

Feminine Futures

Valentine de Saint-Point
performance, danse, guerre, politique et érotisme
performance, dance, war, politics and eroticism

sous la direction de
commissaire de l'exposition
editor
curator

Adrien Sina

Valentine de St Point

Feminine futures / Valentine de Saint-Point / Performance, Danse, Guerre, Politique et érotisme / Performance, Dance, War, Politics and Erotism [Adrien Sina éd.], Les presses du réel, Dijon, nov. 2011 : 512p. 48€.

par Jean-Pierre BOBILLOT

Splendide pavé, opportunément lancé dans la mare déjà bien encombrée de l'*oubli* historique et culturel (soit : idéologique) qui aujourd'hui, plus que jamais, et de partout, menace : magnifiquement illustré, pointilleusement documenté, et cristallisé autour de la fascinante ou (selon le point de vue) extravagante figure de Valentine de Saint-Point, l'ouvrage — dont l'initial avatar fut l'exposition, du même titre, montrée à l'Institut culturel italien de New York, dans le cadre de la biennale *Performa*, du 3/11/2009 au 7/1/2010 — ne s'y limite pas, traitant d'une façon plus générale (mais, soulignons-le, sans jamais s'en tenir aux généralités) des « Avant-gardes féminines du début XXe siècle dans le champ de la performance et de la danse », suivant le titre de l'avant-lire de l'éditeur et principal auteur. Ou en d'autres termes, précise-t-il, « des dissidences et des innovations sans lesquelles l'art au féminin n'aurait jamais eu sa propre histoire — insoumise à l'hégémonie des "ismes" initiés par les artistes au masculin. » Cependant, ainsi

contextualisée, la singularité de « la Muse pourpre » qui fut aussi « la première femme futuriste » demeure entière.

Née à Lyon le 16 fév. 1875, Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Verceil, dite Valentine de Saint-Point, était l'arrière-petite-nièce de Lamartine, auquel elle consacre un article, « Lamartine inconnu », en 1905 : d'où, le pseudonyme qu'elle s'est choisi. Modèle de Mucha et de Rodin, peintre elle-même (elle exposa aux « Indépendants » de 1911 à 1914) ; deux fois mariée, jeune veuve puis jeune divorcée, libre compagne dès 1903 de Ricciotto Canudo, le futur auteur du « Manifeste de l'Art cérébriste », mais aussi du « Manifeste des Sept Arts » et de *L'Usine aux Images* qui font de lui l'un des tout premiers et des plus éminents théoriciens du cinéma (avec lequel elle allait animer *Montjoie !*, revue « cérébriste », à partir de 1913), et par là, proche d'Apollinaire qui prisait fort sa peinture et sa poésie aussi bien que sa personnalité ; peu soucieuse de conventions et tenant un salon (notamment, à partir de 1911, dans son atelier de l'avenue de Tourville) où fréquentent d'Annunzio, Paul Fort, Ravel, Severini, Boccioni, Marinetti, Rachilde ou Natalie Clifford-Barney, — elle devait s'illustrer, principalement, par ses (paradoxaux) contributions au Futurisme (auquel elle déclara, un peu plus tard, n'avoir jamais appartenu, pas plus qu'à aucune autre école) : *Manifeste de la femme futuriste*, 25 mars 1912, dont elle donna lecture aussitôt à Paris (salle Gaveau, 27 juin, en présence de Marinetti), *Manifeste futuriste de la luxure*, 11 janv. 1913 (les deux, publiés simultanément à Paris et à Milan) ; et surtout (après

plusieurs récitals combinant lecture de poèmes, musique et danse : le premier ayant eu lieu le 26 juin 1911), par la création de la « danse idéiste » ou « Métachorie » : se produisant de Paris (Comédie des Champs-Élysées / Théâtre Léon-Poirier, 20 déc. 1913) à New York, où elle organisa le « Premier Festival de la Métachorie » (Metropolitan Opera House, 3 avr. 1917) et donna une série de conférences sur Rodin, qui venait de mourir.

Ses deux premiers recueils furent salués par René Ghil dans la revue moscovite *Viessy* (« La Balance »), que dirigeait Valeri Briousov : *Poèmes de la Mer et du Soleil*, 1905, et *Poèmes d'Orgueil*, 1908, publié aux éditions de « l'Abbaye » de Créteil, et au sujet duquel Marinetti lui adressa une lettre élogieuse. Si l'on ajoute que Ghil la mentionne encore au début de son essai, *De la Poésie-scientifique* (1909), on mesure la place qu'elle a pu occuper, de bonne heure, parmi les premières avant-gardes historiques européennes. — Rappelons ici que Ghil avait été le fondateur et le leader du tout premier de ces groupes d'avant-garde, avec sa revue *Les Écrits pour l'Art* (1887-1892), et que Marinetti allait publier son fameux *Manifeste* dès fév. 1909. — Ajoutons-le, pourtant : si elle figure en bonne place, quoique tardivement, dans le volume *Poètes Nouveaux* (1924, quand même...) de l'*Anthologie des Poètes français contemporains* de Gérard Walch, et bien qu'elle fût certainement au moins aussi « nietzschéenne » qu'Anna de Noailles ou... Gérard d'Houville, elle n'est point l'une des *Muses d'aujourd'hui* de Jean de Gourmont (1910, c'était le moment !), et demeure absente aussi bien de *La Poésie féminine*

de Jeannine Moulin (1963) que des *Mille et cent ans de Poésie française* de Bernard Delvaille (1991) ; de même, l'interview que fit d'elle Djuna Barnes, publiée dans *le New York Morning Telegraph Sunday Magazine* le 15 avr. 1917, n'a-t-elle pas été jugée digne d'être reprise dans le recueil d'*Interviews* de l'auteure américaine, publié en français (Bourgeois, 1989). Ce qui suffirait à justifier la question que pose d'emblée Adrien Sina : « Why Valentine de Saint-Point is unknown except for her two Futurist Manifestos » — et encore !

Auteure également de *L'Orbe pâle*, 1911, *La Guerre et La Soif et les Mirages*, 1912, *La Caravane des chimères*, 1934, elle aborda l'écriture théâtrale avec *Le Déchu*, 1909 (à quoi il faut ajouter sa conférence : « Le Théâtre de la Femme », prononcée à l'Université populaire du Faubourg Saint-Antoine, le 2 déc. 1912, puis publiée dans *Montjoie !*), et *L'Âme impériale ou l'Agonie de Messaline*, 1929, ainsi que l'écriture romanesque avec sa *Trilogie de l'Amour et de la Mort* (*Un amour*, 1906, le scandaleux *Un inceste*, 1907, *Une mort*, 1909), *Une Femme et le Désir*, 1910, et *Le Secret des inquiétudes*, 1924. Par la Métachorie (qui n'est « plus l'esclave, infidèle ou fidèle — mais l'égale » de la musique), elle visait à dépasser « la danse [...] comme on la comprend jusqu'ici » (livrée « au hasard de l'inspiration charnelle ») — pour atteindre à « la fusion de tous les arts ». À Djuna Barnes, elle déclarait : « The mask for the face [...] should never be doffed. It is the face and the words that issue from the mouth that make all the wars and all the racial disputes. Covered, nothing would stand in the way of the symbolic beauty of the individual's

conception of life. » À l'épreuve de la *guerre réelle*, son évaluation d'abord positive de la guerre, accordée à celle de Marinetti (« seule hygiène du monde »), semble donc avoir changé, et ses rapports avec les Futuristes définitivement cessé. Si elle ne renie rien de formules telles que : « La luxure est une force », « La chair crée, comme l'esprit crée », etc., la mise en avant de la charnalité et de la sensualité le cède plus radicalement à un « au-delà » que signifient les termes résumants d'« idéisme » ou de « cérébrisme » — quand ce n'est pas à une spiritualité qui flirte volontiers avec l'occultisme. Quant aux femmes, si elle n'exige plus d'elles les vertus liées à l'héroïsme belliqueux, sa position « féministe », « où l'*érotisé* a la même valeur que le *politisé* » (Sina), demeure intacte, et avec elle son opposition au féminisme strictement juridique des « suffragettes » de l'époque. Souscrivant aux principes affirmés par Marinetti, mais non à son « mépris de la femme », elle avait d'emblée répondu : « L'Humanité est médiocre. La majorité des femmes n'est ni supérieure ni inférieure à la majorité des hommes [...]. Toutes deux méritent le même mépris. » D'où, cette observation : « *Il est absurde de diviser l'humanité en femmes et en hommes*. Elle n'est composée que de *féminité* et de *masculinité* [...]. Un individu, exclusivement viril, n'est qu'une brute ; un individu, exclusivement féminin, n'est qu'une femelle. » Et cette déclaration, qui ne risquait pas de lui faire beaucoup d'amies : « *Il ne faut donner à la femme aucun des*

droits réclamés par les féministes. Les lui accorder n'amènerait aucun des désordres souhaités par les Futuristes, mais, au contraire, un excès d'ordre. »

Convertie à l'islam lors d'un séjour au Maroc, en 1918, sur le chemin du retour des États-Unis, elle s'installe définitivement au Caire en nov. 1924, en compagnie de l'étrange Vivian Postel du Mas et de Jeanne Canudo (la veuve de Ricciotto, mort des suites de ses blessures de guerre), dans l'idée de « travailler à établir la compréhension, l'entente, en un mot, l'union entre l'Orient et l'Occident » (lettre à Aristide Briand). Elle a tôt fait d'endosser la cause des nationalismes arabes, face aux impérialismes tant politiques que culturels européens (ce qui, précise Sina, ne l'empêche pas de s'opposer également aux « obscurantismes ou [aux] intégrismes locaux ») : après le « Centre idéiste », elle y crée *Le Phœnix, revue de la renaissance orientale* (1925-1927), multiplie articles et conférences (« La faillite de la civilisation occidentale », 13 nov. 1925), et publie *La vérité sur la Syrie par un témoin* (1929). Ce qui lui vaut bien des inimitiés, et des attaques directes, au point de friser l'expulsion, au titre d'ennemie des intérêts français, à la solde des bolcheviks : fin 1928, se trouvant à Jérusalem, elle est contrainte de négocier son retour en Égypte contre la cessation de toute activité politique. Elle devait passer le reste de ses jours retirée et dans un grand dénuement, pratiquant l'acupuncture et la radiesthésie, et se consacrant à

l'étude des religions (elle est initiée au soufisme) : elle mourut le 28 mars 1953, au Caire, où elle fut enterrée selon le rite musulman et sous le nom de Rawhiya Nour-el-Dine (« Zélatrice de la lumière divine »), qu'elle avait contracté 35 ans plus tôt...

Compte-rendu précédemment publié dans *l'intranquille* n°3, **l'atelier de l'agneau, saint-quentin-de-caplong**, automne 2012. Avec la permission de l'auteur.