, EA 4182
valerie.morisson @ u-bourgogne.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

The Republican engagement of Irish women movements in the War of Independence (1919-1921): a Deleuzian perspective

Anne-Marie O'Connell, Université Toulouse 1 Capitole

Résumé

Le présent article est une analyse de l'engagement des femmes irlandaises dans l'organisation révolutionnaire féminine *Cumann na mBan* à la veille, pendant et après la guerre d'indépendance (1919-21). Hétérogénéité sociale, culturelle et religieuse sont les caractéristiques principales des membres d'un mouvement qui s'est fédéré autour de l'idéal républicain, au détriment d'autres revendications, féministes notamment. L'apport de la philosophie de Deleuze et Guattari à l'analyse politique de l'État et des mouvements d'opposition, notamment dans leur ouvrage *Mille Plateaux* (1980) permettra de définir les caractéristiques de cette diversité et de quelle manière elle se situe par rapport à une société dont le modèle dominant est à la fois colonial et masculin. La première partie dressera le tableau de cette hétérogénéité en se référant au concept de « rhizome », et, en particulier, à son caractère non-causal et non-linéaire. La seconde partie s'attachera à analyser les différentes manières dont *Cumann na mBan* a pu constituer, à sa manière, un « devenir-femme », c'est-à-dire un défi à la fois au pouvoir britannique en tant qu'Appareil d'État et à la masculinité comme modèle de « Visagété ». Enfin, la troisième partie tentera d'expliquer les raisons pour lesquelles cet engagement unitaire des femmes fut de courte durée en se référant à ce que Deleuze et Guattari nomment le « devenir-minoritaire » des « machines de guerre » qui remettent en question, de l'extérieur, un Appareil d'État qui, dans le cas de l'Irlande, a simplement changé l'identité nationale du pouvoir, mais non sa forme.

Mots-clés

Femmes – Révolution – Engagement – Minoritaire – Devenir – Visagété – Appareil d'État – Rhizome – Machine de Guerre

Abstract

The present contribution aims to analyse Irish women's engagement in the wake, during, and in the aftermath of the War of Independence against Britain (1919-21) through membership of the all-female revolutionary movement called *Cumann na mBan*. This organization was characterized by its social, cultural and religious diversity, which was federated under the Republican banner, to the detriment of more militant agendas, notably feminism. Gilles Deleuze and Félix Guattari's philosophical analysis of the structure of the State and of the nature of opposition movements as developed in *A Thousand Plateaus* (1980) will provide a theoretical explanation for *Cumann na mBan*'s diversity and how it was born out of a colonial, male-dominated social model. Part One will describe the key features of this diversity by reference to the Deleuzian concept of the "Rhizome" characterized by its non-causal, non-linear structure. Part Two will focus on the different manners in which *Cumann na mBan* can be considered as the expression of a "becoming-woman", especially in the way it challenged the British State Apparatus in Ireland and its masculine nature with reference to the concept of "Faciality". Finally, Part Three will stress the reasons why this common engagement of women was short-lived by analyzing it as a "becoming-minoritarian" War Machine, the aim of which is the question the legitimacy of a State Apparatus from the outside; in the case of Ireland, the State remained identical in nature and structure – only its national identity changed.

Key-words

Women – Revolution – Engagement – Minoritarian – Becoming – Faciality – State Apparatus – Rhizome – War Machine

Feminism does not form a uniform, solid block in terms of theory and approaches; in that sense it would be preferable to speak of “feminisms”. Borrowings include Marxism or materialism (Vogel 2014), psychoanalysis (Irigaray 1974 & 1977), liberalism (Friedan 1963, Nussbaum 2000) Hegelianism (Butler), technosciences (Haraway 1991), and all the fields of knowledge and arts testify to the dynamism of that mode of conceptualizing and exemplifying feminine identity in the course of a history that was – and arguably still – is male-dominated. This does not mean that male thinkers did not contribute, directly or indirectly, to the shaping of feminist philosophy, and this was the case with Gilles Deleuze (1925-1995). Although he was not a feminist philosopher, he elaborated on “women” in that they constitute what he called “becomings”. In the two volumes of *Capitalism and Schizophrenia* co-written with Félix Guattari (*Anti-Oedipus* 1972 & *A Thousand Plateaus* 1980), the notion of “becoming” opposes the existence of “woman” or “womanhood”, which refer to an assigned identity (Flieger 2000, 47). *A Thousand Plateaus* questions the existence of feminine identity in that it has existed not by default, but also as a result of a male-dominated structure. Indeed society, understood as a State Apparatus¹, forms a block from which meaning emerges and is propagated by a discourse that contributes to the control of a specific “striated” institutional space². What makes this form of control specific is its binarism: a society is typically organised around notional pairs like man/woman, old/young, work/leisure, law/outlaw, etc. These oppositions tend to create fixed modes of thought; this is also the characteristic of Western philosophy in that it follows immutable laws like causation, historical continuity and symmetry to form what Deleuze and Guattari name the “Tree”. To this they oppose movement, fluxes of life that are more singular, individual, and these form particular types of assemblages based on desire³ and characterized by their intensity, speed and variation. Such assemblages are constantly departing from the striated, controlled space which they oppose. They form, according to Deleuze and Guattari, “War Machines”, “Rhizomes”, whose object and purpose is rarely war but a type of challenge to the established State Apparatus.

The latter is strictly organized by a language (in terms of meanings, content and expression) that gives it the visible features of a model (called “faciality”) dominated by the face of a white, western heterosexual male. Consequently, women, coloured people, homosexuals and animals are not minor social entities, but the challenge to faciality in that they are “becomings”, potential War Machines. In other words, a becoming-woman, or even a becoming-animal, a process that goes as far as

1 This expression refers to the State institutions as they form a territory characterised by fixity and sedentarity. But the State Apparatus is also ideological; it dominates individuals like a “superstructure”, to borrow from Marxism.

2 The space controlled by the State is “striated” in the sense that it attributes to individuals an identity based on binary relations and logical exclusions.

3 Desire, according to Deleuze, cannot be associated with “lack” or “want”, but is akin to a “life-force”. Spinoza used the Latin term “conatus” to describe this force.

“becoming-imperceptible” is, first and foremost, a key concern for men/males because it challenges accepted assumptions on individual and group identities. Of course Deleuze and Guattari do not speak in terms of biology but of social representation, while adding that a total departure from a State Apparatus and faciality is a never-ending process. Such a process works as a series of departures on “lines of flight” (also called “deterritorializations”) followed by “captures” (or “reterritorializations”) either by the State Apparatus, or, at least, by the “Abstract Machine” of faciality. This perspective can cast a new light on Irish women’s political engagement in the War of Independence (1919-1921) in the sense that they shared men’s nationalist ideals but they also managed to dissociate themselves from traditional views on the role of women within a new society. This also meant that they would remain minoritarian insofar as they were considered as mere auxiliaries to men’s struggle for freedom. Because Deleuze does not address the specificity of a feminine identity but rather seems to negate it, his works have been the subject of intense critique by feminist scholars and philosophers. Central to the dispute is the issue of identity (which is always associated by Deleuze with fixity and faciality), or, as we may call it now, “gender”. In more recent works, feminists have tried to re-examine and reassess the theory of “becoming” by analysing how it contributes (or not) to the destabilisation of established dichotomies, like the masculine and the feminine.

The purpose of this contribution is to show how Deleuzian concepts like “becomings”, “War Machine”, “Rhizome” and “Nomadism” can illuminate the understanding of particular “events”, namely the Irish War of Independence (1919-1921) that saw women challenge “faciality” in the guise of a “becoming” that was politically Republican ; it did so in the form of a “War Machine” called *Cumann na mBan* (“The Council of Women”), precisely at a time when established colonial State structures effectively collapsed. The ephemeral existence of this organisation testifies to the emergence of a political feminine identity by, paradoxically, maintaining a kind of imperceptibility that can be attributed to the mutability of gender roles⁴, and the necessity to maintain seditious activities hidden behind the cloak of traditional gender stereotypes in order to create a space for women in the public sphere that had hitherto been denied to them.

The present contribution will examine how *Cumann na mBan* was an attempt to redefine the role of women in Irish politics in a way that would supersede other social and civil right struggles and form a united front among women of different social, educational and religious backgrounds in order to gain rights through physical

4 Women, for instance, used their feminine attributes (dress code, social role and received opinions about “womanhood”) to secretly contribute to the success of the insurrection. Men also used such a code to divert attention from policemen or soldiers when they dressed up as women to conceal their real identity and evade body searches.

involvement. Part one will discuss the heterogeneous nature of a “rhizomatic” political movement that used male codes of conduct in order to establish women as equal and valid actors in the creation of a new state. Part two will show how *Cumann na mBan* came across as subversive “war machine” in the eye of the British authorities and of some prominent Republicans alike in their challenging of gendered roles in the conduct of war and the mixed responses they prompted among male politicians. Part three will analyse how the aspirations of these “deterritorialized” women were then suppressed and reined in with the creation of the Irish Free State, which explains why the majority of *Cumann na mBan* members sided with the Anti-Treaty front during the Civil War that followed the signing of the Anglo-Irish treaty of December 1921. It will then conclude with the description of the complete “capture” of this short-lived assemblage as embodied by the drafting and subsequent ratification of the 1937 Constitution and the incapacity of *Cumann na mBan* to distance themselves from the “moment of being” that encapsulated Irish Republicanism and the fight for Irish independence embodied by their association with *Sinn Féin* and its opposition to the Irish state that followed.

The formation of an “all-female” rhizome

The War of Independence (1919-1922) was quickly followed by a bloody Civil War in Ireland that opposed those in favour of the Anglo-Irish Treaty of January 1922 as a momentary and necessary compromise, and those who staunchly denounced it as a renunciation to Republican ideals set forth by the First Dáil; interestingly, most members of *Cumann na mBan* were on the latter side. This may be explained by the plurality of interests and agendas that women aimed to promote; in other words, this all-female organisation constituted a “rhizome”, a complex notion that can be best explained by its formation and development⁵. Additionally, the existence of this rhizomatic structure is connected to specific events that define and encapsulate all its characteristics, but not in a strictly causal fashion. All of these events clearly show that those women challenged faciality (the social role model being the white, British, heterosexual, landed and upper-class male). This was the common ground for all the women that helped form *Cumann na mBan*, in spite of their otherwise different outlooks on the role of women in Irish society.

5 « À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980, 31).

Cumann na mBan as a Deleuzian “Rhizome”

The paradox of female involvement in Irish Republicanism is the result of women's awareness of the connection between politics and the promotion of their active role in a society that was fighting for social and political injustice. Some Irishwomen, through family connections, had been involved in the issues that divided Ireland regarding ownership of the land and the political status of the colony vis-à-vis the British Crown, as symbolized by the support or rejection of Home Rule. As such, they did not distinguish themselves from their male counterparts and mostly sided with them. What gave them the impetus to participate more openly in areas that were the safeguard of men was their more generalized access to education: in 1878 they were granted equal rights in that area based on academic merit; in 1904 Trinity College opened its doors to (Protestant) female students and the National University followed suit for Catholic women (McCarthy, 2014, 8). Better education also prompted women to repeatedly demand civil and voting rights in the United Kingdom and Ireland in general. In 1897 *The Suffragette Movement* was set up and English activist Millicent Fawcett helped create the *National Union of Women's Suffrage* in England. The movement was peaceful and meant to use all possible legal means to achieve the granting of the right to vote to women. Due to the reluctance of male members of what was to become the Labour Party, Emmeline Pankhurst and her daughters Christabel and Sylvia set up the more “radical” *Women's Suffrage and Political Union* (WSPU) in 1903. Gradually, they took part in spectacular display of unrest and breaches of public order. But this movement split up precisely on the question of Irish nationalism. Sylvia sided with the Irish demands for Home Rule, then for independence. She was expelled from the WSPU in 1913 after she attended a meeting in Albert's Hall in support of the workers in the Dublin Lockout (Bell, 2016). In 1908 the *Irishwomen's Franchise League* was set up on a similar agenda. But they met with a lot of resistance among the political class and the Home Rule Bill of 1912 rejected the idea of women suffrage⁶. So far, it seemed that the commonality of interests between women of all socio-cultural hues and religious denominations was fragile across the wider British Empire. In Ireland, militant suffragettes like Margaret Connery, a Catholic, or Kathleen Emerson, a Protestant, were joined by republicans who added the struggle for Irish freedom to their agenda; it was the case for Maud Gonne or Constance Markiewicz, to name but a few (Watkins, 2014). Women were granted the right to vote in 1918 in Britain and Ireland, a time by which some had become more visible in intellectual

6 “Redmond, as the Manchester Guardian reported, found that ‘it is necessary for the Irish Party in the interests of Home Rule to save the Liberal ministry from the disruptive effects of women's suffrage’. This was no sacrifice for Redmond as he was totally opposed to women's suffrage anyway.[...] On the Unionist side, Carson was equally intransigent on the issue, and although Craig was a supporter of the women's cause he was not prepared to challenge the determined stand of his leader. The Unionists could only have one aim—the defeat of Home Rule and nothing could be allowed to distract from that?”. (Kelly, V. 1996, online)

and cultural spheres on both sides of the Irish Sea⁷. Another contributing factor to the formation of *Cumann na mBan* was the creation, in 1900 and 1910, of the *Labour Party* in Britain, based on the Trade Union movement. Key Irish figures involved in this movement include James Connolly, founder of the *Socialist Labour Party* in 1902. He later founded, with ex-British Army officer Jack White, the *Irish Citizen Army* in 1913 following the “Lockout” strike in Dublin to protect the workers and strikers against police brutality, the first in a series of events to be called “Bloody Sunday”⁸. Some early socialist ideals were instrumental in the formation of a female political consciousness because for Engels, gender equality was a prerequisite of the creation of a “perfect” socialist state, the starting point of which being women’s entry into the labour market (Engels 1884)⁹. Indeed women took part in the Dublin strike in a variety of ways: female workers at the Jacobs Biscuit factory protested against repressive methods aimed at controlling their “morality”¹⁰; many were wives and relatives of strikers and suffered from the consequences of misery imposed on their families, some others set up “kitchen soups” to feed the hungry, like Delia Larkin, Jim Larkin’s sister, at Liberty Hall¹¹.

Interestingly, this movement that spread across geographical and cultural boundaries and de facto “deterritorialized” the whole issue of women’s status was somehow captured by other political, territorial considerations, namely the issue of Ireland’s political identity and quest for independence. Indeed women in Ireland were caught up in the rise of nationalist ideals; *better access to education* enabled them to get

7 Women emerged as political figures, but there was clearly a dividing line among them: Nationalists did not really support feminist causes, while those in favour of women’s struggle for equality with men did not necessarily embrace republican ideals (Kelly, 1996).

8 However, it is striking to note that the British Labour Party and the more radical Independent Labour Party strongly condemned the Easter Rising.

9 But socialists were not united on that front. In England, Ernest Belfort Bax (1854-1926) was a fierce anti-feminist. In 1896 he published *The Legal Subjection of Men* (London, The New Age Press), in which he drew on his experience as a barrister to maintain that the law was an instrument used in favour of women to the detriment of men. He later published *The Fraud of Feminism* in 1913, exposing what he believed to be the dangers of feminism for society.

10 James Connolly published an article in the *Irish Worker* on 14. March 1914 called “The Outrages at Jacob’s” vilipending the repressive measures taken against those female workers who asked for re-employment after the failure of the 1913 strike: “We have been told that when the girls apply for re-employment this manager, after brutally insulting them before the scabs whom he brings in, in order that he may parade the applicants before them, compels them to submit to his examination of their clothes, their hats, skirts and blouses, to submit while he pinches their arms, and examines their physical condition, and that all through this degrading examination he keeps up a running fire of insulting remarks [...]. In addition to this the girls have to strip to the waist, take off boots and stockings, and then in a semi-nude state go before a doctor to be examined. After submitting to all this they receive the final verdict from the manager. Usually that verdict is a refusal to re-employ – a refusal that was determined on before the ordeal, and was only delayed in order to give this vile brute of a manager an opportunity to gloat over the sufferings of the girls”. <https://www.marxists.org/archive/connolly/1914/03/jacobs.htm> (Accessed 20/01/16).

11 See Catriona Crowe’s video talk on women’s role during the Lockout.

involved in Irish cultural movements like *Conradh na Gaeilge* (the Gaelic League) founded in 1893 by Douglas Hyde¹² or the GAA, an organization promoting Gaelic sports, culture and language set up in 1884¹³. This exacerbated tensions in all areas of Irish life, be it in land wars, industrial action like the Lockout, and it polarized Irish society around the issue of political independence. What could have remained a classic class struggle¹⁴ became indeed a radical rejection of colonial power. This meant that women were inevitably drawn into the nationalist debate due to their territorialized identity. But the major element in the formation of an all-female Republican movement was the creation, in 1858, of the *Irish Republican Brotherhood* by James Stevens. This secret organization was international, “deterritorialized” due to its connection with US branches of the Fenian Brotherhood, set up by Irish immigrants following political waves of repression in Ireland and mass immigration as a result of the Great Potato Famine (1845-50). The central tenet of this international network was to promote violent insurrection against British rule, the rejection of any political compromise like Home Rule, and the internationalisation of the Irish struggle by lobbying US politicians and secure some degree of “influence” *vis-à-vis* Britain. This seals the passage from Parliamentary struggle for emancipation (initiated in 1823 by Daniel O’Connell’s *Catholic Association*) to hardline republicanism modelled on Revolutionary France. *Cumann na mBan* was set up in 1914 as an ancillary organization of the Irish Volunteers, the armed branch of the IRB, and they never really departed from that original allegiance (McCarthy, 16-17; Matthews, 254).

The IRB functioned as a secret society, comparable in its structure to a game of Go, with pawns trying to infiltrate the State Apparatus in order to help dissolve it (Deleuze & Guattari 1980, 436-437). Unlike the Volunteers, *Cumann na mBan* conducted public demonstrations and waged campaigns against conscription in 1916 or raised funds for the Irish prisoners in England following the Easter Rising. When they finally won the right to vote in 1918, Irishwomen played an important part in Sinn Féin’s electoral success during the 1918 General Elections. The publicity around the movement is part and parcel of a more general strategy: women’s involvement in public life could be felt as provocative and yet remain within acceptable limits. Indeed they were subversive in that they deterritorialized women from their home into the streets and public spaces, and yet they confined themselves to adjectival roles, such as assisting the Volunteers (McCarthy, 44).

What these events show is that close connections can be made between geographically distinct formations on the basis of rapid networking and travels,

12 See <https://cnag.ie/ga/eolas/conradh-na-gaeilge/stair-chonradh-na-gaeilge.html> (Visited 13/09/15).

13 See <http://www.gaa.ie/about-the-gaa/gaa-history/> (Visited 13/09/15).

14 See Pdraig Yeates’s talk on the nationalist interpretation of the Lockout at <http://www.nli.ie/lockout/> (Visited 13/09/15).

and cross-pollenization of ideas and ideals, something that is a key feature of rhizomes; moreover, all these movements are *minoritarian* and polymorphic¹⁵: they follow specific agendas but do not strive to change the world's order. They adapt to changing circumstances. All of them are relevant to the formation of Cumann na mBan itself, which adopted a very modest agenda when it was set up on 5th April 1914 in Dublin.

Cumann na mBan as a concatenation of diverging and concomitant agendas

Since its creation in April 1914, members expressed diverging views on the exact role of women *vis-à-vis* their male counterparts and the more general issue of gender equality and the place of women in society. The more radical fringe of the movement (Constance Markiewicz, Jenny Wyse Power, Agnes O'Farrelly and a few others) supported women's engagement in armed conflict and resented the social pressure to bow to male authority. However, this issue was far from consensual among the members, and a more neutral approach was adopted. The official aim of the movement was to "advance the cause of Irish liberty, to organise Irishwomen in the furtherance of this object, to assist in arming and equipping a body of Irishmen for the defence of Ireland, to form a fund for these purposes to be called the 'Defence of Ireland Fund' " (McCarthy, 17). This compromise's essential purpose was to secure a minimum of unity and attract more conservative women with nationalist feelings combined with a restricted vision of women's role in politics (18-22). The necessity to act efficiently established that priority was to be given to the support of political nationalism under male command, which may be seen as a paradox for an otherwise all-female organisation with its own structure and hierarchy. *Cumann na mBan* can be more aptly described as a rhizome, a multiplicity. The quest for women's civil and political identity was pushed aside, which also left the door open to increased responsibilities for women in a context that was not ready to accept them: bearing arms, wearing uniforms (the "hidden agenda" of some *Cumann na mBan* key figures like Constance Markiewicz) became more acceptable after the organisation achieved some success in fund-raising, nursing and offering safe houses to the Irish Volunteers. The group was finally morphing into a Deleuzian *War Machine* in its own rights. This concept is rather paradoxical and can be defined along the following lines. First of all, war is not its primary object (Deleuze & Parnet, 1990, 50) but it is connected with the exploration of a smooth, unchartered political space in a nomadic, non-causal fashion (Deleuze & Guattari, 1980, 435): women form heterogeneous groups (in terms of social class and of religious persuasions) pursuing different agendas; the only common point was their opposition to the British State Apparatus. However, the novelty of their endeavor was such that it did not provide them with a clear idea of how to proceed, and it seems as though they were reacting to the political circumstances,

¹⁵ "Minoritarian", according to Deleuze and Guattari, refers to a process of becoming, which suggests that it never ends.

rather than imposing their views to a reluctant society. Secondly, a War Machine is both unstable and temporary; it only leaves negative traces in history and tends to disappear once their stated aim has been reached: "becoming-revolutionary" is both unstable temporary. Either it fails as a revolution or it is captured by a State Apparatus, old or new, and then it turns into a different form of assemblage within a new social and political order. *Cumann na mBan* can be defined as such, since it explores hitherto unknown possibilities for women to occupy the public sphere in disguise, to help the IRA Volunteers and to deal with the least visible task of war-making. They remained external to the colonial State Apparatus because they fought it by resorting to unconventional means. This made their actions rather efficient, precisely because they used the gender stereotypes of the day to their advantage. This was particularly clear during the events that led to the insurrection fomented in April 1916 by the more radical sections of the nationalist movement. Republican women played the part of the proverbial "dark horse" in the process because they were never considered as potentially dangerous by the Crown authorities. As such, they effectively challenged the current gendered representations that pervaded the society of the day¹⁶.

Challenge to faciality (Easter 1916)

Women gained a lot from deterritorializing political ideals borrowed from republicanism by pushing its logic to its extreme possibilities: the Declaration of Independence and the First Dáil constitution were terse in the expression of their political goals, but the influence of socialism was to be felt in that they banned "domination of nation over nation, sex over sex and class over class". *Cumann na mBan* was set up as a shadow version of a male revolutionary army, which means they were given a role outside the home, parallel to access to education. This also entailed improving their political education through publications by women in nationalist papers (like *The Irish Volunteer*) and the production of political women's magazines like *Leabhar na mBan*. The latter was doubly minoritarian because it addressed women, a minoritarian group, in a minority language. In spite of all these obstacles put in the way of female political emancipation, women's engagement in republicanism may be seen as the alliance of two "minoritarian" becomings: the hitherto subjected Irish male republicans, their propaganda of a nation in chains,

¹⁶ Interestingly, religious boundaries existed within families and they sometimes coincided with gender. The Gifford siblings were a good illustration of such a phenomenon: "All the boys remained staunch Protestant unionists despite their Catholic baptisms. All the girls declared for Irish republicanism; four of them became Catholic despite their Protestant baptisms, and two of them married signatories of the proclamation of the Irish freedom." (Clare, 2011, 11-12)

represented by a weeping maiden¹⁷, and, by way of association, Irish women, who had been doubly subjected as women and as Irish. That explains the twofold direction that their engagement took: on the one hand, they believed that they could make a real difference in the struggle for independence by acting like men and by using their femininity to deceive the authorities. This was done by blurring the gender dress codes and the accepted codes of behaviour.

Dress codes as a political statement

First, the wearing of uniforms was tolerated but its value varied according to context. Since the First World War, women managed to be accepted as nurses on the battlefield, but there was a lot of reticence to accept them as a reserve force; the British Women's Legion, founded in 1915 by "Anglo-Irish, aristocratic feminist and pro-unionist, Edith, 7th Marchioness of Londonderry" (Urquhart, 2010, 1) had to fight an uphill battle for general recognition as worthy of military consideration; this was only achieved when gender differences were clearly stressed (1). Again, fluidity in their demands was a prerequisite, as opposed to the fixed assignment imposed on men as soldiers and protectors of the nation. During the Easter Rising, women disguised as men, and as such were targeted and shot at, like Margaret Skinnider (McCarthy, 60-61), while they would be spared by British soldiers when wearing female attire, thus conforming to the social norms of the day. When dealing with the Easter rebels, British troops considered that wearing a uniform entailed treating women as soldiers, but this only happened just before the surrender of the insurgents (68), where women were asked to leave before surrendering as this might upset the men; those who did not wear their uniforms were allowed to leave the "battlefield", but continued helping the Volunteers' Flying Columns during the War of Independence. Uniforms were not standardized, but were left to women's imagination; many of them either magnified warfare by sporting many guns, like Constance Markiewicz (Steele, 2010, 62), others wore features that were reminiscent of the past Irish struggles for freedom, especially the insurrection of 1798 (61): sporting the colour green, hats and feathers reminiscent of that past was part and parcel of the women's strategy to recapture a heroic period of republican ideals. In a way, this public attitude indicated that this "deterritorialization" of Irish history constituted a movement of deeper emancipation to come with the new Republic, and that women saw themselves as recipients of the rebel tradition. However, this public display of political defiance was mitigated by the necessity for women to conform to another, republican role model, the quiet, silent, loyal bride, daughter of the male nationalist hero.

¹⁷ This refers to the poetic standard of the 18th century "aisling" (lit. "vision"), where a sleeping poet meets a beautiful, tearful maiden who tells him of her woes. She personifies Ireland under British rule. The image was still present in drama at the turn of the 20th century, notably in WB Yeats' *Cathleen ni Houlihan* (1902) or his *Countess Cathleen* (first performed in 1911).

Blurring gendered roles

The very nature of guerrilla warfare conducted by the Volunteers offered women an opportunity to subvert, then to challenge their traditional role in society. Few parties promoted the disappearance of gendered roles, and James Connolly's *Citizens Army* was the exception. Interestingly, it was a woman, Helena Molony, an actress and political activist, who describes this unusual attitude to gender¹⁸. She stresses the interchangeability of men and women's roles in the following terms: "If a girl could handle a gun, she was given one. If a man could cook a meal, he was not made to feel in any way degraded by it"¹⁹. Moreover, the Volunteers' success was based on intelligence gathering, great mobility, and a tight control over a scarce supply in arms and ammunition. This entailed becoming invisible to the British troops and intelligence officers, the "G-men". Women proved an invaluable help in that they served as informers, couriers, eavesdropped on conversations, reported them to Volunteers HQ; they carried guns under their coats and outfits, dissimulated explosives (Steele, 53); this nevertheless entailed the risk of being arrested, or, worse, molested by the Auxiliaries (Ryan, 201, 38). In some other cases, they could face the hostility of their local communities who believed they were becoming too friendly to the British. In a guerrilla warfare, society went topsy-turvy and, paradoxically, women were constantly on the front line: while men hid away and organized attacks on the troops, women were often alone to protect their household; even if they conformed to their traditional role, they were particularly vulnerable to raids; besides, due to their family connections, they routinely offered shelter to IRA combatants and, as is still the case, they were easy targets for military reprisals; but this was done so as to humiliate the absent kinsmen. Only when they participated in covert operations could the women hope to gain some recognition for what they did as individuals. Otherwise they remained captive of family networks and conventional assumptions about the loyal wife and daughter, just like the personification of Ireland was waiting for her sons' sacrifice to deliver her from her chains. This emancipation came about when some emblematic women combatants were referred to as 'girls'.

The 'Girl' and the unconventional war

The Irish War of Independence was the first urban guerrilla warfare, which was invented by Michael Collins, in an even more unconventional manner. Women combatants were invisible, "imperceptible" in the public sphere, using diversion - like carrying ammunition in shopping baskets or under their coats. "Nomadism", a Deleuzian concept linked to the formation of the War Machine, helps define the nature of the women's contribution to the war. According to Deleuze and Guattari, the Nomads carry their tools and jewels with them and resort to secrecy to fulfil their

¹⁸ <http://www.easter1916.ie/index.php/people/a-z/helena-molony/> (Last accessed 20/09/15).

¹⁹ In Steele, 60.

aim, which is to oppose the State and the form of its thought and ideology; nomads are essentially minoritarian because they evade formal categorization (Deleuze & Guattari, 1980, 470-471). Republican women, by deterritorializing gender and gendered social roles, do not really create their own identity; instead of questioning stereotype, they use them to achieve their aims. The real challenge is to be found in the War Machine, which deterritorializes the attributes of womanhood, and this, oddly enough, is where the real challenge to gendered stereotype really was. One of the most sensational of these challenges is to be found in press reports, which described women activists as 'girls', a term reminiscent of Deleuze and Guattari's developments on the Girl²⁰. For the authors, the Girl represents a pure "becoming", and not a stage in the growth and evolution of an individual woman (Deleuze & Guattari, 1980, 340); in a way, the rebellious girl, who, like Antigone, relinquishes her role and her place in a social order she rejects, is no longer associated with an identity within a family or social structure; she is rather deprived of her body by the social discourse or reprimanded for not conforming to gendered stereotypes (339). Deleuze defines the "girl" as the expression of "becoming-woman": she is detached from corporeality and individuality; she is more "a way of being"; in that sense, every woman of every age group is, or "becomes- a girl"; however, the girl also expresses a relation based on power and confiscation- the girl is forever dispossessed of her identity and is devoid of subjectivity. She is minoritarian and, paradoxically, she escapes all attempts at reconfiguring a fixed female identity; she is pure movement, speed and intensity (339). She is also associated with what Deleuze calls a "Body without Organs" in which the organism (essentially shaped by psychoanalysis) disappears in favour of a line of flight that belong to no age, group, sex, order or kingdom (338): "it is a way of understanding transformative possibilities- the ways in which identity might escape from the codes which constitute the subject" (Driscoll, 200, 75). One such example is to be found in the 'Mary Bowles case'. She was arrested in Clogheen (Co. Cork) in January 1921 along with a group of nine men and accused of carrying weapons and seditious literature. One sensational element was that, after being searched, a steel body armour was found underneath her blouse. The story ran headlines and the reports contributed to the confusion since little was known of her personal history or even her age (which varied from 13 to 16). The body armour was shown on photographs in the press and it generated much speculation about her (Ryan, 38). Indeed her young age, her lack of fear, the presence of explosives and ammunition, and the absence of family members during her trial show that the 'girl' is in total contradiction with the image of the republican woman who supports her kin. She stands out as a social singularity, a pure 'becoming'. Even the sentence that was pronounced against her by the court martial contrasts with the fate of female combatants and IRA support groups; unlike her 'sisters in warfare', who were imprisoned, she was sent to a Catholic reformatory for a period of three years. This can be interpreted as a suitable punishment for a "deviant, wayward girl" (41),

20 "La jeune fille" in the original French.

who could be persuaded to become a normal woman again. In Deleuzian terms, Mary Bowles and her republican "tribe" circulated in an unchartered, smooth space of becomings in which the future Republic was forming its own political thought, in opposition with the striated, controlled space of the State Apparatus. Her masculine war equipment concealed under her feminine attire, along with her young age, literally 'unsexed' her and disturbed the gendered structure of society, in the same way that Joan of Arc must have challenged the Faciality of her period. Womanhood was challenged by the Girl. But what makes the engagement of women in the conduct of war (which took many forms) so specific is that it was instable, and it did not last long. As always, women's attempt at gaining some sort of recognition as equally capable as men remained, for the most part, limited to gendered preconceptions. Deterritorializing gender became theoretically possible because such a process, such a movement required two elements, two forces, two terms.

Instability of the nomadic assemblage

Deterritorialization is a complex term in Deleuzian philosophy and its meaning changed from *Anti-Oedipus* to *A Thousand Plateaus*, but one of its central tenets is that it is a process based on the relation between an individual (or a group) and a territory, which is not so much geographical than defined by a network of connections (feelings, affects, familiarity, safety, etc.) that can be transposed to another territory; it can thus be remodelled according to circumstances. During the War of Independence, *Cumann na mBan* members kept a close connection with their home, their families and their "domestic duties", except that they managed to change their finality. For instance, the home was a safe place, but because it gave shelter to Volunteers. Family was also a cover for other, illegal or seditious activities, which did not prevent activists from proclaiming their loyalty to Republicanism in public. Language filled with coded information, fame was used for propagandist purposes²¹ while anonymity enabled the continuation of warfare. The comfortable dividing line between truth and lie, between trust and distrust was no longer evident, and this was due in part to a reversal of values in the definition of the term "civilian", which came to mean "faceless combatant". It also entailed a capacity to achieve a complete reversal of values and a series of actions that follow their own rhythm and their own intensity.

However, this type of assemblage is not meant to become a norm, and therefore it cannot maintain such a degree of intensity forever; instead, the historical events that led the Dáil to negotiate a truce, then a Treaty with Great Britain in January 1922 paved the way for the formation of an autonomous Irish Free State, and the capture of the War Machine by the newly-formed State Apparatus that became morally conservative. Irish Republican women had a lot to lose in the process,

21 Markiewicz was emblematic of that trend.

which explains that most members of *Cumann na mBan* fought on the losing side of the Civil War (June 1922-May 1923). They did so out of loyalty for the republican ideals and to preserve the memory of those who had died for those ideals. Most of all, they decided to give accurate accounts of the day-by-day developments of the conflict and of the role each and every leader played in it. This, of course, included the part played by women, both individually and as members of various movements, as we shall see. However, this attitude of constant remembrance did in fact isolate them from the evolution of party politics as time went by.

Capturing the War Machine, or the end of the movement

In July, the parties to the conflict agreed on a truce in preparation for the drafting and the negotiation of a bilateral Treaty to end the hostilities. The matter was delicate, and the Irish clandestine government knew that the British would be reluctant to grant too many concessions and would threaten Ireland to wage a war of complete destruction if no agreement was reached. Éamonn de Valera, President of the Irish Republic, and his Dáil cabinet, sent a team of plenipotentiaries (among whom were Michel Collins and Arthur Griffith, founder of Sinn Féin) to negotiate the terms of the Treaty. It was finally signed in January 1922, and narrowly ratified by the Dáil on 7 January 1922 by a majority of 64 to 57. The division among Republicans hinged on the following aspects: the dominion status granted to Ireland (and not full independence), the necessity to take an oath of allegiance to the British Monarch, and the partition of Ireland. *Cumann na mBan* did not avoid the same divisive issues, but, in their case, most members decided to support the Anti-Treaty side led by De Valera. After a year of intense violence, the Pro-Treaties won the war and set about founding the Irish Free State. The question is why did Republican women so overwhelmingly support the “dissidents”? The answer is, as always, rather complex: first, the directing board of the organisation was led by women who had lost their husbands, sons and close relatives during a war that aimed to establish a Republic (Mary Colum, Kathleen Clarke, Margaret Pearse) for it is true that women’s political involvement was personal and based on family ties. Secondly, the Treaty signalled the end of all “native” initiatives in terms of justice (end of the *Dáil courts*, for example, on which *Cumann na mBan* members could sit²²), the increased influence of the Catholic Church²³— which supported the Irish Free state □ on national politics (and not all Irish rebels were Catholics), the disappearance of a socialist ethos from

22 Dáil courts, otherwise known as Sinn Féin courts, were set up in every part of the country controlled by the Volunteers. They settled civil disputes within the local communities by resorting to arbitration. Officials of these courts comprised local parish priests (as the smallest jurisdiction was indeed the parish), members of the Volunteers and/or of *Cumann na mBan*. They were shut down in 1924 by the Dáil as part of the Anglo-Irish Treaty.

23 Most constitutional provisions concerning family law were directly inspired by the Catholic doctrine. While the 1937 Constitution was drafted, most Irish bishops negotiated with Éamon de Valera and the legal team that prepared the first draft.

the political discourse. That was a return to traditional gendered roles: women’s political identity was gradually disappearing, as opposed to Republican equality as they saw it. Thirdly, during the Civil War, women were massively imprisoned, even more so than during the War of Independence (Ryan, 2010, 49). In any case this fuelled a lot of bitterness among women and men alike; this division was a political landmark because it paved the way for the birth of *Fine Gael* (a Pro-treaty party) and *Fianna Fáil* (De Valera’ Anti-Treaty formation), which dominated Irish political life for decades. By contrast, most anti-Treaty women remained loyal to Sinn Féin; as the party’s influence waned, so did the “intransigent” women’s voice that still stood for it (Matthews, 2012, 227-256).

De Valera resumed party politics in 1926, and under the 1931 Statute of Westminster, Britain gave up its right to legislate for members of the Commonwealth, thus paving the way for Ireland’s full independence. In 1937, he became the architect of a Constitution that is still in force today. Many aspects pertaining to family, filiation and professional life confined women to a very traditional role shaped by Catholic values. For example, divorce was illegal²⁴, nullity was left to judicial discretion. Legal separation was accepted but this remedy was mostly unfair to women. The newly-formed State emphasized the role of women as mothers and family stood as the most fundamental unit group in post-Independence Ireland. Pursuant to the 1925 *Civil Service Employment Act*, female civil servants had to resign upon marriage. In 1971 feminist organisations fought for equal pay and status for female employees and social justice for widows but the *Equal Status Act* was passed in 2000 only. In matters pertaining to sexuality and procreation, the Republic remained very conservative under the influence of the Catholic Church: contraception was unavailable, though not illegal; it was liberalized only in 1993. Abortion, though no longer strictly prohibited, is not available to most women²⁵. As to interfaith adoption, it was legalized in 1974, but unmarried women have no access to it. The dearth in childcare facilities, along with short school days, meant that mothers could not have a professional career, with some notable exceptions like nurses.

All this shows that not only have women’s condition in Ireland regressed since the heydays of the First Dáil’s Republican ideals were proclaimed, but also that their bodies have been reterritorialized on a traditional State Apparatus. It looked as though women’s role in the struggle for Irish freedom had been but a parenthesis.

24 Until it was legalized through referendum in 1995.

25 Abortion was completely illegal in Ireland since the passing of the British *Offences Against the Person Act* of 1861 and the adoption of the 1937 Constitution. In 1983 the 8th Amendment reaffirmed the right to life for the unborn. Tragic illustrations of the ban can be found at different moments in contemporary Irish history (1984: the Kerry babies case, the 1992 X case, the 2002-2010 *A, B and C v. Ireland* case before the ECHR, the death of Savita Halappanavar in October 2010, and the granting of a very limited right to abortion on Irish soil if the procedure is approved by a medical committee).

But what remains of *Cumann na mBan* and other Irish revolutionary rhizomes?

The “veiled rebels”²⁶ and their “tell-tale narratives”

As the living memories of the War of Independence faded away, the leaders of *Cumann na mBan* had to deal with internal strife and their membership gradually decreased. The women who had fought for freedom alongside their male comrades went back to their family life and disappeared from public life. The Free State, then the Republic, granted them pensions as war veterans in 1934 (Matthews, 250). *Cumann na mBan*'s role in pushing women to the forefront of politics was invaluable; indeed these women played an important part in disseminating separatist propaganda among the general population, the more so as the movement had branches in virtually every county (McCarthy, 246-247). Part of the women's successful support to the Volunteers also laid in their utmost discretion and in the trust given to them by the IRA. This, of course, was justified by the guerrilla nature of their activities. As the new *régime* became stronger, a number of accounts of the individual heroic feats of prominent nationalists were published. The leaders of the 1916 Easter Rising became prominent figures in Irish history textbook, and some, like Padraig Pearse, had paid their dues to the men who had influenced him²⁷. Charles Stewart Parnell, James Connolly, Daniel O'Connell (the “Liberator”), Wolfe Tone, and many others, became household names and ranked high in the Irish republican pantheon. By contrast, only a handful of their female counterparts were widely known to the public; of course, Constance Markiewicz and Maud Gonne²⁸ were famous; but it was mostly due to their strong and excessive personality for the former, or to their association with literary luminaries like W.B. Yeats for the latter. Curiously, few of the most prominent female nationalists had come to the forefront. Kathleen Clarke, wife of the 1916 leader Thomas Clarke, had written a first-hand account of her involvement in Irish republicanism, but it was published only in 1991. This does not mean that such accounts are rare or non-existent. Margaret Skinnider published her book *Doing my Bit for Ireland* in 1917 in New York²⁹; in the 1960s, TV broadcast of the surviving relatives of the 1916 “heroes” were made, notably of Nora Connolly, daughter of James Connolly³⁰, but it was mainly to give an account of her father's life and character. In fact, many documents recording women's activities during the War of Independence can be found in the national archives, in the form of

26 This expression, coined by Karen Steele (2010) alludes to the quasi-invisibility of Irishwomen during the conflict. They took precautions so as to remain undetected while they performed their tasks. It also refers to their invisibility from publications after independence was gained. Women gave statements but they were rarely used and remained, for the most part, in the archives.

27 See <http://www.irishtimes.com/culture/heritage/an-irishman-s-diary-on-nationalist-hero-thomas-davis-1.1951497> (Accessed 27/09/15)

28 <http://www.rte.ie/archives/2013/0426/385803-maud-gonne-macbride-speaking-in-1949/> (Accessed 27/09/15)

29 <https://archive.org/details/doingmybitforire00skiniiala> (Accessed 27/09/15)

30 <https://www.youtube.com/watch?v=nkBnUQoFcpq> (Accessed 27/09/15)

witness statements that were used to establish their entitlement to pensions. Some scholars estimate that most of these accounts are under-researched (Steele, 201, 53). However, when material is available, their author write detailed descriptions of their activities, their relation to IRA men; sometimes they debunk some myths by giving unflattering details on the men that had become national icons (54). Kathleen Clarke reveals how privy she was to the inner circle of nationalist leaders, those who plotted the Easter Rising (Clarke, 2010, 85-86); she even shows that she was entrusted with “passing on the work to those next in command” (86). Her narrative tells a very different tale from the unusual rendering of the nationalist saga during the struggle for independence. Women used traditional views on their virtues of patience, silence and trustworthiness, which enabled them to form a support network, a War Machine that maintained its ambiguity: they were both vocal in their political claims and discreet in their physical engagement. In fact, it was their steadfastness that set them apart from the post-conflict political agenda and precipitated their disappearance from the public sphere.

Even though the scope of Irish women's involvement in armed conflict between 1916 and 1923 is still somewhat underestimated, movements like *Cumann na mBan* paved the way for other initiatives that crossed social classes and religious denominations. Women in Ireland managed to earn a political voice for themselves, long after the end of the Anglo-Irish war. Beside political factions and parties that dominated the Northern-Irish political landscape, women played their part within their communities and in street politics. Republicanism and Unionism North and South of the Border have been confronted by peace movement presided by women who managed to cross the sectarian dividing line. This was the case with a non-denominational movement like “Women For Peace”, set up in 1972 by Margaret Dougherty. It was followed in 1976 by “The Peace People”, initiated by two other women, a Protestant Unionist (Betty Williams) and a Catholic Republican (Mairead Corrigan). But this blurring of entrenched affiliation accompany women's involvement in armed conflict and violence, and there is certainly some continuity between *Cumann na mBan* and female Volunteers in the ranks of the Provisional IRA; it seems that the women of *Cumann na mBan* and other political groups paved the way for a more visible involvement in politics and conflict (Betty Sinclair, a Northern Irish communist, was a member of the steering committee of the *Northern Irish Civil Rights Association* in 1967). They fought in the ranks of the IRA and supported Loyalist groups, but they are still minoritarian figures in conflict analysis and conflict resolution. Behind the veiled rebels of the Irish War of Independence, they keep questioning the way in which history is written.

To conclude, if Republican ideals are not officially associated with gender, the repetition, at different moments of Irish history, of the confrontation between the founding principles of the First Dáil and the hitherto conservative political agenda in the Republic and Northern Ireland shows that “becoming-woman”, “becoming-minoritarian”, “becoming-imperceptible” guarantee the constant evolution in the fate and status of women, and this Deleuzian perspective is not incompatible with the improvement of women’s right and the quest for an ever-changing feminine identity.

Bibliography

- Butler, J., 1987. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York, Columbia University Press.
- Butler, J., 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge.
- Clare, A. 2011. *Unlikely Rebels. The Gifford Girls and the Fight for Irish Freedom*. Cork, The Mercier Press.
- Clarke, K., 2008. *Revolutionary Woman*. Dublin, The O’Brien Press.
- Connolly, J. “The Outrages at Jacob’s”. *The Irish Worker*, 14. March, 1914.
- Crowe, Catriona, Video talk on *Women’s role during the Lockout* at: <http://www.nli.ie/lockout/> (Last accessed 13/09/15).
- Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers*. Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & F. Guattari. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris, Éditions de Minuit.
- Driscoll, C. “The Woman in Process : Deleuze, Kristeva and Feminism”, in Buchanan, I. & C.
- Colebrook (ed), 2000. *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Engels, F., 1884. *The Origin of the Family, Private Property, and the State*. Moscow, Progress.
- Flieger, J.A., “Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification”, in Buchanan, I. & C. Colebrook (ed), 2000. *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Friedan, B., 1963. *The Feminine Mystique*. New York, Norton
- Haraway, D., 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, and London, Free Association Books (includes “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”).

Irigaray, L., 1974. *Speculum of the Other Woman* (Eng. trans. 1985 by Gillian C. Gill Ithaca, N.Y, Cornell University Press).

Irigaray, L., 1977. *This Sex Which Is Not One* (Eng. trans. 1985. N.Y, Cornell University Press).

Kelly, V., 1996. "Irish Suffragettes at the time of the Home Rule Crisis". Dublin, History Ireland. Online version at: <http://www.historyireland.com/20th-century-contemporary-history/irish-suffragettes-at-the-time-of-the-home-rule-crisis/> (Last accessed 20/10/15).

McCarthy, C., 2014. *Cumann na mBan and the Irish Revolution*. Cork, The Collins Press.

Ryan, L. "Reforming and reframing: Newspaper Representations of Mary Bowles and the War of Independence, 1919-21" in McIntosh, G. & D. Urquhart (ed), 2010. *Irish Women at War. The Twentieth Century*. Dublin and Portland (Or), The Irish Academic Press.

Steele, K. "When Female Activists Say 'I': Veiled rebels and the Counter History of Irish Independence", in McIntosh, G. & D. Urquhart (ed), 2010. *Irish Women at War. The Twentieth Century*. Dublin and Portland (Or), The Irish Academic Press.

Matthews, A., 2012. *Dissidents – Irish Republican Women 1923-1941*. Cork, The Mercier Press.

Nussbaum, M., 2000. *Women and Human Development*. New York, Cambridge University Press.

Urquhart, D. "Ora et Labora: The Women's Legion, 1915-18", in McIntosh, G. & D. Urquhart (ed), 2010. *Irish Women at War. The Twentieth Century*. Dublin and Portland (Or), The Irish Academic Press.

Vogel, L., 2014. *Marxism and the Oppression of Women: Toward a Unitary Theory*. Chicago, Haymarket Books.

Watkins, S.B., 2014. *Ireland's Suffragettes - The Women who Fought for the Vote*. Dublin, The History Press Ireland.

Pour citer cet article

Référence électronique

O'CONNELL, Anne-Marie, "The Republican engagement of Irish women movements in the War of Independence (1919-1921): a Deleuzian perspective", *Revue Miroirs* [En ligne], 4 Vol.1|2016, mis en ligne le 1 avril, 2016, <http://www.revue miroirs.fr/links/femmes/volume1/article9.pdf>

Auteur

Anne-Marie O'CONNELL
 Université Toulouse 1 Capitole
 Laboratoire LAIRDIL : didactique des langues, études irlandaises
anne-marie.O-connell@ut-capitole.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr

“The African Woman”

The African woman or the woman in Africa
 How should I address you?
 With consideration and due respect?
 Or with disdain given your ascribed station?
 I am your child
 And I admire your dignity
 Because despite a life full of turpitude and pains
 Do you hold your head high
 Never complaining
 But always there when needed by the blind, the deaf and the dumb

The African woman or the woman in Africa
 How long will you continue
 To bear the burden of a whole continent unaided?
 You are an eternal virgin
 Your goodwill a fountain that will never dry up
 You are at once a mother, a wife, an attentive ear, a nurse and a cultivator
 Generously giving and never asking to receive
 A situation comfortably accepted by enlightened men
 Who foolishly take your silence as proof of your low intelligence
 And think they are manly because they dictate the law

The African woman or the woman in Africa
 How soon will you finally come to limelight
 And have a say in how common goals are set and targets achieved?
 Then the ruins that have followed long periods of governance by demi-Gods
 More concerned by their length of stay at the palace
 Than the eradication of kwashiorkor
 Will perchance be replaced by a new season of reason
 Where the proof of what makes a man is not how many opposing heads are fell
 Nor the number of private foreign mansions maintained by public coffer
 But the increasing number of children that survive their age

The African woman or the woman in Africa
 Brilliant, generous, dynamic and just
 Wholeheartedly committed to treating the wounds of a continent devastated
 By too many testosterone-induced fights for prizes and reserved territories
 Unheeded, unsung, unseen, unheard and unsolicited
 Whereas without you life in the village or the city will be full of want and distress
 I salute you, dear Mother

And I look forward to the day that soon will be hopefully
 When to your rightful throne you will finally be respectfully conducted
 As the light of the dark continent.

Joseph Egwurube

Référence électronique

EGWURUBE, Joseph, "The African Woman" (Poem), Revue Miroirs
[En ligne], 4 Vol.1|2016, mis en ligne le 1 avril, 2016
<http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article10.pdf>

Auteur

Joseph EGWURUBE
Université de La Rochelle
Chercheur associé au CRHIA : Culture et Territoires, XIX-XXI siècles
joseph.egwurube@univ-lr.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr