

Université de Montréal

Palimpsestes de la femme nouvelle dans le récit moderniste au féminin : 1900-1940

par Marie-Claude Dugas

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée

en vue de l'obtention du grade de Ph. D.

en littératures de langue française

mai 2017

© Marie-Claude Dugas, 2017

Résumé

L'objet de cette recherche s'articule autour de la construction d'un imaginaire « moderniste » du féminin chez huit femmes auteurs nées durant le dernier tiers du XIX^e siècle et appartenant, selon l'histoire littéraire, à divers courants ou mouvements : Rachilde (1860-1953), Marcelle Tinayre (1870-1948), Colette (1873-1954), Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), Valentine de Saint-Point (1875-1953), Natalie Barney (1876-1972), Renée Vivien (1877-1909) et Claude Cahun (1894-1954). Les textes du corpus ont été publiés en France durant une période qui voit l'essor d'un nombre croissant d'écrivaines, soit les années 1900 à 1940. Chacune d'elles ayant une trajectoire singulière, nous avons souhaité inclure au corpus des auteures très connues aujourd'hui, d'autres qui, depuis quelques années, connaissent un regain d'intérêt et d'autres encore qui demeurent très largement inconnues aujourd'hui.

Véritables « peintres de la vie moderne » des premières décennies du XX^e siècle, observatrices d'un milieu littéraire et artistique en pleine effervescence, ces auteures ont développé l'image kaléidoscopique d'une féminité reconfigurée selon le paramètre du « nouveau », dont nous explorons ici les manifestations textuelles. Les œuvres retenues réinvestissent les grands mythes de la féminité pour proposer une nouvelle mythique du féminin. Face à la mise en œuvre de figures de femme en rupture avec les modèles séculaires, un certain nombre de questions se posent : quelles sont les principales caractéristiques des représentations de ce féminin nouveau genre proposées dans les œuvres ? Où se situent concrètement leurs points de convergence et de divergence ? À travers quelles pratiques scripturaires les auteures transforment-elles l'ancien imaginaire

en faveur d'un imaginaire féminin moderniste ? En somme, cette thèse de doctorat, basée sur un corpus d'œuvres publiées durant la première moitié du XX^e siècle en France, s'applique à mettre en lumière l'apport des auteures à l'étude au champ littéraire et culturel d'une époque propice aux expérimentations en tous genres, d'une part, et à faire mieux connaître un pan de l'écriture des femmes que l'on avait jusqu'à présent tendance à classer en tant qu'anomalie culturelle, d'autre part.

Mots-clés : Écriture des femmes, femme nouvelle, mythes féminins, *gender studies*, modernisme littéraire, nouvelles études modernistes, histoires littéraire et culturelle, écrits de la Première Guerre mondiale, réécriture.

Abstract

This research is based on the construction of a modernist imagery of womanhood in the work of eight women writers born in the last third of the 19th century who have been associated with different literary trends or movements: Rachilde (1860-1953), Marcelle Tinayre (1870-1948), Colette (1873-1954), Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), Valentine de Saint-Point (1875-1953), Natalie Barney (1876-1972), Renée Vivien (1877-1909) and Claude Cahun (1894-1954). The texts in the corpus were published in France between 1900 and 1940, a period that saw a growing number of women authors. Since each of these authors followed her own distinct path, the corpus includes authors who are well known today, others who have enjoyed growing interest in recent years, and others who are still unknown today.

Veritable “painters of modern life” during the first decades of the 20th century, observers of a stimulating artistic and literary environment, these authors developed a kaleidoscopic image of a remodelled femininity based on the criteria of “newness”, which will be examined through textual parameters. The literary works revisit the old myths of femininity in order to put forward a new mythology of womanhood. In the context of women figures defying secular models, a few questions arise: What are the main features of the representations of this new kind of femininity in the narratives? How do their points of convergence and divergence manifest themselves? What writing techniques do the authors use to transform traditional imagery into a new modernist imagery of the feminine? In short, this Ph. D. thesis, based on a corpus of literary works published during the first half of the 20th century in France, seeks to highlight the

contribution of these women writers to the literary and cultural field of a period open to experimentation, on the one hand, and to reveal a chapter in women's writing that has been traditionally classified as a cultural anomaly, on the other hand.

Keywords: Women's writing, New Woman, feminine myths, gender studies, literary modernism, New Modernist Studies, literary and cultural histories, writing on the First World War, rewriting.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	iii
Table des matières	v
Liste des sigles	i
Remerciements	ii
Introduction	1
Partie 1 Contextes modernistes	21
Chapitre 1 Paris, 1900 à 1940 : une société en mutation	23
1.1 Un regard tourné vers l’avenir : la Belle Époque parisienne	24
1.2 Grande Guerre, grande désillusion	29
1.3 Le repli de l’entre-deux-guerres	37
Chapitre 2 La montée des mouvements de femmes	41
Chapitre 3 L’artiste moderne	51
3.1 « <i>Make it new</i> » ou transcender la rupture radicale	53
3.2 Le canon moderniste : un concept en évolution	55
Chapitre 4 Profession : auteure	59
Chapitre 5 La figure de la femme nouvelle	68
5.1 Femme en chair et en os ou figure de style ?	69
5.1.1 La femme nouvelle et le féminisme	70
5.1.2 La médiatisation des femmes nouvelles	73
5.1.3 Les multiples figurations de la femme nouvelle	78
5.2 Fictionnalisation de la femme nouvelle	90
5.2.1 Le désir selon Aude	94
5.2.2 Subversion de l’assignation normative du genre : le cas de Polly, Joan et Nell	96
5.2.3 Une femme nouvelle des Années folles : <i>La Garçonne</i> de Victor Marguerite	102

Partie 2 Stratégies narratives	109
Chapitre 1 « ce “je” qui est moi et qui n’est peut-être pas moi » : le déploiement de soi comme matériau littéraire	116
Chapitre 2 La face cachée des mythes et des métarécits	132
2.1 Sapho et ses sœurs	137
2.2 L’entre-deux des pôles identitaires : travestissement, travestisme, androgynie, hermaphrodisme	148
2.3 Les hautes sphères du savoir et la transmission de l’érudition	163
Chapitre 3 Le roman <i>middlebrow</i>	172
3.1 Les récits de « femmes nouvelles »	178
3.2 La femme nouvelle dans la cité : la flâneuse du XX ^e siècle	183
3.3 <i>La Rebelle</i> de Marcelle Tinayre : une féministe tranquille	187
3.4 <i>La Girl</i> de Lucie Delarue-Mardrus ou la « fiancée moderne »	199
3.5 Colette, moderniste	208
Chapitre 4 Récits de guerre	221
4.1 « À mon compagnon d’armes – inégales » : La place des femmes durant la Grande Guerre	222
4.2 L’infirmière de guerre et ses représentations littéraires	227
4.3 L’écriture de guerre et la poétique moderniste	232
4.4 Des représentations littéraires de la guerre	245
4.4.1 <i>Un roman civil en 1914</i> : de l’« Ange du foyer » à l’ange blanc	247
4.4.2 L’amour au temps de la guerre de quatorze : <i>La Veillée des armes – le départ : août 1914</i>	264
4.4.3 Le carnet de guerre de Madame Rachilde : <i>Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917</i>	274
Conclusion	288
Bibliographie	i

Liste des sigles

AF : Amants féminins ou la troisième, de Natalie Barney.

AP : L'Ange et les pervers, de Lucie Delarue-Mardrus.

DL : La Dame à la louve, de Renée Vivien.

DP : Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917, de Rachilde.

FD : Une femme et le désir, de Valentine de Saint-Point.

H : Héroïnes, de Claude Cahun.

LG : La Girl, de Lucie Delarue-Mardrus.

LR : La Rebelle, de Marcelle Tinayre.

LV : La Vagabonde, de Colette.

MF : Manifeste de la femme futuriste, de Valentine de Saint-Point.

RC : Un roman civil en 1914, de Lucie Delarue-Mardrus.

VA : La Veillée des armes – le départ : août 1914, de Marcelle Tinayre.

Remerciements

Je remercie toutes les personnes qui m'ont aidée à mener à bien cette recherche doctorale.

En premier lieu, je tiens à témoigner toute ma gratitude à ma directrice de recherche, Madame Andrea Oberhuber. Sans son écoute attentive, ses conseils et ses encouragements constants, la réalisation de cette thèse n'aurait tout simplement pas été possible. Elle a été une source d'inspiration et de motivation tout au long de ce parcours.

Je remercie aussi mes parents et ma famille pour leur soutien indéfectible.

Introduction

Fictionnalisation d'une figure moderne : la femme nouvelle

« [D]écrire Mrs. Brown avec vérité, [...] réaffirmer que c'est une vieille dame infiniment diverse, au potentiel prodigieux : capable de surgir n'importe où ; de prendre n'importe quelle apparence ; de dire et de faire Dieu sait quoi¹ » : telle est la richesse du personnage de fiction, selon Virginia Woolf dans son célèbre essai *Mr. Bennett et Mrs. Brown*. L'écrivain contemporain devait, selon elle, être animé d'une mission : redéfinir le personnage à l'image des mutations sociales, politiques et culturelles en cours. Celle qui allait réfléchir sur la nécessité pour toute femme auteur de disposer d'*Une chambre à soi*² constatait les soubresauts qui agitaient la société occidentale depuis le début du siècle, ainsi que les impacts de ces derniers sur les rapports entre les individus, plus précisément entre les hommes et les femmes. « Et lorsque les relations humaines changent, la religion, les comportements, la politique et la littérature s'en trouvent, par la même occasion, changés³ », observe Woolf toujours dans le même essai fondateur de sa conception du personnage romanesque « moderne » et de l'intrigue à repenser à l'aune des grands changements sociaux et culturels.

Il apparaît évident que le personnage de fiction, ce représentant textuel de « l'esprit qui nous anime, [de] la vie même⁴ », cristallise bon nombre d'enjeux de la vie contemporaine, de même qu'il se révèle le siège d'une expression reformulée afin de rendre compte de la multiplicité de

¹ WOOLF, V., « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *Essais choisis*, Paris, Gallimard, 2015 [1924], p. 251-252.

² WOOLF, V., *Une chambre à soi*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1978.

³ WOOLF, V., « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *loc. cit.*, p. 225.

⁴ *Ibid.*, p. 252.

ses facettes. C'est ainsi que Mrs. Brown et ses sœurs de papier, pour suivre le fil woolfien, ne sont plus « restituée[s] pleine[s] et entière[s]⁵ », mais bien dans « les intermittences, l'obscurité, le fragment et l'échec⁶ ». Dans la société française en pleine redéfinition, notamment en ce qui a trait aux identités sexuelles ainsi qu'aux rapports entre les hommes et les femmes, le personnage féminin condense les anxiétés inhérentes au monde moderne, d'une part, ainsi que les promesses d'une évolution des mœurs vers des relations plus égalitaires entre les sexes, d'autre part. Le bouillon de culture parisien de la Belle Époque s'avère alors une source d'inspiration intarissable pour bon nombre d'écrivaines du premier XX^e siècle. Le modèle féminin qui émergea en son sein, la femme nouvelle, inspira les auteurs et les artistes de la Belle Époque à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale.

Dès le début du XX^e siècle, sur la rive gauche parisienne, se développa une communauté de femmes auteurs (dont plusieurs étaient également artistes) participant aux grands enjeux sociaux, littéraires et esthétiques de l'époque. Ce groupe se composait de Françaises et d'expatriées venues trouver à Paris la possibilité d'exprimer un mode de vie et de création plus libre – souvent en marge des modèles dominants – exempts, la plupart du temps, de contraintes conjugales ou familiales. Par les textes qu'elles écrivirent, ces « femmes de la rive gauche⁷ », comme les appelle Shari Benstock, contribuèrent à modifier les perceptions binaires en matière de rôles sexués et d'identités sexuelles. Véritables « peintres de la vie moderne » des premières décennies du XX^e siècle, observatrices d'un milieu littéraire et artistique en pleine effervescence, les auteurs développèrent l'image kaléidoscopique d'une féminité

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ BENSTOCK, S., *Femmes de la rive gauche : Paris 1900-1940*, Paris, Éditions des femmes, 1987.

reconceptualisée, dont il s'agit ici d'explorer les paramètres textuels. En effet, l'objet de cette recherche vise à saisir l'architecture d'une mythologie moderniste du féminin, soit à approfondir les agents qui contribuèrent à configurer l'imaginaire de la femme nouvelle dans les œuvres à l'étude. En relevant les stratégies scripturaires, les différentes visées de ces écrits de femmes, ainsi que les limites imposées par les normes régissant notamment les rôles genrés, nous sommes à même de creuser la façon dont leurs œuvres travaillent les représentations du féminin et, dans certains cas, explorent des aspects multiples de l'entre-deux des pôles identitaires. Face à la mise en œuvre d'un féminin reconfiguré littérairement, un certain nombre de questions se posent : quelles sont les particularités des représentations de ce féminin nouveau genre proposées dans les œuvres ? Où se situent concrètement leurs points de convergence et de divergence ? À travers quelles pratiques d'écriture les auteures transforment-elles l'ancien imaginaire en faveur d'une nouvelle imagerie du féminin ?

Dans le cadre de ce projet doctoral, nous nous sommes intéressée aux techniques narratives et à leur mise au service d'une poétique « moderniste » au féminin caractérisée par un désir de rompre avec la norme bourgeoise et avec les codes de la fiction romanesque. Dans les œuvres à l'étude, on constate une volonté des auteures d'attaquer les structures sociales et littéraires traditionnelles et de proposer des thématiques ainsi que des formes inédites. La rupture s'inscrit notamment dans les récits par une opposition aux discours sociaux dominants en matière de rôles féminins stéréotypés. L'édification d'une mythologie de la femme nouvelle participe de cette ambition, propre aux modernistes, qui consiste à instaurer un écart entre le « (re)nouveau » et les patrons traditionnels. Cet imaginaire confronte les normes sociales en proposant de substituer aux valeurs séculaires d'un féminin docile ou très souvent malade (physiquement ou psychologiquement) et, plus caractéristique de la fin de la période précédant

le modernisme, un féminin fatal, mortifère ou hystérique, diverses visions revues et corrigées. Puis, à travers la réécriture de figures féminines mythiques et par une mise en jeu des identités, les auteures à l'étude proposent une réflexion sur le caractère construit des identités – féminines et masculines –, préfigurant par là des notions théorisées plus tard par les penseurs des *gender studies* comme Judith Butler, Elaine Showalter, ou encore Marie-Hélène Bourcier⁸.

Dans la première partie, nous examinerons les conditions socioculturelles des années 1900 à 1940 en France, lesquelles stimulèrent l'émergence d'héroïnes textuelles délurées. Après la période de faste culturel du Paris de la Belle Époque qui vit l'entrée massive sur la scène littéraire de femmes auteurs, la population dut s'adapter, avec l'éclatement de la Première Guerre mondiale, à un tout autre mode de (sur)vie. Après avoir forcé l'incursion des femmes dans la sphère publique, ce conflit dévastateur et tous les traumatismes dont il est à l'origine favorisèrent dans l'entre-deux-guerres un mouvement de régression qui freina, du moins momentanément, les velléités émancipatrices des femmes. S'ils connurent des soubresauts parallèlement à ces événements, les mouvements de femmes poursuivirent néanmoins leur évolution, lentement, mais sûrement. C'est ainsi que le féminisme se développa de façon concomitante avec un nouveau modèle du féminin, la « femme nouvelle », qui avait vu le jour avec le siècle et qui peuplait aussi les œuvres de fiction. La richesse des échanges culturels de la Belle Époque, la Grande Guerre, puis le repli de l'entre-deux-guerres font partie intégrante des éléments qui secouèrent les rapports sociaux entre les citoyens et les institutions, entre la bourgeoisie et le prolétariat et entre les hommes et les femmes. Dans ce contexte de

⁸ BUTLER, J., *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [1990] ; SHOWALTER, E., *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, New York, Penguin Books, 1990 ; BOURCIER, M.-H., *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006 [2001].

décloisonnement des frontières et de mobilité identitaire, et dans la foulée du modernisme littéraire qui s'érigait sur fond de concurrence entre femmes auteurs et hommes de lettres⁹, il convient en outre de s'interroger sur l'impact du mouvement des femmes sur l'imaginaire littéraire. À l'inverse, nous nous intéressons également aux répercussions de certaines œuvres dans les débats féministes de cette période.

Dans la seconde partie, nous étudierons les pratiques littéraires mises en œuvre par les écrivaines pour construire leurs personnages féminins. Plusieurs d'entre elles ont recours à leurs propres expériences ou à des mythes ancestraux comme matériau littéraire sans que la facture de l'œuvre ne soit pour autant autobiographique. Au moyen de procédés de réécriture, elles font subir des transformations aux récits fondateurs pour façonner des représentations particulières de femmes nouvelles. Certaines figures sont récurrentes dans leurs problématisations de la question du *genre*. Ainsi, de nombreux textes ressuscitent Sapho et des modèles androgynes en s'inspirant du mythe de l'Androgyne originel de Platon. Selon Rachel Blau Duplessis, le fait de transformer des récits séculaires constitue un moyen d'infléchir les perceptions quant aux discours sociaux dont ils font l'objet : « *The messages, political knowledge, or alteration of spiritual consciousness from the "other side of everything" are tools to transform hegemonic society and the tales it tells*¹⁰. » En outre, le recours aux mythes anciens soulève la question de l'érudition, de la transmission du savoir et de la lisibilité des textes. Car la connaissance des grands textes grecs ou romains, par exemple, n'allait pas de soi pour les femmes de l'époque. En même temps, il semble que la recherche de nouveaux

⁹ C'est l'hypothèse de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar dans « *Tradition and the Female Talent* », N. K. MILLER (dir.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 183-207.

¹⁰ BLAU DUPLESSIS, R., *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 122.

protocoles narratifs propre à la démarche moderniste passe par le recours aux mythes anciens, ainsi que par une exubérance intertextuelle. En conséquence, les écrits que l'on jugeait fondés sur la *mimèsis* au détriment de l'expérimentation formelle furent *de facto* disqualifiés de l'idéal moderniste. Or, il faut le préciser, l'innovation se manifeste de façon hétérogène et, comme nous le rappellent si justement Douglas Mao et Rebecca L. Walkowitz, il y a plus d'une manière de sortir des sentiers battus :

*The old story in which heroic modernist outsiders assault a complacent bourgeoisie has also been complicated by the observation that there were numerous ways of being outside in the early twentieth century – many of which invited a marginalization far more enduring than that briefly experienced by Picasso or Eliot*¹¹.

Parmi ces textes absents du modernisme canonique, des récits de type *middlebrow*, ces fictions moyennes, comme les appelle Diana Holmes¹², qui allient innovation littéraire et plaisir de la lecture, furent produits par des auteures de notre corpus. Des textes de Marcelle Tinayre, de Lucie Delarue-Mardrus et de Colette peuvent s'inscrire dans cette catégorie doublement marginalisée en raison de leur lisibilité et du lectorat essentiellement féminin auquel ils s'adressent. Nous nous pencherons sur les liens qui unissent ce type de littérature au modernisme, notamment par l'étude des personnages de « femme nouvelle » qui y sont mis en fiction. Enfin, l'écriture de guerre longtemps exclue du cadre normatif en raison du dégoût moderniste pour la dimension référentielle – trop proche d'une représentation réaliste et de la personnalisation du récit pour répondre aux critères canoniques. Cette littérature de guerre se révèle d'un intérêt certain pour l'objet de notre recherche. En effet, l'appropriation par des

¹¹ MAO, D. et R. L. WALKOWITZ (dir.), « Introduction: Modernisms Bad and New », *Bad Modernisms*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 7-8.

¹² Voir HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque : Daniel Lesueur, Marcelle Tinayre, Colette », A. OBERHUBER *et al.* (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016, p. 49-62.

femmes auteurs d'un « genre » largement associé aux combattants, aux auteurs-témoins permet de décentrer les perspectives par rapport à ce cataclysme mondial. La mise en texte d'héroïnes de papier faisant état du théâtre de guerre fait saillir une vision féminine, nécessairement une vision civile, qui ne peut qu'enrichir la compréhension globale des conséquences sociales de cet événement historique qui marqua l'entrée dans le vingtième siècle.

En retraçant une filiation littéraire par la réécriture, en disséminant des modèles féminins qui incarnent l'autonomie et la liberté d'agir dans des récits grands publics de type *middlebrow*, ainsi qu'en s'appropriant le récit de guerre éminemment associé au masculin pour valoriser leurs héroïnes, les auteures du corpus à l'étude s'investirent à brouiller les frontières identitaires et à exposer les tensions entre le masculin et le féminin qui se manifestent dans la première moitié du vingtième siècle.

État de la recherche et cadre conceptuel

Depuis une trentaine d'années, des recherches universitaires ont été menées, en Europe et en Amérique du Nord, sur les femmes auteurs du début du XX^e siècle. Ces travaux s'inscrivaient notamment dans la foulée de la critique littéraire féministe ayant contribué à ressusciter certaines auteures, lesquelles, malgré un succès parfois substantiel de leur vivant, furent déconsidérées au regard de la postérité. Afin de s'interroger sur ce phénomène de réception divergente, dans une perspective élargie du canon anglo-saxon, les études sur le modernisme littéraire ont fini par tenir compte des textes de Virginia Woolf, de H. D., de Djuna Barnes et

de Gertrude Stein, entre autres¹³. Or, le récit moderniste au féminin de langue française a jusqu'à présent suscité moins d'intérêt¹⁴. Si Colette est aujourd'hui intégrée au canon français, la notoriété de Rachilde déclina après la Grande Guerre. Renée Vivien et Claude Cahun ne connaissent que depuis une vingtaine d'années une sorte de re(con)naissance auprès de la critique littéraire. Quant à Marcelle Tinayre¹⁵, Natalie Barney¹⁶, Lucie Delarue-Mardrus et Valentine de Saint-Point¹⁷, leurs œuvres sont à ce jour peu étudiées. L'une des principales visées de la présente thèse est de combler cette lacune de recherche en s'interrogeant sur l'absence de cet intérêt, de la part de la critique française, pour un corpus qui apparaît comme la préfiguration des débats sur les rôles sexués et les identités sexuelles en dehors du cadre binaire. Dans cette optique, le personnage de fiction, notamment le personnage féminin, se révèle un vecteur des enjeux identitaires lesquels se trouvent, on le sait, au cœur des interrogations modernistes. En s'appropriant des attributs et des rôles masculins, les protagonistes sèment le trouble dans le genre, pour emprunter l'expression butlérienne désormais consacrée. Elles deviennent l'építome des nouvelles conceptions du masculin et du féminin qui se font jour dans la société française de l'époque.

¹³ Voir à ce sujet la vaste recherche menée par Sandra M. Gilbert et Susan Gubar : *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 1988.

¹⁴ Voir REID, M., *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 13-15.

¹⁵ Récemment, certaines œuvres de Marcelle Tinayre ont fait l'objet d'une réédition, notamment *La Veillée des armes* en 2015 dans le cadre du centenaire de la Première Guerre mondiale.

¹⁶ David J. Getsy, dans l'anthologie qu'il a dirigée sur le *queer*, a intégré un texte de Natalie Barney pour démontrer que si la fortune du terme s'est installée dans les années 1980, des praxis *queer* s'étaient manifestées bien avant. (GETSY, D. J., *Queer*, Cambridge, The MIT Press, 2016, p. 20 et 27.)

¹⁷ Les spécialistes de l'expression corporelle s'intéressent depuis quelques années à la démarche chorégraphique de Valentine de Saint-Point qui développa le concept de la « Métachorie ». Selon Silvia Contarini, le texte *La Métachorie* de Valentine de Saint-Point « est considéré encore de nos jours comme précurseur des tendances de la danse moderne ». (CONTARINI, S., *La femme futuriste : mythes, modèles, et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2006, p. 133.)

Les travaux sur l’histoire littéraire et l’écriture des femmes menés par Béatrice Didier, Christine Planté et Martine Reid du côté francophone, ainsi que par Sandra M. Gilbert, Susan Gubar et Diana Holmes du côté anglophone, nous offrent les assises théoriques pour réévaluer la place de ces auteures au sein d’un courant littéraire novateur. À cet égard, nous nous appuyons en grande partie sur les études anglo-saxonnes traitant du récit moderniste au féminin pour étayer notre analyse, notamment sur le collectif de Maren Tova Linett *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*¹⁸. L’ouvrage de Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris 1900-1940*¹⁹ nous sert en outre de repères contextuels. Cette étude contribua à revoir l’histoire du modernisme littéraire en faisant sortir de l’ombre des créatrices qui participèrent, à divers égards, à ce courant artistique. Toutefois, si la critique littéraire commentait auparavant les récits modernistes au féminin en fonction de ceux écrits par des hommes (ce qui se conçoit aisément à une époque où les femmes auteurs – à l’exception peut-être de Virginia Woolf – étaient pratiquement ignorées des études modernistes), notre recherche se propose de creuser les sillons des nouvelles études modernistes (*New Modernist Studies*) qui adoptent une position plus nuancée, moins polarisée, et à notre avis plus apte à tenir compte des apports spécifiques de plusieurs auteures au modernisme littéraire. Sans vouloir occulter ni gommer les différences entre les textes d’hommes et ceux de femmes, nous ne souhaitons pas articuler notre propos autour du critère d’une essentielle différence des sexes, mais bien mettre l’accent sur la contribution des auteures du corpus à l’élaboration d’une poétique nouvelle, afin d’être en mesure de mieux reconsidérer leur place au sein de l’histoire littéraire. En outre, nous proposons d’étudier les œuvres du corpus sous

¹⁸ LINETT, M. T. (dir.), *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

¹⁹ BENSTOCK, S., *op. cit.*

l'appellation « récits modernistes au féminin », puisqu'il semble que la plupart des auteures aient fait preuve non seulement du désir de renouveler l'écriture sur le plan thématique, mais également de faire preuve d'innovations scripturaires, ce qui justifie leur inscription dans le courant moderniste. En même temps, leur résistance aux conventions sociales et poétiques de l'époque révèle une conception singulière du sujet féminin, notamment de la figure de la femme auteur comme agent de plus en plus significatif dans le champ littéraire de la première moitié du XX^e siècle.

Le modernisme « modernisé »

Les textes du corpus font état d'une originalité thématique rehaussée dans certains cas par une fraîcheur formelle caractéristique de la mouvance moderniste, mais il est tout de même permis de nous interroger sur l'intérêt de recourir à une notion anglo-saxonne, le modernisme – dont les critères définitoires sont parfois difficiles à saisir, voire contradictoires –, pour mener nos travaux à partir d'un corpus français. S'il est vrai, comme le souligne Maurice Samuels dans le *Cambridge Companion to European Modernism*²⁰, que le modernisme en tant que catégorie critique ne joua pas un rôle prépondérant dans l'histoire culturelle française, le concept nous semblait opératoire pour appréhender la configuration du sujet féminin moderne dans la fiction romanesque des premières décennies du XX^e siècle. En effet, le contexte de partage de connaissances et d'échanges artistiques au-delà des frontières nationales, qui définit cette période, favorisa la porosité des démarches de création.

²⁰ SAMUELS, M., « France », P. LEWIS (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 13.

Peu ouvert aux femmes ainsi qu'aux pratiques poétiques déviant des normes établies par les maîtres d'œuvre du modernisme, le canon est graduellement devenu plus perméable à diverses formes d'expression. Depuis une vingtaine d'années, des chercheurs le remettent en cause et le reconfigurent non seulement aux fins d'expansion de son horizon spatio-temporel, mais également pour y inclure, entre autres, des œuvres produites en périphérie par des groupes marginalisés. Dans l'introduction à *Bad Modernisms*, Douglas Mao et Rebecca L. Walkowitz rappellent que le développement des nouvelles études modernistes, amorcé à la fin des années 1990 avec l'inauguration de la *Modernist Studies Association*, a permis de poser un terme sur les changements observés dans l'appréhension du concept « modernisme » qu'on tendait de plus en plus à considérer en tant que phénomène pluriel aux multiples ramifications. Font partie de la reconfiguration²¹ de cette catégorie critique jusque-là considérée comme hermétique, la redéfinition du canon, c'est-à-dire des critères poétiques qui président à l'inclusion des œuvres au sein du courant, ainsi que son élargissement dans l'espace et dans le temps. Grâce aux avancées de ces recherches, ont pu être intégrés dans la catégorie moderniste des auteurs marginalisés, c'est-à-dire des femmes auteurs, des auteurs de la culture de masse et d'autres provenant de l'extérieur du cadre anglo-américain. Mao et Walkowitz résument l'expansion à laquelle ont donné lieu les travaux menés par les études modernistes :

In addition to these temporal and spatial expansions, there has been what we are calling here a vertical one, in which once quite sharp boundaries between high art and popular forms of culture have been reconsidered; in which canons have been critiqued and reconfigured; in which works by members of marginalized social groups have been encountered with fresh eyes and ears; and in which scholarly inquiry has increasingly extended to matters of production, dissemination, and reception²².

²¹ Il convient de rappeler que l'avènement des nouvelles études modernistes contribua aussi à redorer le blason des études modernistes qui avait perdu de son lustre dans les années 1980.

²² MAO, D. et R. L. WALKOWITZ, « The New Modernist Studies », *PMLA*, vol. 123, n° 3, 2008, p. 737-738.

Il s'agissait de trouver différentes approches théoriques pour saisir des œuvres modernistes²³. Les travaux en études culturelles et en études féministes, faut-il le rappeler, faisaient déjà état d'écarts de considérations en fonction de l'appartenance à un groupe. Au sujet de la dénonciation des formes de discrimination genrée, les deux critiques constatent l'apport des études féministes : « *[F]eminist criticism has since shown how modernism was shaped by a host of exclusion and embattlements pertaining to gender.* » Avec raison, les chercheurs considéraient qu'il y avait lieu de remédier à cette mise à l'écart de tout un pan de la production culturelle de l'époque. Dans l'introduction au *Cambridge Companion to Modernism*, Michael Levenson résume ainsi l'évolution de la catégorie « modernisme » :

What once seemed the exclusive affair of « modern masters », the « men of 1914 » (as Wyndham Lewis called them), now stands revealed as a complex of inventive gestures, daring performances, enacted also by many who were left out of account in the early histories of the epoch, histories offered first by the actors themselves and later produced within an academic discourse, willingly guided by the precedents of the eminent artists²⁴.

C'est ainsi qu'ont été intégrés des textes de femmes au canon littéraire moderniste, au point d'ailleurs d'y inclure des ouvrages produits par des Françaises au cours du XX^e siècle naissant. À propos de l'écriture des femmes, Marianne DeKoven souligne : « *No longer the ghettoized domain of a feminist literary studies, women's writing and issues of gender are purportedly an integral part of a Modernist curricula in which male and female writers may*

²³ Voir MAO, D. et R. L. WALKOWITZ (dir.) , « Introduction: Modernisms Bad and New », *Bad Modernism*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 1.

²⁴ LEVENSON, M. (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 [1999], p. 2-3.

*be taught alongside and in relation to each other*²⁵. » Les « femmes de 1928 », comme les a baptisées Bonnie Kime Scott²⁶, trouvent désormais leur place au sein du courant moderniste.

Le point de convergence entre les modernistes dits canoniques et les modernistes marginalisés résiderait, entre autres, dans leur traitement des identités sexuées et sexuelles. À propos des recherches effectuées par Marianne DeKoven sur le modernisme et le *genre*, Alex Murry explique :

*In Modernist texts, by both male and female authors, she finds a tension between welcoming changes to existing gender divisions, as well as an anxiety over the effects of such changes. Beyond this ambivalence she also sees an attempt to dismantle the binary gender constructions of the Victorian period, offering a glimpse of more fluid conceptualization of gender*²⁷.

Comme il s'agit précisément du travail auquel s'attachent les auteures du corpus, c'est-à-dire montrer la perméabilité des frontières entre le « masculin » et le « féminin », les études sur le *genre* (*gender studies*) nous sont d'un apport précieux pour embrasser les textes.

C'est à l'aune des recherches de Judith Butler, d'Elaine Showalter et de Marie-Hélène Bourcier, entre autres, que nous alimentons notre réflexion sur les rôles sexués et les identités sexuelles. Les œuvres proposent un questionnement sur le caractère construit du genre ; les personnages détournent, le plus souvent, les assignations normatives du masculin et du féminin. Les penseurs des *gender studies* offrent ainsi les outils pour élaborer une charpente conceptuelle soutenant l'étude des jeux de représentation identitaire et l'évaluation des remises en cause des frontières normatives entre les *genres* fictionnalisés par les auteures. À

²⁵ DEKOVEN, M., « Gender and Modernism », P. TEW et A. MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook*, Londres, Continuum, 2009, p. 179.

²⁶ Il s'agit d'un clin d'œil à l'expression « men of 1914 » forgée par Wyndham Lewis pour parler des représentants du modernisme T. S. Eliot, Ezra Pound et James Joyce.

²⁷ MURRAY, A., « The Changes in the Canon », P. TEW et A. MURRAY (dir.), *op. cit.*, p. 164.

cet égard, le développement de la théorie *queer* a contribué, selon Alex Murray, à la redéfinition du canon moderniste et ainsi à intégrer certains textes qui remettaient en question les pôles identitaires : « *The rise of “Queer Theory” in the 1980s led to a radical re-reading of many canonical literary texts to uncover both the emergence and repression of various sexual identities*²⁸. » L’apport des *gender studies* permet aussi de mesurer les traces de l’expérimentation des écrivaines dans le champ littéraire de l’époque, notamment en ce qui a trait à leurs représentations textuelles de l’homosexualité et de la sexualité tout court. Alex Murray rappelle que « *[p]rior to Modernism it was difficult for homosexual writers, in particular females, to openly display their sexuality, or for writers to explore sexuality more generally*²⁹ ». On peut supposer que par l’entremise des textes qu’ils composèrent, des personnages qu’ils mirent en texte, les modernistes participèrent à induire, chez les lecteurs, une réflexion sur le caractère factice des identités genrées, ainsi que sur des pratiques sexuelles défiant le modèle hétéronormatif. Les stratégies narratives auxquelles les auteures eurent recours pour imaginer ces personnages, notamment la réécriture de mythes anciens, concoururent également à infléchir ces questionnements.

Pour saisir les reprises de mythes féminins et la façon dont ces derniers sont actualisés dans les textes littéraires, nous nous appuyons sur les notions de réécriture et de palimpseste d’une part, et sur les approches intertextuelle et mythocritique, d’autre part. Nous abordons les stratégies de réécriture adoptées par les auteures modernistes en nous tournant vers la définition opératoire proposée par Lise Gauvin et Andrea Oberhuber dans le numéro d’*Études françaises*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

intitulé « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux³⁰ ». Les deux critiques posent les bases de la démarche de réécriture en tant que moyen de « repenser la matière littéraire canonique³¹ », tout en tenant compte de la diversité de cette pratique. Il s'agit d'un outil fécond à nos yeux pour articuler notre pensée sur les visées et les enjeux de la reprise de grands mythes féminins, puis de leur réécriture dans le cadre de nouvelles images du féminin que les auteures concourent en même temps à forger. D'autres ouvrages éclaireront notre réflexion au sujet de la réécriture, dont *Les réécrivains*³² dirigé par Patrick Bergeron et Marie Carrière. Ce collectif s'inscrit dans la lignée des travaux de Gérard Genette pour développer une analyse de la réécriture comme activité inhérente à tout travail d'écriture. Nous étofferons ce schéma notionnel en puisant à diverses sources théoriques pour appréhender les relations « transtextuelles », plus particulièrement ce que Gérard Genette nomme l'hypertextualité³³, soit les intrications entre l'hypertexte et l'hypotexte. Cette approche permet d'encadrer l'exploration des modalités de transformation par l'écriture que les auteures font subir aux hypotextes et ainsi d'embrasser l'éclairage que les intertextes jettent sur les œuvres à l'étude. À propos de l'image du palimpseste comme fil conducteur des diverses représentations des personnages féminins du corpus, nous nous sommes inspirée de Gérard Genette qui a choisi cette métaphore pour expliquer le processus d'hypertextualité :

Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus

³⁰ GAUVIN, L. et A. OBERHUBER (dir.), « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », *Études françaises*, vol. 40 n° 1, 2004.

³¹ *Ibid.*, p. 8.

³² BERGERON, P. et M. CARRIÈRE (dir.), *Les réécrivains : enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », vol. 17, 2011.

³³ GENETTE, G., *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

littéralement : hypertextes) toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation³⁴.

Au cours de la lecture des œuvres littéraires, les modèles féminins laissent place à d'autres représentations, chacune des auteures proposant sa version propre, « se superpos[ant] à un[e] autre qu'[elle] ne dissimule pas tout à fait, mais qu'[elle] laisse voir par transparence³⁵ ». En substituant leur vision du féminin à celle qui se donnait à voir dans la version antérieure, les auteures construisent des protagonistes inédites à partir de modèles ancestraux afin d'élaborer une mythologie actualisée qui met l'accent sur le caractère hybride des images, les anciennes passant plus ou moins dans les nouvelles. Il s'agit ici de se pencher sur cette pratique que Lise Gauvin appelle « l'écriture palimpseste³⁶ », inhérente à l'art scriptural, et de voir aussi le sens que prend le matériau repris, selon l'auteur qui s'en saisit et la manière dont il le restitue.

Enfin, la démarche mythocritique se révèle productive pour l'analyse et la compréhension des rapports qui s'articulent entre les mythes et les textes littéraires. À cet égard, les travaux de Pierre Brunel, puis ceux plus récents de Véronique Gély nous sont utiles pour observer les transformations des mythes anciens opérées par les auteures, de même que pour interroger le sens que prennent les mythes dans leur nouvelle configuration narrative. En outre, l'application de la mythocritique permettra d'aller au-delà du lien de filiation tissé entre le texte mythique et sa version réécrite tout en tenant compte, dans l'analyse, de données extratextuelles comme les conditions de production des mythes et la notion de *gender*.

³⁴ *Ibid.*, quatrième de couverture.

³⁵ *Ibid.*, p. 556.

³⁶ Gauvin explique que la notion de réécriture est inhérente à celle de l'écriture : « La notion de réécriture, entendue au sens d'écriture-palimpseste ou de reprise d'un texte antérieur, est au cœur même de l'acte d'écrire dans la mesure où celui-ci ne saurait s'accomplir sans référence à une tradition littéraire déjà constituée. » (GAUVIN, L., « Écrire/réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », L. GAUVIN et A. OBERHUBER (dir.), *op. cit.*, p. 11.)

En somme, notre projet de recherche se rattache à l'histoire littéraire et culturelle de la première moitié du XX^e siècle, en s'étayant sur l'analyse de récits modernistes produits par des auteures de 1900 à 1940, soit un segment de l'écriture des femmes peu étudié jusqu'à présent par la critique littéraire. Cette thèse se donne comme principal objectif de réévaluer un corpus d'écrits de femmes négligés à tort par l'entremise d'une analyse approfondie des œuvres dont plusieurs sont rapidement évoquées, sinon tout simplement ignorées dans les histoires littéraires consacrées au XX^e siècle. Ainsi, il s'agira de mettre en lumière l'apport de ces auteures au champ littéraire et culturel d'une époque propice aux expérimentations en tous genres, afin de mieux faire connaître un pan de la littérature de la Belle Époque et du modernisme que l'on avait tendance à classer dans la catégorie « exception » culturelle.

Corpus

Notre recherche s'articule autour des récits modernistes de huit femmes auteurs nées durant le dernier tiers du XIX^e siècle : Rachilde (1860-1953), Marcelle Tinayre (1870-1948), Colette (1873-1954), Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), Valentine de Saint-Point (1875-1953), Natalie Barney (1876-1972), Renée Vivien (1877-1909) et Claude Cahun (1894-1954). Chacune de ces auteures ayant une trajectoire singulière, nous avons souhaité inclure dans notre corpus des auteures très connues aujourd'hui, d'autres qui, depuis quelques années, connaissent un regain d'intérêt et d'autres encore qui demeurent toujours largement inconnues. Trois générations de femmes se côtoient dans leur production littéraire. Si Tinayre, Colette, Delarue-Mardrus, Saint-Point, Barney et Vivien appartiennent à la même génération, Rachilde avait quarante ans et Cahun, six au tournant du XX^e siècle. En plus des distinctions

générationnelles, les auteures du corpus se démarquent par leur appartenance, selon l'histoire littéraire, à divers courants artistiques. En effet, Rachilde reproduit dans ses œuvres des valeurs décadentes propres aux textes de ses homologues masculins dans l'élaboration de ses protagonistes féminines ; elle déconstruit le pouvoir masculin en imaginant des héroïnes fortes qui renversent, le plus souvent, les rôles binaires du féminin et du masculin. Nous avons choisi de nous concentrer sur une œuvre singulière et peu étudiée de l'auteure, soit ses chroniques de guerre *Dans le puits ou la vie inférieure*³⁷. En ce qui concerne Valentine de Saint-Point, ses liens avec le mouvement futuriste teintent sa vision du personnage féminin, notamment par la force guerrière qu'elle lui attribue presque systématiquement. Mais sa trajectoire est double, c'est-à-dire qu'elle comporte une période de production artistique (surtout avant les années 1920), puis une autre, jusqu'à sa mort en 1953, d'engagement politique et de recueillement en Égypte, son pays d'adoption. Il s'agit d'une artiste multidisciplinaire qui s'est exprimée par l'écriture – poèmes, romans, manifestes, textes critiques – ainsi que par la danse « métachorique » et les arts plastiques. Marcelle Tinayre et Lucie Delarue-Mardrus sont toutes deux à l'origine d'une production littéraire s'adressant à un vaste lectorat. Très connues (et reconnues) à leur époque, elles sont aujourd'hui pratiquement oubliées. Leurs textes se distinguent par une grande lisibilité, mais aussi par l'élaboration de personnages féminins déjouant les codes sociaux, ainsi que par la mise de l'avant de thèmes tabous pour l'époque. Natalie Barney et Renée Vivien font partie du groupe d'artistes et d'auteures lesbiennes ou bisexuelles Paris-Lesbos³⁸. La première, illustre surtout pour son mode de vie sulfureux (vivant son homosexualité au grand jour, elle multiplia les conquêtes féminines), produisit

³⁷ RACHILDE, *Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917*, Paris, Mercure de France, 1918. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres *DP* suivies du numéro de page.

³⁸ Voir REID, M., *op. cit.*, p. 239.

principalement des recueils d'épigrammes et de poèmes. Elle joua un rôle prépondérant dans le réseautage entre artistes. Le salon de Barney fut en effet un lieu de rencontre fécond pour les artistes de sa génération, anglophones et francophones. La seconde, Renée Vivien, morte prématurément à 32 ans, est réputée pour ses poèmes saphiques évoquant la poétique baudelairienne³⁹. Nous avons choisi de nous concentrer ici sur ses nouvelles tirées du recueil *La Dame à la louve* parce qu'elles donnent vie à des héroïnes extraordinaires. Colette, assurément la plus (re)connue des auteures du corpus, se signale justement par cette reconnaissance dont elle a bénéficié et qui lui a permis de passer à la postérité littéraire. Si ses romans peuvent se comparer à ceux de Marcelle Tinayre ou de Lucie Delarue-Mardrus, la hardiesse qui les caractérise sur les plans thématique et scriptural se révèle toute particulière, notamment par son originalité langagière. Enfin, Claude Cahun, cadette du corpus, fut proche du mouvement surréaliste dans les années 1920-1930. Peu de liens la rattachent aux autres auteures du corpus, hormis, ironiquement, ceux qu'elle a pu entretenir avec la doyenne Rachilde, amie de la famille Schwob et « patronne » du *Mercure de France*, comme on la surnommait alors. On sait que les nouvelles qui composent le recueil *Héroïnes*⁴⁰ auquel nous nous intéressons plus spécifiquement furent d'abord publiées en revue, au *Mercure de France*. Pour terminer notre présentation du corpus sur cette question des liens entre les auteures qui en font partie, notons que la plupart d'entre elles se sont côtoyées, soit en tant que membres de jurys littéraires, soit en tant qu'auteures « honorées » par l'Académie des femmes que fonda Natalie Barney ou alors dans d'autres activités sociolittéraires. Seules Valentine de Saint-Point

³⁹ Antoine Compagnon reconnaît l'influence baudelairienne dans ses vers, notamment dans l'expression de la « souffrance du désir et des effets de l'amour jusqu'aux affres de la mort. » (*Encyclopédie Universalis* en ligne, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/vivien-pauline-tarn-dite-renee/>)

⁴⁰ CAHUN, C., *Héroïnes*, Paris, Mille et une nuits, 2006. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par la lettre *H* suivie du numéro de page.

et Claude Cahun semblent se situer en marge de ce réseau de femmes auteurs. Les deux sont en relation toutefois avec Rachilde par l'entremise du *Mercure de France*. En effet, certains recueils de poésie de Saint-Point furent commentés dans cette revue⁴¹ et elle-même fit parfois allusion à Rachilde dans ses écrits critiques⁴².

La pierre de touche de ces textes de femmes que nous analyserons dans l'optique du modernisme littéraire réside dans leur réinvestissement des grands mythes de la féminité pour proposer une mythique du féminin renouvelée. C'est donc par la voix d'héroïnes actualisées que nous nous attacherons ici à saisir la façon dont les textes choisis portent les traces, à divers égards, de l'expérimentation moderniste.

⁴¹ Voir notamment QUILLARD, P., « Poèmes d'orgueil » *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1908, p. 98 et DUHAMEL, G., « La soif et les mirages », *Mercure de France*, 1^{er} août 1912, p. 614-615. Repérés sur gallica.bnf.fr

⁴² Voir SAINT-POINT, V. de, « Le roman moderne », *La Nouvelle Revue*, tome XVI, 1^{er} août 1910, p. 335.

Partie 1 Contextes modernistes

« L'esprit du poète est en fait un réceptacle pour capturer et engranger des sentiments, des phrases, des images sans nombre, qui restent là jusqu'à ce que les particules qui peuvent s'unir pour former un nouveau composé soient réunies⁴³. » Cette phrase tirée de l'essai *La tradition et le talent individuel* résume l'essence du travail moderniste consistant à modeler, à partir d'éléments transformés, une œuvre originale, nouvelle. T. S. Eliot, Américain récipiendaire du prix Nobel de littérature en 1948, exprime de façon nuancée dans cet essai de 1919 ce qu'Ezra Pound formulera plus tard, en 1934, par l'injonction *Make it new*, un appel au changement adressé aux artistes.

C'est dans un contexte socioculturel axé sur le renouveau que les auteures à l'étude produisent leurs livres, façonnent les personnages féminins nouveau genre qui peuplent leurs récits. Or, on ne saurait nier que l'épithète « moderniste » ne va pas de soi lorsqu'il est question des œuvres de femmes auteurs des premières décennies du XX^e siècle. De surcroît, cette catégorie d'analyse est peu utilisée en contexte francophone⁴⁴. Les œuvres du corpus à l'étude laissent pourtant paraître un renouvellement thématique tout autant que des innovations formelles qui défient les codes narratifs traditionnels, s'affiliant en cela au courant littéraire moderniste.

Aussi, les personnages féminins que les auteures mettent en mots révèlent une nouvelle

⁴³ ELIOT, T. S., « La tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1999 [1919], p. 33.

⁴⁴ S'il constate que le modernisme, en tant que catégorie d'analyse, est peu utilisé en France, Maurice Samuels souligne les traces latines inhérentes au concept : « *The fact that so many of the terms and slogans we associate with modernism originated in French – la modernité, l'avant-garde, l'art pour l'art, il faut être de son temps, épater les bourgeois – signals the extent to which modernism, despite its cosmopolitan ethos, bears a Gallic imprint.* » (SAMUELS, M., « France », P. LEWIS (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 13.)

conception du sujet féminin, lequel annonce les mutations tous azimuts qui ont cours dans la France du premier XX^e siècle. Ces héroïnes modernes, objets de multiples représentations des turbulences sociales, « nouveau composé », pour reprendre le terme d'Eliot, font état des rapports transitionnels entre les hommes et les femmes de cette période en même temps qu'elles participent du renouveau poétique. C'est pourquoi nous nous attacherons dans cette partie liminaire à définir les contextes historique, social et culturel qui ont vu naître le modernisme, puis à circonscrire l'une de ses figures de proue : la « femme nouvelle », tant comme figure de femme « réelle » que comme personnage romanesque.

Chapitre 1 Paris, 1900 à 1940 : une société en mutation

La période envisagée dans le cadre de la présente étude, soit les années 1900 à 1940, en est une de grands bouleversements et de transitions profondes quant aux rapports qui se tissent entre le sujet et le monde dans lequel il évolue. En effet, cette époque se distingue par les interrogations des contemporains, notamment par rapport aux rôles genrés et aux identités sexuelles. Que signifient le « féminin » et le « masculin » ? Qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce qu'une femme ? Quels sont leurs rôles respectifs dans le monde trouble des premières décennies du XX^e siècle ? Ces questions font débat et reflètent l'effritement des certitudes qui s'accélère dans les pays industrialisés. En France, plus spécifiquement dans le milieu parisien, les changements sont exaltés en raison de la place centrale qu'occupe la Ville Lumière en Europe, véritable point de convergence des artistes, scientifiques et penseurs provenant des quatre coins du monde qui viennent y trouver un mode de vie et un environnement intellectuel plus libres et, surtout, plus stimulants. Ces quarante années sur lesquelles nous nous pencherons ici à travers le prisme d'un corpus d'œuvres littéraires produites par des femmes auteurs se déploient en trois temps : la Belle Époque, la Grande Guerre et l'entre-deux-guerres, lesquels imprègnent les œuvres diversement, teintant l'époque et les récits de leurs couleurs politique, culturelle et sociale propres. Dans ce monde en perte de repères depuis la Troisième République, les textes littéraires investissent des thèmes contemporains et font écho aux bouleversements sociaux tout à la fois. Diana Holmes explique que la littérature « *is one of the cultural forms through which a society shapes its sense of reality*⁴⁵ ». Chez les écrivains qui fictionnalisent des enjeux marquants de leur époque, divers discours sociaux transitent

⁴⁵ HOLMES, D., *French Women's Writing: 1848-1994*, London, Athlone, coll. « Women in Context », 1996, p. IX.

conséquemment par leurs textes. À l'inverse, les productions littéraires influencent aussi, à certains égards, la configuration discursive de la société qui les voit naître. Les contemporains muent et les multiples figurations du sujet, notamment du sujet féminin, en témoignent. Dans son célèbre essai *Mr. Bennett et Mrs. Brown*, Virginia Woolf situe la grande transformation de l'âme humaine à décembre 1910⁴⁶. Selon elle, autour de cette date,

[t]outes les relations humaines ont évolué – celles des maîtres et des domestiques, des maris et des femmes, des parents et des enfants. Et lorsque les relations humaines changent, la religion, les comportements, la politique et la littérature s'en trouvent, par la même occasion, changés⁴⁷.

On constate effectivement dans les textes des traces de cette évolution des rapports entre les individus. La course vers le progrès de la Belle Époque, la montée du féminisme, l'éclatement de la Grande Guerre, puis la période de l'entre-deux-guerres, entre autres, infléchissent différemment les caractères humains, lesquels sont représentés et interagissent dans les œuvres de fiction.

1.1 Un regard tourné vers l'avenir : la Belle Époque parisienne

Après les années d'instabilité politique et sociale que connut la France depuis la Révolution, la période de 1889 à 1914 en constitue une de progrès et de paix, certes, mais particulièrement tumultueuse au regard des mutations sociales qui se profilent. La vie urbaine devient une réalité pour une partie croissante de la population française, attirée par les possibilités

⁴⁶ Selon la célèbre phrase de Virginia Woolf tirée de « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *Essais choisis, op.cit.*, p. 224, « [e]n décembre 1910 ou aux environs de cette date, le caractère humain s'est trouvé bouleversé. » Hugh Kenner affirme que « [she] meant that by 1910, you could see International Modernism coming ». (KENNER, H., « The Making of the Modernist Canon », *Chicago Review*, vol. 34, n° 2, 1984, p. 53.)

⁴⁷ WOOLF, V., « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *loc. cit.*, p. 225.

décuplées que semble présenter la capitale en matière d'emploi aussi bien qu'en ce qui a trait à la manière de vivre, d'être et de penser. Paris, alors considérée comme le centre mondial de l'avant-garde, n'a de cesse d'être représentée comme lieu moderne. D'une part, le mode de vie de ses habitants traduit les apports technologiques les plus récents. Notamment, l'aménagement urbain contribue à accélérer le rythme de la vie moderne ; les contemporains se déplacent rapidement dans les grands boulevards haussmanniens, empruntent l'omnibus ou, à partir de 1900, voyagent sous terre au moyen du Métropolitain. D'autre part, la Ville Lumière reflète la modernité esthétique. Par exemple, l'érection de la tour Eiffel, bien qu'elle constitue d'abord et avant tout une prouesse technologique, exprime aussi une esthétique nouvelle notamment par la valorisation des matériaux métalliques qui la composent au détriment des matériaux nobles traditionnellement employés pour la construction de monuments, ainsi que par sa structure laissée complètement apparente. Aussi le tournant du siècle apparaît-il comme un moment de grandes turbulences. Les progrès de la technologie (développement des transports, des télécommunications, de l'électricité, de l'imprimerie, du cinéma) et scientifiques (découverte du rayon X, développement de la psychanalyse) modifient le paysage au quotidien ; toutes ces avancées influencent la façon d'appréhender le monde : les contemporains découvrent que ce que l'œil perçoit ne concorde pas nécessairement avec la réalité, intangible, alors que les notions de temps et d'espace prennent une signification nouvelle.

Rétrospectivement, Paris est décrit comme l'épicentre du modernisme par les penseurs de ce courant⁴⁸. Les artistes de diverses provenances qui s'y installent pour travailler contribuent à

⁴⁸ « *Paris might rightfully claim to be the capital of modernism* », tel est le constat que pose Maurice Samuels dans l'incipit de son article sur le modernisme en France. (SAMUELS, M., *loc. cit.*, p. 13.)

l'ascension de la ville, à sa transformation en haut lieu de la créativité et des innovations en tous genres. Sur le plan culturel, un renouveau artistique se fait jour. L'activité créatrice stimulée et les changements socio-économiques favorisent une certaine démocratisation des divertissements, lesquels constituent un secteur rentable⁴⁹. On assiste en effet depuis le dernier tiers du XIX^e siècle à l'émergence de diverses formes de loisirs populaires comme le music-hall, le cirque, les fêtes foraines – univers largement représentés dans les œuvres d'artistes de l'époque. Ces loisirs émergents donnent lieu au développement d'une culture de masse. Dominique Kalifa explique le phénomène parisien : « Paris n'est pas seulement la capitale des avant-gardes ou des ruptures esthétiques, c'est aussi une ville où la culture est donnée en partage, une ville qui est entrée sans états d'âme dans l'ère de la culture de masse⁵⁰. »

Parallèlement, le faible coût de la vie dans la capitale française et la liberté des mœurs nourrissent l'épanouissement d'une vie de bohème : poètes, peintres, musiciens se rejoignent dans les cafés dans un esprit de dialogue créatif. Cette image de l'échange artistique s'est d'ailleurs inscrite graduellement dans la mythologie parisienne autour de lieux comme le Bateau-Lavoir de Montmartre puis, après la Grande Guerre, celui de La Ruche, sur la Rive-Gauche. Mais ce bouillonnement culturel dans la Ville Lumière et, plus globalement, dans la France tout entière se double de modifications importantes dans l'organisation de la vie en société.

⁴⁹ Dominique Kalifa établit un lien entre l'émergence d'une industrie culturelle et la modernité : « [...] les années 1860-1930 marquent [...] l'installation du pays dans les logiques neuves de l'industrie culturelle, qui sont aussi celles de la "modernité". » (KALIFA, D., *La culture de masse en France : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 111.)

⁵⁰ KALIFA, D., « L'émergence d'une culture de masse », *Paris en scène : 1889-1914*, Québec, Éditions Beaux Arts, 2013, p. 18.

Sur le plan social, la pensée patriarcale est ébranlée : d'une part, on assiste à une diminution de l'influence de l'Église, concomitante à une montée de la laïcisation, puis, d'autre part, à la démocratisation des savoirs. L'accès à l'éducation, grâce aux lois Ferry rendant l'instruction publique laïque, gratuite et obligatoire et, plus spécifiquement, l'accès à l'éducation pour les filles⁵¹, favorisé par Paul Bert et les lois de Camille Sée instaurant les établissements d'enseignement pour jeunes filles, fut le fruit de mesures promulguées à la fin du XIX^e siècle, certes, mais qui se déployèrent dans les premières décennies du XX^e siècle⁵². Il s'agit de changements qui modifièrent les habitudes de vie des Français, ainsi que leur regard sur le monde durant cette Belle Époque, laquelle, comme le font remarquer si justement Diana Holmes et Carrie Tarr dans le titre interrogatif de leur ouvrage⁵³, n'a pas distribué ses bienfaits équitablement dans tous les milieux sociaux. En effet, certaines catégories de citoyens semblent plus choyées que d'autres peinant à sortir de la misère. Les ouvriers, par exemple, travaillent encore dans des conditions difficiles ; et que dire de la situation des travailleuses, sinon qu'elle est encore plus mauvaise ? De plus, pour la période qui nous intéresse, les femmes sont exclues du suffrage « universel⁵⁴ » mais, dans la foulée d'une montée de la revendication du partage des pouvoirs qui a cours en Europe, elles réclament une reconnaissance sociale de leurs droits.

⁵¹ En 1880, une loi déposée par le député Camille Sée est adoptée par le premier gouvernement Jules Ferry officialisant le statut des établissements d'enseignement secondaire pour jeunes filles (avec un corps professoral exclusivement féminin). Consulter à ce sujet l'article de Françoise Meyeur « L'éducation des filles : le modèle laïque », DUBY, G., et M. PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991, vol. IV. Sur la différence entre l'enseignement secondaire des filles et celui des garçons, voir BARD, C., *Les femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Collin, 2001, p. 77.

⁵² Voir le dossier « Savoirs de jeunes filles » dans *Romantisme*, n° 165, vol. 3, 2014.

⁵³ HOLMES, D. et C. TARR, *A 'Belle Epoque?' Women in French Society and Culture: 1890-1914*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2006.

⁵⁴ Les Françaises ont obtenu le droit de voter en 1944. À cet égard, le pays accuse un net retard par rapport à ses voisins européens (notamment l'Allemagne, l'Autriche et le Royaume-Uni qui ont obtenu le droit de vote pour les femmes en 1918). Au Canada, les femmes ont eu le droit de voter en 1918 et aux États-Unis, en 1920.

Sous la Troisième République, les trois ordres de l’Ancien Régime (clergé, noblesse, tiers état) n’occupent plus les mêmes positions de pouvoir : l’organisation sociale change, émancipée de la domination religieuse et aristocratique. Déjà, depuis la Révolution, la bourgeoisie progressait et s’accaparait graduellement les pouvoirs économique, politique et culturel. Cette ascension se poursuit et les relations entre les classes amorcées dès après la Révolution s’intensifient : bourgeois et aristocrates se côtoient ; les frontières entre les milieux sociaux deviennent de plus en plus poreuses. Toutefois, les difficultés économiques stimulent la montée des mouvements syndicaux. En conséquence, dès 1890, les tensions sociales commencent à se manifester. Sur le plan politique, le clivage s’exacerbe en France entre la droite et la gauche à la suite de l’affaire Dreyfus, laquelle divise le pays entre les dreyfusards et les antidreyfusards⁵⁵.

La population est portée par une volonté de pouvoirs partagés. Les barrières sociales, nationales et genrées s’ouvrent progressivement et les rapports polarisés entre les riches et les pauvres, entre l’individu et la foule, entre les hommes et les femmes s’estompent progressivement, laissant entrevoir l’étendue des possibles. Des citoyens de divers pays convergent vers Paris, formant un réseau d’influences internationales des plus riches. Peu à peu, les identités deviennent plus diffuses et floues, un phénomène appuyé par les travaux de penseurs comme Freud, Nietzsche et Bergson qui remettent en question l’unicité et la rationalité du sujet, de même que la croyance en une autorité suprême. En outre, ceux que les

⁵⁵ Ce scandale politique divisa la France à la fin du XIX^e siècle. Le militaire français de confession juive Alfred Dreyfus fut déclaré coupable de trahison au profit de l’Allemagne, puis innocenté lorsqu’on prouva qu’il avait été condamné à tort. Il put réintégrer ses fonctions en 1906. Émile Zola, qui militait pour que Dreyfus soit innocenté, fut condamné pour diffamation à la suite de la publication de l’article « J’accuse » en 1898.

anglophones ont qualifiés de *sexologists*, les Anglais Havelock Ellis et Edward Carpenter⁵⁶, reconsidèrent la binarité des identités sexuelles. Plus rien ne semble fixe : les femmes s'approprient des rôles hors norme ou jusqu'alors réservés aux hommes, les instances autoritaires traditionnelles sont remises en cause, le pouvoir économique déstabilise un ordre social considéré comme révolu. Bref, on assiste à une véritable crise des signes et des symboles. C'est toute une conception du monde et du sujet qui se voit métamorphosée. Menace pour les uns, promesse d'un monde meilleur pour les autres, cette effervescence moderne recèle des sentiments ambivalents. Or, ces changements seront suspendus ou alors accélérés par le cataclysme de la Première Guerre mondiale.

1. 2 Grande Guerre, grande désillusion

Quelques mois avant la déclaration de ce conflit qui prendra le nom de Grande Guerre, les grandes capitales de l'Europe, Berlin, Paris, Londres, Vienne, brillaient par leur effervescence culturelle cosmopolite. Français, Allemands, Russes, Anglais, Espagnols, Italiens, Scandinaves : les grands artistes, les virtuoses, les penseurs, les scientifiques, les écrivains, les compositeurs, les poètes se fréquentaient et fraternisaient toutes nationalités confondues dans un véritable bouillon de culture européen qui transcendait les frontières. Et que dire à cette même époque du développement de l'économie et de l'industrie ! Comment oublier le faste des expositions universelles, la course du progrès mondial, l'invention de l'esperanto⁵⁷...

C'est en ces mots que Jean-Pierre Guéno décrit l'atmosphère régnant en Europe avant la déclaration de guerre. L'éclatement de la Première Guerre mondiale vient brouiller les

⁵⁶ Edward Carpenter, militant pour les droits des femmes et des homosexuels, développe la notion de sexe intermédiaire dans un ouvrage publié en 1908, *The Intermediate Sex*, Marlborough, Adam Matthew Digital, coll. « Defining gender, 1450-1910 », 2007 [1908], [livre électronique]. Il y fait état, entre autres, des multiples facettes de l'entre-deux des pôles identitaires qui composent la race humaine : « *It is beginning to be recognized that the sexes do not or should not normally form two groups hopelessly isolated in habit and feeling from each other, but that they rather represent the two poles of one group which is the human race; so that while certainly the extreme specimens of either pole are vastly divergent, there are numbers in the middle region who (though differing corporeally as men and women) are by emotion and temperament very near to each other.* » (p. 16)

⁵⁷ GUÉNO, J.-P., « Avant-propos à la nouvelle édition », *Les grands romans de 14-18*, Paris, Omnibus, 2006, p. I.

promesses de progrès envisagées à la Belle Époque dans le « laboratoire de modernité⁵⁸ » parisien. Marqueur social déterminant, ce premier conflit dont l'arsenal inédit était hautement perfectionné se révéla d'une portée destructrice sans précédent. « [L]e bain de sang de 1914-1918 fut le plus grand massacre qu'ait connu la population masculine d'Europe en 300 ans⁵⁹ », analyse l'historien Jay Winter sur la question des victimes de guerre. Le caractère dévastateur du conflit est inédit.

Le chiffre total des pertes, proportionnellement au nombre des hommes ayant servi, franchit un seuil encore jamais atteint : où que l'on situe ce dernier, le chiffre total de 8,5 millions de morts parmi les soldats (selon des estimations variables) dépasse celui de toutes les expériences de guerre précédentes⁶⁰.

La manière d'envisager la guerre s'éloignait désormais des perceptions d'héroïsme dont elle avait fait l'objet auparavant et contribuait à remettre en cause certains présupposés sur le sens de la vie. En effet, les innovations avaient rendu les armes plus puissantes, mais aussi plus dévastatrices. L'idée que la science et les nouvelles découvertes servaient des desseins exterminateurs est plantée dans la conscience collective et mène les contemporains à faire preuve de méfiance à l'égard de ces « avancées ». Certains regrettent même l'équilibre associé à un ordre ancien.

Sur le plan social, le mélange des classes et des sexes s'accroît puisqu'hommes et femmes, pauvres et riches sont appelés à participer à l'effort de guerre. Aristocrates, ouvriers, religieux et poètes, même, se côtoient étroitement durant le conflit. Amenées à investir l'espace public,

⁵⁸ Nous empruntons cette expression à Dominique Kalifa dans *Paris en scène : 1889-1914*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁹ WINTER, J., « Victimes de la guerre : morts, blessés et invalides », S. AUDOUIN-ROUZEAU et J. J. BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918 : Histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004, p. 1083.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1076.

à s'éloigner du foyer et à apporter une contribution sociale rémunérée, des femmes peuvent entrevoir la possibilité d'acquérir plus d'autonomie, voire une indépendance financière. Le conflit mondial fit toutefois en sorte que les femmes, même les féministes, mirent en général de l'avant les enjeux patriotiques au détriment de la défense des droits des citoyennes, car elles souhaitaient servir la patrie. Françoise Thébaud fait état de certains journaux féministes comme *La Fronde* qui, ayant cessé de paraître, reprirent leurs activités pour appeler les femmes à la solidarité nationale⁶¹. Par ailleurs, sur le plan de l'appréciation sociohistorique, Thébaud souligne qu'aujourd'hui, dans la foulée des *gender studies*, la question centrale devient « comment [la guerre] redéfinit[-elle] dans la réalité et dans la symbolique, le rapport masculin-féminin⁶² ? ». Cette question nous paraît tout à fait pertinente dans le cadre de l'étude que nous menons à partir des œuvres de fiction et pour le développement d'un imaginaire de la femme nouvelle dans le récit moderniste au féminin. Nous verrons d'ailleurs plus en détail les représentations fictionnelles des femmes nouvelles au temps de la Grande Guerre dans un chapitre ultérieur. Notons pour l'instant que cet événement historique présida au développement d'une poétique particulière, à l'émergence d'une voix singulière chez les auteurs-combattants qui cherchèrent à décrire leur propre expérience, divergente le plus souvent des représentations propagandistes véhiculées à l'époque.

Jean-Pierre Guéno rappelle la censure implicite imposée aux auteurs qui ont voulu représenter leur expérience de la guerre :

⁶¹ THÉBAUD, F., « La Grande Guerre : le triomphe de la division sexuelle », dans G. DUBY et M. PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1992, p. 36.

⁶² *Ibid.*, p. 33.

La Patrie reconnaissante, l'opinion publique n'étaient pas prêtes à entendre la vérité ; il n'était pas question de désespérer la veuve, l'orphelin, le mutilé de guerre en leur donnant à penser que le grand massacre avait été inutile et sans fondement⁶³.

Ces auteurs qui écrivirent sur la guerre, en décrivant leur propre expérience du conflit sans artifices, contribuèrent à cette grande désillusion des contemporains par rapport aux institutions gouvernementale, religieuse et autres. S'il était remis en question à la Belle Époque, c'est tout un système de valeurs qui s'écroula avec la fin de la Grande Guerre. Pour certains, comme Rachilde, cet événement marqua un déclin ; pour d'autres, comme Colette, une lancée. Elles représentent à cet égard deux époques différentes, deux manières de penser.

L'« homme de lettres » et la « femme auteur » : les trajectoires divergentes de Rachilde et de Colette

Comme nous l'avons mentionné au début de la présente section, la Grande Guerre eut une incidence sur la réception des œuvres littéraires et, par conséquent, sur la reconnaissance de certains auteurs. La trajectoire de deux figures tutélaires de notre corpus fait état des effets de cet événement déterminant du XX^e siècle.

Rachilde, née en 1860 et décédée en 1953, ainsi que Colette, sa contemporaine, née en 1873 et morte en 1954, connurent une ascension différente. En effet, dès la publication de *Monsieur Vénus*⁶⁴ en 1884⁶⁵, Rachilde vécut le succès sur fond de scandale (ce qui ne nuisit en rien, bien

⁶³ GUÉNO, J. P., *op. cit.*, p. III-IV.

⁶⁴ Le roman, publié en Belgique, fut jugé obscène et entraîna une condamnation de deux années de prison à son auteure (elle ne purgea toutefois jamais cette peine). Interdite à Paris, l'œuvre, teintée d'un parfum de scandale, garantit à Rachilde notoriété et succès commercial.

⁶⁵ Voici la note de l'éditeur dans la réédition parisienne en 1889 parue aux Éditions Félix Brossier en version expurgée, préfacée par Maurice Barrès, en italique dans le texte : « *Nous donnons à nos lecteurs une réédition définitive de Monsieur Vénus, ce roman singulier qui a tant piqué la curiosité, à propos duquel ont été faites les suppositions les plus étranges et que beaucoup de personnes croient condamné par les tribunaux de la Belgique. M^{lle} Rachilde reste, aujourd'hui seul auteur de Monsieur Vénus, c'est-à-dire que nous offrons au public une*

au contraire, à la reconnaissance que lui témoignèrent ses pairs). Graduellement, celle qui fréquenta le cercle des auteurs décadents acquit une réputation d'écrivain moderne⁶⁶, ce que renforça ses liens avec le *Mercure de France*, revue reconnue pour son éclectisme littéraire⁶⁷ fondée par son mari Alfred Vallette et à laquelle elle participa jusqu'au milieu des années 1920 à titre de critique. Elle tint également « les mardis du *Mercure* », salon littéraire couru qui accueillit écrivains illustres et émergents. Rachel Mesch décrit ainsi sa position privilégiée : « *Rachilde was welcomed in the male literary circles of the avant-garde, regularly published in Le Décadent and maintained friendships with many influential fin-de-siècle writers, who frequented her salon*⁶⁸. » Les thèmes qu'elle aborde dans ses ouvrages, conformes à l'esthétique décadente, ainsi que sa personnalité sulfureuse (surtout avant son mariage avec Vallette⁶⁹) lui assurèrent une notoriété considérable, laquelle déclina après la Première Guerre mondiale.

édition allégée d'un chapitre et de quelques lignes intercalés par une ancienne collaboration. Nous n'hésitons pas à réimprimer Monsieur Vénus en France sans en atténuer la vivacité un peu fantaisiste, car cette œuvre est une œuvre littéraire qui n'a jamais eu rien de commun avec les ouvrages érotiques publiés et vendus clandestinement. » (RACHILDE, *Monsieur Vénus*, préface de Maurice Barrès, Paris, Félix Brossier, 1889.)

⁶⁶ Plus reconnue par la postérité pour son brûlot futuriste que pour sa poésie, ses romans ou sa riche production critique, Valentine de Saint-Point, contemporaine de Rachilde, décrit en 1910 la modernité de la poétique rachildienne en soulignant les préjugés genres auxquels les femmes auteurs sont confrontées : « Dans les livres de Mme Rachilde, le réalisme se mélange de fantastique ; tout est tellement inattendu dans cette œuvre qu'elle hante à jamais la mémoire. Les passions y sont exceptionnelles sans être vicieuses, et si l'on a reproché parfois à Mme Rachilde son audace, c'est qu'hélas, on n'est pas encore arrivé à faire abstraction du sexe d'un auteur et qu'il n'est pas encore permis à la femme de rejeter l'hypocrisie d'une morale qui n'a jamais prévalu qu'en apparence. » (SAINT-POINT, V. de, « Le roman moderne », *La Nouvelle Revue*, Paris, n° 63, série 3, tome XVI, 1^{er} août 1910, p. 335.)

⁶⁷ HOLMES, D., *Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford, New York, Berg, 2001, p. 57 et KULESSA, R. von, *Entre la reconnaissance et l'exclusion : La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 37.

⁶⁸ MESCH, R., *The Hysteric's Revenge. French Women Writers at the Fin de Siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006, p. 120.

⁶⁹ Notons cependant que dans *Traits et portraits*, Natalie Barney commente, à propos des rapports entre Rachilde et un jeune ami durant la Seconde Guerre mondiale : « Rachilde, sous ses cheveux blancs et avec ses yeux clairs qui n'y voyaient presque plus, entretint jusqu'à la fin de telles passions. » (BARNEY, N., *Traits et portraits*, Paris, Mercure de France, 2002 [1963], p. 92-93.)

Quant à Colette (née Sidonie-Gabrielle Colette), elle dut attendre les années 1910 avant de s'extirper complètement de la tutelle d'Henri Gauthier-Villars (dit Willy), qui signait ses œuvres⁷⁰. Après leur divorce, en 1906, elle traversa une période au cours de laquelle elle dut gagner sa vie et trouver d'autres formes de revenus pour compléter le salaire que lui procurait l'écriture, investissant alors le théâtre, le mime et le music-hall, divertissements populaires en pleine expansion en ce début de XX^e siècle. Elle fut donc une femme « de son temps », divorcée, danseuse-actrice et projeta une image sociale publique bien différente de celle de la femme mariée occupée à régler les affaires domestiques. Elle publia *La Vagabonde*⁷¹ en 1910 sous son nom de plume Colette (le patronyme paternel). D'autres œuvres suivirent, mais c'est après la guerre de 1914 qu'elle connut la véritable renommée et, ultimement, la consécration⁷² : elle fut élue membre de l'Académie Goncourt en 1945. À sa mort, le pays lui organisa des obsèques nationales. La fin de Rachilde fut tout autre. Elle mourut un an avant Colette dans la pauvreté⁷³ et l'oubli quasi complet, son décès ne suscitant que peu d'intérêt dans la presse, même au *Mercure de France*⁷⁴. « *When she died, many people thought that she had already been in her grave for some years*⁷⁵ », rappelle Melanie C. Hawthorne.

⁷⁰ Le scandale comme le succès initial suscité par la parution de *Claudine à l'école* en 1900 rejaillirent sur Willy.

⁷¹ COLETTE, *La Vagabonde, Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984 [1910]. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres *LV* suivies du numéro de page.

⁷² « [L]'œuvre [de Colette] déjà commencée avant la Grande Guerre, ne s'est vraiment imposée qu'après », souligne-t-on dans LANSON, G., *Histoire de la littérature française*, remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau, Paris, Hachette, 1964.

⁷³ HAWTHORNE, M. C., *Rachilde and French Women's Authorship: from Decadence to Modernism*, University of Nebraska Press, Lincoln et London, 2001, p. 228.

⁷⁴ Au sujet des dernières années de vie de Rachilde, voir HOLMES, D., *Rachilde, op. cit.*, p. 67, HAWTHORNE, M. C., *Rachilde, op. cit.*, p. 229-230 et DAUPHINÉ, C., *Rachilde*, Paris, Mercure de France, p. 154-155.

⁷⁵ HAWTHORNE, M. C., *Rachilde, op. cit.*, p. 229-230.

Cet écart nous paraît intéressant dans le cadre de notre recherche, puisqu'on constate que le point de rupture que constitue la Grande Guerre modifia aussi la donne culturelle. Comment expliquer cette disparité en matière de popularité et de reconnaissance chez deux auteures de la même période partageant plusieurs traits communs ? Anticonformistes, elles formèrent toutes deux un couple avec un homme influent sur la scène littéraire au tournant du siècle (Rachilde avec Vallette, Colette avec Willy) ; elles traitèrent, dans certaines de leurs œuvres, de la difficulté de vivre après la Grande Guerre ; elles s'exprimèrent sur les productions artistiques de leurs contemporains. Aussi, elles connurent le succès commercial et la reconnaissance critique puisque toutes deux furent retenues par l'histoire littéraire⁷⁶. Plusieurs raisons peuvent constituer des pistes d'explication, à commencer par le mode de vie de chacune. S'il semble scandaleux chez Rachilde, en raison surtout des habits masculins qu'elle revêtait et du titre professionnel d'« homme de lettres » qu'elle s'octroyait, après la guerre, « [...] *her days as the scandalously avant-garde "werewolf" [are] over and [...] to those who had taken over that role she appeared to be part of the Establishment*⁷⁷ ». Elle demeure une personnalité indépendante, « une femme hors du commun⁷⁸ », mais ses œuvres ne font plus scandale ou alors elles font un scandale d'« arrière-garde⁷⁹ », comme son essai polémique *Pourquoi je ne suis pas féministe ?*, publié en 1928 à la demande d'André Billy, directeur de

⁷⁶ Il importe de préciser que la reconnaissance institutionnelle de Colette dépasse largement celle de Rachilde. La remarque vise surtout à souligner la rareté des auteures de l'époque dans les anthologies et histoires littéraires traditionnelles.

⁷⁷ HOLMES, D., *Rachilde, op. cit.*, p. 61.

⁷⁸ DAUPHINÉ, C., *op. cit.*, p. 36.

⁷⁹ William Marx, qui se penche sur la notion d'arrière-garde dans « Penser les arrière-gardes », MARX, W. (dir.), *Les arrière-gardes au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 13, soulève avec justesse cette ambivalence : « [A]vant-garde et arrière-garde sont parfois aussi indissociables que le docteur Jekyll et Mister Hyde (quand à savoir laquelle est Jekyll, laquelle Hyde, c'est une autre question). » Ce paradoxe, nous semble-t-il, paraît en adéquation avec les pratiques et le discours rachildiens, souvent en tension entre le progressisme et le rétrogardisme.

la collection « Leurs raisons » aux éditions de France⁸⁰. Une fois mariée à Vallette, Rachilde se rangea, d'une certaine façon, du côté de la légitimité⁸¹. En fait, son rapport aux changements sociaux, notamment en ce qui concerne le statut de la femme auteur, paraît problématique, en tension, d'une certaine manière, entre ses propres activités littéraires et son discours. Malgré des propos sévères envers les femmes auteurs modernes⁸², elle-même semble adopter le statut que les femmes sont en train de gagner en s'appropriant des droits et des rôles réservés aux hommes dans la société de son époque. Elle dissocie toutefois ses revendications personnelles en matière d'habillement (elle souhaite porter le costume d'homme plus adapté, selon elle, à sa profession) de celles de « certaines femmes déclassées qui cherchent le scandale sous le costume en question⁸³ ». Il n'en demeure pas moins qu'elle reste à certains égards, notamment dans son élaboration de personnages féminins fatals, ancrée dans le siècle précédent, comme la poétique de ses œuvres fin de siècle, et ce, malgré le fait que Rachilde s'adjoit les services littéraires de jeunes écrivains émergents (dont ceux d'André David⁸⁴

⁸⁰ Melanie C. Hawthorne souligne toutefois que les idées réactionnaires de Rachilde étaient partagées par d'autres femmes auteurs de l'époque associées au modernisme littéraire, dont Colette : « *Rachilde was thus a politically reactionary figure, but this is a trait that she shared with numerous other contemporary women who have nevertheless been linked literarily to modernism, such as Natalie Barney, Colette, and Gertrude Stein.* » (HAWTHORNE, M.C., *Rachilde, op. cit.*, p. 209.)

⁸¹ Melanie C. Hawthorne explique les choix auxquels Rachilde fit face à la fin du XIX^e siècle entre la marginalité et la légitimité : « *In 1886, Rachilde had been hesitating between two possible futures like her heroine in A mort. Seductive bohemian aristocrats like Bryon/Barrès symbolized one set of possibilities – passion, notoriety, marginality – while steady bourgeois companions like Vallette seemed to offer a safer route: a steady respectable future without glamour. Wrestling with these choices, Rachilde had had to confront the question of literary legitimacy.* » (HAWTHORNE, M. C., *Rachilde, op. cit.*, p. 157.)

⁸² Voir notamment *Dans le puits ou la vie inférieure*, p. 105.

⁸³ Ce sont les propos de Rachilde dans sa demande d'autorisation officielle à porter l'habit masculin présentée en 1884 au préfet de police, cités par HAWTHORNE, M. C., *Rachilde, op. cit.*, p. 104-105.

⁸⁴ Les deux auteurs collaborèrent également pour l'écriture de *L'escalier de velours* publié en 1922. On doit à André David l'ouvrage biographique *Rachilde, hommes de lettres*, publié en 1924. Rachilde s'associa également à Francisco de Homem Christo en 1923 et en 1924, puis à Nel Haroun pour l'écriture de *Mon étrange plaisir* (1946). Diana Holmes sème toutefois le doute sur cette dernière collaboration : « [...] *Mon étrange plaisir (1946) co-authored (or so Rachilde claimed) with Nel Haroun [...]* » (HOLMES, D., *Rachilde, op. cit.*, p. 210).

pour l'écriture du roman *Le Prisonnier*⁸⁵ paru en 1928). Il semble que la poétique rachildienne ne parvienne pas à emboîter le pas au XX^e siècle. Contrairement à celle de Colette – dont elle devina le génie sous la signature de Willy⁸⁶ mais qui, depuis la fin de la Grande Guerre, était devenue une sorte de rivale – l'ascension de Rachilde décéléra à partir de 1914⁸⁷. Nous traiterons plus en détail de la fictionnalisation de la Grande Guerre par nos auteures dans la seconde partie.

1.3 Le repli de l'entre-deux-guerres

Privées d'une partie considérable de leur jeune population⁸⁸, les sociétés européennes se trouvèrent en état de choc à la fin de la Grande Guerre. L'avancée de la technologie fut alors considérée de façon plus critique, puisqu'on en avait mesuré le pouvoir funeste. Les lendemains de la victoire des forces alliées furent amers. En effet, la population se trouva marquée par le sentiment généralisé que, malgré l'avantage final, le conflit fut une terrible

⁸⁵ RACHILDE et D. ANDRÉ, *Le Prisonnier*, Paris, Les Éditions de France, 1928.

⁸⁶ « *Rachilde welcomed the young Colette Willy to her salon in the 1890s and encouraged her to write, recognising before most readers and critics that the Claudine stories were not the work of Willy (who was a friend and regular contributor to the Mercure) but of his wife.* » (HOLMES, D., *Rachilde, op. cit.*, p. 86.)

⁸⁷ Même à titre de critique, les activités de Rachilde seront réduites graduellement. Claude Dauphiné relate ce ralentissement observé à partir de la guerre 14-18 jusqu'à l'abandon définitif de sa chronique en 1925 : « Jusqu'en 14, elle tiendra, avec une parfaite régularité, la critique des romans, mais à la fin de cette année elle alternera avec une amie et suppléante, Henriette Charrasson [sic]. 1915 ne verra aucun article d'elle et sa participation en 1916 se fera épisodique. C'est seulement en 1925, à l'âge de soixante-cinq ans, qu'elle abandonnera définitivement, au profit de John Charpentier, un labeur qui, après trente-cinq années de loyaux et fidèles services, lui devient trop pénible, alors que sa vue baisse et que sa santé se fait plus fragile. » (DAUPHINÉ, C., *op. cit.*, p. 105.)

⁸⁸ « Pour ce qui est de la structure par âge des pertes, les meilleures estimations disponibles suggèrent qu'environ 12 % du total des hommes qui périrent au combat étaient âgés de moins de 20 ans, et que 60 % de la totalité des tués avaient entre 20 et 30 ans », affirme Jay Winter (*loc. cit.*, p. 1082). Ces données indiquent que 72 % des soldats tués durant la Première Guerre mondiale avaient moins de trente ans. Parmi ceux qui survécurent, nombreux sont les hommes qui revinrent blessés ou aux prises avec un traumatisme dû au bombardement (*shell shock*). Tout un pan de la jeunesse française fut ainsi exterminé.

erreur. Pendant toute la période de l'entre-deux-guerres, explique Leigh Wilson, les effets de la guerre s'observèrent concrètement. Par exemple, il arrivait fréquemment, dans les familles et dans l'espace public, de rencontrer des hommes subissant les séquelles physiques et psychologiques de la guerre⁸⁹ : « *[It] acted as a terrible reminder not just of the war's cost and waste, but [...] of the beliefs, class hierarchies and conventional moralities that make it possible*⁹⁰. » De jeunes femmes furent en outre encouragées à épouser des blessés de guerre⁹¹. Diminués physiquement, ces hommes étaient également perturbés psychologiquement. Ils eurent du mal à trouver leur place dans une société qui avait changé, auprès de femmes qui avaient goûté le plaisir d'investir l'espace public et d'occuper des rôles autres que ceux qui leur étaient auparavant réservés. Cela exacerba un sentiment de désillusion généralisé envers les instances politiques ainsi qu'envers les progrès technologiques et instaura une certaine anxiété face à la vie moderne et aux changements axiologiques qu'elle impliquait.

S'il effrita les barrières entre les classes sociales, le conflit mondial de 1914 à 1918 contribua aussi à la modification des rôles féminins, permettant l'accès à de nombreuses femmes de la classe moyenne au marché du travail. Toutefois, cette tendance vers l'autonomie féminine s'inversa après la guerre, retournement stimulé par le krach boursier de 1929, lequel provoqua la Grande Dépression et renforça un climat social pessimiste et instable. En conséquence, grandit, dans la population, un désir de maîtriser le « chaos » généralisé. Certains travaillèrent même au rétablissement d'anciennes hiérarchies, recherchant la sécurité des modèles antérieurs. C'est ainsi qu'on assista à une sorte de retour à l'ordre, à la valorisation de la

⁸⁹ Victor Margueritte, dans *La Garçonne* (1922), et Marcelle Tinayre, dans *L'Ennemie intime* (1931), fictionnalisent ce phénomène. Nous reviendrons sur *La Garçonne* au cinquième chapitre.

⁹⁰ WILSON, L., « Historical Context of Modernist Literature », P. TEW, et A. MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook*, *op. cit.*, p. 27.

⁹¹ HOLMES, D., *French Women's Writing*, *op. cit.*, p. 112.

famille et de la femme au foyer, par exemple. L'émancipation des femmes, pendant un certain temps du moins, se vit alors freinée⁹² et les travailleuses furent considérées comme une entrave à la stabilité familiale. Bien qu'elles eussent accès à l'éducation, les femmes, lorsqu'elles travaillaient, restaient souvent confinées à des emplois de second plan, moins bien rémunérés que ceux de leurs collègues masculins⁹³. Elles subissaient également le regard réprobateur de la société qui mettait de l'avant la valorisation de la famille et des politiques natalistes. Malgré certaines avancées, les droits des femmes demeurèrent restreints : mineures aux yeux de la loi, toujours sous la tutelle d'un père ou d'un mari. « L'infériorisation sociale des femmes forme un tout, les féministes ne l'oublient pas lorsqu'elles réclament des droits égaux en rappelant que les Françaises travaillent et paient des impôts⁹⁴. »

Coïncida avec ce recul la dissémination populaire du savoir, des théories et des découvertes scientifiques, laquelle remit en question la possibilité d'une compréhension intégrale de la réalité et l'appréhension d'un sujet unifié. Le savoir circulait et devenait de plus en plus accessible⁹⁵. Ces avancées provoquèrent un mélange de fierté et d'anxiété : si le pouvoir de l'Homme sur son environnement se trouvait accru, la science et la technologie changeaient, en quelque sorte, la « nature » des choses⁹⁶ telles qu'elles étaient entendues antérieurement.

⁹² HOLMES, D. et C. TARR (dir.), *op. cit.*, p. 307.

⁹³ Au sujet de la réalité des femmes qui travaillent durant la période de l'entre-deux-guerres, voir le chapitre 3 « Femmes au travail entre les deux guerres » dans BARD, C., *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.

⁹⁴ BARD, C., *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁵ Il ne serait pas inapproprié, par exemple, d'attribuer à cette situation le succès de l'entreprise d'Adrienne Monnier, qui ouvrit, en 1915 (en pleine guerre), *La Maison des Amis des Livres*, laquelle devint rapidement le lieu de convergence du gotha littéraire parisien.

⁹⁶ WILSON, L., *loc. cit.*, p. 40.

Malgré le repli observé dans l'entre-deux-guerres, les mouvements voués à l'avancement des droits des femmes, instaurés avant la période qui nous occupe, mais s'étant déployés avec vigueur à la Belle Époque, jouèrent un rôle central dans l'avènement du modernisme littéraire et dans la conception de personnages de fiction représentant des enjeux féministes.

Chapitre 2 La montée des mouvements de femmes

Parallèlement et intrinsèquement liés à la progression des mouvements syndicaux se développèrent en France divers groupes ayant pour objectif commun « la dénonciation de l'oppression et de l'exploitation des femmes⁹⁷ ». Commune à tous ces groupes de pression, lesquels, faut-il le préciser, ne partageaient pas toujours les mêmes orientations, la volonté d'abolir les inégalités entre les hommes et les femmes se trouvait au cœur des revendications.

Au nom de l'égalité des sexes, les féministes condamnent tout ce qui contribue à isoler les femmes dans la nation, à les exclure de la Cité. [...] Le féminisme affirme [...] la légitimité de l'ambition, de la création, de la passion dans la vie d'une femme⁹⁸.

Certaines femmes souhaitaient ainsi investir l'espace public, contribuer à la société, acquérir l'indépendance financière. D'autres allaient plus loin en mettant de l'avant la nécessité d'informer les femmes sur les questions du corps et de la sexualité. Autour de figures comme Nelly Roussel et Madeleine Pelletier, tout un mouvement se profilait, favorable à la contraception comme moyen d'émancipation féminine.

Les héroïnes de papier imaginées par les auteures du corpus incarnent de diverses manières ces enjeux. Les questions du féminisme et des rapports en changement entre les hommes et les femmes constituent également un point d'ancrage important des interrogations modernistes⁹⁹.

⁹⁷ FRAISSE, G., *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 424.

⁹⁸ BARD, C., *Les filles de Marianne : histoire des féminismes 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995, p. 12.

⁹⁹ Marianne DeKoven soulève les différences entre les appréhensions des hommes et des femmes auteurs modernistes face aux bouleversements sociaux et à l'égard des rapports entre les sexes : « *The irresolvable ambivalence (fear and desire in equal portion) of modernist writers concerning their own proposals for the wholesale revision of culture, proposals paralleled in the political sphere by the programs for wholesale social revision promulgated by socialism and feminism, generated the irreducible self-contradiction [...] of modernist form. I will argue that male modernists generally feared the loss of their own hegemony implicit in such wholesale revision of culture, while female modernists generally feared punishment for their dangerous desire*

En ce qui a trait à l'évolution des mouvements féministes de 1900 à 1940, si la plupart des écrivaines à l'étude¹⁰⁰ ont refusé de s'affilier aux groupes et aux revendications féministes en général¹⁰¹, il n'en demeure pas moins qu'en s'imposant sur la scène littéraire et en élaborant de nouveaux types de personnages féminins confrontés à divers défis, les auteures portent un regard sur la place des femmes dans la société, conscientes des enjeux que présentent les rapports genrés entre les individus. Comme l'explique Diana Holmes à propos des points de divergence et de convergence de ces femmes auteurs, « [t]he generation of French women writers born in the early years of the Third Republic display different attitudes to feminism, but they all write in awareness of the challenge it poses to entrenched beliefs about gender¹⁰². » Nous verrons plus loin pour quelles raisons elles ont voulu refuser le militantisme féministe.

Valerie Sanders, dans *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*¹⁰³, fait remonter le féminisme moderne au pamphlet de Mary Wollstonecraft sur la défense des droits de la femme en 1792¹⁰⁴, mais les francophones rappellent qu'Olympe de Gouges a semé le germe au lendemain de la Révolution française en publiant, en 1791, la *Déclaration des*

for that revision. » (DEKOVEN, M., *Rich and Stange: Gender, History, Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 20.)

¹⁰⁰ Marcelle Tinayre fait figure d'exception à cet égard.

¹⁰¹ Rachilde explique sa non-adhésion au mouvement dans son essai *Pourquoi je ne suis pas féministe ?* Quant à Colette, à la question de Maurice Dekobra « Êtes-vous féministe ? », elle répond, en 1910, « Moi, féministe ? [...] Ah ! Non ! Les suffragettes me dégoûtent. Et si quelques femmes en France s'avisent de les imiter, j'espère qu'on leur fera comprendre que ces mœurs-là n'ont pas cours en France. Savez-vous ce qu'elles méritent les suffragettes ? Le fouet et le harem... » (Propos cités par Claude Pichois, « Préface », COLETTE, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. x.)

¹⁰² HOLMES, D., *op. cit.*, 1996, p. 22.

¹⁰³ SANDERS, V., « First Wave Feminism », S. GAMBLE (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York, Routledge, 2000, p. 16.

¹⁰⁴ Titre original anglais : *A Vindication of the Rights of Woman* (1792).

*droits de la femme et de la citoyenneté*¹⁰⁵. Portée par les promesses d'universalité des droits et les grands principes d'égalité, de fraternité et de liberté entre les hommes véhiculés à l'époque¹⁰⁶, de Gouges proposait une sorte de réponse à la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. D'ailleurs, les débats engendrés par la Révolution de 1789 auxquels participait Wollstonecraft l'auraient inspirée dans la rédaction de son pamphlet¹⁰⁷. C'est ainsi que Jennifer Waelti-Walters et Steven C. Hause concluent que les racines du féminisme moderne se trouvent, de fait, en France¹⁰⁸. Il faut dire qu'à l'époque, certains droits sociaux furent consentis en matière d'égalité entre les hommes et les femmes, tels la majorité à 21 ans pour les deux sexes, la loi sur le divorce promulguée en 1792 – rappelons cependant que cette loi fut abrogée 1816, puis rétablie en 1884 –, l'établissement de clubs féminins¹⁰⁹. L'histoire démontre toutefois que la société française n'était pas prête à recevoir les idées d'Olympe de Gouges ni à accorder aux femmes l'égalité pourtant réclamée comme valeur universelle : la pionnière du féminisme fut guillotinée en 1793¹¹⁰.

À partir de la Terreur, l'effervescence féministe s'éteignit graduellement¹¹¹ avant de renaître au fil du XIX^e siècle. Albistur et Armogathe expliquent : « Les femmes de la Révolution

¹⁰⁵ Voir GOUGES, O. de, « *Femme, réveille-toi !* » : *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres récits*, M. REID (dir.), Gallimard, coll. « Folio », 2014.

¹⁰⁶ Selon Albistur et Armogathe, « [l]es femmes de 1789 vont réclamer en quelques années plus d'améliorations de leur condition qu'elles n'en avaient sollicité depuis deux siècles ». (ALBISTUR, M. et D. ARMOGATHE, *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*, Paris, Éditions des femmes, 1977, p. 213.)

¹⁰⁷ WAELTI-WALTERS, J. et S. C. HAUSE, *Feminisms of the Belle Epoque: A Historical and Literary Anthology*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 1994, p. 2.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ HOLMES, D., *French Women's Writing*, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁰ Martine Reid précise que de Gouges « périt sur l'échafaud pour la publication d'écrits jugés antirévolutionnaires et pour des positions antijacobines qu'elle n'a jamais cherché à dissimuler ». (REID, M., « Présentation », GOUGES, O. de, *op. cit.*, empl. 77 [version Kindle].

¹¹¹ La disparition de la presse féminine et des clubs féminins serait en partie responsable de ce déclin. (ALBISTUR, M. et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, p. 230 et 234.)

avaient le tort de ne plus correspondre à l’imaginaire collectif. Les rigueurs du Code civil vont consacrer cette grande défaite féminine¹¹². » C’est ainsi que les avancées en matière de droits des individus exclurent les femmes à plusieurs égards et que ces dernières perdirent même certains acquis. S’ensuivirent un creux féministe¹¹³, puis un renouveau, au XIX^e siècle. C’est d’ailleurs à partir de cette période que se fixe le terme « féminisme » dans son sens actuel, lequel trouve sa source sous la monarchie de Juillet¹¹⁴. À l’époque, les inégalités entre les sexes inscrites dans le Code civil (femme mineure au sens de la loi, ne pouvant disposer de son propre salaire, soumise à des sanctions plus sévères que l’homme en cas d’adultère¹¹⁵ après l’abolition de la loi sur le divorce en 1816) constituèrent un élément catalyseur dans la formation de groupes féministes organisés. De fil en aiguille, les réflexions avancèrent et les revendications pour une société plus juste s’amplifièrent, tant et si bien que sous la Troisième République, l’écart entre les idéaux d’humanisme libéral et les contraintes réelles exercées sur les femmes entraîna une résurgence du féminisme¹¹⁶.

On assista à une intensification des progrès des mouvements des femmes et à ce que l’on appela, rétrospectivement, le féminisme de la première vague¹¹⁷. Hétérogènes, les groupes

¹¹² ALBISTUR, M. et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, p. 236.

¹¹³ HOLMES, D., *French Women’s Writing, op. cit.*, p. 6.

¹¹⁴ Le Trésor de la langue française établit l’origine du terme, dans le sens d’une « doctrine visant à l’extension du rôle des femmes », à 1837.

¹¹⁵ Les frères Paul et Victor Margueritte soulèvent cette question dans *Femmes nouvelles* publié en 1899 à Paris chez Plon Nourrit.

¹¹⁶ HOLMES, D., *French Women’s Writing, op. cit.*, p. 21.

¹¹⁷ Le féminisme de la première vague couvre une période d’environ un siècle, grosso modo du milieu du XIX^e siècle à l’éclatement de la Première Guerre mondiale. Sous l’entrée « First Wave Feminism », *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism* (GAMBLE, S. [dir.], *op. cit.*, p. 233) donne la définition suivante : « *This term refers to the first concerted movement working for the reform of women’s social and legal inequalities in the nineteenth century.* » Sous l’entrée « Mouvements féministes », le *Dictionnaire critique du féminisme* (HIRATA, H. *et al.* [dir.], Paris, PUF, 2004, p. 139 et 140) propose la définition suivante : « En Amérique du Nord et en Europe, historiens et féministes ont longtemps distingué deux vagues historiques des

féministes de l'époque étaient parfois mus par des idéologies différentes à certains égards, bien que l'objectif commun de rendre les hommes et les femmes égaux devant la loi et les institutions les réunissait. S'ils partageaient aussi des demandes comme le droit de suffrage, l'accès à l'éducation et au travail rémunéré, les groupes divergeaient, notamment en ce qui a trait au divorce, à la contraception et au droit à l'avortement. On ne s'en étonnera guère, les féministes catholiques s'opposèrent en général à la dissolution des mariages ainsi qu'aux moyens de planification des naissances. À propos des féministes socialistes de la Belle Époque, Felicia Gordon et Maire Cross décrivent la nouvelle organisation sociale qu'elles imaginent dans laquelle les femmes seraient à la fois productrices et bénéficiaires des transformations apportées :

[they] imagined a new social organisation in which the “new woman”, emancipated from the social and sexual constraints of the past, would be both an agent of change and would benefit from social transformation. Social and personal emancipation for women, they believed, were inseparable¹¹⁸.

On ne saurait nier que l'investissement de l'espace social par certaines femmes dans des rôles généralement réservés aux hommes fit en sorte qu'elles gagnèrent en autonomie et que, dans une dynamique de cause à effet, la société les accueillit davantage comme des citoyennes à part entière. Les magazines féminins, réapparus au milieu du XIX^e siècle, jouèrent également un grand rôle dans la diffusion des idées féministes de l'époque. « De 1871 à 1914, trente-cinq publications féministes voient le jour. En 1900, il y a presque autant de journaux féministes

mouvements féministes : la première émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle [...]. »

¹¹⁸ GORDON, F. et M. CROSS, *Early French Feminisms, 1830-1940. A Passion for Liberty*, Cheltenham, Edward Elgar, 1996, p. 3.

(18) que de magazines¹¹⁹. » L'un des plus reconnus, *La Fronde*, fondé par Marguerite Durand, était entièrement produit par des femmes (de l'administration à l'impression en passant par la rédaction). La plupart des auteures du corpus y publièrent des textes.

Christine Bard résume le féminisme des premières décennies du XX^e siècle en ces termes :

Au tournant du siècle, le féminisme est à la mode. On parle de « femmes nouvelles », on discute du costume des femmes cyclistes, on plaint le sort des travailleuses à domicile. [...] Les féministes, elles, réclament le droit de vote, le droit à l'instruction, le droit au travail et à l'égalité des salaires, l'abolition de la prostitution, l'émancipation de la femme mariée, la protection de la maternité, parfois même la reconnaissance de l'union libre, le droit à la contraception, plus rarement le droit à l'avortement¹²⁰.

Selon les observations de nombreux historiens, à l'aube de la Grande Guerre, les idées féministes ont la cote. Un sondage effectué à l'époque démontrait même un fort appui de la population envers le droit de vote des femmes¹²¹. L'éclatement de la Première Guerre mondiale allait toutefois mettre un frein à ces aspirations libératrices.

« Un monde venait de s'écrouler. Personne ne le savait encore. Le fracas de la gigantesque démolition n'était représenté, sur la terre entière, que par les premières minutes d'une consternation universelle et silencieuse¹²² ». Tel est le constat que posa *a posteriori* Lucie Delarue-Mardrus au sujet du premier conflit mondial. Une fois la France mobilisée, en 1914, la plupart des groupes féministes emboîtèrent le pas et soutinrent le pays, interrompant par le fait même leurs revendications : « *For most, national identity at a time of crisis took precedence over solidarity as a sex*¹²³ », constate Diana Holmes. En même temps, la guerre

¹¹⁹ ALBISTUR, M. et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, p. 368.

¹²⁰ BARD, C., *Les filles de Marianne, op. cit.*, p. 9.

¹²¹ HOLMES, D., *French Women's Writing, op. cit.*, p. 25.

¹²² DELARUE-MARDRUS, L., *Mes Mémoires*, Paris, Gallimard, 1938, p. 189.

¹²³ HOLMES, D., *French Women's Writing, op. cit.*, p. 109.

accéléra l'accès des femmes à la sphère publique. Sollicitées par divers secteurs d'emplois, les femmes firent l'expérience du travail rémunéré à l'extérieur du foyer. Elles partagèrent l'espace public avec les hommes, travaillant comme infirmières, conductrices d'ambulance, dans les usines de fabrication de munitions, etc. Toutefois, ces nouvelles possibilités étaient toujours orientées vers l'effort de guerre et non vers l'avancée des droits des femmes. Des hommes au front, tués ou blessés au service de la patrie, voilà une situation peu propice aux revendications des civils restés sur place.

Une fois la guerre terminée, les Françaises, contrairement aux femmes des autres pays des forces alliées, n'obtinrent ni le droit de vote ni aucune amélioration considérable de leurs droits¹²⁴. Deux tendances féministes s'accrochèrent alors. D'un côté, un féminisme « intégral¹²⁵ », défendu notamment par Nelly Roussel, vise à abolir les inégalités entre les sexes, dénonçant l'infériorité des femmes dans le mariage, luttant aussi pour l'accès à la contraception et à l'avortement, c'est-à-dire « [l]a possibilité, pour chaque femme, de n'être mère qu'à son gré¹²⁶ ». De l'autre côté, un féminisme social (beaucoup plus répandu que le premier) revendique certains droits civils, mais ne souhaite pas de modifications quant à la conception de la cellule familiale. Ainsi observe-t-on une période de recul en ce qui concerne l'amélioration de la condition sociale des femmes. Les idées conservatrices prirent de l'envergure, comme si la population était nostalgique d'un ordre ancien exempt de rapports égalitaires entre les sexes. Les femmes, durant la période de l'entre-deux-guerres, se retrouvèrent devant un « néant féministe¹²⁷ ». La politique de repeuplement de la France

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ ALBISTUR, M. et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, vol. 2, p. 569.

¹²⁶ ROUSSEL, N., « Féminisme », *Le Libéraire*, 13 février 1904.

¹²⁷ Nous empruntons cette expression à Christine Bard dans *Les filles de Marianne*, *op. cit.*, p. 10.

insuffla dans la conscience collective le sentiment qu'il n'est pas bon d'accorder trop de droits aux femmes. Nombreuses furent celles qui se considéraient comme confinées au rôle d'« éternelles sacrifiées¹²⁸ ».

Le scandale provoqué en 1922 par la publication de *La Garçonne* de Victor Margueritte¹²⁹ témoigne éloquemment de ce recul : vingt ans plus tôt, dans le contexte de la Belle Époque, les personnages mis en récit par Rachilde, Renée Vivien, Colette, pour ne nommer que ces trois auteures, avaient déjà fait état de la consommation de drogues, de relations hors mariage, de lesbianisme et d'autres comportements hétérodoxes dans des œuvres dont la trame narrative déjoue l'issue convenue du mariage. Or Monique Lerbier, l'héroïne dégourdie de Margueritte, se range, à la fin du récit, dans le droit chemin, c'est-à-dire du côté de la tradition, en choisissant l'institution du mariage, entrevoyant même la possibilité de devenir mère. Est-il besoin de rappeler que douze ans plus tôt, Renée Néré, femme nouvelle imaginée par Colette, refuse cette voie toute tracée au profit d'une carrière artistique et d'une autonomie amoureuse, tout comme les protagonistes saphiques qui peuplent les nouvelles de *La Dame à la louve*¹³⁰, de Renée Vivien, recueil publié en 1904 ? Quant à l'usage des drogues, Rachilde le met en récit dans *Monsieur Vénus*¹³¹ en 1889 ! Ainsi, tant sur le plan de la trame narrative – qui maintient le destin féminin traditionnel – qu'en ce qui concerne les thèmes abordés – homosexualité féminine, célibat et indépendance financière de la protagoniste, utilisation des drogues, avortement, etc. – le roman *La Garçonne* produit un choc à rebours.

¹²⁸ ROUSSEL, N., *L'éternelle sacrifiée*, Paris, Syros, 1979 [1906].

¹²⁹ MARGUERITTE, V., *La Garçonne*, Paris, J'ai Lu, 1972 [1922].

¹³⁰ VIVIEN, R., *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, 2007 [1904]. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres DL suivies du numéro de page.

¹³¹ RACHILDE, *Monsieur Vénus*, préface de Maurice Barrès, Paris, Félix Brossier, 1889.

La Grande Dépression vint, on le sait, renforcer les doutes concernant la place des femmes sur le marché du travail. Le chômage grandissant se traduisit pour elles non seulement par des pertes d'emplois, mais également par la réduction des salaires, car on percevait dans ces possibles modifications des rôles sexués une menace à la famille traditionnelle au sein de laquelle l'homme affirmait sa supériorité en tant que pourvoyeur. S'ensuivit un problème de dénatalité qui, combiné aux effets de la crise économique, entraîna l'émergence, dans la population, d'un sentiment négatif à l'égard du travail au féminin ainsi que du contrôle des naissances, ce qui mit un frein aux velléités émancipatrices des féministes. Tout n'était cependant pas perdu pour elles, car l'éducation des femmes poursuivit sa montée. À ce propos, Jean-François Condette rappelle qu'alors que, pour la période de 1899 à 1900, les femmes ne représentaient que 3,2 % des inscriptions universitaires en France, ce pourcentage atteignit 10 % au début de l'année 1914. Ce chiffre n'aurait cessé d'augmenter durant la période de l'entre-deux-guerres puis après, jusqu'à nos jours¹³².

S'il est indéniable que des gains furent obtenus pendant la période qui nous occupe (1900-1940) quant à la place des femmes dans la société, et que des groupes féministes s'organisèrent et s'institutionnalisèrent, force est de constater que toutes les questions qui concernaient les rôles genrés et le corps de la femme (relations hors mariage, contraception, maternité, etc.) divisèrent la France à l'aube du deuxième conflit mondial.

Ce sont ces questions, entre autres, que discutent, à divers égards, les personnages de femmes nouvelles qui peuplent les récits à l'étude. Leurs auteures font la part belle aux vagabondes, aux *girls*, aux amazones et autres rebelles en problématisant les bouleversements sociaux qui

¹³² CONDETTE, J.-F., « “Les Cervelines” ou les femmes indésirables : l'étudiante dans la France des années 1880-1914 », *Carrefour de l'éducation*, n° 15, 2003, p. 40.

ont cours à l'époque, lesquels modifient les rapports entre les individus. Or, les principaux événements survenus durant la période de 1900 à 1940 influencèrent le cours de l'Histoire de même qu'ils infléchirent les pratiques artistiques. C'est ainsi que se développa de façon concomitante à tous ces bouleversements une nouvelle esthétique, en littérature et dans les arts, que l'on associera au courant moderniste.

Chapitre 3 L'artiste moderne

Mus par les changements tous azimuts provoqués par la Grande Guerre, les artistes cherchèrent à traduire cette instabilité dans leurs œuvres en renégociant les valeurs sociales et culturelles. Le travail sur la subjectivité constitua, entre autres, une préoccupation pour les créateurs européens provenant de divers milieux. En art pictural, par exemple, le début du XX^e siècle correspond à l'avènement de l'abstraction apparaissant de façon quasi simultanée chez trois artistes qui ne se connaissaient pas : Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch et Piet Mondrian. Ces artistes souhaitaient transcender les barrières pour découvrir une structure au-delà des codes connus, derrière les gens et les objets. Si cette pratique qui oblitère toute référence figurative paraît radicale, il n'en demeure pas moins qu'elle témoigne d'une crise de la représentation¹³³ ainsi que d'une quête d'authenticité. En plus du désir d'attaquer les codes artistiques traditionnels apparaît une volonté commune de libérer des contraintes esthétiques et poétiques les formes de représentation et de fonder le nouveau comme idéal suprême. Pour reprendre la formule de Valentine de Saint-Point dans un article sur le roman moderne, il s'agit « d'évoque[r] au lieu de décrire¹³⁴ ». Les mutations observées dans les sociétés occidentales industrialisées – à la veille de l'éclatement de la Première Guerre mondiale – motivèrent sans doute peintres, écrivains, danseurs, musiciens à s'extirper des structures du temps, souvent dans un objectif partagé d'atteindre à une certaine vérité dans l'expression. Depuis l'accréditation du daguerréotype en 1839, les artistes n'aspiraient plus à imiter le réel,

¹³³ À cet égard, Pericles Lewis fait remarquer que « [t]he crisis of representation evident in modernism has its roots in other crises: of faith, of reason, of liberation, of empire ». (LEWIS, P., « Introduction », *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 22.)

¹³⁴ SAINT-POINT, V. de, « Le roman moderne », *La Nouvelle Revue*, Paris, n° 63, série 3, tome XVI, 1^{er} août 1910, p. 333.

mais plutôt à le recomposer en fonction d'une vision plus personnelle. Rappelons qu'à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, le symbolisme s'affirmait comme un art suggestif. En outre, la science démontrait de plus en plus qu'une autre réalité se cache souvent derrière celle qui apparaît à l'œil. Le monde se révélait sous un jour nouveau. La découverte de l'inconscient, dévoilant des éléments hors de l'état de conscience et l'invention du rayon X permettant l'accès visuel à l'intérieur du corps, par exemple, alimentèrent l'imaginaire des créateurs qui souhaitaient aller au-delà des apparences et percer l'invisible. La poétique qui s'élabora fit éclater les formes narratives traditionnelles. Le personnage de fiction gagna en complexité. L'ouverture au monde¹³⁵ résultant du colonialisme, de l'impérialisme, des échanges commerciaux et du perfectionnement des moyens de transport, pour ne nommer que ces facteurs, favorisa l'intégration d'éléments culturels venus d'ailleurs, ce qui favorisa, chez les artistes et les auteurs, une propension au mélange des formes. Enfin, les références intertextuelles aux mythes anciens et aux métarécits qui ont marqué l'imaginaire occidental font partie des pratiques scripturaires fort prisées des auteurs modernistes. Toutes ces stratégies eurent également pour effet d'amplifier le rôle du lecteur, lequel pouvait se trouver déstabilisé face aux nouvelles configurations narratives proposées par certains écrivains de l'époque.

¹³⁵ En 1910, Valentine de Saint-Point résume la poétique du roman moderne comme « l'épopée des multitudes inquiètes et des grandes énergies individuelles et collectives : l'Épopée internationale » (SAINT-POINT, V. de, « Le roman moderne (Fin) », *La Nouvelle Revue*, Paris, n° 64, série 3, tome XVI, 15 août 1910, p. 528). Il s'agit d'une description tout à fait moderniste dans le sens où, alliant un genre antique, l'épopée, à un courant contemporain, l'internationalisme, elle traduit bien cette conscience du passé s'incarnant dans le présent chère aux modernistes.

3.1 « *Make it new*¹³⁶ » ou transcender la rupture radicale

Il est difficile d'envisager la mouvance moderniste sans tenir compte de l'influence du futurisme dans son avènement¹³⁷. En effet, ce mouvement d'avant-garde¹³⁸ constitue, d'une certaine manière, le ferment du modernisme¹³⁹. Certains artistes, attirés au départ par la frénésie futuriste axée sur la destruction radicale de l'Ancien Monde, du moins sur le plan métaphorique, ainsi que sur le renouveau, produisirent ensuite des œuvres qui, bien que se situant en rupture avec la tradition esthétique de l'époque, témoignent d'une reconnaissance des acquis du passé. En cela, ils s'éloignèrent de la pensée futuriste radicale qui souhaitait faire *tabula rasa* de l'antériorité. Ezra Pound et Mina Loy, du côté anglophone, ou Valentine de Saint-Point du côté francophone, font partie de ces futuristes qui divorcèrent du mouvement à plus ou moins brève échéance. Par ailleurs, à l'esprit communautaire inclusif futuriste – partagé par les mouvements avant-gardistes ultérieurs Dada et surréaliste¹⁴⁰ – (invitations massives, publication du manifeste fondateur à la une d'un grand quotidien, *Le Figaro*, etc.), les modernistes opposent l'exclusivité et l'élitisme¹⁴¹. Il n'en demeure pas moins qu'à la base, ces courants proviennent d'un même désir de rompre avec les traditions du passé et les

¹³⁶ « “*Make It New*” is the title Ezra Pound gave to his collected essays in 1934, summarizing the series of directives through which he and other men of 1914 sought to shape the literary movement now generally termed “modernism”. “*Make It New*” also appears in Pound Canto LIII. » (SCOTT, B. K., *Refiguring Modernism: The Women of 1928*, vol. 1, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 81.)

¹³⁷ Au sujet de l'influence du futurisme dans l'avènement du modernisme, voir Andrew Harrison dans POPLASKI, P. (dir.), *Encyclopedia of Literary Modernism*, Westport et Londres, Greenwood Press, 2003, p. 156.

¹³⁸ Après la Grande Guerre, l'exaltation futuriste de la machine, de la vitesse, de la violence et du militarisme s'épuise, et le mouvement, bien qu'il se poursuive jusqu'à l'aube du second conflit mondial, perd de son influence.

¹³⁹ Le manifeste futuriste de Marinetti fut suivi notamment des manifestes imagiste (1913) et vorticiste (1914).

¹⁴⁰ Dans son article consacré au modernisme en France, Maurice Samuels affirme que « *Dada and surrealism [...] sought to lower the bridges from the ivory tower by embracing the forms of mass culture* ». (LEWIS, P. (dir.), *op. cit.*, p. 27.)

¹⁴¹ Il est bien sûr ici question du modernisme canonique. Cet élitisme pâlit avec le développement des *New Modernist Studies* dans le dernier tiers du XX^e siècle.

pratiques dominantes, d'une volonté commune d'explorer de nouvelles formes de représentation et de nouveaux thèmes¹⁴². « Si les notions de tradition et de classicisme n'ont pas été exclues d'office du vocabulaire moderniste, c'est que le modernisme a moins fait table rase des modèles qu'il n'a tenté d'établir avec eux un nouveau rapport¹⁴³ », explique William Marx. C'est entre autres dans ce rapport ambivalent à la tradition et au passé que réside la spécificité moderniste. Puis, parmi les éléments constitutifs de la poétique moderniste, la Grande Guerre est certainement un événement qui marqua les artistes dans leurs démarches. Elle constitue aussi un point de scission avec le futurisme, dont l'influence déclina après le conflit. Les effets dévastateurs de la Première Guerre mondiale remirent en question la course vers le progrès et insufflèrent un sentiment de perte et de désillusion dans la population. La notion de rupture s'infiltra ainsi dans les approches artistiques et infléchit une signification autre chez les créateurs qui cherchèrent à communiquer leur atterrement et leurs inquiétudes face au monde moderne. Parallèlement, la réception des œuvres fut également influencée par les effets du conflit funeste¹⁴⁴. Tous ces éléments concoururent à former un processus de canonisation de la poétique.

¹⁴² Au sujet des recoupements entre les notions d'avant-garde, de modernité et de modernisme, voir TOMICHE, A., « Avant-gardes, modernité, *modernism* : le cas du futurisme et du vorticisme », C. BERNARD et R. SALADO, *Modernité/Modernism*, Paris, Revue de l'UFR, coll. « Textuel », n° 53, p. 27-45.

¹⁴³ MARX, W. (dir.), « Penser les arrières-gardes », *Les arrières-gardes au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 12.

¹⁴⁴ Certains artistes jouissant d'une grande popularité qui produisaient des œuvres exaltant la vitesse, la violence et la guerre ont connu un déclin après la Première Guerre mondiale. D'autres artistes, comme Marcelle Tinayre, ont dû adapter leurs thèmes en raison des inflexions de la demande du lectorat après la Grande Guerre. Nous y reviendrons.

3.2 Le canon moderniste : un concept en évolution

« À la fois courant de pensée spécifique aux premières décennies du XX^e siècle, pratique picturale, courant littéraire, notamment dans le domaine anglo-saxon, les répercussions du modernisme dans les autres littératures européennes sont incontestables. Or c'est en fonction d'un canon rigide qu'il fut d'abord circonscrit, autour des textes du *triumvirat* Ezra Pound, T. S. Eliot et James Joyce¹⁴⁵ », rappellent les directrices du collectif *Frictions du masculin-féminin : 1900-1940*. S'il exerça une influence sur « les autres littératures européennes », le modernisme canonique fut lui-même empreint des apports de diverses cultures. Hugh Kenner explique l'origine de ce qu'il nomme le modernisme international¹⁴⁶ :

*Though the language of International Modernism [...] proved to be English, none of its canonical works came either out of England or out of any mind formed there. International Modernism was the work of Irishmen and Americans. Its masterpieces include Ulysses, The Waste Land, the first thirty Cantos*¹⁴⁷.

Il poursuit : « *After 1910, it flourished for some forty years. Its last masterpiece was Waiting for Godot, which an Irishman living in Paris wrote in English after having first detached himself from English by writing the first version in French*¹⁴⁸. » Pourtant, s'il semble aller de soi, vu ainsi, d'envisager la notion de modernisme dans une perspective d'élargissement des frontières, très peu d'auteurs se révélaient alors aptes à intégrer le cercle restreint des producteurs et même des récepteurs des textes novateurs qui présidèrent à la formation du

¹⁴⁵ OBERHUBER, A. *et al.* (dir.), « Introduction », dans *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 14.

¹⁴⁶ À propos de l'avènement de ce « modernisme international », Kenner explique : « *Such a modernism flourished in conjunction with other modernisms, painted, sculpted, danced. These in turn acknowledged new environments created by new technologies: notably, the invasion of the city by the rhythms of the machine [...].* » (KENNER, H., « The Making of the Modernist Canon », *Chicago Review*, vol. 34, n^o 2, 1984, p. 53.)

¹⁴⁷ KENNER, H., *loc. cit.*, p. 53.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

modèle moderniste. Défini surtout à partir d'œuvres d'auteurs anglophones, le canon laissait en effet peu de place aux textes de femmes telles la Néo-Zélandaise Katherine Mansfield, l'Anglaise Virginia Woolf ou l'Américaine H. D. [Hilda Doolittle] ainsi qu'aux questions que leurs œuvres soulèvent en matière d'identités sexuelles et de rôles sexués. Car le processus de canonisation, rappelle Alex Murray dans *The Modernist Handbook*, limite la compréhension des textes littéraires, généralement au détriment de ceux qui furent disqualifiés des formes élitistes de productions culturelles de l'époque¹⁴⁹. Malgré l'influence internationale palpable dans les textes dits modernistes, le processus taxinomique laissait de côté les productions littéraires féminines. Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace décrivent la situation à partir d'une perspective double :

Our portmanteau word [(im)positionings] is intended to evoke the interpellation but also the agency of these artists and writers. The women of our case studies were and have continued to be positioned, to varying degrees, on the margins of cultural "modernism" but they also imposed themselves; they were frequently unwelcome but insistent gate-crashers at the (to impose upon Hemingway) moveable feast of "modernism". They were positioned as both objects and subjects of modernist networks, institutions, and discourses, negotiating (and occasionally acquiescing to) inherited positions and creating new ones¹⁵⁰.

Les femmes artistes auraient ainsi développé des stratégies pour prendre une place dans un contexte qui leur en laissait peu. En marge des courants établis, mais en même temps à l'écart des grands noms de la contre-culture avant-gardiste, « *they needed to impose themselves on a public which, for the most part, neither liked the sort of work they produced nor expected it*

¹⁴⁹ MURRAY, A., « Changes in the Canon », P. TEW et A. MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook*, London, Continuum, coll. « Literature and Culture Handbooks », 2009, p. 159.

¹⁵⁰ ELLIOTT, B. et J. WALLACE, *Women artists and writers: Modernist (im)positionings*, Routledge, Londres et New York, 1994, p. 16-17.

*from women writers and artists*¹⁵¹. » En fait, cela fait saillir la question de l'innovation, laquelle se trouve problématique vue à partir du prisme canonique. Comme le fait remarquer Claire Buck, « *the emergence of modernism as the dominant aesthetic and critical paradigm narrowed the kinds of formal experimentation that could be linked to progressive work on gender and sexuality*¹⁵² ». En négligeant les textes de femmes, ceux dont la forme ne correspond pas aux « normes expérimentales » en vigueur, pour employer un oxymore moderniste, ou qui sont produits en dehors du contexte anglo-américain, par exemple, on se prive de tout un pan de la production littéraire d'une époque qui, en bousculant les codes narratifs, a pu cristalliser des enjeux modernistes. Au sujet des discriminations genrées auxquelles a procédé le canon, Rita Felski constate : « *Both [Anglo-American and European modernist] traditions are united in their largely uncritical reproduction of a masculine – and often overtly masculinist – literary lineage that has come under scrutiny from feminist scholars*¹⁵³. » C'est ainsi que la critique littéraire, notamment dans la foulée du développement des études féministes et des *New Modernist Studies*, a été amenée à redéfinir le canon moderniste, à l'ouvrir aux femmes écrivains et artistes, aux auteurs plus jeunes ou provenant d'autres cultures. Ont ainsi pu y être intégrées des auteures telles Virginia Woolf, H. D., Katherine Mansfield, Radclyffe Hall, Colette, Gertrude Stein, Mina Loy et Djuna Barnes, entre autres. En ce qui concerne plus spécifiquement les auteures de notre corpus, l'un de leurs principaux apports à la poétique moderniste réside dans les stratégies narratives qu'elles ont mises en œuvre pour attaquer des codes genrés. L'expérimentation moderniste se manifeste

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵² BUCK, C., « "This Other Eden": Homoeroticism and the Great War in the Early Poetry of H.D. and Radcliffe Hall », A. ARDIS et L. LEWIS (dir.), *Women's Experience of Modernity: 1875-1945*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 64.

¹⁵³ FELSKI, R., *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 24.

aussi dans les thèmes qu'elles abordent. Certaines ont contribué au modernisme littéraire en renouvelant la forme d'expression, d'autres, en innovant dans les thèmes traités¹⁵⁴. Pour reprendre les termes de Maren Tova Linett, « *modernism needed to execute its daring not only in terms of form but also in terms of content: it had to unite about women in new ways*¹⁵⁵ ». L'une des particularités des textes inscrits au corpus se fait jour dans la mise en fiction de personnages féminins en tant que vecteurs de changements, parmi lesquels des figures de femmes qui écrivent, ce qui constitue une mise en abyme congruente à notre analyse des représentations de femmes nouvelles dans des récits produits par des écrivaines de la première moitié du XX^e siècle.

¹⁵⁴ Nous verrons dans l'analyse des textes que certaines auteures ont fait preuve d'audace formelle autant que thématique dans leurs démarches créatives.

¹⁵⁵ LINETT, M. T. (dir.), « Modernist women's literature: an introduction », *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 2.

Chapitre 4 Profession : auteure

Déjà au XIX^e siècle, la distinction entre la profession et la vocation de l'écrivain constituait une épineuse question. En effet, les innovations technologiques qui entraînèrent une révolution de l'imprimerie présidèrent alors à l'essor de la presse écrite. Ce développement constitua le point décisif d'une nouvelle conception de la littérature et l'un des sièges, en quelque sorte, de la tension qui s'exerça – et qui s'exerce encore aujourd'hui à certains égards – entre le caractère vocationnel (associé à la force spirituelle et à la gloire dans la durée) et le caractère professionnel (lié au succès grand public, au court terme et à la prospérité économique) de la littérature. De nouvelles possibilités se présentèrent graduellement pour les femmes qui souhaitaient écrire et elles décidèrent de s'en saisir. Tant et si bien que la fin du siècle, en France, marqua l'investissement massif des femmes dans la scène littéraire. Henriette Charasson décrit le phénomène en ces termes :

Entre 1900 et 1905, il se produit dans la littérature française un phénomène qui ne s'était encore jamais vu : l'éclosion simultanée de talents féminins de premier ordre tels qu'on cria au miracle, et qu'il y avait réellement là quelque chose de merveilleux¹⁵⁶.

Or, ce « phénomène » que Charasson qualifie de « merveilleux » au début du XX^e siècle ne reçut pas le même accueil favorable à la fin du siècle précédent. Certains trouvèrent même que l'écriture ne constituait pas une activité qui seyait aux femmes. Le critique littéraire et romancier Jules Barbey d'Aurevilly est catégorique : « [L]es femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes, – du moins de prétention, – et manqués¹⁵⁷ ! » Ces

¹⁵⁶ CHARASSON, H., « La littérature féminine », E. MONFORT (dir.), *Vingt-cinq ans de littérature française : tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920*, Paris, Librairie de France, tome II, 1923, p. 65.

¹⁵⁷ BARBEY D'AUREVILLY, J., *Les Bas-bleus*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1878], p. XI.

stéréotypes se sont amplifiés au cours du siècle et déjà, sous la monarchie de Juillet, on condamne les aspirations intellectuelles féminines et les femmes qui écrivent sont représentées comme des bas-bleus¹⁵⁸, expression utilisée pour décrire de façon péjorative et univoque les femmes instruites ayant des ambitions littéraires¹⁵⁹. Dans son *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert définit l'expression comme suit : « Terme de mépris pour désigner toute femme qui s'intéresse aux choses littéraires¹⁶⁰. » Quant à Baudelaire, dans ses conseils aux jeunes littérateurs, il qualifie le bas-bleu d'« homme manqué », « dangereux[x] aux gens de lettres »¹⁶¹. Cette association hostile de la femme auteur à la virilité se poursuivra tout au long du siècle. « Mi-femme mi-homme, ni femme ni homme, des monstres, des êtres hybrides¹⁶² », explique Christine Planté quant aux préjugés qui entourent les femmes intellectuelles et artistes de cette période. La présence du bas-bleu amplifierait aussi la misogynie ambiante dans la société française de l'époque¹⁶³. Les représentations du bas-bleu, notamment dans les journaux ou les caricatures de Daumier, la personnifient comme un agent perturbateur de l'ordre social, une menace à la famille. On la décrit comme une prétentieuse, mauvaise mère, mauvaise épouse et son mari apparaît en véritable baudruche. Il faut dire que depuis la Révolution, la femme en

¹⁵⁸ REID, M., *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 58.

¹⁵⁹ La version électronique du *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e édition) donne la définition suivante : « (XVIII^e s.) Calque de l'anglais *blue-stocking*, issu par ellipse de *The Blue-Stocking Society*, nom donné à un salon littéraire, d'après la couleur des bas portés par un de ses familiers, brillant causeur. Femme à prétentions littéraires, pédante. » On consultera aussi avec profit le dictionnaire Oxford en ligne http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/bluestocking qui retrace dans le détail l'origine du terme.

¹⁶⁰ FLAUBERT, G., *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Conard, 1913, p. 50.

¹⁶¹ BAUDELAIRE, C., *L'Art romantique. Littérature et musique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 61-62.

¹⁶² PLANTÉ, C., *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989, p. 269.

¹⁶³ REID, M., *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 61.

général est considérée comme un facteur de déstabilisation. Aussi, comme le fait remarquer Martine Reid, le bas-bleu cristallise cet inconfort par rapport au féminin en mutation :

Les propos tenus sur le bas-bleu recourent sans surprise les idées communément partagées par l'époque en matière de place, de rôle, d'utilité des femmes dans la société. [...] [L]e bas-bleu campe une nouvelle manière d'être, de se tenir, de s'occuper, de parler, de vivre ses rapports au sexe masculin et à la maternité¹⁶⁴.

Mais quoi qu'il en soit de la présence des femmes, il reste que, de manière générale, le nouveau statut de l'écrivain au sein de la société ne serait pas étranger à cette polarisation qui sert d'ailleurs d'argument à la critique et aux historiens de la littérature pour discréditer le travail des femmes auteurs au XIX^e siècle finissant.

Le roman, genre professionnel, les journaux aussi, qui permettent de le publier en feuilletons, obéissent à une loi économique basée sur l'offre et la demande. Au tournant du siècle, les revues à grand tirage comme *Femina* et *La Vie heureuse* constituèrent pour les femmes auteurs des lieux de diffusion privilégiés. Ces publications jouèrent un rôle de premier plan en permettant aux femmes de publier leurs textes, en tant qu'auteures ou journalistes et par conséquent de s'exprimer dans l'espace public. Si certains écrivains eurent du mal à s'installer dans cette logique marchande inhérente à la professionnalisation de l'écriture, les femmes « particip[èr]ent au premier chef de la transformation de la littérature en métier et du livre en marchandise¹⁶⁵ ». Il faut dire aussi que, pour certaines, l'émancipation de l'expression artistique et l'acquisition d'une indépendance financière s'exercèrent en parallèle et

¹⁶⁴ REID, M., *Des femmes en littérature*, op. cit., 2010, p. 54-55.

¹⁶⁵ PLANTÉ, C., *La petite sœur de Balzac*, op. cit., p. 191.

constituèrent aussi une source de valorisation¹⁶⁶. Aussi, pour d'autres, le fait de recevoir une rémunération justifiait les activités d'écriture dans la mesure où l'état de nécessité alimentaire dans lequel elles se trouvaient les disculpait, aux yeux de la société, de toute velléité d'enfoncer des barrières ou de faire les intéressantes (héritage des préjugés basbleuistes¹⁶⁷). De toute façon, plusieurs d'entre elles sont à l'époque moins complexées que les hommes à l'idée de recevoir un salaire et en tirent même une fierté¹⁶⁸. Malgré tout, on accuse souvent les femmes qui écrivent de pratiquer une « écriture gagne-pain¹⁶⁹ ». Par ailleurs, en ce qui concerne l'adaptation des auteures aux négociations professionnelles, Jean-Yves Mollier, dans son étude sur le statut d'écrivain des femmes du point de vue de leurs éditeurs, constate qu'au XIX^e siècle, elles firent l'objet d'un traitement à peu près équivalent à celui des auteurs masculins de la part des éditeurs. Notons toutefois que selon Mollier, cette égalité s'effrite lorsqu'on tient compte du fait que l'éditeur devait au préalable obtenir l'autorisation du tuteur pour négocier avec la femme auteur. Le rapport d'égalité ne s'applique pas non plus dans les domaines où les femmes sont majoritaires, notamment la littérature jeunesse, ou autres catégories dans lesquelles elles étaient « victimes de préjugés de déclassement qui entouraient

¹⁶⁶ Virginia Woolf souligne, dans « Des professions pour les femmes », le plaisir de recevoir une rémunération financière en échange d'un article. (WOOLF, V., « Des professions pour les femmes », *Essais choisis*, *op. cit.*, p. 392.)

¹⁶⁷ Un siècle plus tôt, en 1800, Madame de Staël constatait les préjugés auxquels étaient confrontées les femmes qui écrivent : « [Q]uand les femmes écrivent, comme on leur suppose en général pour premier motif le désir de montrer de l'esprit, le public leur accorde difficilement son suffrage. » (STAËL, Madame de, *De la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991 [1800], p. 334.)

¹⁶⁸ ELLIOTT, B. et J. WALLACE (*op. cit.*) relatent la fierté de Marie Laurencin, issue d'un milieu modeste, d'avoir atteint seule une indépendance financière (p. 27). Elles soulignent aussi que Vanessa Bell, Virginia Woolf et Gertrude Stein (en contraste avec Natalie Barney et Romaine Brooks), « *were very interested in the "extra" money they could earn from their creative work.* » (p. 25)

¹⁶⁹ PLANTÉ, C., *La petite sœur de Balzac*, *op. cit.*, p. 185.

ce type de littérature¹⁷⁰ ». Il n'en demeure pas moins que dans la première moitié du XX^e siècle, « les signatures féminines se présentent en imposant bataillon¹⁷¹ », pour reprendre les termes de Paul Flat en 1909 dans *Nos femmes de lettres*. En effet, les femmes publièrent en grand nombre¹⁷² et investirent diverses formes d'écriture (écrits journalistiques, romans, récits de voyage, littérature jeunesse, mémoires, etc.). De surcroît, elles ont du succès, bien qu'elles ne jouissent pas de la même reconnaissance institutionnelle que leurs collègues masculins. Très peu d'entre elles, comme le souligne Ellen Constans dans son ouvrage qui traite notamment du processus d'invisibilisation et d'occultation des femmes auteurs, « furent jugées dignes de figurer dans les dictionnaires¹⁷³ ». Aujourd'hui encore, la plupart d'entre elles sont restées dans l'oubli.

Après la déclaration de la guerre, le retour aux valeurs traditionnelles amène certaines auteures à modifier leurs pratiques d'écriture, notamment en ce qui concerne les thèmes qu'elles abordent. À cet égard, le cas de Marcelle Tinayre se révèle digne d'intérêt. Romancière et journaliste, « la plus virile des femmes de lettres », selon Paul Flat, collabora au journal féministe *La Fronde* fondé par Marguerite Durand et reçut des prix littéraires, dont celui de l'Académie française en 1899 pour son roman *Hellé*¹⁷⁴. Issue d'une lignée de femmes

¹⁷⁰ MOLLIER, J.-Y., « Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX^e siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains », *Revue historique*, vol. CCCVIII, n° 2, avril 2006, p. 332.

¹⁷¹ FLAT, P., *Nos femmes de lettres*, Paris, Perrin et cie, 1909, p. 146.

¹⁷² Pour des données statistiques sur les publications de textes écrits par des femmes, on consultera avec profit l'ouvrage d'Ellen Constans, *Ouvrières des lettres* (surtout le tableau aux pages 29 à 35, ainsi que celui de Rotraud von Kulesa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion : la position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*, Paris, Honoré Champion, 2011. Voir aussi à ce sujet LASSERRE, A., « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une histoire littéraire ? » *Cahiers du C. E. R. A. C. C.*, 2009, p. 38-54. Repéré à <halshs-00744200>

¹⁷³ CONSTANS, E., *Ouvrières des lettres*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 12.

¹⁷⁴ TINAYRE, M., *Hellé*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

instruites¹⁷⁵, Tinayre, une fois mariée, se trouva à la tête d'une famille qu'elle dut soutenir financièrement. Elle forgea son salaire à partir des articles qu'elle écrivait, des fruits des ventes de ses romans et des conférences qu'elle prononçait. Avant la guerre, elle abordait des thèmes liés à l'émancipation féminine en développant des personnages féminins instruits, voire érudits (*Hellé*, 1898), artistes (Fanny dans *La Maison du péché*¹⁷⁶, 1902), journalistes (Josanne dans *La Rebelle*¹⁷⁷, 1905) sous la forme du roman psychologique (nous pensons à *La Maison du Péché*, loué par James Joyce¹⁷⁸, dans lequel elle critique le jansénisme) ou du roman social, deux formes romanesques associées à cette époque à la contemporanéité. Elle prit position dans l'espace social en faveur du féminisme (dans *La Fronde*¹⁷⁹, notamment), puis fit l'objet de reconnaissance sociale (parfois même sur fond de scandale¹⁸⁰). C'est donc

¹⁷⁵ Il est intéressant de remarquer que Marcelle Tinayre, dont la prime enfance « s'ouvrit entre une grand-mère et une mère à qui il arrivait de lire à haute voix du Victor Hugo ou du Lamartine » (MARTIN-MAMI, *Marcelle Tinayre*, Paris, Sansot, 1909, p. 8), fille d'institutrice, contribua à perpétuer cette lignée « savante » puisque sa propre fille Lucille fut reçue avocate.

¹⁷⁶ TINAYRE, M., *La Maison du péché*, Paris, Calmann-Lévy, 1902.

¹⁷⁷ TINAYRE, M., *La Rebelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1905. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres LR suivies du numéro de page.

¹⁷⁸ Dans son article « A Religious French Novel », publié dans le *Daily Express* de Dublin (édition du 1^{er} octobre 1903), plusieurs années avant la publication d'*Ulysse*, James Joyce (futur magistère du modernisme) loua la sobriété de la narration de *La Maison du péché* de Tinayre.

¹⁷⁹ Publié de 1897 à 1905 (quelques numéros parurent également au début de la Grande Guerre), le journal *La Fronde* afficha ouvertement ses positions en faveur du féminisme.

¹⁸⁰ Nous faisons référence ici à la Légion d'honneur dont Marcelle Tinayre a été privée en raison de ses propos négatifs sur le prix. L'événement est décrit et commenté finement par Gabrielle Houbre dans un article intitulé « L'honneur perdu de Marcelle Tinayre : l'affaire de la Légion d'honneur ratée (1908) », dans *Les Ratés de la littérature*, textes réunis par Jean-Jacques Lefrère, Michel Pierssens et Jean-Didier Wagner, Deuxième colloque des Invalides, Tusson, Charente, Du Lérot, coll. « En marge », 1998. Les propos de Tinayre au sujet de la Légion d'honneur qu'on lui prédisait sont relatés par le biographe de l'auteure : « Je ne porterai pas ma décoration. Je ne tiens pas du tout à être remarquée par l'épicier ou le restaurateur du coin ; je ne veux pas entendre sur mon passage ces mots : Tiens, en voilà une qui a dû être cantinière ou sage-femme. » (QUELLA-VILLÉGER, A., *Belles et rebelles : le roman vrai des Chateau-Tinayre*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 269.) Ces propos peuvent d'ailleurs rappeler ceux qu'avait tenus George Sand pour refuser ce même honneur en 1873. Albert Cim en fait état : « George Sand répliquant si joliment, en 1873, au ministre Jules Simon, qui voulait la décorer : "Ne faites pas cela, cher ami ; non, ne faites pas cela, je vous en prie ! Vous me rendriez ridicule. Vrai, me voyez-vous avec un ruban rouge sur l'estomac ? J'aurais l'air d'une vieille cantinière !" » (CIM, A., *Le dîner des gens de lettres : souvenirs littéraires*, Paris, Flammarion, 1903, p. 63.)

une femme engagée, répondant au statut traditionnel d'épouse et de mère, certes, mais qui évolua dans un foyer non conformiste. Tinayre développa graduellement l'éthos d'une écrivaine à succès qui gagne bien sa vie dans le contexte de la Belle Époque, tout en vaquant à ses occupations domestiques stéréotypées. Les thèmes abordés et son style furent très prisés à cette période et l'auteure obtint à la fois le succès commercial et la reconnaissance de la critique. Or, n'étant pas indépendante de fortune, elle était tributaire des aléas du marché et des ventes de ses ouvrages. Sa popularité comme conférencière était également influencée par le succès de ses livres. Si à la Belle Époque le rapport entre les œuvres qu'elle produisait (plus ou moins avant-gardistes, c'est-à-dire dignes d'intérêt sur le plan formel et thématique, mais jouissant néanmoins d'un succès commercial¹⁸¹) et la demande était synergique, il n'en va pas de même après la guerre. Nous y reviendrons dans notre chapitre sur les récits de guerre.

D'une manière générale, nous constatons que le conflit de 1914-1918 amena les femmes auteurs à négocier leur statut différemment. Chez Valentine de Saint-Point, par exemple, la fin de la guerre correspond à une période de désillusion, à un sentiment de perte, puis à un changement de cap¹⁸². Elle se tourna vers la danse, se convertira à l'islam en 1914 et s'exilera en Égypte en 1924, déçue de la société occidentale. Avant l'éclatement du conflit mondial, elle avait déjà rompu avec les futuristes et leur exaltation guerrière, laquelle devient totalement déphasée après la guerre. Natalie Barney, dans *Pensées d'une Amazone* (1921), fait état des effets négatifs de la guerre dans ses commentaires antimilitaristes. La situation de

¹⁸¹ Nous l'avons vu, la tension entre qualité d'écriture et succès commercial est exacerbée depuis le XIX^e siècle et elle anime tout particulièrement les modernistes au XX^e siècle. Pour décrire ce type de textes, les anglophones ont adapté le terme à connotation péjorative *middlebrow*. Le style Tinayre pourrait s'inscrire dans cette catégorie, comme le suggère Diana Holmes dans son article « Modernisme et genre à la Belle Époque : Daniel Lesueur, Marcelle Tinayre, Colette », dans OBERHUBER, A. *et al* (dir.), *Frictions modernistes du féminin-masculin : 1900-1940, op. cit.*

¹⁸² En effet, cette période correspond au retour de guerre de Riccioto Canudo, blessé, et à la rupture définitive avec lui.

Barney constitue toutefois une exception dans le paysage littéraire. Cas rare de femme émancipée aux yeux de la loi de l'époque, sans frère ni époux, elle hérite d'une fortune familiale colossale au décès de son père, Albert Clifford Barney, alors qu'elle était dans la vingtaine. La polarisation des rôles caractérisant l'entre-deux-guerres aura ainsi peu d'effets sur son statut et sa réalité quotidienne. En ce qui a trait à la réception des œuvres, l'exemple de Marguerite Audoux¹⁸³, amie d'Octave Mirbeau et d'Alain-Fournier (mort au front), mérite d'être mentionné. Son premier roman autobiographique, *Marie-Claire*, fut publié en 1910 (d'abord en feuilletons, puis en volume). Octave Mirbeau, qui joua un rôle central dans la publication du roman, « [...] se bat pour lui faire obtenir le Goncourt. Les Académiciens répugnant à couronner une femme, *Marie-Claire* obtient le prix Fémina¹⁸⁴ ». Traduit en plusieurs langues, le livre rencontra un vif succès en librairie. Dans sa préface au premier roman d'Audoux, Octave Mirbeau affirme : « *Marie-Claire* est une œuvre de grand goût. Sa simplicité, sa vérité, son élégance d'esprit, sa profondeur, sa nouveauté sont impressionnantes¹⁸⁵. » Malgré la forme novatrice du roman, il semble que le lectorat d'après-guerre soit peu friand de ce type de *Bildungsroman* au féminin et, contrairement à Marcelle Tinayre, Marguerite Audoux n'adapta ni son style ni son propos à la demande changeante. La suite, *L'Atelier de Marie-Claire*, paru dix ans plus tard, après la Guerre, ne rencontra pas le même public : « La guerre et la mode, plaie militaire et plaie civile, ont bouleversé les

¹⁸³ Orpheline, ancienne bergère et couturière, Marguerite Audoux n'évolua pas dans un milieu culturel riche ni ne bénéficia d'une éducation poussée. À propos du succès du roman *Marie-Claire*, lauréat du prix *Vie heureuse* (ancêtre du *Femina*) en 1910, André Billy relate : « L'événement fit grand bruit, car l'auteur exerçait la profession de couturière et cela prêtait à bien des suppositions, laissait même craindre une supercherie. » (BILLY, A., *L'époque contemporaine (1905-1930)*, Paris, Tallandier, 1956, p. 69.)

¹⁸⁴ AUDOUX, M., « Préface », *Marie-Claire*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2008, p. 9.

¹⁸⁵ *Ibid.*, « Préface d'Octave Mirbeau », p. 16.

mentalités¹⁸⁶ » et l'œuvre passa presque inaperçue, malgré le fait que l'écriture dépouillée d'Audoux peut s'inscrire dans une poétique formelle moderniste.

Le conflit mondial infléchit donc tant les pratiques d'écriture des auteures que les préférences de leur lectorat. Mais ces femmes continuèrent à écrire, à publier le fruit de leurs créations, à investir les thèmes des identités sexuelles et des rôles sexués, en confrontant les visions antagoniques du masculin et du féminin. À cet égard, la figure de la femme nouvelle inspira à nos auteures – incarnant souvent elles-mêmes ce nouveau modèle féminin – de nombreux personnages ambivalents.

¹⁸⁶ *Ibid.*, « Préface », p. 11.

Chapitre 5 La figure de la femme nouvelle

Auteures, artistes, intellectuelles, journalistes, professionnelles, athlètes, scientifiques, aventurières, mariées ou célibataires, mères ou sans enfant : des femmes déchirées entre les normes traditionnelles immuables et les promesses d'un avenir libéralisé investissent l'espace public en France à l'orée du XX^e siècle. Ce modèle féminin nouveau genre constitue un véritable phénomène qui balaie principalement – mais pas uniquement – les capitales industrialisées de l'Europe et de l'Amérique du Nord¹⁸⁷. La femme nouvelle¹⁸⁸ (équivalent de la *New Woman*), « [f]igure de l'émancipation féminine à la Belle Époque¹⁸⁹ », naît en 1894 à la suite des discussions par articles interposés entre les écrivaines britanniques Sarah Grand et Ouida dans la *North American Review*¹⁹⁰. Même si elles ont en fait plutôt posé un terme sur un phénomène qui existait déjà¹⁹¹, ce sont leurs articles, publiés dans cette revue à grand tirage,

¹⁸⁷ Il ne s'agit pas d'un phénomène essentiellement occidental. Au sujet des représentations de la femme nouvelle en dehors des frontières de l'Europe et de l'Amérique du Nord, voir OTTO, E. et V. ROCCO (dir.), *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.

¹⁸⁸ Dans le contexte plus circonscrit du modernisme littéraire, Ruth McElroy définit la femme nouvelle comme suit : « *A figure of social rebellion and cultural mythology, the New Woman stands on the cusp between the nineteenth-century "woman question" and its transformation into a distinctly modern, twentieth-century concern with the sexual meaning of femininity, epitomized in the psychoanalysis of Sigmund Freud and the so-called "sex science" (or sexology) of Havelock Ellis.* » (POPLAWSKI, P., *Encyclopedia of Literary Modernism*, op. cit. p. 277.)

¹⁸⁹ « L'Ève nouvelle, figure de l'émancipation féminine à la Belle Époque, inspirée des romans féministes relatant la vie de femmes indépendantes, célibataires, qui se posent en égales des hommes, notamment sur le plan intellectuel et sentimental. Équivalent français de la *New Woman*. » Telle est la définition proposée par Christine Bard. (BARD, C., *Les Garçonnes : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998.)

¹⁹⁰ À propos de l'origine de la femme nouvelle dans la presse écrite, Michelle Elizabeth Tusan la retrace un an et demi plus tôt dans la presse féministe, notamment en 1893 dans *The Woman's Herald*. Selon cette historienne, au départ, « *the feminist vision of the New Woman was not the mannish and overly sexualized New Woman popularized in novels and mainstream periodicals of the 1890s, but a symbol of a new female political identity that promised to improve and reform English society* ». (TUSAN, M. E., « Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics During the Fin-de-Siècle », *Victorian Periodicals Review*, vol. 31, n° 2, été 1998, p. 169.)

¹⁹¹ Au sujet du phénomène de la femme nouvelle, dont l'émergence grondait déjà depuis un certain temps, Elizabeth Otto et Vanessa Rocco en retracent l'origine : « *Already in the eighteenth century significant prototypes*

qui ont contribué à diffuser la représentation de cette figure de femme redéfinie émergeant des deux côtés de l'Atlantique. Dans le contexte d'échanges cosmopolites qui ont cours en Europe et en Amérique du Nord depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, le concept circule et s'inscrit dans l'espace public ainsi que dans bon nombre d'œuvres de fiction en France. À cette époque, la femme nouvelle rayonne aussi bien dans les productions littéraires que dans l'art pictural, la photographie ou les magazines féminins et elle s'incarne à travers des figures multiples qui transcendent la suffragette ou la mode garçonne.

5.1 Femme en chair et en os ou figure de style¹⁹² ?

Cette génération de femmes émancipées fut observée en tant que phénomène de société dans toute l'Europe d'abord, puis en Amérique du Nord et ailleurs dans le monde. Issue des mouvements de femmes de la première vague, et par conséquent véhiculant des valeurs d'égalité entre les sexes, la femme nouvelle se révèle aussi une construction discursive¹⁹³. Si

of New Womanhood had been brought to life through broader questions of public and private rights. Traces of these emergent New Women exist in early debates on political enfranchisement and revolution, including Olympe de Gouges's 1791 "Declaration of the Rights of Woman and Female Citizen" and Mary Wollstonecraft's A Vindication of the Rights of Woman of the following year. » (OTTO, E., et V. ROCCO, *op. cit.*, p. 4 et 5.) Martha H. Pattersen souligne également le caractère international du phénomène : « *Although the phrase "New Woman" was not coined until 1894 in a debate between British novelists Sarah Grand and Ouida in the pages of the North American Review, the major elements of that debate appeared through the nineteenth century and well beyond a transatlantic context.* » (PATTERSEN, M. H., « Beyond Empire: The New Woman at Home and Abroad », *Journal of Women's History*, vol. 21, n° 1, 2009, p. 180.) Dans le contexte états-unien, Holly Pyne Connor retrace l'apparition de la femme nouvelle à la fin de la guerre de Sécession (1865) : « *After the Civil War, a new type of woman emerged in art, literature, and the popular press. Characterized as intelligent, professional, and physically active, these "new women" appear repeatedly in the works of Winslow Homer, William Meritt Chase, John Singer Sargent, and their contemporaries.* » (PYNE CONNOR, H. (dir.), « Not at Home: the Nineteenth-Century New Woman », *Off the Pedestal: New Women in the Art of Homer, Chase, and Sargent*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p. 1.)

¹⁹² En référence à la question d'Elizabeth Otto et de Vanessa Rocco. Voir note suivante.

¹⁹³ Elizabeth Otto et Vanessa Rocco titrent l'introduction au collectif *The New Woman International* « Imagining and Emboding New Womanhood ». Cet intitulé souligne l'interrelation entre le phénomène réel (influencé par de nombreux événements historiques – elles citent notamment le féminisme de la première vague, la Première

les deux phénomènes, réel et conceptuel, vont de pair, ils ne creusent pas pour autant les mêmes sillons. En effet, c'est une figure riche et complexe que celle de la femme nouvelle. Elle diffère selon les pays, les classes sociales, le statut, l'origine ethnique, et évolue en fonction des contextes chronologiques, géographiques et historiques. L'éventail des perceptions dont elle fait l'objet est vaste : certains l'identifient comme un symbole progressiste, d'autres, comme un produit commercial superficiel ou, à l'autre extrémité du spectre, comme une menace à l'ordre social ainsi qu'aux valeurs familiales du mariage et de la reproduction. Autrement dit, elle apparaît comme « *the avatar of all extremism*¹⁹⁴ ». Sans l'ombre d'un doute, son émergence ébranle les certitudes quant aux identités et aux rôles traditionnels assignés aux femmes, lesquelles cherchent de plus en plus à se définir autrement qu'en fonction du regard masculin.

5.1.1 La femme nouvelle et le féminisme

Parce qu'elle incarne une volonté d'émancipation, on associe d'emblée la femme nouvelle au féminisme – d'autant plus que son apparition correspond, sur le plan de la temporalité, à celle des suffragettes. Il est vrai que « féminisme » et « femme nouvelle » s'articulent ensemble puisque cette dernière projette de façon inhérente certaines valeurs défendues par les groupes féministes. Or, bien qu'un discours favorable à la revendication des droits des femmes imprègne souvent les récits de femmes nouvelles, soit de façon claire et assumée, soit en filigrane, il faut éviter d'assimiler ces deux notions, lesquelles, particulièrement dans le

Guerre mondiale, la montée du modernisme) et le phénomène discursif dominant le paysage pictural. D'entrée de jeu, elles posent la question : « *Was the New Woman flesh and blood, a metaphor, or both concurrently ?* » (OTTO, E. et V. ROCCO, *op. cit.*, p. 1.)

¹⁹⁴ SHAFFER, T., « "Nothing but Foolscap and ink" », A. RICHARDSON et C. WILLIS (dir.), *The New Woman in Fiction and in Facts*, New York, Pelgrave Macmillan, 2008, p. 46.

contexte français, ne sont pas interchangeables¹⁹⁵. Sally Ledger affirme que la femme nouvelle émerge en tant que réponse discursive aux activités du mouvement des femmes¹⁹⁶, c'est-à-dire qu'elle aurait été créée d'abord dans la presse féministe, comme l'explique l'historienne Michelle Elizabeth Tusan, en une sorte d'idéal social de la femme. Mais les représentations textuelles et réelles de la femme nouvelle ne coïncident pas invariablement avec les intérêts du féminisme contemporain. Comme le souligne Mary Louise Roberts, le féminisme est l'une des formes de résistance féminine, importante, certes, mais pas unique. Même lorsqu'elle n'est pas engagée dans les mouvements féministes, la femme nouvelle peut s'approprier certains droits ou rôles réservés aux hommes, ce qui lui confère, au regard des attentes sociales, une influence certaine auprès de la communauté des femmes. En outre, elle rend compte, dans ses diverses représentations, des bouleversements sociaux qui ont cours dans le XX^e siècle naissant et qui modifient les rapports entre les sexes. En fait, Diana Holmes et Carrie Tarr, qui décrivent la femme nouvelle comme une création hybride alliant féminité et féminisme¹⁹⁷, remarquent :

*[New Women] highly visible fusion of contestation and conformity both disarmed male opposition to feminism and at a deeper level fed the fear of gender anarchy for it surely undermined the neat binary model of complementary difference on which the Third Republic economy, legislation and hegemonic sense of personal and national identity depended*¹⁹⁸.

¹⁹⁵ En fait, cette distinction s'observerait également dans le contexte américain, selon Martha H. Petterson, qui apporte la nuance suivante au sujet de la figure de femme nouvelle américaine : « *Signifying at once a character type and a cultural phenomenon, the term "New Woman" described women more broadly than suffragist or settlement worker, while connoting a distinctly modern ideal of self-refashioning.* » (PATTERSEN, M. H. (dir.), *The American New Woman Revisited: A Reader, 1894-1930*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008, p. 2.)

¹⁹⁶ Michelle Elizabeth Tusan pose les mêmes constats dans son article, *loc. cit.*

¹⁹⁷ HOLMES, D. et C. TARR, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

Cette distinction entre « féministe » et « femme nouvelle », qui souligne la « double nature » de cette dernière – s'appropriant des pouvoirs masculins, mais conservant une attitude féminine traditionnelle – est aussi observée par Mary Louise Roberts, laquelle perçoit dans ce modèle féminin une forme subversive d'illisibilité : « *[their] very illegibility – their refusal to fall in with conventional categories of womanhood – led to multiple readings of their behavior, some more politically subversive than others*¹⁹⁹. » Selon Roberts, un type de performance transgressive serait centrale dans la résistance à la mythologie féminine traditionnelle. Ces émancipées se seraient ainsi opposées aux normes ambiantes et auraient engendré des questionnements ou semé l'émoi dans leur milieu par une série d'actes perturbateurs²⁰⁰, comme le fait d'adopter un mode de vie non conventionnel, de travailler à l'extérieur, etc., en brouillant les codes sexués et les modes de séparation sociale privée et publique. En d'autres termes, la femme nouvelle jette un pavé dans une mare de pré-supposés. La revendication au sein de mouvements organisés de femmes ne constitue pas son unique mode d'affirmation personnelle ni le seul moyen de faire avancer la société vers des valeurs plus égalitaires et moins discriminatoires. Si elle incarne bel et bien l'un de ces moyens émancipatoires, elle n'en demeure pas moins soumise aux vicissitudes de ses multiples représentations sous divers supports médiatiques dans l'espace public. Affiches publicitaires, reportages de magazines, caricatures dans les journaux, la femme nouvelle fait l'objet d'une large diffusion, servant, le plus souvent, des intérêts qui la dépassent.

¹⁹⁹ ROBERTS, M. L., *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁰ Roberts souligne cependant la double lecture dont peuvent faire l'objet ces actes perturbateurs : « *[T]he disruptive acts examined in this study can be read both radically and conservatively – as both subverting and reinforcing conventional femininity.* » (ROBERTS, M. L., *op. cit.*, p. 15.)

5.1.2 La médiatisation des femmes nouvelles

Éminemment présente dans l’imaginaire social notamment en raison des directeurs de magazines qui multiplient ses portraits dans les pages de leurs publications, des publicitaires qui ont recours à son image pour mousser leurs produits, des directeurs de théâtre²⁰¹ qui flairent la bonne affaire en mettant à l’affiche des pièces qui lui sont consacrées et, aussi, du cinéma naissant qui la magnifie sur ses écrans²⁰², la figure de la femme nouvelle relève en partie d’une abstraction qui ne rend pas forcément compte de la réalité sociale ambiante, bien que les deux s’influencent mutuellement. Selon Martine Antle, les nouvelles représentations du féminin qui envahissent l’espace public à la Belle Époque oscillent entre l’image d’une femme libérée et celle d’une femme aliénée :

Une certaine émancipation de la femme devient plus visible dans la sphère publique, et pourtant en même temps, la femme continue à être prise dans des circuits de représentation traditionnels, et du point de vue de l’art et de la publicité, elle n’en demeure pas moins exclue des modes de production²⁰³.

En fait, l’iconographie codée de la femme nouvelle et sa grande popularité font en sorte qu’elle est souvent perçue comme un produit associé à la culture massifiante. Le phénomène moderne de la célébrité découlant des médias de masse qui se sont développés au cours du XIX^e siècle n’y est certainement pas étranger²⁰⁴. Cet argument a d’ailleurs été largement utilisé par les institutions pour miner la crédibilité de la femme nouvelle. En outre, le désir de

²⁰¹ Rappelons qu’à l’époque, le théâtre fait l’objet d’une transformation, amorcée au XIX^e siècle, en industrie culturelle. Il fait partie d’un marché du divertissement.

²⁰² On pense par exemple à Louise Brooks présente au grand écran, dans les années 1920, aux États-Unis et en Europe.

²⁰³ ANTLE, M., « Mythologie de la femme à la Belle Époque », *L’Esprit Créateur*, vol. 37, n° 4, hiver 1997, p. 9.

²⁰⁴ Au sujet des rapports qu’entretiennent les femmes auteurs avec la célébrité, voir HAWKINS, A. R. et M. IVES, *Women Writers and the Artifacts of Celebrity in the Long Nineteenth Century*, Burlington, Ashgate, 2012.

liberté qu'elle incarne, notamment la liberté sexuelle, déclenche chez une certaine tranche de la population un sentiment de menace : « [...] *woman in general but particularly the New Woman was the very embodiment of the degeneration and duplicity of the social order itself*²⁰⁵ », explique Linda Nochlin au sujet du travail des artistes George Grosz et Otto Dix. Cette perception était bien palpable, particulièrement dans la société française de l'entre-deux-guerres.

Figure réelle et fictionnelle, irritante autant que fascinante, la femme nouvelle se révèle protéiforme, puisqu'elle se construit en fonction de divers imaginaires sociaux et besoins commerciaux. Il était question plus haut de la présence des écrivaines dans les magazines féminins. En fait, ces derniers firent aussi la part belle aux figures de femmes nouvelles en général. Les reportages captant le réel de femmes adeptes d'activités non conventionnelles abondent dans ces publications : elles sont sportives, aviatrices, voyageuses, etc. Selon Guillaume Pinson, des magazines comme *Femina* et *La Vie heureuse* font éclater le cadre rigide de la revue mondaine par le remplacement de la gravure par la photographie, entre autres, ainsi que par l'image de la femme qui y est projetée, laquelle aurait contribué à « désamorcer la peur de la masculinisation des femmes²⁰⁶ ». Au sujet des changements de perceptions dont fait l'objet la femme nouvelle dans les magazines féminins, il observe : « [...] dans la presse mondaine et féminine, l'angoisse de la femme masculinisée s'est transformée progressivement en revendication, ou du moins laisse place aussi à l'évocation grisante d'une forme de libération²⁰⁷. » Cette mutation correspondrait, selon lui, au « moment

²⁰⁵ OTTO, E. et V. ROCCO (dir.), *op. cit.* p. ix.

²⁰⁶ PINSON, G., « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 30, 2009, p. 227.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 223.

où la vieille revue mondaine va progressivement se fondre dans celle, plus moderne et mieux stabilisée, du magazine féminin²⁰⁸ ». Se dégagent de ces images véhiculées par les magazines féminins les contours d'une femme moderne, certes, c'est-à-dire qui écrit, pratique un sport, voire une profession, mais toujours ancrée en dehors de ces activités hors normes, dans une assignation fixe du féminin, soit une fonction d'épouse ou de mère, vouée principalement à l'abnégation. Mais pour Rachel Mesch, cette représentation d'une féminité française moderne construite dans *Femina* et *La Vie heureuse* selon des visions stéréotypées de la féministe et de la femme nouvelle a imprégné la culture française dans la durée. Elle explique, à propos de l'influence de ces deux magazines :

*Thanks to their savvy exploitation of photographic technologies, their embrace of new artistic currents and literary trends and their exquisite presentation of famous women, these magazines became the arena through which a powerful model of French femininity emerged – one that has exerted a lasting, if rarely recognized, influence on French expression*²⁰⁹.

En somme, à divers égards, force est de constater que les magazines féminins participèrent à la construction d'un modèle de femme moderne²¹⁰, mais en réconciliant ses activités « masculines » à ses rôles traditionnels. Ces représentations, moins transgressives que celles des bas-bleus ou des féministes engagées sont néanmoins codées, ce qui put infléchir

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 218-219.

²⁰⁹ MESCH, R., *Having it All in the Belle Epoque: How French Women's Magazines Invented the Modern Women*, Stanford, Stanford University Press, 2013, empl. 115 [version Kindle].

²¹⁰ Au sujet de la représentation de la femme nouvelle dans les magazines féminins, on lira avec profit MESCH, R. « Vers une nouvelle iconographie de la femme écrivain : *Femina*, *La Vie Heureuse* et la presse féminine de la Belle Époque », dans *Genre, Arts, Société : 1900-1945*, P. IZQUIERDO (dir.), Paris, Amis d'Axieros, 2012 et MESCH, R., *Having it All in the Belle Epoque: How French Women's Magazines Invented the Modern Women*, Stanford, Stanford University Press, 2013. L'article de Guillaume Pinson « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 30, 2009, p. 211-230, fait état des mutations dans les représentations de la femme virilisée dans la presse mondaine de la Belle Époque. Il démontre également, exemples à l'appui, l'ambiguïté éditoriale de ces revues au regard du féminisme, c'est-à-dire le clivage entre les modèles émancipés des femmes qui font l'objet de reportages et les chroniques mondaines émanant de plumes masculines aux idées traditionnelles.

positivement le niveau d'acceptation, dans la société française de l'époque, des activités nouvelles pratiquées par la femme moderne. Car ce modèle féminin inédit fascine la population à un point tel que les publicitaires y ont recours pour mousser la vente de leurs produits.

Au XIX^e siècle, l'espace public parisien fit l'objet d'un réaménagement considérable en raison des travaux de Haussmann, notamment. Cette réorganisation urbaine offrait un site privilégié pour la communication commerciale sous forme d'affichage. Palissades, colonnes Morris, vespasiennes, etc., tous ces éléments du mobilier urbain accueillait des images qui ornaient les grands boulevards parisiens et assuraient aux annonceurs une grande visibilité à leurs produits ou services. Parallèlement à cet affichage disséminé dans la ville, le développement et la démocratisation des techniques d'impression au milieu du XIX^e siècle firent en sorte que des illustrations publicitaires émaillaient aussi les journaux de l'époque. Dans les premières décennies du XX^e siècle, la femme nouvelle occupa cette place dans l'espace public, car elle présentait un attrait indéniable pour les publicitaires qui utilisaient largement son image sur des affiches ou dans des annonces publiées dans des journaux et des magazines. « Le message publicitaire [...] doit à la fois euphoriser et troubler, donner l'avant-goût du plaisir et l'appel du plaisir²¹¹ », et la modernité associée à ce modèle féminin nouveau genre se révélait efficace. La publicité doit également présenter « au consommateur, à des fins d'identification, une image de lui-même conforme à ses attentes ; celles-ci étant fonction de l'environnement socioculturel et par là même normatives, elle doit, en première analyse, s'y conformer²¹² ». À cet égard, le recours à la figure de la femme nouvelle constituait un précédent. En effet,

²¹¹ Edgar Morin, cité par Armand Dayan dans *La Publicité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003 [9^e édition] p. 3.

²¹² DAYAN, A., *op. cit.*, p. 4.

Ruth E. Iskin constate que les affiches, de façon plus marquée que les illustrations publiées dans la presse au XIX^e siècle, influencèrent aussi les sujets qu'elles représentaient dans la mesure où ces publicités cherchaient, au début des années 1900, à séduire les femmes en tant que consommatrices²¹³.

Ces objectifs publicitaires éclairent les perceptions généralisées dans la société parisienne à l'égard de la femme nouvelle. La récupération²¹⁴ de son image par les publicitaires constitue un signe indéniable de ce glissement, dont il était question plus haut, vers des représentations plus positives de la femme émancipée dans l'espace social. Toutefois, prévient Ruth E. Iskin, les annonces publicitaires ne portent généralement pas de messages directement féministes. Ces derniers seraient plutôt implicites. Il s'agit d'un constat qu'il est possible d'émettre au sujet des autres modes de représentation des femmes nouvelles, lesquels évitent souvent de choquer et misent plutôt sur une forme de séduction. Il n'en demeure pas moins que l'exhibition de femmes dans des activités non conventionnelles, c'est-à-dire en train de pratiquer des sports, de conduire une automobile, de travailler, fait poindre une certaine homologation de ces comportements de la part des contemporains et cela même s'ils ne sont pas généralisés dans la population. Aussi, le caractère autoréflexif de la publicité évoqué plus haut transparait : l'affiche occupe l'espace public urbain et s'adresse à la consommatrice parisienne susceptible d'apprécier ces images durant ses promenades. Le fait de s'adresser aux femmes en tant que consommatrices actives met de l'avant, selon Iskin, une sorte d'appel à leur agentivité, car ces publicitaires « *considered women as spectator with a measure of*

²¹³ ISKIN, R. E., « Popularising New Women in Belle Epoque Advertising Posters », dans '*A Belle Époque?*', D. HOLMES et C. TARR (dir.), *op. cit.*, p. 96.

²¹⁴ Toujours selon Armand Dayan, « la publicité est récupératrice : elle ne crée pas, elle amplifie ; elle n'invente pas, elle diffuse. » (DAYAN, A., *op. cit.*, p. 4.)

*agency*²¹⁵ ». En d'autres termes, si les images de femmes étaient auparavant utilisées sur le mode de la séduction pour inciter les hommes – seuls détenteurs du pouvoir économique leur permettant de se procurer des biens de consommation – à désirer un produit ou un service, au début du XX^e siècle, un changement s'opère, dans la mesure où l'on s'adresse désormais à la femme moderne en tant que personne dotée de moyens pécuniaires²¹⁶. En somme, on « récupère », pour reprendre le terme de Dayan, l'image de la femme nouvelle pour la séduire elle-même.

Il y a dans ce domaine une manifestation tangible des transformations auxquelles assiste la société française en matière de rôles sexués, mais la peur que suscite ce nouveau modèle féminin semble s'estomper (du moins à la Belle Époque, puisque les inimitiés envers la femme nouvelle reviennent en force dans l'entre-deux-guerres, période durant laquelle se dessine une sorte de montée antiféministe). On constate toutefois que ses représentations dans le discours social de l'époque ne convergent pas nécessairement avec la réalité des femmes, lesquelles incarnent des modèles pluriels qui engendrent des perceptions tout aussi diversifiées.

5.1.3 Les multiples figurations de la femme nouvelle

Puisant sa source à l'aune de la femme engagée socialement, la femme nouvelle se diffracte en diverses représentations. Auteures, artistes, professionnelles, homosexuelles, scientifiques, intellectuelles, féministes militant pour l'avancée des droits des femmes sont autant d'incarnations de cette émancipée. Sally Ledger décrit sa modernité : « *The "newness" of the*

²¹⁵ ISKIN, R. E., *loc. cit.*, p. 97.

²¹⁶ Au sujet de la récupération de l'image de femme nouvelle par les publicitaires et le marché du commerce de détail, voir CHADWICK, W., *Women, Art, and Society*, London, Thames and Hudson, 2002 [1990], p. 277-278.

*New Woman marked her as an unmistakably modern figure, a figure committed to change and to the values of a projected future. [...] The New Woman positioned herself in the modern vanguard*²¹⁷. » En fait, les nombreuses facettes qui la composent substituent aux représentations séculaires d'un féminin malade, fatal ou mortifère un imaginaire revu selon de nouvelles exigences sociales et culturelles. Que les femmes nouvelles rejettent ou non le mariage et la maternité, elles investissent l'espace public français. Des militantes comme Nelly Roussel, Madeleine Pelletier ou Marguerite Durand sont déterminées à propager leurs idées au sujet de la place des femmes dans la société française, laquelle compte de plus en plus d'intellectuelles et de scientifiques qui ont accès à un savoir de pointe, telle Marie Curie, ainsi que de nombreuses travailleuses profitant des nouveaux rôles sociaux qui s'offrent aux Françaises. D'ailleurs, c'est sans doute dans des emplois non traditionnels qu'elles incarnent le mieux l'esprit libre de la femme nouvelle ayant inspiré, à nos auteures et à d'autres, nombre d'héroïnes. L'un des points les plus intéressants à observer dans le cadre de la présente étude réside dans le caractère réflexif que représente la femme auteur. Certaines d'entre elles ont en effet mis en récit des femmes nouvelles tout en ayant été elles-mêmes l'objet de cette désignation dans les magazines féminins et dans l'espace public en général. Ainsi s'inscrivent-elles dans une pratique artistique moderniste d'intégration de l'art et de la vie.

Des auteures nouveau genre

Nous avons vu que les femmes qui écrivent avaient en général mauvaise presse avant la période qui nous occupe. Ces « femmes savantes » qualifiées de bas-bleus servaient notamment de repoussoir à l'éternel féminin. Or, si au milieu du XIX^e siècle, rappelle

²¹⁷ LEDGER, S., *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1997, p. 5.

Martine Reid, les aspirations intellectuelles féminines sont condamnées et les femmes qui écrivent, représentées comme des bas-bleus²¹⁸, vers la fin du siècle, un glissement semble s'opérer en matière de représentation du féminin, plus spécifiquement en matière des femmes auteurs. Comme le fait remarquer Rachel Mesch au sujet de l'iconographie de la femme écrivain dans la presse féminine de la Belle Époque, l'image de la femme nouvelle plus diversifiée, moins menaçante aussi parce que les liens établis entre elle et le féminisme sont diffus, va supplanter – en partie – ces stéréotypes négatifs accolés aux femmes auteurs²¹⁹, et transcender, dans une certaine mesure, la « menace » féministe :

La nouvelle iconographie de la femme écrivain proposée par *Femina* et *La Vie Heureuse* s'opposait tout à la fois à l'héritage visuel du bas-bleu et aux images de la femme nouvelle qui prévalait alors. En proposant une vision de la femme moderne plus acceptable que celle de la harpie agressive associée au mouvement féministe, ces revues s'attachèrent à construire une image de la femme écrivain fondée sur les codes traditionnels de la féminité, pour finalement créer un véritable « culte de la féminité » autour de cette figure²²⁰.

Peu à peu, l'identité auctoriale féminine s'affirme et les perceptions défavorables à son égard s'atténuent. La presse féminine contribua ainsi à redorer le blason des écrivaines, représentées comme des stars avant la lettre et souvent auréolées d'un parfum de scandale. Le lectorat de *Femina* et *La Vie heureuse* semble d'ailleurs friand des portraits d'auteurs. Marcelle Tinayre, Anna de Noailles, Myriam Harry et Lucie Delarue-Mardrus firent l'objet de reportages dans ces magazines. Cependant, hors de Paris, peu de salut pour les femmes auteurs, car comme le relate Lucie Delarue-Mardrus dans ses *Mémoires*, « [l]a province confond facilement femme

²¹⁸ REID, M., *Des femmes en littérature, op. cit.*, p. 58.

²¹⁹ MESCH, R. *loc. cit.*, p. 259.

²²⁰ *Ibid.*, p. 260.

de lettres et suppôt de Satan²²¹ ». C'est donc une représentation équivoque de la femme auteur que propose la sphère publique, et les héroïnes nouvelles imaginées dans les œuvres de notre corpus le sont tout autant. À propos du travail de Colette, Isabelle de Courtivron résume bien l'ambivalence d'une situation qui pourrait concerner l'essence même de nombreuses femmes nouvelles qui écrivent et de leurs héroïnes textuelles :

The paradoxical combinations of the pure and the impure, of the ingénue and the libertine, of the conventional and of the subversive are so profoundly interwoven in all of Colette's writings, leading to interpretations that have satisfied both feminist and patriarchal claims that she is their ally²²².

Soulignons aussi que le mode de vie des auteures construit dans la sphère publique notamment dans les magazines féminins peut parfois sembler plus sage que celui adopté par les auteures dans la vie réelle. Mais telle est l'image de la femme nouvelle en général : elle chevauche les frontières de l'ancien et du nouveau, de la transgression et de la conformité. Elle est à la fois en vogue, de son temps, maîtresse de sa destinée et financièrement autonome, mais elle répond aussi à des attentes patriarcales en matière de féminité. Bien que les innovations technologiques de l'imprimerie, l'essor de la presse écrite et l'accès à l'éducation depuis la fin du XIX^e siècle aient ouvert de nouvelles possibilités pour les femmes et amené une plus grande participation de leur part aux questions intellectuelles, elles restent encore plus ou moins exclues des débats sociaux d'envergure et des instances décisionnelles. Dans la société française, on assiste « à un décalage entre, d'une part, une intégration des développements technologiques, culturels et artistiques et, de l'autre, une résistance à toute transformation en

²²¹ DELARUE-MARDRUS, L., *Mes Mémoires*, Paris, Gallimard, 1938, p. 190.

²²² COURTIVRON, I. de, « Never Admit ! Colette and the Freedom of Paradox », W. CHADWICK et T. T. LATIMER (dir.), *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, p. 61.

profondeur du tissu social, particulièrement pour ce qui ressort de l'égalité des sexes²²³ ». Notre corpus propose la mise en fiction de personnages féminins qui écrivent et qui font état de ces enjeux sociaux. Par exemple, l'émancipation de Renée Néré, dans *La Vagabonde* et de Josanne, dans *La Rebelle*, passe entre autres par le travail rémunéré et par l'écriture. Pour ces deux héroïnes de papier, le mariage constitue une possibilité d'entrave à leurs activités. Renée renonce à se marier, et quant au destin de journaliste de Josanne, il n'est pas précisé dans la diégèse, mais l'évolution du personnage de Noël Delysle, son futur époux, laisse présager sa reconnaissance des besoins de sa bien-aimée à cet égard. Somme toute, si les représentations de la femme qui écrit sont ambivalentes, elles sont en général positives et liées à une activité intellectuelle. Il n'en va pas toujours ainsi des femmes artistes.

Des artistes

La femme performant dans le domaine du spectacle et du divertissement constitue une figure complexe puisqu'elle fait écho à des modèles binaires d'affranchissement et d'assujettissement. La commercialisation et la massification des arts de la scène contribuent à discréditer le travail des actrices qui s'y produisent et ces dernières sont parfois l'objet de préjugés persistants en raison de l'impudicité inhérente à leur pratique artistique et du fait qu'elles exercent un métier désormais intégré au marché de la culture. Pour leur part, en ayant recours à des stratégies corporelles et scéniques pour déjouer le regard des spectateurs, notamment en adoptant des positions guerrières, inharmonieuses et irrévérencieuses ou en voilant à dessein leur visage, des danseuses comme Valentine de Saint-Point, Loïe Fuller ou Isadora Duncan utilisèrent la scène comme lieu de remise en cause, non seulement de

²²³ GRENAUDIER-KLIJN, F., E. MUELSCH ET J. ANDERSON (dir.), *Écrire les hommes*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, p. 17.

l'esthétique dominante en matière d'expression corporelle, mais également en matière identitaire. Au théâtre, Valentine de Saint-Point implora les dramaturges contemporains de laisser tomber les représentations féminines imposées et convenues pour offrir sur scène

les actes d'une femme qui ait une pensée, une volonté, un instinct naturel, des sens, une âme ; qui rit d'un vrai rire et pleure de vraies larmes, qui soit une héroïque, une vicieuse, une criminelle, mais une femme qui sache ce qu'elle est, ce qu'elle veut, ce qu'elle fait, qui accepte les conséquences de ses actes, qui domine la vie au lieu de la subir ou qui la subit noblement ; qui enfin soit la femme libre et consciente et pourtant très féminine telle qu'elle se révèle actuellement de plus en plus dans la vie²²⁴.

En d'autres termes, elle déplore le fait que les représentations scéniques de la femme proposent toujours les mêmes modèles de marionnettes féminines exemptes de toute capacité d'agir et de penser par elles-mêmes. Elle plaide pour la diversité des modèles féminins proposés au théâtre. On sait que la comédienne Sarah Bernhardt interpréta plusieurs rôles masculins à la scène, dont Hamlet. Au sujet de l'effet déstabilisant de ces interprétations théâtrales, Mary Louise Roberts note :

The "queering" effect of Bernhardt's cross-dressing was its ability to defamiliarize masculinity as well as femininity, to reveal the contingent in gender itself. Simply because Bernhardt was the "masterpiece of the eternal feminine", as J.-J. Weiss would have it, her cross-dressing all the more disturbed the relation between apparent and true genders²²⁵.

Comme l'explique Penny Farfan, certaines performances scéniques de femmes artistes de l'époque engendrèrent une réflexion par rapport aux conventions de représentation et aux perspectives en ce qui concerne le regard du spectateur « *accustomed to traditional conventions of plot and character that position spectators to identify with the male protagonist*

²²⁴ SAINT-POINT, V. de, « La femme dans le théâtre », *La nouvelle revue*, série 3, vol. 8, mars-avril 1909, p. 393.

²²⁵ ROBERTS, M. L., *op. cit.*, p. 177.

*in his pursuit of the female object of desire*²²⁶ ». L'investissement de l'espace public de façon « spectaculaire », c'est-à-dire sur une scène non plus seulement pour se donner à voir, mais aussi pour livrer un message amenant les spectateurs à s'interroger sur le caractère construit des rôles sexués constitue l'un des actes perturbateurs, pour reprendre le terme de Mary Louise Roberts, qui animent la femme nouvelle. Roberts constate la coprésence de l'attrait des arts scéniques et du journalisme auprès de certaines femmes (elle cite l'exemple de Colette et de Marguerite Durand qui exercèrent les deux métiers) :

*To begin with, both enjoyed a strong legacy as empowering worlds for women. In addition, as part of the germinating mass culture of the 1890s, both journalism and theater offered women paid work, new means of expression, financial independence, and cultural visibility*²²⁷.

En dehors des arts de la scène à proprement parler, des photographes, comme Claude Cahun ou Lee Miller, et des peintres, comme Romaine Brooks, défièrent elles aussi les codes identitaires, notamment dans leur travail d'autoreprésentation. À propos des autoportraits réalisés par des femmes artistes telles Mary Cassatt et Ellen Day Hale, Holy Pyne Connor observe qu'elles se représentèrent souvent dans le cadre de leur propre travail artistique : « *In their self-portraits, these accomplished artists frequently asserted their professional status by depicting themselves in their studios.* » Ces femmes se sont souvent dépeintes en tant que figures androgynes (pensons à Ellen Day Hale, mais aussi, plus près de notre corpus, à Claude Cahun ou à Romaine Brooks), mais certaines ont également mis en portrait leur subjectivité artistique. Les auteures du corpus à l'étude ont fictionnalisé des personnages de femmes artistes : pensons à la comédienne Renée Néré, dans *La Vagabonde*, et à la peintre Fanny, dans

²²⁶ FARFAN, P., « Women's Modernism and Performance », M. T. LINETT (dir.), *Modernist Women Writers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 53.

²²⁷ ROBERTS, M. L., *op. cit.*, p. 11.

La Maison du péché, par exemple. Dans ces deux cas, les héroïnes sont exprimées comme des figures positives attirant la sympathie du lecteur, mais dont la marginalité est également exposée, avec tous les préjugés qu'elle comporte.

Des femmes de carrière

« Tuer l'Ange du foyer²²⁸ », c'est-à-dire se débarrasser des attentes intériorisées par rapport au féminin, voilà une tâche épineuse, mais combien essentielle pour celles qui souhaitent évoluer hors des sentiers battus. La marginalité due à des préjugés est souvent le lot des femmes nouvelles et celles qui optent pour l'exercice d'un métier, voire d'une profession, n'y échappent pas. Les femmes ont acquis une éducation, une formation professionnelle, mais quelles voies s'offrent à elles pour les réinvestir dans la société ? Selon Juliette M. Rogers, les réformes sociales en éducation n'eurent pas en tous points les effets souhaités :

These reforms often had a double-edged nature. While they promoted literacy and education for women of all classes, they remained conservative about the long-term goals for women. Public education was supposed to help women to become better mothers and wives, not emancipated individuals in French society²²⁹.

L'incursion féminine dans le marché du travail, chasse gardée des hommes, est considérée comme suspecte. Bien qu'elles contribuent à la société, le plaisir et la valorisation qu'elles ressentent à se réaliser dans une profession, à mettre à profit leur talent, leur capital intellectuel et leurs compétences au service de la communauté s'assombrissent parfois des considérations négatives d'autrui à leur égard. « *As women entered the workforce in increasing numbers and assumed professions previously monopolized by men, a backlash*

²²⁸ Voir « Des professions pour les femmes », *loc. cit.*, essai dans lequel Virginia Woolf a recours à cette image en référence au poème de Coventry Patmore « The Angel in the House » .

²²⁹ ROGERS, J. M., « Feminist Discourse in Women's Novels of Professional Development », D. HOLMES et C. TARR, *op. cit.*, p. 184.

*occurred that questioned the morality and the very gender of these women*²³⁰ », rappelle Holy Pyne Connor.

En ce qui concerne les représentations textuelles des professionnelles, Andrea Oberhuber pose le constat suivant dans un article sur l'accès au savoir des jeunes filles dans le roman de la Belle Époque :

Dans l'imaginaire social et littéraire, la représentation des jeunes femmes savantes, ces « femmes nouvelles » affirmant leur libre arbitre dans le choix d'un avenir professionnel, est le plus souvent péjorative : ce sont des « cervelines » qui vont à l'encontre de leur vocation naturelle²³¹ [...].

Déchirées entre le désir de réalisation personnelle par l'exercice d'une profession et la volonté de fonder une famille, peu de femmes réelles ou fictionnelles réussissent cet exercice d'équilibriste. Oberhuber constate la difficulté pour les héroïnes de papier de trancher ce nœud gordien :

Les romanciers de la Belle Époque sont nombreux à s'emparer du potentiel narratif contenu dans la figure de la jeune femme instruite – le plus souvent médecin, avocate ou institutrice –, dont l'ambition d'un projet de vie double (profession et vie conjugale) ne peut qu'engendrer une série de conflits²³².

Pensons à l'héroïne de *Princesses de science*, de Colette Yver, médecin qui finit par renoncer à une profession qui la passionne ou à Renée Néré qui, elle, renonce à son amoureux. Or, selon Juliette M. Rogers, « [d]espite the “renunciation plots” that repeatedly mark the endings of women's texts of the Belle Epoque, the main body of their novels displays a variety

²³⁰ PYNE CONNOR, H., *op. cit.*, p. 33.

²³¹ OBERHUBER, A., « Cervelines ou Princesses de science ? Les entraves du savoir des jeunes héroïnes dans le roman de la Belle Époque », *Romantisme*, vol. 3, n° 165, 2014, p. 56-57.

²³² *Ibid.*, p. 58.

*of portrayals of articulate, independent and sometimes rebellious working women*²³³ ». Rogers voit dans cet imaginaire de la femme de carrière un discours féministe et la préfiguration des enjeux soulevés par les mouvements des femmes de la deuxième vague : « *It is these depictions that allow for feminist readings and even anticipate the developments of second wave French feminism in later decades of the twentieth century*²³⁴. » En fait, ce serait dans cette transformation de la trame narrative traditionnelle que les auteures innoveraient, dans les choix qu'elles imposent à leurs protagonistes. Rogers, qui se penche sur quatre romans mettant en scène des professionnelles, dont *La Vagabonde* et *La Rebelle*, explique ce glissement :

*These [...] novels introduce one of the more popular types of heroines of the time, namely the professional woman, torn between her professional and personal aspirations rather than between the traditional "sexual versus maternal" stereotypes so prevalent in nineteenth century novels*²³⁵.

La femme nouvelle se révèle un point de cristallisation du nouveau, tant comme phénomène de société que comme pratique narrative. Or, force est de constater que dans la vie comme dans les romans, les femmes n'ont pas encore tout à fait « des pièces à elles, dans cette demeure qui était jusqu'alors la propriété exclusive des hommes²³⁶ ».

Des « inverties »

Aux typologies qui précèdent s'ajoute celle de la femme nouvelle se situant à l'extérieur de l'ordre hétéronormatif. Pensons notamment aux écrivaines et artistes qui fréquentèrent le salon de Natalie Barney. À une époque où les relations sexuelles entre femmes étaient encore

²³³ ROGERS, J. M., « Feminist Discourse in Women's Novels of Professional Development », D. HOLMES et C. TARR, *op. cit.* p. 186.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 184.

²³⁶ WOOLF, V., « Des professions pour les femmes », *loc. cit.*, p. 399.

considérées comme une pathologie, ou le résultat d'une âme masculine enfermée dans un corps féminin, comme l'avancait Havelock Ellis, les homosexuelles trouvèrent dans le milieu artistique parisien un accueil favorable à leur épanouissement. Ce sont notamment ces femmes de la Rive Gauche²³⁷, artistes, écrivaines, libraires et journalistes qui marquèrent de diverses façons la scène culturelle parisienne des premières décennies du XX^e siècle. Il convient cependant de nuancer cet assentiment social. S'il est vrai qu'à l'époque, la lesbienne était bien acceptée, cette situation favorable²³⁸ ne bénéficiait qu'à quelques *happy few* appartenant à la communauté artistique de Paris. Comme l'explique Whitney Chadwick, « *[t]he dandy, like the lesbian, stands outside bourgeois culture, flouting conventions of dress and social roles*²³⁹ ». En dehors de ce cercle fermé, les lesbiennes ne bénéficiaient pas de la même réceptivité. Dans la société en général, et plus particulièrement en province, « *[w]omen who announced their homosexuality in the belle époque years were not exempt from reaction of fear and repulsion on the part of the larger community*²⁴⁰ ». En ce qui concerne les représentations du féminin, la communauté de Paris-Lesbos, groupe de femmes artistes et auteures lesbiennes ou bisexuelles dont font partie Natalie Barney, Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus et Colette, notamment, se révèle catalyseur : « Dans la contestation de ces représentations traditionnelles et de l'hétérosexualité qui les sous-tendaient, le groupe Paris-Lesbos joue un rôle qui dépasse le simple succès de scandale²⁴¹ ». Il participe, cela fait peu de doute, à une meilleure acceptation

²³⁷ BENSTOCK, S., *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986.

²³⁸ L'ouverture parisienne envers les textes lesbiens écrits par des femmes se compare avantageusement à celle d'autres pays européens. En effet, en France, les écrivaines du Paris-Lesbos n'ont pas eu, par exemple, à subir un procès pour atteinte aux bonnes mœurs comme leur collègue anglaise Radclyffe Hall lors de la publication de son roman *The Well of Loneliness* en 1928.

²³⁹ CHADWICK, W., *Women, Art and Society*, London, Thomas & Hudson, 2002 [1990], p. 301.

²⁴⁰ BENSTOCK, S., *op. cit.*, p. 50.

²⁴¹ REID, M., *Des femmes en littérature, op. cit.*, p. 239.

sociale. L'image kaléidoscopique de la tribade des premières décennies du XX^e siècle se révèle insaisissable, « une variété de son espèce, variable à l'infini²⁴² » et les homosexuelles comme les travesties incarnent peut-être le type de femme nouvelle le plus subversif dans sa remise en cause du système identitaire binaire. Si le pantalon était devenu à la mode, certaines femmes adoptèrent l'apparence masculine dans leur vie de tous les jours. Pensons notamment à Missy, compagne de Colette après la séparation de cette dernière d'avec Willy, qui adopta l'habit masculin et le prénom Max, ou encore à l'écrivaine anglaise Radclyffe Hall, habillée en homme et se faisant appeler John. Hall se considérait comme une « invertie²⁴³ » et ses habits constituaient une façon d'afficher clairement sa condition. Pour Diana Holmes et Carrie Tarr, les homosexuelles « *added a further layer to the accumulating sense that women were stepping outside their prescribed role and identity*²⁴⁴. » Cette pratique vestimentaire serait aussi un élément caractéristique de la femme nouvelle, comme l'explique Chadwick : « *The possibility of gender mobility implied by the choice of ambiguous clothing styles has also characterized the dress of the dandy and the New Woman*²⁴⁵. » À certains égards, il semble que l'habit ferait le moine et contribuerait à renforcer l'identité, comme en témoigne aussi la démarche de Rachilde qui fit une demande de dérogation au code vestimentaire féminin l'autorisant à porter le pantalon dans l'espace public en raison de ses activités « d'homme de lettres ».

²⁴² BARNEY, N., *Traits et portraits*, Paris, Mercure de France, 2002 [1963], p. 10.

²⁴³ Il s'agit du mot qu'employaient les théoriciens de la sexualité de l'époque comme Havelock Ellis pour décrire l'homosexualité.

²⁴⁴ HOLMES, D. et C. TARR, *op. cit.*, p. 20.

²⁴⁵ CHADWICK, W., *Women, Art and Society, op. cit.*, p. 301.

L'éventail des figures que nous venons de proposer fait ressortir la femme nouvelle en tant qu'être doté d'un état d'esprit avide de liberté, désireuse de décroquer les frontières genrées en s'attaquant, plus ou moins ouvertement, aux conventions bourgeoises. Ses représentations convergent aussi dans d'autres médiums dont l'art pictural, la photographie, le théâtre et le cinéma à travers mille et une constructions fictionnelles, puis, tout particulièrement, dans les œuvres littéraires.

5.2 Fictionnalisation de la femme nouvelle

À propos du phénomène culturel de la femme nouvelle, Paul Poplaski affirme qu'il exerça « *an undoubted influence on modernist fiction*²⁴⁶ ». Alors que la protagoniste traditionnelle se révèle impuissante, subordonnée, muette, l'héroïne nouvelle est pétante de vie, en pleine possession de ses moyens et elle s'exprime librement. Mary Louise Roberts explique le défi qui interpelle la femme nouvelle en matière de représentation : « *The challenge [...] was to define a "personality" apart from social convention – beyond their otherness to men – without getting trivialized or demonized by a set of stereotypes*²⁴⁷. » Voilà un équilibre difficile à trouver à une époque où la structure sociale reposait sur la polarisation entre la sphère publique masculine et la sphère privée féminine, chaque sexe à sa place dans des rôles prédéterminés. Mais les femmes auteurs²⁴⁸ de notre corpus proposèrent dans leurs œuvres littéraires des espèces autres, des protagonistes qui présentent des caractéristiques différant (à divers degrés) des normes sociales et sexuelles en vigueur. Elles mirent en récit des héroïnes

²⁴⁶ POPLAWSKI, P. *op. cit.*, p. 278.

²⁴⁷ ROBERTS, M. L., *op. cit.*, p. 28.

²⁴⁸ Il importe de souligner que les femmes auteurs n'ont pas l'exclusivité des personnages de femmes nouvelles. Leurs collègues masculins en ont également mis en récit. C'est le cas, entre autres, des frères Paul et Victor Margueritte.

dont les ambitions transcendaient largement celles de mère et d'épouse. Certaines créèrent aussi des personnages d'homosexuelles résistantes aux attentes hétéronormatives de l'époque, à la « *compulsary heterosexuality* », selon l'expression d'Adrienne Rich²⁴⁹, en introduisant aussi l'idée du plaisir charnel sans l'objectif de procréation.

La force de la fiction réside dans la mise en récit de différents possibles pour les femmes, dans une société qui considère encore d'un mauvais œil leur émancipation. En outre, les romans qui mettent de l'avant ces modèles féminins nouveau genre ont également parfois une valeur éducative. Sur le plan social, « *many New Woman novels were strongly and overtly didactic, bringing debates on femininity to a wider audience*²⁵⁰ [...] ». Par exemple, lorsque Marcelle Tinayre, dans *La Rebelle*, plonge le lecteur dans l'intériorité du sociologue Noël Delysle, elle l'ouvre à l'évolution des mentalités, à un changement de perceptions sur la place des femmes dans la société. S'il est vrai, comme l'explique Melanie Collado²⁵¹ que les Françaises tiennent, même lorsque des revendications féministes les animent, à conserver leur féminité, à se faire coquettes et séduisantes, il n'en demeure pas moins que les auteures du corpus ont imaginé des spécimens diversifiés de femmes affranchies du pouvoir de certaines institutions, à commencer par celle du mariage. Dans son *Journal*, en 1904, Jules Renard produisit l'aphorisme suivant à propos du mouvement d'émancipation des femmes : [l]e féminisme, c'est de ne pas compter sur le Prince Charmant²⁵² ». En fait, pour certaines héroïnes, l'émancipation passe par le renoncement à cette « entrave » à la liberté que

²⁴⁹ RICH, A., « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs*, vol. 5, n° 4, 1980, p. 631-660.

²⁵⁰ RICHARDSON, A. et C. WILLIS, *op. cit.*, p. 24.

²⁵¹ COLLADO, M., *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre : Émancipation et résignation*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 34-42.

²⁵² RENARD, J., *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 928.

représente l'union matrimoniale. C'est le cas notamment de Renée Néré qui se déleste du prince charmant. Fruit de déceptions passées, l'incrédulité à l'égard du mariage manifestée par Renée, dans *La Vagabonde*, par Anne-Marie dans *La Girl*²⁵³ et par Aude, dans *Une femme et le désir*²⁵⁴, serait-elle le signe d'une adhésion fictionnelle au mouvement des femmes ? Il est peu probable que ce soit le cas : le parcours de ces personnages étant éminemment singulier et axé sur une volonté toute personnelle. Aucun indice de militantisme n'est glissé par les auteures Colette, Delarue-Mardrus et Saint-Point autres que les modèles féminins hétérogènes qu'elles proposent à leur lectorat. Mais si l'on accepte l'amusante formule (quoique réductrice) de Renard, les héroïnes tirées des œuvres analysées ici s'inscriraient, pour la plupart, dans une mouvance féministe, dans la mesure où elles apprennent à se définir aussi en dehors du regard du « prince charmant », de l'époux au centre de leur univers, c'est-à-dire qu'elles sont amenées, au cours de leur expérience fictionnelle, à prendre des décisions et à poser des gestes qui vont à l'encontre du consensus social.

Le personnage de Missie, dans *La Jongleuse*²⁵⁵ de Rachilde, revendique une participation active à la vie dans la Cité. Elle s'inscrit dans la lignée d'une nouvelle génération de femmes qui, issues d'un milieu privilégié, ont reçu une éducation supérieure et souhaitent se présenter autrement. Missie est mue par une volonté de défier sa tutrice et les membres de la génération qui la précède, de s'en distinguer, davantage par provocation que par conviction profonde. Il

²⁵³ DELARUE-MARDRUS, L., *La Girl*, Paris, Ferenczi & Fils, coll. « Le livre moderne illustré », 1939. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres *LG* suivies du numéro de page.

²⁵⁴ SAINT-POINT, V. de, *Une femme et le désir*, Paris, Vanier-Messein, 1910. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres *FD* suivies du numéro de page.

²⁵⁵ RACHILDE, *La Jongleuse*, Paris, Des femmes, 1982 [1900]. Pour une analyse comparée des figures de la femme fatale et de la femme nouvelle dans *La Jongleuse*, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Femme fatale et femme nouvelle : des modèles féminins transgressifs dans *La Jongleuse* de Rachilde », OBERHUBER, A. et al (dir.), *Fictions modernistes du féminin-masculin : 1900-1940*, op. cit., p. 101-111.

ne fait aucun doute que l'opposition aux idées de ses devanciers soit le propre de la jeunesse, comme nous le rappelle Lucie Delarue-Mardus dans son essai *Up to date*²⁵⁶ (lequel reprend une expression à la mode témoignant de l'anglophilie ambiante), mais il demeure qu'elle traduit également un désir de s'extirper des carcans imposés aux jeunes femmes. Or, bien qu'elles mettent en œuvre une série d'actes perturbateurs, pour reprendre le terme de Mary Louise Roberts, les modèles de Missie, dans *La Jongleuse*, de Josanne, dans *La Rebelle* et de Monique Lerbier, dans *La Garçonne*, correspondent tout de même au moule narratif traditionnel en ce qui concerne le destin qui leur est réservé : ces personnages endossent le rôle d'épouses. Malmené, le mariage est tout de même présenté par la voix narrative comme une finalité pour les protagonistes. Chez Rachilde, il ne serait toutefois pas inapproprié de croire que cette fin correspond à un pied de nez à la soi-disant femme nouvelle. En effet, Rachilde critique vivement ce modèle féminin qu'elle considère comme affecté, en perpétuelle représentation. Il est donc possible de recevoir la vie conjugale que réserve l'auteure à son personnage, victime d'une sorte de mariage arrangé par sa tante, comme la conséquence ironique des velléités émancipatoires de Missie.

Les questions du désir et de la corporéité apparaissent indissociables des représentations de la femme nouvelle, laquelle traîne souvent un sulfureux parfum. L'agentivité de certaines d'entre elles se manifeste en effet par la reconnaissance de leur propre désir physique, sans que ce dernier soit nécessairement associé à une volonté de procréation. Les personnages de Renée, Aude, Anne-Marie et Monique incarnent cette quête d'autonomie sexuelle. Ces protagonistes souhaitent s'épanouir émotionnellement et sexuellement en dehors des liens du mariage, d'une part, tout en entretenant, d'autre part, un rapport trouble avec la maternité.

²⁵⁶ DELARUE-MARDRUS, L., *Up to date*, Paris, Roger Allou, 1936, p. 7-8.

5.2.1 Le désir selon Aude

Dans le roman épistolaire de Valentine de Saint-Point *Une femme et le désir*, dont le titre programmatique évoque une certaine forme de transgression par l'érotisme qu'il suggère²⁵⁷, le personnage d'Aude fait une incursion dans son passé au moyen de lettres lui étant adressées depuis l'enfance. Les niveaux de narration se chevauchent : certains des fragments entrecoupant les lettres sont narrés à la première personne, d'autres constituent des réflexions exprimées par une instance omnisciente empruntant la perspective de l'héroïne. Par l'entremise de son travail mémoriel, Aude retrace son parcours amoureux. Elle se confie sur sa naïveté de jeune femme qui l'a conduite à accepter le mariage, qu'elle considère rétrospectivement comme une expérience négative. Elle en garde un sentiment de révolte, son mari ayant été pour elle une véritable engeance : « Étions-nous sottes à treize ans, puis à dix-huit, lorsque toutes pures et ignorantes nous nous mariâmes à ceux qui saccagèrent nos âmes et salirent nos corps sans nous révéler l'amour. » (*FD*, 15) Tout comme Missie et Anne-Marie, la jeune Aude, soulevée par une volonté de résistance, souhaite braver ses parents :

L'amour de cet homme lui avait été une distraction, la lutte que pour lui elle soutint contre ses parents, ne valait que comme manifestation de vie. Lorsqu'on a lutté pour une chose, il faut bien s'acharner à croire qu'elle vous plaît. Ainsi, Aude, sans amour, et sans répugnance grâce à sa naïveté, s'était un jour trouvée la femme d'un monsieur quelconque [...] (*FD*, 47)

Malgré cette expérience douloureuse, qui l'a convaincue de rejeter « la geôle » (*FD*, 62) du mariage et nonobstant le fait qu'elle soit décrite par les voix narratives comme une dominatrice, Aude adhère à une norme de féminité fixe en ce qui concerne le pouvoir de la séduction : « C'est là qu'un jour elle comprit enfin le sens du regard que ses seize ans

²⁵⁷ L'annonce d'un sujet féminin désirant dans le titre constitue une juxtaposition encore oxymorique au regard de la morale de l'époque.

inconscients avec [*sic*] accueilli avec une émotion intense, de ce regard qui avait étrangement influencé sa vie, et qui ne lui avait point été expliqué. » (*FD*, 93) Elle prend conscience que « les yeux d'autrui irradient [*s*]a force ». (*FD*, 78) Cet assentiment de sa supériorité de la part de l'Autre semble l'unique source de son agentivité, ce qui tranche avec le ton philosophique et péremptoire adopté dans les fragments narrés par la protagoniste. Se fait jour, à travers l'anamnèse de l'héroïne, sa volonté de s'approprier son corps, de n'appartenir qu'à elle-même, ainsi que sa recherche d'absolu. Élodie Gaden voit dans ce roman « la naissance d'une rébellion féminine contre la prétention de l'homme à plaire ou à se glorifier²⁵⁸. » En outre, bien qu'elle souhaiterait un amour partagé, elle ne s'estime pas en mesure de trouver une personne qui soit à la fois digne de son être et de son amour et assez forte pour être son égale, persuadée au demeurant que « l'amour ne doit être mêlé aux médiocrités de la vie matérielle » (*FD*, 62) :

J'ai dû inconsciemment escompter ce miracle qui ne s'est pas produit. L'amour ne pourrait m'échoir que du contact de l'être-type, but de mon désir. Et cet être-type est trop multiple pour exister – peut-être, – et s'il est, pour qu'il passe sur la route ardue et ardente qui est la mienne. (*FD*, 279)

Aude assume ses désirs charnels, mais en dehors de l'amour hétérosexuel. Elle se présente comme une sorte de déesse de l'amour, un être suprême voguant dans les hautes sphères, inaccessible au monde matériel, elle-même « étant très peu femme, elle mesurait sa force à une aune supérieure » (*FD*, 79). À propos du modèle féminin développé par l'auteure, Élodie Gaden constate :

Valentine de Saint-Point envisage la femme « future » sur le plan métaphysique et non sur le plan social ou politique. Sa revendication ne consiste pas à réclamer des droits,

²⁵⁸ GADEN, É., « Valentine de Saint-Point et l'histoire littéraire française », P. BERGERON (dir.), *Passées sous silence : onze femmes écrivains à relire*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015, p. 193.

mais à développer un idéal féminin métaphysique basé sur l'équilibre entre le corps et l'esprit et sur le désir, que Valentine de Saint-Point érige au rang de valeur²⁵⁹.

Pour qualifier l'héroïne du roman *Un inceste* de Valentine de Saint-Point²⁶⁰, Jennifer Waelti-Walter a recours au terme « Nietzschean superwoman ». Sa description s'applique tout autant à Aude : « *She is a female modeled on Nietzsche's superman, in the full knowledge of her power and her glory, with all the desirable strengths translated into female form*²⁶¹. » En cela, cette femme et son désir que met en récit l'auteure du *Manifeste de la femme futuriste* se distinguent du modèle de la femme nouvelle non idéalisée, favorisant la diversité des modèles et ancrée dans les réalités de son temps ou portée par une soif d'égalité entre les sexes.

5.2.2 Subversion de l'assignation normative du genre : le cas de Polly, Joan et Nell

Les protagonistes sur lesquelles nous nous penchons remettent en cause le plus souvent la fixité des attentes en matière de rôles sexués. C'est-à-dire qu'elles évoluent dans des rôles sociaux dérogeant aux normes en vigueur, mais tout en répondant aux critères d'une féminité convenue. Celles qui naissent sous la plume de Renée Vivien, dans *La Dame à la louve*, attaquent également les identités sexuelles stéréotypées. Dans les nouvelles analysées ici, Renée Vivien opère, par les personnages féminins qu'elle met en récit, une transgression générique menant ainsi une charge contre les définitions traditionnelles attribuées aux catégories « homme » et « femme », tant en ce qui a trait aux attributs physiques que

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ SAINT-POINT, V. de, *Un Inceste*, Paris, Vanier, 1907.

²⁶¹ WAELTI-WALTERS, J., *Feminist Novelists of the Belle Epoque*, Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 80-81.

psychologiques. Ces textes critiquent de surcroît le discours social sexiste régnant à l'égard du désir sexuel féminin.

Dans la nouvelle « La soif ricane », le narrateur Jim Nichols raconte l'expérience d'un incendie dans les prairies avec Polly, sa compagne de route. La mise en relief des attributs masculins de Polly et des « faiblesses » féminines de Jim cristallise une critique des identités sexuelles normalement acceptées. Le fait que le narrateur homodiégétique décrive Polly en comparaison avec lui-même ou avec la gent masculine en général accentue l'inversion : « [...] la vigueur physique de Polly surpassait de beaucoup la mienne » (*DL*, 32), « [...] elle est vigoureusement saine, et [...] moi, un fiévreux débile » (*DL*, 33), « Elle est plus hardie et plus solide qu'un mâle » (*DL*, 33), « [...] elle est brave, beaucoup plus brave que je ne le suis ». (*DL*, 35) Jim informe également le lecteur que c'est Polly qui l'a choisi comme compagnon de route – ce qui tranche avec la vocation féminine traditionnelle qui consiste à être choisie – et la décrit comme une personne qui jure et « se saoule volontiers », « vices » traditionnellement prêtés aux hommes à l'époque. De plus, le point de vue ironique du narrateur masculin vantant les qualités de l'Autre plutôt que les siennes, pire, confessant non seulement ses erreurs, mais également ses faiblesses, contraste avec l'assurance habituellement associée au sexe masculin.

Au-delà de l'inversion de stéréotypes, Polly évoque la figure de l'amazone, de même qu'elle fait écho à la *cowgirl* américaine, symbole féminin de courage, de résistance et d'indépendance, ayant contribué au développement de l'Ouest américain. Mis à part le fait que l'imaginaire américain de Vivien puisse avoir été activé par ses propres origines maternelles et par ses visites aux États-Unis (notamment en compagnie de l'« Amazone » elle-même, Natalie Barney), on peut penser que la création de Polly s'inscrit dans ce que Sandra M. Gilbert et

Susan Gubar appellent « *the myth of America as a country of aggressive women*²⁶² » imaginé par des artistes américains de sexe masculin en réaction au succès des femmes auteurs, lesquelles induiraient chez eux « *a sense of assault and invasion*²⁶³ ». Même si la réaction envers les femmes auteurs fut moins forte en Europe qu'en Amérique, des écrivaines telles que Renée Vivien ont pu ressentir une forme de tension de la part de leurs collègues masculins, ce qui pourrait constituer l'une des explications de l'ironie palpable dans *La Dame à la louve*.

Dans « Trahison de la forêt », une autre nouvelle narrée au masculin²⁶⁴, Blue Dirk raconte l'histoire de Joan, femme aux allures androgynes comme Polly, dont on peut penser que la description s'inspire aussi de l'imaginaire de la *cowgirl* en raison de la référence à l'Indienne de l'Amérique (*DL*, 61), même si l'action se déroule sur le continent asiatique. Cette nouvelle met de l'avant les mêmes déplacements des identités sexuelles que dans « La soif ricane », mais la notion de double ou d'*alter ego* y est ajoutée : « Nous avons fini par nous ressembler de visage, comme nous nous ressemblons d'âme » (*DL*, 61), « Je suis tatoué sur tout le corps. Joan aussi était bleue de tatouages. » (*DL*, 68) Ces descriptions aplanissent les différences convenues entre les hommes et les femmes. De plus, l'intégration d'éléments internationaux confère au personnage féminin le goût de la liberté. Joan est en effet décrite comme une femme du monde, une globe-trotter indépendante, chevauchant les frontières géographiques,

²⁶² GILBERT, S. M. et S. GUBAR, « Tradition and the Female Talent », *The Poetics of Gender*, N. K. MILLER (dir.), New York, Columbia University Press, 1986, p. 195.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Selon Pascale Joubi, la stratégie narrative mise en œuvre par l'auteure permet de percer l'intériorité de l'homme : « [À] travers la narration de ses nouvelles par les personnages masculins et le discours tenu par les personnages féminins », Vivien révèle « la "vraie" nature du mâle. » (JOUBI, P., « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », A. OBERHUBER *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 203.

libre des contraintes du monde occidental. Quant à Nell, l'héroïne de « Brune comme une noisette », une aventurière « aussi brave, aussi vigoureuse et plus intelligente qu'un garçon » (*DL*, 95), sa supériorité par rapport à son compagnon de route ressort dans le récit. Or, en dépit du fait que Nell « n'était pas une vraie femme » (*DL*, 96) et qu'elle était dotée des attributs masculins de force et de courage, la narration souligne sa beauté, ce qui contraste avec la dureté de Polly et l'absence de sensualité dégagée par Joan.

Au sujet des renversements de stéréotypes opérés par l'auteure, Martine Reid, dans la présentation de la réédition des nouvelles de Vivien, pose le constat suivant :

Les poncifs en matière de représentation des sexes sont retournés comme des gants : les femmes sont fortes et déterminées, les hommes craintifs et faibles plus souvent qu'à leur tour ; les uns et les autres sont la proie de pulsions irrépressibles, brutales, souvent sanglantes²⁶⁵.

Nous souscrivons à cette interprétation de Martine Reid, mais nous estimons que la vision polarisée de Vivien en matière d'identités genrées atténue parfois la portée subversive du texte. En effet, le métissage identitaire, la valorisation d'une diversité de modèles masculins et féminins nous apparaît comme une attaque plus efficace contre la fixité des attentes hétéronormatives que l'inversion des pôles. Le féminin selon Vivien se diffracte néanmoins en de multiples personnages de femmes déjouant les codes traditionnels (quoique toujours opposés à des protagonistes masculins faibles ou malfaisants). En particulier, celui de « l'amant féminin » cristallise une mythologie de la femme résistante, modèle qui inspira plusieurs auteures de notre corpus.

²⁶⁵ REID, M., « Présentation », R. VIVIEN, *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, 2007 [1904], p. 8.

Les héroïnes défiant les lieux communs en matière de féminité font partie de la galerie de femmes nouvelles proposée dans les œuvres étudiées ici, dont celui de Marion, l'hermaphrodite de *L'Ange et les pervers*, de Lucie Delarue-Mardrus, ainsi que des homosexuelles fictionnelles, notamment chez Vivien, Barney et Cahun. Whitney Chadwick, à propos du travail de la peintre Romaine Brooks, compagne de Natalie Barney durant une cinquantaine d'années et à qui l'on doit une multitude de portraits de femmes aux allures androgynes, explique, au sujet des représentations de la lesbienne moderne : « *Brooks's search to forge new visual representations of the modern lesbian would lead to a series of powerful images of amazons and warrior women*²⁶⁶ ». Cette constatation pourrait s'appliquer, nous semble-t-il, à une certaine imagerie de l'homosexuelle développée entre autres par Renée Vivien et Natalie Barney, lesquelles ont fictionnalisé des relations érotiques entre femmes. Qu'elles soient lesbiennes de naissance ou lesbiennes de circonstance²⁶⁷, les tribades qui peuplent les univers fictionnels se présentent sous une tout autre allure que celles de leurs homologues masculins. En effet, dans l'imaginaire artistique et poétique hétérosexuel masculin de l'époque, le couple lesbien est réduit à une fonction érotisante pour le spectateur ou le lecteur. Sally Ledger rapporte le type de lesbienne défini par Krafft-Ebing à la fin du XIX^e siècle : « *In all the case studies, Ebing links lesbianism to the rejection of traditional female social roles, to cross-dressing and to "masculine" psychological traits*²⁶⁸. » Raoule, dans *Monsieur Vénus*, représente cette femme masculinisée dans son apparence et dans son attitude dominatrice. Elle assume l'affectation masculine jusque dans les jeux sexuels,

²⁶⁶ CHADWICK, W., *op. cit.*, p. 300.

²⁶⁷ Ce terme fait référence aux deux types de lesbiennes décrits par Havelock Ellis. Selon sa taxinomie, il y a les lesbiennes de naissance (les « *inverted* ») et les lesbiennes de circonstance, c'est-à-dire celles qui ne résistent pas aux avances sexuelles d'une autre femme (les « *perverted* »).

²⁶⁸ LEDGER, S., *op. cit.*, p. 129.

puisqu'elle choisit un homme efféminé comme partenaire et lui fait tenir un rôle féminin de sujétion dans leurs rapprochements intimes, reproduisant ainsi un rapport dominant-dominé. Or, Vivien et Barney ne présentent pas l'amitié amoureuse comme une pathologie et ne semblent pas vouloir reproduire le discours scientifique ambiant sur les inversions sexuelles. Elles voient plutôt l'affection entre femmes comme une forme supérieure d'amour qui transcende les sexes : « Car l'amour, qui ne saurait s'arrêter à un sexe, n'est ni vicieux, ni puéril, ni joli, ni satanique [...] : L'amour sans frontières, identique et multiforme ; et qui n'obéit qu'à des influences élémentales, à des attractions et à des volontés encore mystérieuses²⁶⁹ », explique Natalie Barney dans ses *Pensées d'une amazone* au sujet de l'influence grecque.

Après la Grande Guerre, on assista toutefois à un retour à l'ordre et à une valorisation de la femme au foyer, ce qui mit un frein pendant un temps à l'émancipation des femmes²⁷⁰. Mary Louise Roberts fait coïncider cette période de l'après-guerre avec l'avènement de ce qu'elle appelle la *Modern Woman*. Selon elle, cette figure féminine de la nouvelle génération incarne toujours le changement dans le contexte d'après-guerre. Elle explique le passage d'une figure à l'autre :

The fin-de-siècle New Woman gave way to the postwar Modern Woman, who came to represent not so much a threat to (a relatively stable) liberal culture as the full-blown crisis of liberal culture itself. With her fast, loose ways, her short hair and low-cut dresses, the Modern Woman embodied, for the French, the war's power to undermine the certainties of XXth century society [...] The modern woman became a privileged symbol of postwar cultural and sexual anxieties – a dominant symbol of change in the postwar cultural landscape²⁷¹.

²⁶⁹ BARNEY, N., *Pensées d'une amazone*, Paris, Émile-Paul Frères, 1921, p. 95.

²⁷⁰ Voir HOLMES, D. et C. TARR (dir.), *op. cit.*, p. 307.

²⁷¹ ROBERTS, M. L., *op. cit.*, p. 249.

Sans établir une nouvelle catégorie, Ann Heilmann observe le phénomène, pour la même période :

*Self-assured, sexually experienced, and proudly assertive of her ultra modern status, the new woman of the twenties was more intent on shocking the moral codes of the older generation than in placing herself in a tradition of politically rebellious women*²⁷².

À part Renée Vivien, morte en 1909, les auteures du corpus ont publié des œuvres avant et après la Grande Guerre. Nous abordons la figure de la femme nouvelle comme un phénomène qui évolue, nous l'avons expliqué au début du présent chapitre, selon les lieux et les époques. Par conséquent, nous renonçons à la catégorisation associée à une mutation de la « femme nouvelle » en une « femme moderne » après la guerre, ce qui ne nous empêche pas d'observer certains changements, notamment en ce qui concerne la réception des œuvres qui mettent en scène la femme nouvelle d'après-guerre. L'exemple de *La Garçonne* de Victor Margueritte, qui fait partie des écrivains qui ont abordé dans leur œuvre littéraire des héroïnes nouveau genre, est éloquent à cet égard.

5.2.3 Une femme nouvelle des Années folles : *La Garçonne* de Victor Margueritte

Dans son roman *La Garçonne*, publié en 1922, Victor Margueritte met en œuvre diverses stratégies d'écriture pour camper le personnage de Monique Lerbier en tant que modèle féminin hors norme, en « garçonne » de l'entre-deux-guerres. D'entrée de jeu, la narration empruntant la perspective de Monique enfant constate un écart entre les femmes de son milieu et sa tante célibataire qu'elle admire, mais qui n'est pas considérée comme une « vraie

²⁷² HEILMANN, A., *New Woman Fiction: Women Writing First-Wave Feminism*, New York, Palgrave, 2000, p. 194.

femme » : « Monique adore tante Sylvestre. D’abord, toutes deux, elles ne sont pas pareilles aux autres. Les autres, c’est des femmes. [...] Tante Sylvestre et Monique, au contraire, sont des filles. Elle, une petite fille [...] Et tante, une vieille fille²⁷³... » Elle se perçoit donc à l’extérieur du portrait attendu ou à atteindre en matière de féminité. Plus elle vieillit, plus la narration décrit Monique en contraste avec un modèle féminin conventionnel. « Regarde tes amies, Ginette ou Michelle. Voilà de vraies jeunes filles²⁷⁴ », lui lance sa mère dans un reproche. Elle est décrite comme une « mal élevée²⁷⁵ », un « garçon manqué²⁷⁶ ». « Depuis la guerre, nous sommes toutes devenues, plus ou moins, des garçonnnes²⁷⁷ ! », se justifie d’ailleurs Monique. La mère constate aussi chez sa fille une connaissance peu souhaitable des choses de la vie :

Elle eût voulu que Monique, tout en n’étant pas absolument une oie blanche, gardât jusqu’au mariage cette ignorance décente que la mère, à la veille du grand soir, éclaire... Mais sous prétexte d’éducation scientifique, cette franchise qui ne reculait devant rien, même pas, au besoin, devant l’appellation, par leur nom, des organes les plus secrets ! ... Non !... Quoi qu’en pensât tante Sylvestre, certains chapitres de l’histoire naturelle devaient, pour les jeunes filles, se borner au règne végétal²⁷⁸.

Puis, Monique fait son entrée en tant que « sujet agissant » à la suite d’une trahison. Elle sera en effet trompée par son fiancé, mais également par ses parents qui ne semblent voir en elle qu’une sorte de monnaie d’échange par son mariage avec Julien Vigneret. Ironiquement, la mère de Monique lui lancera un « sois moderne²⁷⁹ » pour lui signifier qu’elle devrait passer

²⁷³ MARGUERITTE, V., *La Garçonne*, Paris, Éditions J’ai Lu, 1972 [1922], p. 21-22.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

l'éponge sur les incartades de son fiancé. « Le rêve de toute jeune fille est dans le mariage²⁸⁰ », ajoute-t-elle, illustrant le fossé générationnel qui sépare les deux femmes. Face à ce manque de considération, Monique, à l'instar d'autres protagonistes incarnant la femme nouvelle de type garçonne, développe un scepticisme par rapport au mariage. Elle constate le double standard en matière de comportement sexuel et finit par rompre avec son milieu d'origine.

S'ensuit une période d'épanouissement au cours de laquelle Monique se mue en une célibataire autonome financièrement. Elle confie ses aspirations professionnelles et artistiques à Madame Ambrat : « Je crois que je trouverai là [dans la décoration], en même temps que de quoi achever de gagner ma vie, une occupation, et – qui sait ? – un divertissement²⁸¹ ». Ce constat par rapport au fait d'assurer soi-même sa subsistance fait écho à celui d'une autre femme nouvelle, la vagabonde Renée Néré imaginée par Colette, qui préférera l'autonomie et la solitude au mariage. Monique devient ensuite une femme d'affaires créative et prospère qui fréquentera un danseur nu et expérimentera l'homoérotisme : tous les ingrédients sont réunis pour en faire une femme de son temps, c'est-à-dire libre des contraintes de la génération des mères. Elle correspond à la typologie définie par Rachel Mesch pour décrire la mutation de la femme nouvelle de la Belle Époque à celle de l'entre-deux-guerres :

Within a few years, the celebratory modern woman that Femina and La Vie Heureuse had worked so hard to create was supplanted by the heart stopping postwar version of the femme moderne: rebellious younger sister to the New Woman, this willful, sexualized figure – fueled by the media – was associated with sexual freedoms and independence, constituting a direct threat to tradition and family²⁸².

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 102.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 130.

²⁸² MESCH, R., *Having it All in the Belle Epoque: How French Women's Magazines Invented the Modern Women*, Stanford, Stanford University Press, 2013, empl. 2943 [version Kindle].

Patrick de Villepin, biographe de Victor Margueritte, voit dans ces scènes de la vie sexuelle de Monique la modernité du roman et son contenu choquant :

Roman de la modernité, *La Garçonne* choque davantage son époque par la mise à nu de la sexualité. Tous les degrés du désir y sont réunis : sensualité, érotisme et pornographie. [...] Mais le désir n'est pas uniquement suggéré. Le spectacle de la dépravation et du vice est détaillé avec une évidente complaisance : les soirées louches succèdent aux partouzes²⁸³.

Après la rupture avec sa famille, la transformation physique de Monique témoigne aussi d'une virilisation moderne. Ses amies du temps d'avant reluquent les cheveux courts acajou de la garçonne. L'un de leurs compagnons passe la remarque suivante : « Aujourd'hui, pour la femme, c'est le symbole de l'indépendance, sinon de la force. Jadis, Dalila émasculait Samson, en lui coupant les cheveux. Aujourd'hui, elle croit se viriliser, en raccourcissant les siens²⁸⁴ ! » Menant pour un temps une vie dissolue, une « vie de garçon », garçonnaire comprise, Monique bouscule les codes de la société bourgeoise dans laquelle elle évolue, ce qui implique pour les hommes qui la fréquentent de faire le deuil d'un certain modèle de femme rassurant. Lorsqu'elle décide de former un couple stable avec Régis Boisselot, la jeune femme s'enlise au fil de la relation dans des rapports inégaux. La crise de jalousie de Régis, à la suite de la « réapparition du danseur nu » lors d'un gala²⁸⁵, illustre les tensions entre l'opinion traditionnelle et la modernité incarnée par Monique. La jeune femme tente d'échapper aux contraintes morales et sociales, mais Régis Boisselot stagne dans un carcan qui

²⁸³ VILLEPIN, P. de, *Victor Margueritte : la vie scandaleuse de l'auteur de La Garçonne*, Paris, François Bourin, 1991, p. 188.

²⁸⁴ MARGUERITTE, V., *op. cit.*, p. 131.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 239-244.

l'empêche de considérer « sa fée moderne²⁸⁶ » comme son égale dans le couple. Cette scène, révélatrice d'un « trouble dans le genre », – Régis incitera notamment sa bien-aimée à substituer à son apparence androgyne celle d'une princesse à longue chevelure en l'implorant de modifier sa « coiffure de jeune page²⁸⁷ » et de faire pousser ses cheveux – fera ultimement éclater le couple et conduira Monique à éprouver de nouveau la double morale en matière de comportements sexuels.

Mais elle finira par trouver un amour égalitaire auprès de Georges Blanchet, dont la description qu'il fait de Monique, si elle n'est pas directement associée à la femme nouvelle, est néanmoins tout à fait reliée à la recherche de vérité, d'authenticité, propre au modernisme de l'époque, toujours avide d'aller au-delà des apparences :

Tout ce que je sais, Monique, c'est que vous étiez, que vous êtes une fière, une jolie âme, élancée vers tout ce qui exalte la pauvre bonne volonté humaine ! Un être épris de vérité et de justice. Un être que la souffrance, loin de ravalier, a grandi²⁸⁸.

Monique se range et s'ouvre à l'institution du mariage : « La garçonne est morte. Elle aime Georges Blanchet²⁸⁹. » Mais malgré ce choix traditionnel, moral, Margueritte place son héroïne en contraste avec d'autres modèles féminins de l'époque. En considérant les différences entre Monique, d'une part, et les modèles de jeunes filles bourgeoises de la tendance dominante ainsi que de la féministe militante et bonne épouse Madame Ambrat²⁹⁰, d'autre part, on remarque que Monique symbolise un renouveau social ainsi qu'un nouveau système amoureux. Dans le roman, la critique élaborée par l'auteur autour des inégalités

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 233.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 231.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 295.

²⁸⁹ VILLEPIN, P. de, *op. cit.*, p. 186.

²⁹⁰ MARGUERITTE, V., *op. cit.*, p. 81.

sociales entre les hommes et les femmes passe par le personnage de Monique Lerbier, même si cette dernière reconduit certaines traditions. Force est de constater que le terme « garçonne » du titre transcende une mode (cheveux courts, ligne filiforme et look androgyne) et correspond à l'appropriation de comportements associés au masculin, notamment la vie de bohème, l'indépendance sexuelle et financière, la réussite sociale et professionnelle²⁹¹.

Ce qui frappe à la lecture de ce roman de Victor Margueritte, c'est le scandale que provoqua sa publication en 1922 et qui valut à son auteur qu'on lui retire la Légion d'honneur. En effet, si le personnage de Monique Lerbier incarne le renouveau, d'autres héroïnes nouvelles créées au tournant du XX^e siècle cristallisèrent certains enjeux sociaux non consensuels rompant avec les codes normatifs, et les romans qui les mettaient en scène ne suscitèrent pas d'aussi vives réactions négatives. Pensons à certaines questions délicates traitées par les auteures de notre corpus : l'avortement dans *La Rebelle* de Tinayre, le refus du mariage, dans *La Vagabonde* de Colette, à l'usage des drogues dans *Monsieur Vénus* de Rachilde ou encore à l'homoérotisme féminin abordé par Barney et Vivien. Tous ces thèmes reçoivent, sous la plume de Margueritte, un traitement direct. C'est à ces descriptions détaillées que Patrick de Villepin attribue de fait le scandale engendré par le roman :

Margueritte s'attarde longuement sur la description de l'acte sexuel avec Peer Rys. Il décrit aussi bien les troubles lesbiens de Monique qu'une scène de sodomie entre un Noir et un Cinghalais ou les accouplements échangistes dans un bordel²⁹².

On peut penser aussi que les élans émancipatoires de Monique, née d'une plume masculine, purent se révéler choquants dans ce contexte de repeuplement de la France valorisant la

²⁹¹ Notons que le commerce de décoration de Monique – activité éminemment moderniste au demeurant – connaît un vif succès auprès de l'élite parisienne.

²⁹² VILLEPIN, P. de, *op. cit.*, p. 189.

maternité et le retour aux valeurs traditionnelles. Ironiquement, Rachilde, qui pourfendit tant la femme nouvelle, émit une opinion favorable à l'égard du roman²⁹³ : « Seule Rachilde – qui parle en spécialiste de romans osés – prend sa défense dans *Le Mercure de France*²⁹⁴. » Quoiqu'il en soit, le parfum de scandale qui auréolait le roman contribua aussi à sa grande popularité auprès du lectorat. Le roman fut adapté au cinéma à quatre reprises (1923, 1936, 1957 et 1988). On ne s'en étonnera guère, ici comme dans d'autres domaines, la population se montra plus ouverte aux nouveaux modèles féminins que les institutions.

Modelée à partir d'une côte féministe, répondant aux préoccupations contemporaines en matière de représentation du féminin et figure moderniste par l'ambiguïté et la diversité des modèles qu'elle incarne, la femme nouvelle reconfigure le féminin de façon kaléidoscopique. Elle rompt à maints égards avec certains modèles et reconduit des traditions à d'autres égards.

Cela ne fait aucun doute, les figures féminines qui peuplent l'espace public et fictionnel durant la première moitié du XX^e siècle sont protéiformes, ambivalentes et souvent agents perturbateurs, tiraillées entre rupture, rémanences et renouveau. Il est permis de croire que leurs représentations moins codées dans les textes littéraires que dans les discours sociaux abordés s'introduirent dans la société et contribuèrent à un entérinement plus généralisé de la population envers des visions renouvelées du féminin. À cet égard, les auteures du corpus innovèrent de façon plus ou moins marquée dans les stratégies scripturaires employées pour les mettre en valeur.

²⁹³ Sur la réception de *La Garçonne*, voir HEWITT, N., « Victor Margueritte and the Reception of *La Garçonne*: Naturalism, the Family and the *Ordre Moral* », *Nottigham French Studies*, vol. 23, n° 1, 1984, p. 37-50.

²⁹⁴ VILLEPIN, P. de, *op. cit.*, p. 193.

Partie 2 Stratégies narratives

Teneuses de plume, besogneuses, sans talent, centrées sur elles-mêmes... les formules dépréciatives ne manquent pas, au XIX^e siècle finissant, lorsqu'il est question des femmes qui écrivent. Il n'y a qu'à penser aux commentaires désobligeants de Jules Barbey d'Aurevilly dont « [l]e livre fit beaucoup pour imposer, ou plus exactement pour raviver, une image franchement négative de la femme auteur²⁹⁵ », ou à Gustave Lanson, l'auteur de l'*Histoire de la littérature française*²⁹⁶, qui « oubliait la plupart des femmes auteurs et dénigrait les autres²⁹⁷ ». Plus tard, en 1929, Jean Larnac, sous une attitude faussement ouverte envers la production littéraire des femmes, retrouve rapidement, au fil des pages de son *Histoire de la littérature féminine en France*²⁹⁸, « les liens communs et les jugements arbitraires de toujours²⁹⁹ » au regard des femmes qui écrivent. Hormis les romans de Colette, la poésie de Lucie Delarue-Mardrus et les textes fin de siècle de Rachilde, la quasi-totalité des œuvres produites par les femmes auteurs durant la période qui nous concerne furent reléguées aux oubliettes de l'histoire littéraire. Elles furent « passées sous silence³⁰⁰ », pour reprendre l'expression de Patrick Bergeron. Encore aujourd'hui, les ouvrages de référence accordent peu

²⁹⁵ REID, M., *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, p. 61.

²⁹⁶ LANSON, G. *Histoire de littérature française*, Paris, Hachette, 1895.

²⁹⁷ REID, M., *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 100.

²⁹⁸ LARNAC, J., *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929.

²⁹⁹ REID, M., *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 99.

³⁰⁰ BERGERON, P., *Passées sous silence : onze femmes écrivains à relire*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015.

de place aux femmes auteurs³⁰¹. Shari Benstock, qui s'intéresse à la communauté féminine des artistes de la rive gauche parisienne au début du XX^e siècle, constate l'effacement de l'apport des femmes auteurs au mouvement moderniste tant des histoires littéraires que des récits mémoriels des contemporains ou des biographies littéraires : « *Women's contributions to the Modernist literary movement have been doubly suppressed by history, either forgotten by the standard literary histories of this time or rendered inconsequential by memoirs and literary biographies*³⁰². » Statuer sur la valeur de ces productions écrites ainsi que sur les causes de leur omission n'est pas aisé. Leur absence des manuels de référence relève-t-elle d'enjeux sociologiques, comme le soutiennent des spécialistes telles que Martine Reid³⁰³, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar³⁰⁴, ou trouve-t-elle son fondement dans la forme artistique peu novatrice, selon le préjugé convenu à l'égard de la littérature au féminin de l'époque³⁰⁵ ? Absentes des mémoires littéraires et des outils d'enseignement de la littérature, peu de traces subsistent du travail des femmes auteurs des premières décennies du XX^e siècle. Comment alors s'étonner qu'on ait gommé leur rôle dans l'avènement d'un mouvement littéraire

³⁰¹ Voir REID, M., *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 107-108.

³⁰² BENSTOCK, S., *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, op. cit., p. 19.

³⁰³ Martine Reid, dans *Des femmes en littérature*, op. cit., constate que si, en 1895, *L'histoire de la littérature française* de Gustave Lanson évitait ou disqualifiait les femmes auteurs, malgré le fait qu'un grand nombre d'entre elles investissaient la scène littéraire, la situation actuelle dans les histoires littéraires ne semble guère plus enviable, puisqu'on y « laiss[e] dans l'ombre un "deuxième sexe" condamné à l'état de "mineur" » (p. 108).

³⁰⁴ Dans le contexte plus circonscrit du modernisme littéraire, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar affirment, au sujet de la place des femmes dans ce courant porté vers l'innovation : « "Make it new", Ezra Pound famously exhorted his contemporaries as he struggled to fashion a modernist aesthetic for a modern world. The statement would appear gender-free, but elsewhere the "Sage Homme" who acted as midwife to *The Waste Land* strikingly sexualized his definitions of what was new and who could make it. » (GILBERT, S. M. et S. GUBAR, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 2, New Haven, Yale University Press, 1988, p. XI.)

³⁰⁵ À titre d'exemple, dans le *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1918 à nos jours)*, Paris, Seghers, 1954, Marcel Girard classe Colette parmi les grands maîtres (avec Proust, Gide et Rolland). Rachilde se trouve dans la catégorie des « romanciers démodés » (p. 33). Marguerite Audoux (p. 38) et la poète Lucie Delarue-Mardrus (p. 22) font l'objet de commentaires positifs de la part du spécialiste qui situe la première parmi « les autodidactes qui entreprennent de décrire leur expérience » et la seconde, dans la lignée de Mallarmé.

novateur, mais néanmoins élitiste comme le modernisme et que par voie de conséquence, elles aient suscité si peu d'attention de la part des chercheurs ? Grâce aux recherches en études féministes menées depuis les années 1970, puis au développement des *New Modernist Studies* depuis une vingtaine d'années, lequel a conduit à l'ouverture du canon moderniste, la production littéraire de certaines auteures de l'époque jouit actuellement d'un regain d'intérêt auprès des universitaires. En témoignent la publication récente d'un roman inédit de Natalie Barney, *Amants féminins ou la troisième*³⁰⁶ et la réédition, dans le cadre du centenaire de la Première Guerre mondiale, de *La Veillée des armes*³⁰⁷ de Marcelle Tinayre. L'étude de ces textes permet d'élargir les connaissances sur le modernisme littéraire en France, tel qu'il s'est manifesté dans des textes de femmes, nombreuses à avoir publié, mais rares à avoir connu la reconnaissance en leur temps puis à être passées à la postérité.

Dans la présente partie, nous souhaitons examiner les stratégies d'écriture et les modes de représentation déployés par les auteures du corpus pour mettre en récit la figure de la femme nouvelle. Puisque l'angle d'analyse du modernisme littéraire fut orienté, traditionnellement, presque exclusivement vers l'exploration des formes d'écriture, il nous paraissait important de jauger la part d'innovation que comportent, sur le plan formel et sur le plan thématique, ces récits du premier vingtième siècle produits sous les auspices du féminin.

Il nous faudra pourtant choisir un *critérium* pour faire sortir du rang l'élite de ces bataillons serrés [de femmes qui écrivent] : il tiendra tout dans une distinction nécessaire entre celles qui se consacrent à des besognes, fournisseurs attitrés des innombrables magazines à images, et celles qui marquent un réel souci d'art littéraire³⁰⁸.

³⁰⁶ BARNEY, N., *Amants féminins ou la troisième*, Paris, ErosOnyx, 2013. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres *AF* suivies du numéro de page.

³⁰⁷ TINAYRE, M., *La Veillée des armes – le départ : août 1914*, Paris, Des femmes, 2015 [1915]. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres *VA* suivies du numéro de page.

³⁰⁸ FLAT, P., *Nos femmes de lettres*, Paris, Perrin et Cie, 1909, p. II.

Voilà ainsi consacrée, selon les termes de Paul Flat, par « ce produit singulier : La Femme de Lettres³⁰⁹ », la pérennité de la tension – emblématique du XIX^e siècle – qui s'exerce entre la vocation et la profession de l'écrivain, opposant talent de création et succès commercial. Il est vrai qu'elles sont nombreuses à publier et à vivre de leur plume au début des années 1900, ce qui n'est pas sans alimenter la jalousie des homologues masculins³¹⁰, critiques et autres membres de l'institution littéraire³¹¹. La critique de l'époque s'accorde donc souvent pour reconnaître le succès de librairie des femmes auteurs, mais le véritable « génie littéraire », celui de l'innovation, de la recherche, de la création, du sublime, s'incarnerait au masculin. La plupart des histoires littéraires témoignent encore aujourd'hui de ces perceptions. En fait, la notion même de « femme auteur » serait assez récente, puisqu'avant la fin du XVIII^e siècle, rappelle Joan Dejean dans *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, le terme

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ C'est au moyen d'un champ lexical guerrier que Paul Flat décrit le nombre imposant de femmes auteurs (« bataillon serré », p. 2 ou encore « imposant bataillon », p. 146). Jean-Yves Mollier, dans « Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX^e siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains », *Revue historique*, vol. CCCVIII, n° 2, avril 2006, p. 313, décrit un « nouveau contingent d'écrivains [des femmes] dans l'arène littéraire ». Ce choix terminologique axé sur le conflit appuie l'idée développée par Sandra M. Gilbert et Susan Gubar dans *No Man's Land*, *op. cit.*, à l'effet que le modernisme littéraire se serait élaboré sur fond de guerre entre les sexes. Paul Flat fait aussi mention de cette tension au tournant du XX^e siècle : « On chercherait à tort ici un tableau de la littérature féminine telle qu'elle se présente aux environs de l'année 1908. Un mouvement auquel correspondent tant d'efforts, et dans des sens si différents, assez imposants d'ailleurs pour avoir suscité l'ombrage des jalousies viriles. » (FLAT, P., *op. cit.*, empl. 1721-1722 [version Kindle].)

³¹¹ Au sujet de la rivalité entre les hommes et les femmes de lettres modernistes, on consultera l'essai de Sandra M. Gilbert et de Susan Gubar, *Tradition and the Female Talent: Modernism and Masculinism*, dans leur ouvrage *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, *op. cit.* Parmi les stratégies utilisées par les écrivains pour désamorcer l'inquiétude qu'ils pouvaient ressentir face à la concurrence de leurs homologues féminines, les deux auteures notent : « *Among male writers, such strategies included mythologizing women to align them with dread prototypes; fictionalizing them to dramatize their destructive influence; slandering them in essays, memoirs, and poems; prescribing alternative ambitions for them; appropriating their words in order to usurp or trivialize their language; and ignoring or evading their achievements in critical texts.* » (p. 149)

« auteur » s'appliquait autant aux hommes qu'aux femmes, ce qui aurait aussi contribué à alléger la discrimination entre les œuvres des deux sexes :

Quelques décennies ont suffi pour effacer une longue tradition culturelle. À quelques très rares exceptions près, les femmes considérées jusqu'alors comme auteurs à part égale ont cessé d'exister. Elles ne sont pas tombées dans l'oubli, comme on le dit très souvent : l'histoire littéraire française a décidé d'effacer leurs noms de ses listes, a décrété leur oubli. À ce moment-là, on a créé un nouveau type d'écrivain, un type d'écrivain dont on n'avait jamais entendu parler jusqu'alors – la « femme auteur », c'est-à-dire, un auteur qui n'écrit que de « jolis ouvrages »³¹².

Selon Dejean, le glissement sémantique qui s'est opéré au regard du terme « auteur » fait en sorte qu'« il devient impossible de considérer les écrits publiés par des femmes en tenant uniquement compte de leurs qualités artistiques³¹³ ». Les œuvres auraient ainsi été jugées différemment, ou auraient été l'objet de préjugés défavorables en raison du sexe de leurs créateurs. Il s'agit d'une « sclérose analytique [qui] durera jusqu'au renouveau apporté par le mouvement féministe³¹⁴ », observe Anne E. McCall. Si un consensus semble se dégager dans les ouvrages de référence à l'effet que l'autorité auctoriale, tout particulièrement lorsqu'il est question d'inspiration formelle, s'exprime au masculin, Jennifer Milligan met en garde contre les idées reçues concernant l'insuffisance d'innovation scripturaire dont auraient fait preuve les femmes auteurs. Elle illustre son propos en donnant l'exemple du travail de Gyp :

Most critics are content to acknowledge varied aspects of Gyp's work [...] Gyp's greatest contribution, her innovative revival and adaptation of the novel in dialogue form, passes largely unremarked. While both Thième, in 1933 in an entry on Gyp in the Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930, and more recently Mylne acknowledge Gyp's role as originator of the modern roman dialogué, most literary

³¹² DEJEAN, J., « Le grand oubli : comment les dictionnaires et l'histoire littéraire modernes ont fait disparaître le statut littéraire féminin », M. REID (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011, p. 75.

³¹³ *Ibid.*, p. 83.

³¹⁴ MCCALL, A. E., « Henri Carton, Gustave Lanson, Jean Larnac », M. REID (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, op. cit., p. 161.

*histories persist in attributing the emergence of this sub-genre to Roger Martin du Gard*³¹⁵.

On ne saurait nier le peu de reconnaissance de l'expérimentation formelle, pourtant repérable dans bon nombre de textes de femmes de l'époque. Il arrive même qu'on l'ignore ou qu'on l'attribue à des hommes. Jennifer Milligan constate aussi le double regard posé par l'institution littéraire à partir d'un texte de Lucie Delarue-Mardrus :

*What is perhaps most interesting about Delarue-Mardrus's novel [L'Ange et les pervers] is that Marion's experience is based on the real-life problems faced by Pauline Mary Tarn who received acclaim prior to 1902 when her love poetry was produced under the masculinized pseudonym René Vivien, but who received public censure when her true identity was revealed, and when the lesbian context of her works was made explicit*³¹⁶.

Si l'on en croit l'opinion préconçue, les plumes de femmes se trouvent non seulement associées à de textes jolis, mais sans grande valeur poétique, puisque toujours ancrées dans des formes traditionnelles. Au sujet des raisons pouvant expliquer l'omission des « New Women Novels » des récits relatant la genèse du modernisme, Ann Ardis émet l'hypothèse suivante :

*[T]hese novels have often been characterized as a literary subcultural backwater, rank with hysterical feminist fervor. The female writers among this company have been described even by some feminist critics as a pool of mediocre talents out of which the great female modernist emerged*³¹⁷.

En fait, ces idées reçues pourraient constituer une piste de réponse au regard du destin de laissées pour compte des femmes auteurs, lequel semble se perpétuer. Sur un tout autre plan, il

³¹⁵ MILLIGAN, J. E., *The Forgotten Generation: French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford, New York, Berg, 1996, p. 37. On pourrait aussi donner l'exemple de la technique du *stream of consciousness* dont le terme fut forgé par May Sinclair au sujet de la démarche scripturaire de Dorothy Richardson (*Egoist*, 5 avril 1918, p. 57-59, « The Novels of Dorothy Richardson », SCOTT, B. K. (dir.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 442-448.) James Joyce, à qui l'on attribue souvent la paternité de la technique a lui-même affirmé s'être inspiré du Français Édouard Dujardin.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

³¹⁷ ARDIS, A., *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1990, p. 3.

est permis de croire que de ce préjugé découlent les pseudonymes masculins ou neutres qu'adoptent certaines auteures³¹⁸. En effet, à l'orée du XX^e siècle, l'acceptabilité de certains enjeux liés à l'expérience pouvait poser problème lorsqu'ils émanaient d'une femme, mais si on les attribuait à un écrivain, ils attiraient davantage la sympathie, voire l'adhésion du lectorat. Qu'en est-il vraiment ? Comment mesurer l'apport des textes de femmes au champ littéraire de l'époque ? C'est en gardant ces questions en mémoire que nous étudierons la forme de ces récits au regard des thèmes et des représentations de la femme nouvelle en évaluant la part novatrice qu'ils comportent. Nous nous interrogerons ici sur les pratiques narratives des auteures à l'étude en nous penchant sur les traces de l'exploration moderniste telle que nous l'avons définie précédemment qui peuvent sillonner leurs textes. Dans notre enquête, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la poétique moderniste et aux liens qui l'attachent à diverses stratégies narratives, dont le récit autoréférentiel, la réécriture de mythes et de métarécits, les textes *middlebrow*, c'est-à-dire des textes considérés comme accessibles au plus grand nombre, ainsi que les récits de guerre. Il ne s'agit pas d'établir une taxinomie des œuvres, ni de les classer, car cela nous semble réducteur et peu utile à la compréhension des textes, mais plutôt de décrire les procédés auxquels les auteures ont eu recours dans la fictionnalisation de figures de la femme nouvelle, laquelle cristallise à maints égards des enjeux modernistes. Il y aura lieu aussi de mesurer l'ampleur de l'innovation formelle afin d'envisager la question de l'exploration moderniste au regard des modalités de représentation de la femme nouvelle dans les œuvres à l'étude.

³¹⁸ « Existe-t-il, au XIX^e siècle, un statut de la femme écrivain, pour ne pas dire de l'auteure ou de l'écrivaine, termes évidemment anachroniques à une époque où, pour se faire connaître et reconnaître, tant d'entre elles utilisent des pseudonymes masculins ? » se demande à cet égard Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 313.

Chapitre 1 « ce “je” qui est moi et qui n’est peut-être pas moi³¹⁹ » : le déploiement de soi comme matériau littéraire

Est-il justifié de réduire les innovations scripturaires des auteures à leur seule capacité à se révéler, à « se pench[er] sur elle[s]-même[s][...] jusque dans les troubles de [leur] chair et les contractions de [leur] cœur³²⁰ » ? Car c’est en fait sur le plan de leur talent à se dire que les femmes auteurs sont le plus souvent valorisées ou, à l’inverse, discréditées. Dans les années 1980, à propos du travail de Colette, Béatrice Didier reconnaît ce passage vers une certaine affirmation de soi sur le plan de l’écriture : « Si elle a créé un style spécifique de la femme, c’est tout simplement parce qu’elle s’est mise à écrire ce qu’elle sentait. [...] Mais ce n’était pas si simple, quand pendant des générations la femme avait pris l’habitude d’écrire ce que l’homme croyait qu’elle sentait³²¹. » Une décennie plus tard, au sujet de la technique narrative de Colette, Diana Holmes apprécie cette perspective autre que donne à voir Colette au regard des pôles identitaires traditionnels : « *Both at the level of style and at the broader level of characterisation and plot, Colette’s texts make unexpected associations, reverse familiar patterns, disturb neat binary division*³²². » Le fait de se pencher sur soi n’empêche pas de voir l’autre, bien au contraire. Lorsqu’un pôle se déplace, n’apparaît-il pas logique que l’opposé se décale ? Il ne fait pas de doute que parmi les techniques narratives chères aux femmes auteurs de notre corpus, l’autoréférentialité semble saillir. Mais elle charrie aussi son lot de paradoxes. Nous avons vu en effet le discrédit dont font l’objet les auteures lorsqu’il est

³¹⁹ Épigraphe forgée par Colette à partir d’un texte de Marcel Proust pour *La Naissance du jour* publié dans *La Revue de Paris* (remplacée par « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c’est seulement mon modèle » lors de la parution du roman). Cette note est rapportée par Michel Mercier dans le tome 3 des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1394.

³²⁰ FLAT, P., *op. cit.*, p. 72.

³²¹ DIDIER, B., *L’Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 35.

³²² HOLMES, D., *Colette*, New York, St. Martin’s Press, coll. « Women Writers », 1991, p. 5.

question de regard sur soi dans l'écriture. Le procédé, d'emblée associé au féminin, semble incompatible avec l'invention originale³²³. Cela étonne compte tenu du fait que cette stratégie structure bon nombre d'œuvres modernistes reconnues. En effet, la mise en récit de figures autoriales compte parmi les pratiques récurrentes chez les auteurs modernistes, lesquels se plaisent à se représenter les uns les autres dans leurs récits. Il s'agit en fait d'une technique d'écriture fort prisée par les auteures du corpus, mais également par de nombreux homologues masculins à l'époque. Or, certains récits narrés à la première personne qui font référence à la vie réelle de leur auteure, soit par les événements qui y sont décrits, comme dans *La Vagabonde* de Colette, soit parce que l'un des personnages est également reconnu comme l'auteur du texte, telle Natalie Barney dans *Amants féminins ou la troisième*, peuvent sembler en contradiction avec la notion d'impersonnalisation associée au modernisme canonique. Au sujet de la voix narrative « personnelle » des auteures modernistes par rapport à l'objectif moderniste « d'impersonnalisation », Joyce Wexler voit une différence dans l'appréhension de la notion chez les femmes et les hommes modernistes, lesquels « *understood impersonality differently and developed different forms to implement it*³²⁴ ». Elle poursuit :

*For men, being impersonal meant being like someone else. For women, being impersonal meant being like no one else. Impersonality was congenial to men because it offered an escape from the threat of solipsism in subjectivism, and it was attractive to women because it endorsed generalization rather than gendered personal experience*³²⁵.

Selon Wexler, plutôt que de multiplier ou de fragmenter les voix narratives, les femmes auteures auraient cherché à forger une voix unique, « *that does not correspond to the author's*

³²³ FLAT, P., *op. cit.*, p. 68.

³²⁴ WEXLER, J., « The Uncommon Language of Modernist Women Writers », *Women's Studies*, vol. 25, n° 6, 1996, p. 572.

³²⁵ *Ibid.*

voice³²⁶». Reprenant la terminologie bakhtinienne, elle infère de ces observations qu'il y aurait deux types d'impersonnalité : l'une, masculine, s'exprimant par l'hétéroglossie et une autre, féminine, s'exprimant par la monoglossie. Ce serait cette mésinterprétation de l'impersonnalisation féminine par la critique qui aurait mené à l'exclusion des femmes auteurs du canon moderniste. Il s'agit d'une position qui tranche avec la critique féministe en général qui attribue la disqualification des femmes au regard du canon à leur voix trop personnelle³²⁷.

Dans ses *Mémoires*³²⁸ publiés en 1938, Lucie Delarue-Mardrus explique que son principal matériau, sa source première d'inspiration, réside dans sa propre expérience de vie, légèrement modifiée aux fins d'écriture. L'auteure relève à maintes reprises, lorsque surgit en son esprit un épisode de sa vie, dans quel texte cette expérience est relatée. Par exemple, à propos de sa « seconde enfance », Delarue-Mardrus affirme que *Le Roman de six petites filles* en est largement inspiré³²⁹. Elle explique ensuite le processus de fictionnalisation qu'elle met en œuvre³³⁰ :

Dans le livre, la trame du roman est complètement inventée, les noms, sauf ceux des chiens, sont changés, ainsi que le lieu ; j'ai mêlé souvent des souvenirs de Honfleur à ceux de Saint-Germain, et concentré en une unique gouvernante les quatre ou cinq qui se succédèrent pendant cette période ; mais tout ce qui concerne les enfants est exact jusque dans les plus petits détails³³¹.

³²⁶ *Ibid.*, p. 573.

³²⁷ Voir WEXLER, J., « The Uncommon Language of Modernist Women Writer », *loc. cit.*, p. 571-584.

³²⁸ DELARUE-MARDRUS, L., *Mes Mémoires*, *op. cit.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 34 : il « en est sorti tout entier ».

³³⁰ Nous précisons que dans *Le roman de six petites filles*, la sixième est prénommée Lili et non Lulu, diminutif dont les aînées ont affublé leur jeune sœur Lucie, créant ainsi un léger codage de l'identité onomastique.

³³¹ DELARUE-MARDRUS, L., *Mes Mémoires*, *op. cit.*, p. 34.

Force est de constater que ces *Mémoires* font état d'un dispositif énonciatif qui se situe dans le droit fil de celui qu'emploie Colette, c'est-à-dire puiser à même sa propre expérience pour fabriquer le récit et imaginer des personnages féminins nouveau genre. Le travail anamnétique de la Princesse Amande est truffé de correspondances entre les souvenirs personnels de l'auteure et ses productions littéraires : « Dans mon premier recueil de poèmes, *Occident*, on peut trouver un poème en vers de onze pieds qui fut inspiré par elle³³² [« l'une des demoiselles qui faisaient les cours³³³ »] ; « [p]arallèlement, emmenée à la chasse par mon père, de compagnie avec ma sœur Georgina, je connus l'exaltation des ouvertures, les aurores en plaine ou bien dans les bois, le dressage des chiens, le maniement du furet – toutes choses qui se retrouvent dans mon roman *Graine au vent* et que, sans m'en douter, j'emmagasinais, riche récolte dans laquelle je devais, un jour, puiser à pleines mains³³⁴ » ; « [j]'ai longuement, dans *L'Ange et les pervers*³³⁵ analysé, décrit et Natalie et la vie à laquelle elle m'initia, vie où ce ne fut que beaucoup plus tard que je finis par ne plus jouer que le rôle insexué de l'ange³³⁶ » ; puis, à propos de Germaine de Castro, « [t]out ce que je pense de sa voix et d'elle-même, je l'ai mis dans mon roman *Une Femme mûre et l'Amour*, dont elle est l'héroïne, exactement copiée sur nature, mais dont l'histoire, naturellement, est une invention d'écrivain³³⁷ », pour ne citer que ces quelques exemples. Parallèlement, tel le principe des vases communicants, elle-même constate qu'elle peut servir de matériau littéraire au profit

³³² *Ibid.*, p. 79.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³³⁵ DELARUE-MARDUS, Lucie, *L'Ange et les pervers*, Paris, Ferenczi & Fils, coll. « Le livre moderne illustré », 1930. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres AP suivies du numéro de page.

³³⁶ DELARUE-MARDUS, L., *Mes Mémoires*, op. cit., p. 144.

³³⁷ *Ibid.*, p. 299.

d'autres auteurs : « Félicien Champsaur, à qui des officiers ont raconté certains épisodes de notre passage dans ces régions, écrit, peu de temps après notre retour, son livre *La Caravane en folie*, et m'annonce, souriant, ému, que j'en suis l'héroïne et que tout le monde me reconnaîtra facilement³³⁸. »

Renée Vivien, dans *Une femme m'apparut*, fait également appel à ce procédé autoréférentiel, dans un roman à clés, plus ou moins crypté, tel qu'il est pratiqué par de nombreux modernistes. (C'est le cas de Renée Vivien, de Natalie Barney, de Rachilde³³⁹, mais c'est une stratégie qu'adoptent également Katherine Mansfield dans sa nouvelle *Parlez-vous français ?* qui met en récit sa rencontre avec Carco ; de Radclyffe Hall, dans son roman à scandale *Le Puits de solitude*, qui élabore un personnage calqué sur celui de Natalie Barney ; de Djuna Barnes, dont le *Ladies Almanach* est inspiré du sérail de Natalie Barney.) À cet égard, la salonnière et auteure est l'une des personnalités les plus fictionnalisées dans les textes de l'époque. Figure influente du milieu littéraire du premier vingtième siècle³⁴⁰, elle se retrouve au cœur de nombreux récits. Au sujet du « mythe Natalie Barney », Katy Barasc explique :

Elle est à la fois un lieu de réflexion – au sens spéculaire du terme – des femmes de son temps, elle les rassemble dans une Figure commune, sans aucunement les uniformiser ; en même temps, elle est “réfléchie” dans les pages de ses Amies, elle est la “Flossie” de Claudine à Paris, l'Évangeline Musset de Djuna Barnes dans *Ladies Almanach*, Laurette dans *L'Ange et les pervers* de Lucie Delarue-Mardrus³⁴¹ ...

³³⁸ *Ibid.*, p. 153.

³³⁹ Au sujet de la fictionnalisation de personnages réels dans l'œuvre de Rachilde, voir FINN, M., « Rachilde et ses romans à clés », dans *Les romans à clés*, Troisième colloque des Invalides, Tusson, Charente, Du Lérot, coll. « En marge », 1999, p. 60 à 63. Rachilde a également mis en récit un segment de sa propre vie dans ses chroniques du temps de la Grande Guerre *Dans le puits ou la vie inférieure : 1915-1917*. Nous y reviendrons.

³⁴⁰ Barney a notamment poussé la carrière de Valéry, l'a traduit en anglais ; elle a contribué à tisser des liens entre les expatriés parisiens et les « littéraires de souche » ; elle a financé des artistes.

³⁴¹ BARASC, K., « Femmes amoureuses ou “Préférer l'intensité” », *Masques : revue des homosexualités. Hommage à l'Amazone Natalie Clifford Barney*, hiver 82/83, n° 16, p. 58.

Nous pourrions ajouter à cette galerie de représentations : la Vally de Renée Vivien, la Moonbeam de Liane de Pougy, la Valérie Seymour de Radclyffe Hall. Ainsi, il est permis de croire que la revendication clairement énoncée du remodelage d'éléments biographiques, « mélange savamment orchestré de réel et d'imaginaire³⁴² », comme l'ont fait Colette, Lucie Delarue-Mardrus et plusieurs autres, constitue une posture assumée plutôt novatrice qui s'inscrit dans l'air du temps. Colette propose une explication de ce dispositif scripturaire dans la fiction même, par l'entremise d'un commentaire métatextuel intégré à la diégèse. En cela se révèle une autoréflexivité moderniste. Dans *La Naissance du jour*³⁴³, texte marqué par l'identité onomastique entre auteure, narratrice et protagoniste, Colette détaille le processus créatif auquel elle se livre comme une adresse au lecteur expliquant la genèse de l'écriture, mettant l'accent sur l'acte d'énonciation. Michel Mercier explique, au sujet de *La Naissance du jour* :

C'est d'abord une illumination qui, au contact d'un élément de la réalité, l'interprète comme par sympathie, et cette compréhension s'assure ensuite en rapprochant de cet élément intuitivement senti d'autres éléments éprouvés comme analogues ; il n'y a plus qu'à composer un ensemble cohérent, en le confrontant à d'autres œuvres d'art consacrées à un sujet identique³⁴⁴.

Dans ce récit, Colette donne le sésame de sa démarche, tout en l'inscrivant dans une filiation littéraire masculine :

Je pourrais fondre ensemble Mme Lhermier, par exemple, qui cousit sa fille à ses jupes, empêcha tout mariage et se fit, de la sottie fille docile, une sorte de jumelle séchée, qui ne la quittait ni jour ni nuit, et ne se plaignait jamais. Mais un jour, j'ai vu le regard de Mlle Lhermier... Horreur ! horreur !... J'emprunterais quelques traits à Albert X, victime

³⁴² MICHINEAU, S., *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, Publibook, coll. « Lettres Modernes », p. 339.

³⁴³ COLETTE, *La Naissance du jour*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 3, 1991, p. 275-371 [1928].

³⁴⁴ MERCIER, M., « Notice », dans COLETTE, *Œuvres complètes*, tome 3, *op. cit.*, p. 1379.

passionnée, ombre inquiétante de sa mère, – à Fernand Z petit banquier qui attend en vain la mort de son robuste banquier de père... Ils sont beaucoup, je n'aurais que le choix. Seulement Mauriac a déjà fait Genitrix³⁴⁵...

En expliquant leur procédé narratif (et non uniquement en fournissant une clé de correspondances entre les personnages fictifs et les personnages réels, comme l'a fait Rachilde pour *Le Mordu*³⁴⁶), ces femmes réfléchirent à leur éthos auctorial, à leur démarche de travail, au personnage féminin qu'elles souhaitaient mettre de l'avant. Leurs réflexions enrichissent, il va sans dire, leur production littéraire et s'inscrivent aussi tout à fait dans la mouvance métafictionnelle de l'époque consistant notamment à se mettre en récit. Pour expliquer ce procédé d'écriture s'accomplissant par l'enchâssement d'un récit dans un autre récit, le *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* convoque le *Journal* d'André Gide : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre [...] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme"³⁴⁷. » Il ne fait pas de doute que les figures d'auteurs et d'artistes sont fréquentes dans les récits représentant des femmes nouvelles. En témoignent, dans le corpus à l'étude, Marion, Renée, Josanne et N, entre autres.

Les auteures, on le constate, se penchent sur leurs œuvres et les modes narratifs qu'elles exploitent. Elles jaugent également leur travail par rapport à celui d'autres auteurs reconnus. Nous avons donné ici l'exemple des commentaires de Lucie Delarue-Mardrus sur Félicien Champsaur et de Colette sur Mauriac. Elles se considèrent ainsi comme faisant partie d'une activité littéraire mixte en ce sens qu'y participent hommes et femmes auteurs. Pourtant, Jean

³⁴⁵ COLETTE, *Œuvres complètes*, tome 3, *op. cit.*, p. 300.

³⁴⁶ FINN, M., *loc. cit.*, p. 59.

³⁴⁷ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris Encyclopædia Universalis, 1997, à l'entrée « mise en abyme ».

Larnac, dans *Histoire de la littérature féminine en France*, disqualifie les femmes auteurs de toute velléité à graver leur empreinte dans un courant littéraire reconnu :

Les femmes ne sont à l'aise que dans la liberté. Dès qu'elles ne laissent plus libre cours à leur inspiration, elles perdent leurs ailes. Avec ses exigences de rime, de rythme, d'assonances et d'allitérations, le Parnasse ne pouvait les séduire. Et de même le symbolisme, trop abstrait. Si bien qu'écœurées de ne pouvoir participer à l'évolution de la littérature générale, elles se sont abandonnées à leur nature, sans souci des écoles ou des théories³⁴⁸.

Si l'on suit l'explication de Larnac, l'on pourrait alors conclure qu'à défaut de s'inscrire dans un mouvement existant, elles auraient créé leur propre école – et, par voie de conséquence, auraient été considérées comme des créatrices innovatrices, ou à tout le moins comme des précurseuses –, or il n'en est rien, si l'on se fie aux histoires ou aux manuels de littérature. Lagarde et Michard, pour le premier XX^e siècle, ne mentionnent que peu de femmes. Cette incapacité de participer à la littérature du temps, dont fait état Jean Larnac, pourrait expliquer leur absence des ouvrages de référence en littérature : elles n'auraient pas contribué à l'évolution littéraire, car leurs œuvres se situent « en marge de la marge³⁴⁹ », pour reprendre l'éloquente expression de Susan Rubin Suleiman³⁵⁰. De plus, le procédé de transformation de scènes de la vie réelle en matériau littéraire auquel les auteures ont souvent recours n'est pas reconnu par Jean Larnac en tant que procédé scripturaire sérieux :

³⁴⁸ LARNAC, J., *Histoire de la littérature féminine en France*, op. cit., p. 225.

³⁴⁹ Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace suggèrent que leur situation de marginalité au sein du courant moderniste a également amené les femmes auteurs et artistes modernistes à négocier, voire à contester cette situation, ce qui ouvre une voie vers l'agentivité : « *Because they occupied a precarious cultural position – outside the mainstream bourgeois culture but not fully within the recognized alternative/oppositional camps of the avant-garde – they needed to secure visibility in order to make their presence felt. In other words, they needed to impose themselves on a public which, for the most part, neither liked the sort of work they produced nor expected it from women writers and artists.* » (ELLIOTT, B. et J. WALLACE, *Women Artists and Writers: Modernist (Im)positionings*, London et New York, Routledge, 1994, p. 17.)

³⁵⁰ RUBIN SULEIMAN, S., « A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France », *Yale French Studies* n° 75, 1988, p. 148-172. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/2930312>

La plupart de nos romancières ne savent que se confesser et rédiger leurs mémoires, plus ou moins romancés. Elles disent *je*, comme Mme Colette dans *Claudine, La Vagabonde, L'Entrave*, comme Mme de Noailles dans *Le visage émerveillé*. Ou bien elles parlent d'elles-mêmes à la troisième personne, en se donnant l'apparence d'une héroïne un peu différente d'elles-mêmes, mais seulement dans son aspect général et non dans son *moi* profond³⁵¹.

Ce commentaire surprend, car nous l'avons vu avec l'exemple du *Journal* de Gide pour expliquer le procédé de mise en abyme, cette stratégie narrative est partagée par des homologues masculins. Mais la technique, lorsqu'il est question de femmes auteurs, est considérée comme vile et vue en tant qu'incapacité de construire un personnage riche hors de soi. Henriette Charasson, responsable de la section « Littérature féminine » de l'ouvrage dirigé par Eugène Montfort *Vingt-cinq ans de littérature française*, déplore cette manie des femmes auteurs, notamment à l'égard de Colette, « à ne parler que d'elles-mêmes³⁵² », et louange celles qui ont la capacité, comme Lucie Delarue-Mardrus, « d'inventer des héroïnes différentes de soi³⁵³ ». Elle affirme, à propos de Marcelle Tinayre, laquelle, faute d'avoir du génie, a « un vrai talent³⁵⁴ » : « C'est plutôt un homme de lettres qu'une femme de lettres ; jamais elle n'a songé à se raconter dans un roman ; elle ne dénude ni son corps ni son âme³⁵⁵. » Ces analyses au sujet de la création tranchent avec ce que la critique qualifie d'innovateur chez des auteurs masculins. N'est-il pas permis de considérer une telle

³⁵¹ LARNAC, J., *Histoire de la littérature féminine en France*, *op. cit.*, p. 231-232.

³⁵² CHARASSON, H., « La littérature féminine », dans *Vingt-cinq ans de littérature française : tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920*, Eugène Montfort (dir.), Paris, Librairie de France, tome II, 1923, p. 75.

³⁵³ *Ibid.*, p. 74.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 77. Nous constatons que Paul Flat établit également ce parallèle entre la masculinisation de la plume et le talent chez Marcelle Tinayre, dont la quintessence s'observe dans la capacité de l'auteure de *La Maison du péché* à renverser les rôles traditionnels du masculin et du féminin : « Et si je voulais, d'un dernier trait, souligner la virilité créatrice de Mme Marcelle Tinayre, je la trouverais encore dans ce fait qu'elle intervertit l'habituelle fonction des sexes en amour, pour donner à la Femme rôle et fonction d'Initiatrice. Avec elle il faut retourner le mot de Nietzsche : "L'Homme se donne, la Femme prend". » (FLAT, P., *op. cit.*, empl. 1136 [version Kindle].)

appréciation comme injuste vu la place occupée par la mise en récit de fragments biographiques par nombre d'auteurs de l'époque ?

Quoi qu'il en soit, l'expérience vécue, terreau fertile de productions fictionnelles, se révèle, pour les auteures, une autre forme d'écriture palimpseste, laissant paraître l'auteure sous l'héroïne hypertextuelle, toutes facettes diffractées. En effet, ces femmes reformulent, au moyen de l'écriture, la figure de la femme nouvelle, laquelle permet de mettre au jour diverses vérités, d'atteindre à une sorte d'universalité en matière de modèles féminins, comme le souligne Jean Larnac à l'égard de la première héroïne colettienne, qu'il place aussi dans le droit fil rousseauiste :

Claudine à l'école vaut, pour nous, comme peinture de la jeune fille du début de ce siècle, aimant la liberté, le grand air, le mouvement, et se moquant du danger – prototype de nos sportives et de nos garçonnnes. Elle vaut encore [...] parce qu'elle s'y montre déjà le Jean-Jacques de notre siècle³⁵⁶ [...].

Bien que le commentaire soit positif, nous constatons une certaine manie de la critique de l'époque de toujours ramener la valeur d'une auteure à un équivalent masculin qui l'a précédée plutôt que d'évaluer son talent de manière intrinsèque ou alors par rapport à d'autres écrivaines de la même période.

Nous avons fait état des divers enjeux sociaux que devaient envisager les femmes auteurs de l'époque. Aux yeux du lectorat du XX^e siècle naissant, la transposition romanesque donnant vie à des femmes nouvelles délurées pouvait rendre un thème tabou plus acceptable que s'il avait été développé dans un texte polémique ou didactique, comme si la fiction agissait en une sorte de liant, de vecteur d'idées à disséminer dans la population. À défaut d'avoir une tribune

³⁵⁶ LARNAC, J., *Colette : sa vie, son œuvre*, Paris, Kra, 1927, p. 68.

ou de disposer du pouvoir de changer des lois injustes envers les citoyennes, certaines femmes s'exprimèrent au moyen de leur plume, s'engageant, par voie de conséquence, dans l'espace social.

Étudions le cas de *La Vagabonde*, récit en narration homodiégétique, fruit de la plume de cette émule de Rousseau... S'il est vrai que le lecteur peut déceler dans le personnage de Renée Néré des références biographiques à la vie de sa créatrice (description de l'ex-époux, Adolphe Taillandy, divorce, expérience scénique, etc.), la protagoniste incarne des défis réels tout à fait modernes auxquelles de nombreuses contemporaines étaient confrontées, dont les questions liées à la vie matrimoniale, à la vie sentimentale et à la maternité en tant que choix, mais aussi à de nouveaux enjeux en lien avec l'autonomie matérielle, la carrière et la liberté sexuelle. Au-delà de l'innovation thématique, les modes de représentation de la femme nouvelle transcendent le schéma narratif convenu en ce qui concerne la mise en récit de personnages féminins. Après un divorce éprouvant, Renée Néré trouve de nouveau l'amour auprès de Max, qui l'aime en retour et serait en mesure d'assurer sa sécurité financière en l'épousant (ce qui, par voie de conséquence, lui éviterait le labeur éreintant de la scène et des tournées). Or la perspective narrative dévoile au lecteur la fierté que Renée ressent à gagner sa vie, « à échanger contre de l'or sonnante [s]es petits gestes, [s]es danses, le son de [s]a voix » (*LV*, 1084). « J'en ai vite pris l'habitude et le goût » (*LV*, 1084), annonce l'héroïne dès le début du roman à l'égard du fait de gagner sa vie, plantant d'emblée dans l'esprit du lecteur l'idée qu'il puisse être agréable – voire indispensable à son bien-être – pour une femme de se savoir autonome financièrement, libre de l'humiliation qu'entraîne la dépendance matrimoniale, faisant fi de « l'ignoble opinion publique » (*LV*, 1086). Qui plus est, la femme nouvelle Renée refuse finalement la main de Max, se soustrayant à « l'imbécile sécurité des

femmes aimées » (*LV*, 1215). En ce refus de l'institution du mariage comme dénouement de l'intrigue réside une forme de résistance à la trame romanesque traditionnelle dont la finalité de l'existence féminine s'exalte soit dans le mariage, soit dans l'abnégation de la vie religieuse, voire dans la mort.

Le roman *Amants féminins ou la troisième*, écrit vers 1926, constitue un autre exemple éloquent de cette transformation de la réalité en littérature. Longtemps resté inédit, le roman fut publié en 2013 aux éditions ErosOnyx. Il met en récit le triangle amoureux formé par l'Amazone elle-même, Natalie Barney, Mimi Franchetti et Liane de Pougy, toutes trois désignées par leur initiale respective N, M et L. Melanie Hawthorne, qui signe l'avant-propos du roman, suggère que l'auteure, par cette synthèse onomastique, ne cherche pas à dissimuler les identités réelles des personnes, « [m]ais en les réduisant à une initiale, elle veut souligner le caractère fictif du drame³⁵⁷ ». Roman expérimental, « moderniste dans ses thèmes et dans ses formes » (*AF*, 14-15), *Amants féminins ou la troisième* fictionnalise une figure saphique, une « femme [nouvelle] de la Rive-Gauche », pour reprendre l'expression de Shari Benstock³⁵⁸. Les thèmes abordés – lesbianisme, jalousie, déception amoureuse – défient les codes narratifs traditionnels. Car, bien que la jalousie et le triangle amoureux ne soient pas des thèmes nouveaux en littérature et que des personnages de lesbiennes peuplent depuis longtemps l'univers romanesque, la mise en récit explicite des rapports homoérotiques entre les protagonistes « va bien au-delà des représentations stéréotypées décadentes de lesbiennes “perverses”³⁵⁹ ». En effet, le récit de Barney manifeste une volonté de mettre au cœur de son

³⁵⁷ HAWTHORNE, M., « Avant-propos : Natalie Barney, Amants féminins et le “troisième sexe” » (*AF*,19).

³⁵⁸ BENSTOCK, S., *Femmes de la rive-gauche : Paris, 1900-1940, op. cit.*

³⁵⁹ RAY, C., « Postface : Des Femmes damnées aux Amants féminins », N. BARNEY, *Amants féminins ou la troisième*, Paris, ErosOnyx, 2013, p. 167.

travail d'écriture le fait lesbien dans un contexte qui normalise les rapports homosexuels, c'est-à-dire dans des situations universelles de relations amoureuses entre individus, à une époque où, malgré le dynamisme du Paris-Lesbos, l'éros lesbien se trouve écartelé entre les représentations pathologiques ou pornographiques du XIX^e siècle et les perceptions voulant qu'il incarne « la face cachée et honteuse d'un féminisme qui se replie sur ses devoirs pour conquérir ses droits³⁶⁰ ».

Ces images ébranlent l'imaginaire traditionnel associé au féminin et dévoilent un renouveau thématique chargé sexuellement. Dans l'introduction à *Modernist Eroticisms: European Literature After Sexology*, Anna Katharina Schaffner et Shane Weller expliquent que cette aspiration à briser la binarité des identités se manifeste chez de nombreux modernistes :

In modernism, what the sexologists saw as pathological perversions are often presented not as signs of the perceived sickness of modernity, but rather as forms of desire that promise individual and even cultural renewal. [...] One also encounters modernists seeking to break with the masculine/feminine binary through the valorization of the unisex³⁶¹.

De plus, le texte de Barney porte à maints égards des traces de l'expérimentation formelle propre au modernisme. D'abord, les voix narratives à la première et à la troisième personne se chevauchent, se répondent, dans une multiplication ludique des perspectives. Le commentaire péritextuel suivant, comme un avertissement au lecteur, indique bien ce jeu énonciatif : « Ce roman est tiré des cahiers de notes de N. Les scènes et les observations à la troisième personne sont faites objectivement par son ami le plus proche : l'auteur. » (*AF*, 41) Ensuite, le mélange des genres, juxtaposant poèmes, extraits de lettres, de journal, insérant des fragments de texte

³⁶⁰ BONNET, M.-J., « De l'émancipation amoureuse des femmes dans la cité : lesbiennes et féministes au XX^e siècle », *Les temps modernes*, n° 598, mars-avril, 1998, p. 85-112.

³⁶¹ SCHAFFNER, A. K. et S. WELLER (dir.), *Modernist Eroticisms: European Literature After Sexology*, Londres, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Modern European Literature », 2012, p. 7.

en langue anglaise, se livrant aussi à des effets typographiques par le soulignement de certains mots, ou par l'inclusion de dessins et de symboles : cœurs, triangles, et autres idéogrammes (un procédé qui n'est pas sans rappeler celui qu'emploie Claude Cahun dans *Héroïnes* et *Aveux non avenues*) font partie de la panoplie de procédés scripturaires mis en œuvre par Barney. En outre, des renvois permettent d'ancrer le récit dans le réel, dans une actualité toute contemporaine. Cette référence à une brasserie, le Select, lieu de rencontre du gotha parisien de l'entre-deux-guerres, en offre un exemple éloquent : « C'est elle aussi qui dénicha au "Select" une poétesse anglaise ivre, puante, murmurante de merveilles. » (*AF*, 43) Voilà qui contribue à fixer des personnages féminins qui fréquentent des lieux à la mode. Le foisonnement intertextuel cher aux modernistes exerce aussi une forte présence dans le texte qui regorge de références et d'échos à Balzac, à Verlaine, à Valéry, à Dante. Tous ces éléments contribuent au déploiement d'une poétique du fragmentaire et de l'hétérogène propre au modernisme et confère au roman les caractéristiques d'un « roman un peu cubiste³⁶² », c'est-à-dire organisé à la manière d'un collage.

Nous avons rappelé dans la première partie les recherches dans les domaines de la science et de la psychologie qui mirent au jour des découvertes attestant la multiplicité du réel. Cela stimula le développement de divers moyens de traduire cet état de fait chez les auteurs de cette période. En témoignent l'avancée de la technique du flux de conscience et la fortune des narrations homodiégétiques ou en focalisation interne – des procédés qui amplifient le rôle du lecteur – au détriment de la narration omnisciente, axée sur la description et non sur le ressenti des personnages. Les auteures présentent leur récit en fonction de la perspective de l'héroïne,

³⁶² Expression de Claire Paulhan citée par Patrick Bergeron au sujet du roman *Carnaval* de Mireille Havet. (BERGERON, P., « Le livre de Daniel, ou chronique d'un échec amoureux : *Canaval* de Mireille Havet, A. OBERHUBER *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 290.

c'est le cas de Colette et de Natalie Barney dans les œuvres étudiées ici, mais parfois d'autres points de vue personnels sont aussi mis de l'avant – comme dans *Une femme et le désir*, roman de Valentine de Saint-Point dans lequel le lecteur accède au point de vue des amants d'Aude par l'entremise des lettres qu'ils écrivent à l'héroïne, ou comme dans *La Rebelle*, de Marcelle Tinayre, roman dont la narration présente la perspective de Noël Delysle en intégrant notamment des fragments de son ouvrage sociologique (fictif), dans lequel il développe une opinion favorable à l'émancipation féminine. Les tensions qui sont amenées dans la diégèse entre les idées théoriques de Delysle et ses réactions lorsqu'il est confronté à l'attitude de la rebelle dans la « vraie vie » permettent au lecteur de suivre les étapes de l'évolution du raisonnement de ce personnage masculin qui acceptera graduellement la situation peu conventionnelle de Josanne. Voilà un autre exemple de la multiplicité des perspectives présentées dans les récits modernistes à l'étude.

Les femmes auteurs ont fictionnalisé leur contemporanéité, se campant parfois elles-mêmes comme personnage de leurs œuvres. Témoins privilégiées de l'évolution des rapports sociaux entre les hommes et les femmes, les personnages de femmes nouvelles sèment le trouble dans le genre et incarnent un imaginaire renouvelé du féminin, dépolarisé des visions convenues. Nous avons tenté de démontrer ici que contrairement aux préjugés de la critique contemporaine, le fait de recourir à la « matière première » de l'auteur, c'est-à-dire à son propre vécu pour créer une œuvre littéraire, n'est ni exclusif aux femmes auteurs, ni incompatible avec l'innovation et l'originalité. Par ce procédé d'écriture, certaines auteures ont enclenché un renouveau thématique en détournant les codes romanesques conventionnels en matière de destin des protagonistes féminines ou en mettant en récit des femmes homosexuelles fortes et assumées et non pas uniquement au service d'un récit affriolant. La

matière personnelle, nous l'avons observé chez Natalie Barney, peut appuyer la création de formes narratives inédites. Mais si les auteures du corpus ont utilisé leur propre vie pour problématiser dans leurs œuvres les enjeux du monde moderne, elles ont aussi retravaillé des récits anciens pour créer des canevas narratifs en rupture avec la tradition et au cœur desquels diverses figures de femmes nouvelles se sont inscrites. Certaines écrivaines font la part belle aux marques d'érudition dans les stratégies narratives qu'elles mettent de l'avant, notamment dans la réécriture de mythes anciens et dans les références intertextuelles qui émaillent leurs textes.

Chapitre 2 La face cachée des mythes et des métarécits

Le recours aux figures mythiques féminines offre aux auteurs un moyen de fixer un cadre discursif commun avec le narrataire et ainsi d'établir un rapport dialogique avec lui. Nous avons vu que la convocation de figures antiques, de récits transhistoriques et de textes canoniques est fréquente chez les auteurs du XIX^e siècle finissant et chez les modernistes des premières décennies du XX^e siècle, lesquels s'appliquent aussi à leur adjoindre des éléments de la culture populaire et d'autres fragments culturels hétéroclites. Cette stratégie vise notamment à instituer une filiation dissociée des modèles littéraires romantiques et réalistes de la génération précédente. Il s'agit de décontextualiser des récits connus pour amener le lecteur à considérer une perspective autre par rapport à certaines idées reçues, comportements ou situations. Même les scientifiques du tournant du siècle recourent aux mythes grecs pour expliquer, nommer, voire valoriser leurs découvertes (Freud appelle la figure d'Œdipe pour nommer son célèbre complexe, Edward Carpenter réfère au *Banquet* de Platon pour développer la typologie de l'Uranian, entre autres³⁶³). Dans le présent chapitre, nous nous intéresserons au travail de réécriture, c'est-à-dire au réinvestissement des mythes et des métarécits dans les textes du corpus ou, pour reprendre la terminologie de Pierre Brunel, à leur « irradiation³⁶⁴ ». Ces procédés de réécriture mis en œuvre par les auteures nous paraissent

³⁶³ Plusieurs scientifiques de l'époque se reportent au discours d'Aristophane dans *Le Banquet* pour penser l'homosexualité à partir de l'idée de l'être complet composé d'éléments mâles et femelles tout à la fois. Cette conception ébranle la croyance en un sujet unifié et la binarité des identités sexuelles. Havelock Ellis, dans *Studies in the Psychology of Sex*, observe : « *The conception of the latent bisexuality of all males and females cannot fail to be fairly obvious to intelligent observers of the human body. It emerges at an early period in the history of philosophic thought, and from the first was occasionally used for the explanation of homosexuality. Plato's myth in the Banquet and the hermaphroditic statues of antiquity show how acute minds, working ahead of science, exercised themselves with these problems.* » (*Studies in the Psychology of Sex*, vol. II « Sexual Inversion », Philadelphia, F. A. Davis, 1927 [1901], p. 311.)

³⁶⁴ BRUNEL, P., *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 72.

nourrir un renouveau, tant sur le plan formel que thématique. Au sujet de la reprise des mythes fondateurs par des femmes auteurs, Lise Gauvin et Andrea Oberhuber expliquent : « On peut analyser la reprise des mythes fondateurs comme un désir de déconstruire une vision de l'histoire dans le but d'en adopter une autre, de proposer à travers l'objet détourné un changement de perspective, voire d'esquisser une utopie au féminin³⁶⁵. » L'approche « reprise-réécriture » offre la possibilité d'établir une filiation avec des modèles littéraires canoniques, mais en déviant le sens du texte initial pour soumettre une interprétation neuve. Il est possible de lire ce procédé comme une volonté d'universalisation temporelle et géographique, laquelle se trouve appuyée par les éléments locaux et étrangers contigus suggérant la généralisation des thématiques, des typologies humaines, etc. En outre, les modernistes « institutionnels » masculins recouraient souvent aux mythes anciens pour donner une signification aux bouleversements auxquels se heurte la société moderne :

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history³⁶⁶.

C'est ainsi que T. S. Eliot conçoit, dans l'essai *Ulysses, Order and Myth*, le procédé d'écriture ou plutôt de réécriture utilisé par James Joyce. Or, chez les femmes auteurs, l'appel aux récits anciens vise plutôt à démontrer l'inadéquation des modèles antérieurs, à montrer la face cachée des mythes, notamment par leur détournement. Il s'agit souvent pour elles, selon Alicia

³⁶⁵ GAUVIN, L. et A. OBERHUBER, « Présentation », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », p. 8.

³⁶⁶ ELIOT, T. S., « Ulysses, Order and Myth », *The Dial*, novembre 1923. Repéré à <http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>

Ostriker, de construire une nouvelle mythologie au féminin qui les inclut plutôt que de les exclure³⁶⁷. Il résulte de cette pratique un effet de lecture induisant des perspectives multiples. En fait, s'attaquer aux mythes anciens et aux récits transhistoriques qui contribuèrent à définir le féminin comme démoniaque, muet, malade ou autre, pour faire entendre à travers eux une voix féminine assumée, constitue aussi une forme d'affirmation de soi et d'accession à la subjectivité. En plus d'octroyer une voix aux muettes des hypotextes³⁶⁸, revisiter des mythes, rappelle Blau Duplessis, peut parfois être interprété chez les femmes auteurs comme le dévoilement d'une vérité, ou comme un accès au récit authentique. C'est une façon de rectifier l'histoire officielle, incomplète du fait qu'« on ne nous présente jamais que le point de vue des héros³⁶⁹ ». On peut penser, à cet égard, aux nouvelles de Renée Vivien dans *La Dame à la louve*, qui mettent en scène des protagonistes inhabituelles. Le recueil *Héroïnes* de Claude Cahun se révèle également un exemple éloquent de cette stratégie de réécriture, puisqu'il met en scène des personnages féminins connus qui se présentent sous un jour autre, amenant ainsi le lecteur à observer que « le héros n'est pas toujours celui qu'on pense³⁷⁰ ». La nouvelle *Hélène la rebelle*, qui en est tirée, illustre un point de vue recadré par rapport au modèle mythique initial. En effet, l'idée de l'identité féminine vue comme une construction sociale et

³⁶⁷ Citée par Rachel Blau Duplessis, dans *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 107 : « [...] deconstructs a prior "myth" or "story" and constructs a new one which includes, instead of excluding herself. »

³⁶⁸ « Narrative displacement is like breaking the sentence, because it offers the possibility of speech to the female in the case, giving voice to the muted. » (BLAU DUPLESSIS, R., *op. cit.*, p. 108.)

³⁶⁹ CAHUN, C., *Aveux non avenues*, Paris, Édition Mille et une nuits, 2011 [1930], p. 141.

³⁷⁰ LEPELIER, F., dans *Héroïnes*, p. 116.

non comme « naturelle » se profile dans ce texte. L'héroïne y fait valoir la force du geste répété³⁷¹ :

Je sais bien que je suis laide, mais je m'efforce de l'oublier. Je fais la belle. En tout, et surtout en présence de l'ennemi, je me comporte absolument comme si j'étais la plus belle. C'est le secret de mon charme. Mensonge ! et je finirai moi-même par m'y laisser prendre (*H*, 27).

Hélène confesse ainsi que c'est en réitérant l'acte de mimer l'attitude convenue d'une belle femme qu'elle le devient aux yeux des autres et éventuellement à ses propres yeux. En d'autres termes, « on est femme si l'on fonctionne comme telle au sein du cadre hétérosexuel dominant³⁷² ». L'apprentissage dont elle profite – Ménélas « [l]ui fit donner des leçons de séduction » (*H*, 29) – la rend apte à se mettre « harmonieusement en colère » (*H*, 30), un oxymore qui fait saillir le caractère construit de la personnalité de la protagoniste en fonction d'un féminin socialement acceptable, dénué de toute spontanéité. Cette évocation annonciatrice des notions théorisées dans les années 1980 et 1990 par les penseurs des *gender studies* comme Judith Butler, Thomas Laqueur ou Joan Wallach Scott, pour ne donner que ces quelques exemples, témoigne de la richesse des préoccupations modernistes dans leur capacité à irradier encore aujourd'hui.

³⁷¹ Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler applique la théorie de la performativité à la construction du genre. La masculinité ou la féminité seraient selon elle le résultat de la répétition de gestes appris dans une société donnée. « L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. » (BUTLER, J., *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 36.) Dans la nouvelle « Hélène la rebelle », l'héroïne agit en fonction des attentes normatives envers les femmes. En répétant ces gestes attendus de la part d'une représentante du genre féminin, elle devient aux yeux d'autrui et même ultimement à ses propres yeux, et c'est là une crainte qu'elle formule dans le texte, une femme charmante, même si cette qualité n'était pas nécessairement constitutive de son individualité.

³⁷² BUTLER, J., *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 31.

Un autre exemple illustrant la distorsion de l'héroïsation se manifeste dans la nouvelle « Cendrillon, l'enfant humble et hautaine » (*H*, 45-48), dans laquelle Claude Cahun déforme la figure féminine convenue associée au conte, normalement récompensée de ses souffrances par son mariage avec le prince du royaume. Par les bons soins de l'auteure, Cendrillon se révèle en fait une masochiste et son prince, un fétichiste qui alimente son vice. Si elle gagne en agentivité, notamment en trouvant le moyen d'assouvir ses pulsions masochistes, ainsi que par la narration du conte de Perrault qui laisse place au récit de Cendrillon elle-même, la sanctifiée de l'hypotexte perd de son lustre dans la version cahunienne³⁷³.

Rachel Blau Duplessis explique qu'en raison de leur caractère universel, les mythes suscitent une vive curiosité. Choisir de s'éloigner de la version consensuelle du mythe permet d'atteindre, selon elle, un niveau maximal de tension tout en profitant de l'intérêt que présentent ces « fictions dominantes³⁷⁴ ». On peut penser que le regain d'attention observé depuis quelques années à l'égard des nouvelles de Claude Cahun et de Renée Vivien tient justement à cette place privilégiée du mythe : entre reconnaissance et défection. Les auteures inscrites au corpus, en reprenant les grands mythes féminins, puis en les recontextualisant, voire en les détournant de leur sens initial – comme c'est le cas dans les deux exemples cités – ont développé diverses versions d'une féminité non fixée, différente des modèles ancestraux ayant marqué l'imaginaire occidental, mais partageant néanmoins avec eux certains traits. Par là, elles sèment un trouble dans les idées reçues au sujet de la catégorie « féminin », car en

³⁷³ Voir DUGAS, M.-C., « Héroïnes ou les contes modernistes de Claude Cahun », *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles*, A. OBERHUBER et A. ARVISAIS (dir.). Repéré à <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore>

³⁷⁴ « *Myth is a story that, regardless of its loose ends, states cultural agreement and coherence. Thus when a writer dissents from that agreement, or oscillates between being a member and a critic of her culture, she can turn to a myth because she can thereby attain a maximum tension with a maximum seduction by dominant stories.* » (BLAU DUPLESSIS, R., *op. cit.*, p. 106.)

même temps que les personnages mythiques sont reconnaissables, leur réinvestissement narratif dans des modèles inédits de femmes déstabilise. De nombreux archétypes ont été repris par plus d'une auteure du corpus. C'est le cas de Sapho et de l'Androgyne.

2.1 Sapho et ses sœurs

Si le recours aux Grecs, modèles lointains, acceptés et reconnus, peut s'inscrire dans une volonté de filiation, certains auteurs ont pu y faire appel dans la création de textes cryptés – notamment pour mettre en récit des relations homoérotiques entre les personnages et faire avaliser certains comportements sous l'empreinte grecque. Il s'agit, pour reprendre les termes de Véronique Gély, d'aller « chercher dans les mythes une caution pour leurs constructions et leurs utopies³⁷⁵ ». Sandra Gilbert et Susan Gubar suggèrent que les femmes cherchèrent elles aussi des préceuses en réponse aux hommes modernistes qui valorisèrent dans leurs œuvres une hiérarchie patriarcale³⁷⁶. Cette volonté de solliciter des devancières ouvre la voie à la question du modernisme saphique (*sapphic modernism*) ou la mise en récit de figures vivant leur désir lesbien. L'intérêt pour Sapho fut ravivé au début du XX^e siècle grâce à la découverte de fragments de textes émanant de la poétesse, et plusieurs auteures du corpus y eurent recours. Susan Gubar analyse, dans l'article *Sapphistries*³⁷⁷, l'influence de Sapho dans l'imaginaire des femmes auteurs qui l'adoptèrent comme modèle littéraire. Selon elle, s'affilier à la *Poétesse de Lesbos* autorise les auteures modernistes (elle donne les exemples de

³⁷⁵ GÉLY, V., « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et gender », A. TOMICHE et P. ZOBBERMAN (dir.), *Littérature et identités sexuelles*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2007, p. 53.

³⁷⁶ Voir GILBERT, S. M. et S. GUBAR, *op. cit.*, p. 203.

³⁷⁷ GUBAR, S., « Sapphistries », *Signs*, vol. 10, n° 1, automne 1984, p. 43-62.

H. D. et de Renée Vivien) à parler au nom de Sapho ou « à la manière de Sapho ». Cet héritage grec particulier, qu'elles pouvaient façonner à leur image, affirmait leur posture auctoriale de même qu'il permettait d'édifier une filiation littéraire matrilineaire. Susan Gubar soutient : « [M]ale writers from Catullus to Lawrence Durrell also turned to Sappho, thereby providing women artists with a prism through which to view their only classical precursor³⁷⁸ ». Tout en reconnaissant que des auteurs de l'époque firent appel à des figures anciennes pour composer des scènes à tendance homosexuelle, il faut néanmoins préciser que se dégage souvent de leurs textes une ambiance érotique émoustillante, ce qui n'est pas le cas dans les textes du corpus. En convoquant Sapho, l'auteure d'*Une femme m'apparut* s'inscrit dans une lignée de femmes auteurs. Rares sont les figures féminines positives, indépendantes et fortes dans les récits anciens et la réinterprétation du passé permet à Renée Vivien de construire son propre monde idéalisé. De surcroît, Vivien traduisit la poésie de Sapho, ce qui contribua à lui conférer une connaissance fine des hypotextes. Bon nombre de ses textes font la part belle aux références intertextuelles à Sapho. « Psappha charme les sirènes » (*DL*, 107), l'une des nouvelles du recueil *La Dame à la louve*, y fait directement allusion. L'auteure la convoque aussi dans une nouvelle à propos de la déesse romaine *Bona Dea* (*DL*, 129). La narratrice Caïa Venantia Paullina tisse un lien direct entre elle et Sapho : « Sache [...] que parce que je suis ta prêtresse, Psappha, étendue parmi les lotus du Léthé, sourit lorsque je l'invoque et protège mes amours. » (*DL*, 131) Cette nouvelle valorise explicitement l'amour lesbien et la préservation contre les relations conjugales traditionnelles qu'elle considère comme impures : « Les épouses qui viendront cette nuit se sont purifiées en refusant l'étreinte de l'époux. » (*DL*, 134) Par le recours aux phrases antithétiques, la narratrice met en

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

opposition l'altruisme féminin et l'égoïsme masculin dans les relations amoureuses : « Car l'amour des femmes ne ressemble point à l'amour des hommes. Je t'aime pour toi et non pour moi-même. » (*DL*, 131-132) Cette figure stylistique permet à l'auteure de discréditer, par la force de l'image contraire, les discours patriarcaux : « Tu m'obéiras, ô mon souci ! mais tu feras de moi tout ce que tu voudras. Je serai à la fois ton maître et ta chose. » (*DL*, 130) Dans ce passage, Vivien aplanit les divergences entre dominant et dominé, faisant se confondre maître et esclave. Cette juxtaposition de caractéristiques opposées traditionnellement dévolues à chaque sexe en fonction du pouvoir que le masculin exerce sur le féminin met en évidence les inégalités entre les hommes et les femmes dans l'Antiquité. En outre, l'un des récits concernant cette bonne déesse veut qu'elle soit reconnue pour avoir résisté à son père incestueux, une version qui fait encore saillir davantage la charge critique de l'hypertexte produit par Vivien, puisque la narratrice exprime un amour lesbien dans le contexte d'une réunion réservée aux femmes, célébré dans la maison du père : « Cette nuit, la maison de mon père sera le temple où s'accompliront les rites sacrés... » (*DL*, 129) On peut lire dans ces phrases un acte de défiance envers le père et, plus largement, envers l'autorité patriarcale.

La critique de Renée Vivien envers le sexisme culturel et la discrimination des femmes est vive et manque parfois de nuances : elle fait la part belle aux femmes infaillibles, tandis que les hommes leur servent d'éternels repoussoirs. Pascale Joubi constate ce déséquilibre : « À la différence du *gender* masculin, l'identité féminine se révèle complexe et multiple dans les nouvelles de Renée Vivien³⁷⁹ ». Par sa construction d'une identité féminine idéalisée, l'auteure

³⁷⁹ JOUBI, P., « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », A. OBERHUBER *et al.* (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 206.

verse parfois dans la reproduction d'une opposition binaire à rebours entre les identités sexuelles.

À contrario, Claude Cahun, dans *Héroïnes*, met en récit une panoplie de figurations du féminin qui s'éloignent des constructions stéréotypées et de leur simple renversement. Ses héroïnes n'ont pas toujours le beau rôle, comme nous l'avons constaté dans les deux exemples donnés précédemment. Sa réinvention de la poétesse de Lesbos ne fait pas exception. Dans la nouvelle « Sapho l'incomprise », la question de la filiation soulevée par Susan Gubar se dégage. En effet, le texte s'ouvre sur deux citations en exergue placées sous le signe de la dualité, thème central de la nouvelle. La première provient de Sapho elle-même et fait état de « deux pensées qui sont en [elle] » ; la seconde, de Swinburne³⁸⁰, expose la polarité entre naissance et extinction. Puis, la narration à la première personne évolue parfois à la troisième personne du singulier dans un procédé de distanciation³⁸¹, comme si la narratrice se regardait de l'extérieur, telle une Autre. L'auteure campe son personnage de Sapho en fonction de la trame biographique consensuelle (Sapho, poétesse, dirige un cercle de jeunes femmes, s'exile avec Alcée, tombe amoureuse de Pheon, qui la quittera, jaloux – « étranger à nos rites », explique « l'abandonnée »), mais la fait dérapier : la Sapho de Cahun ne saute pas Leucade. Elle construit plutôt un stratagème digne du septième art. « On s'y trompe bien au cinéma »,

³⁸⁰ Au sujet de l'influence de Swinburne chez certaines écrivaines modernistes, dont Renée Vivien et H. D., voir LAITY, C., « H. D. and A. C. Swinburne: Decadence and Sapphic Modernism », K. JAY et J. GLASGOW (dir.), *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, New York et Londres, New York University Press, 1990, p. 217-240 : « [...] several women modernists, including H. D. and Renée Vivien, discovered in Swinburne's more fluid explorations of sexuality and gender roles a radical alternative to the modernist poetics of male desire which, as Shari Benstock and others have noted, silenced and effaced the twentieth-century women writer. » (p. 218) À propos du lien entre Sapho et Swinburne, Laity constate, dans le même article : « Other women writers appear to have constructed a patchwork "female" tradition which traced a line from Sappho through the Victorian hellenists and particularly Swinburne. Willa Cather praised Swinburne as "thoroughly Greek" and linked him as a successor to Sappho [...] » (p. 218)

³⁸¹ « Il veut donner des leçons de style à Sapho. » (*H*, 36)

(H, 37) justifie-t-elle pour faire croire à sa mort et explorer désormais le pôle négatif de la création : la destruction. Voilà l'héroïne dépourvue de son aura de martyre de l'amour. L'auteure des *Héroïnes*, par cette « traversée des apparences », reconduit en creux du stéréotype de l'homme mûr recherchant une femme beaucoup plus jeune que lui, ou, mieux, une vierge. En effet, Sapho revue par Cahun se plaint que « toutes les femmes [lui] courent après » (H, 35) et à deux reprises, la narration souligne son goût pour la chair fraîche, précisant qu'elle a, « virile encore, mais vieillissante, épousé une jeune fille » (H, 35) pour ensuite s'éprendre « d'un jeune homme de bonne famille » (H, 36) à la « semence vierge » (H, 36). Ainsi se substitue à l'histoire officielle de la figure grecque l'histoire « vraie » racontée par la narratrice elle-même, et se fait jour un déplacement déstabilisant des valeurs sociales dominantes en matière de comportements sexuels.

Tout en contribuant à leur éthos d'auteurs s'inscrivant dans une tradition littéraire, la figure de Sapho telle qu'elle est proposée par Renée Vivien et par Claude Cahun problématise l'homosexualité féminine en résistant aux modèles fixes que la littérature présentait à cet égard, ainsi que la notion de désir chez des personnages de femmes. En plus de la poétesse de Lesbos, les auteures du corpus revisitent d'autres figures féminines incarnant la résistance. Au modèle saphique s'ajoutent d'autres personnalités anciennes et belliqueuses qui contribuent à l'architecture d'une mythologie féminine décomplexée. Ce sont notamment des guerrières, des révoltées, des insoumises. Rita Felski explique en quoi le déploiement de figures guerrières anciennes dans l'iconographie des suffragettes put contribuer à inscrire leurs revendications sur la ligne du temps :

Suffragette iconography regularly resorted to images of female warriors drawn from history, allegory, and myth. Such figures as Boadicea, Athena, and above all Joan of Arc

*were proudly displaced on banners and posters as idealized symbols of feminine heroic power, bearing witness to a gynocentric tradition of militancy in the distant past*³⁸².

Cet appel aux figures mythologiques ou historiques puissantes glorifiant le courage et l'indépendance se donne à voir comme une volonté de remplacer les images féminines conventionnelles évoquant la quiétude et la soumission par une version virilisée du féminin. En effet, l'imagerie choisie représente des femmes qui se prennent en main et participent activement à la vie dans la Cité. Le fait de puiser dans les récits transhistoriques pour créer cette typologie féminine suggère aussi que la force virile serait partie intégrante de la constitution des femmes, et ce, depuis des lustres, mais que cette réalité aurait été occultée jusqu'alors. Certains textes brefs de Valentine de Saint-Point, de Renée Vivien et de Claude Cahun proposent des personnages de femmes nouvelles récalcitrantes.

Dans le *Manifeste de la femme futuriste*³⁸³, Valentine de Saint-Point convoque une panoplie de figures féminines de la Bible, de l'Antiquité, de même que d'un passé plus récent. Elle évoque des femmes retenues par l'histoire en raison de la singularité de leurs actions : des guerrières, des résistantes, des scandaleuses. En réactivant cette lignée de femmes fortes, l'auteure situe sa « femme futuriste » au sein d'un continuum de figures féminines glorifiant la vitalité, le courage et l'indépendance (et dans le droit fil de la notion nietzschéenne du surhomme³⁸⁴) : « Les femmes, ce sont les Érynnies, les Amazones ; les Sémiranis, les Jeanne d'Arc, les

³⁸² FELSKI, R., *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 166.

³⁸³ SAINT-POINT, V. de, *Manifeste de la femme futuriste*, suivi de *Manifeste futuriste de la luxure, Amour et luxure, Le théâtre de la femme, Mes débuts chorégraphiques, La Métachorie*, textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2005. Dorénavant, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses par les lettres MF suivies du numéro de page.

³⁸⁴ Henri Le Bret explique l'influence « vraie » de Nietzsche sur Valentine de Saint-Point (en opposition d'ailleurs aussi avec les influences qu'il qualifie de « spécieuses » de Marinetti et de Canudo) : « C'est Nietzsche qui semble avoir guidé son individualisme naissant. Comme tout l'Occident elle a senti passer le souffle vivifiant de sa pensée. De lui elle a aimé le culte des forces, le dédain des moralités courantes, la joie profonde d'affirmer en soi le Sur-Être. » (LE BRET, H., *Essai sur Valentine de Saint-Point*, Nice, Éditions de l'Aloès, 1923, p. 41.)

Jeanne Hachette ; les Judith et les Charlotte Corday ; les Cléopâtre et les Messaline [...] » (MF, 10) Notons qu'en mettant en lumière la figure de Messaline et, dans une moindre mesure, celle de Cléopâtre, elle fait saillir, à l'instar de Claude Cahun dans *Héroïnes*, la plurivocité des modèles, c'est-à-dire que la force des femmes ne s'incarne pas toujours dans l'héroïsme ou dans la bonté, mais peut se déployer à travers des actions plus inconvenantes, moins consensuelles. En outre, avec Messaline et Cléopâtre, l'auteure annonce aussi le thème de son deuxième manifeste, celui de la luxure. La valorisation de représentations paradoxales de femmes opposées à la tradition et à la norme de leur époque concourt à cette diversification des modèles, de la femme scandaleuse à la guerrière, en passant par la mère vue en tant que matrice pour la production de futurs soldats, mais néanmoins frondeuse : « Tuez-le, j'ai encore le moule pour en faire d'autres ! » C'est ainsi que, fatiguée des images féminines univoques mises de l'avant dans la société bourgeoise, Valentine de Saint-Point contribue au développement d'un ensemble d'images de la « femme nouvelle ». Le recours aux figures anciennes lui permet de mettre en place un système référentiel consensuel qu'elle adapte à son propos de façon à lui conférer une certaine légitimité. Par ailleurs, l'évocation de l'imagerie grecque et de divers personnages féminins ayant marqué l'histoire souligne l'érudition de la petite-nièce de Lamartine, une filiation romantique dont, paradoxalement, la futuriste d'alors s'enorgueillit. Éminemment moderne dans sa façon de proposer de nouvelles interprétations du féminin et de soulever des questions (im)pertinentes par rapport aux stéréotypes sexuels et à la place historique des femmes dans la société³⁸⁵, l'« annonciatrice » Valentine de Saint-

³⁸⁵ Véronique Richard de la Fuente, dans *Valentine de Saint-Point, une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste* (Céret, Édition des Albères, 2003, p. 141), en affirmant que « par son entreprise de déstabilisation, par le défi, [...] [Valentine de Saint-Point] a permis à la femme de se faire une place dans les rangs futuristes », attribue à la petite-nièce de Lamartine tout le mérite de l'ouverture futuriste aux femmes. Sans aller aussi loin, puisque la revue *Poesia* (fondée en 1905 et dirigée par Marinetti) contenait déjà des textes écrits par des femmes, force est de constater que la fortune que connurent les lectures publiques du *Manifeste* de

Point, bien que refusant catégoriquement de s'associer au féminisme, plaide dans son *Manifeste de la femme futuriste* pour des changements de perspectives en matière de rôles sexués. La palinodie dont elle use dans ses manifestes constitue un outil de réveil dans le cadre d'une rhétorique du choc au cœur d'une performance devant public³⁸⁶, et pierre angulaire, avec une poétique de la rupture radicale, du futurisme. Dans ses manifestes, le lien quasi synesthésique qu'elle tisse entre la forme et le propos en s'appropriant un genre dit masculin, le manifeste, ainsi que le lexique viril de la guerre pour dépeindre des femmes met en lumière la singularité, voire l'incongruité, des images féminines qu'elle propose. Il s'agit d'une juxtaposition antithétique moderne à laquelle s'ajoutent des affirmations paradoxales au sujet des femmes qui accentuent les contrastes du propos, des éléments propres au chaos anticipé dans le cadre des *happenings* futuristes.

La révolte s'exprime également par l'entremise de personnages féminins imaginés par Renée Vivien, toujours dans le recueil *La Dame à la louve*. Dans « Le voile de Vasthi », elle convoque la figure biblique de Lilith campée en tant qu'héroïne. Ce choix énonciatif lui permet de proposer un cadre discursif à la fois connu et empreint de mystère, dont elle détourne la diégèse afin d'en exposer le sexisme et d'en proposer une interprétation originale. Dans la nouvelle de Vivien, le roi chosifie Vasthi en la montrant comme sa possession : « [L]e roi Ahasuérus a ordonné [...] d'amener en sa présence la reine Vasthi pour montrer sa beauté aux peuples et aux grands. » (*DL*, 90) La reine Vasthi se présente en héritière de Lilith qu'elle

Valentine de Saint-Point à l'échelle internationale a pu contribuer à changer les perceptions en matière de rôles féminins chez les futuristes et dans la société en général et ce, malgré l'insuccès de ses manifestes auprès des groupes féministes.

³⁸⁶ Est-il besoin de rappeler que les manifestes futuristes (et celui de Valentine de Saint-Point ne fait pas exception) sont destinés à être dits (ou performés) dans un contexte éphémère enrobé d'un certain humour, des *happenings*, dans le cadre desquels l'objectif vise à secouer, à choquer, à déstabiliser l'auditoire ? Ils ne sont pas à priori pensés pour être lus.

considère comme un modèle de liberté et de résistance féminine. À l'instar de la première épouse d'Adam, la reine refuse d'obéir au roi. En conséquence, on la chasse du royaume, mais elle ne souffre aucunement de son expulsion, préférant la solitude et les dangers du désert à la soumission à l'autorité patriarcale. Or, l'ex-souveraine ne semble pas considérer cette situation comme un choix individuel. En suivant l'exemple de Lilith, elle se place en continuité avec les actions qu'ont posées avant elle d'autres femmes récalcitrantes pour obtenir leur liberté, et elle-même servira d'exemple aux générations futures, laissant un héritage de rebelle : « Mon action parviendra à la connaissance de toutes les femmes. » (*DL*, 93) Par son acte d'insoumission, Vasthi défie les structures de l'autorité patriarcale ainsi que l'objectivation des femmes qui en découle souvent. Il s'agit d'un engagement en faveur de la résistance qui se fait entendre comme un appel à l'égalité entre les sexes et au respect qui devrait caractériser les rapports entre hommes et femmes.

Au regard des deux figures fortes réinventées par Saint-Point et Vivien, l'héroïne Ève, la successeure de Lilith auprès d'Adam revue par Claude Cahun, apparaît plus ambivalente dans sa rébellion. En effet, la réinterprétation cahunienne d'un autre grand mythe féminin dans « Ève la trop crédule » propose une intrigue prenant naissance dans le livre de la *Genèse* autour de l'histoire du couple Adam et Ève. Au centre de sa nouvelle configuration narrative, l'héroïne se trouve resituée dans la société contemporaine consumériste. Ève s'exprime désormais à la première personne – premier acte de défiance envers l'ordre établi, puisqu'elle n'était pas maîtresse de son propre récit jusqu'alors. Elle cherche à se départir des moules normatifs la définissant depuis toujours, mais son parcours est parsemé d'embûches. Dans l'ambivalence qui l'anime et dans ses rapports avec la société de consommation, c'est-à-dire face à des enjeux d'actualité qui interpellent le lecteur, Ève incarne des tensions toutes

modernistes. Joëlle Papillon décrit ainsi les effets produits par la mise à jour cahunienne des grands mythes féminins :

Ainsi les héroïnes se trouvent-elles actualisées, et cette nouvelle proximité avec le lecteur leur enlève leur grandeur et leur statut d'héroïnes légendaires. Les héroïnes étant devenues des personnages contemporains, les questions qu'elles soulèvent se déplacent vers l'époque moderne et le discours social autour du féminin, et plus précisément autour de l'image de la « nouvelle femme³⁸⁷ ».

La figure d'Ève telle que la revisite Claude Cahun incarne une forme de résistance, mais non radicale, voire empêchée, c'est-à-dire que l'héroïne se trouve prise entre la fixité de l'Ancien Monde et le dynamisme de la modernité. Elle cherche à s'extirper de l'emprise du Père, mais demeure néanmoins dépendante de lui en raison de son ignorance et de son manque d'autonomie : « Mais quel est mon jour de naissance ? – Il faudra que je demande au père. Je suis trop ignorante aussi ! » (*H*, 10), constate-t-elle. De nombreux procédés scripturaires modernistes appuient ces frictions, à commencer par le ton provocant qui se dégage de la mise en parallèle de la rhétorique biblique et de la stratégie commerciale³⁸⁸. Le texte s'ouvre sur une citation (fictive) en exergue, un « Onzième Commandement » (*H*, 7) détournant le discours autoritaire biblique et prescrivant de ne jamais se fier aux messages publicitaires publiés dans les journaux, lesquels se révèlent tout aussi autoritaires, véritables « bibles contemporaines » : « Il faut éviter les drogues de toute sorte, spécialement celles recommandées dans les journaux comme guérissant toutes les maladies. » (*H*, 7) Puis, la narration souligne entre parenthèses l'absurdité de l'injonction, la présentant comme une

³⁸⁷ PAPIILLON, J., « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », A. OBERHUBER (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007, p. 135.

³⁸⁸ D'autres nouvelles du recueil détournent le discours religieux. Les héroïnes reprennent, tantôt littéralement, tantôt sous une forme légèrement modifiée, des phrases tirées du livre sacré des chrétiens, notamment ces extraits des Sept paroles de Jésus en croix émis par Hélène et par Salomé respectivement : « Je vous le dis en vérité » (*H*, 32) et « Pardonnez-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font. » (*H*, 56)

méthode commerciale douteuse : « (Paru lui-même dans une notice recommandant un certain médicament – pour lequel on craignait la concurrence, il faut croire.) » (*H*, 7) Élément central de la poétique moderniste, l'emprunt aux discours dominants comme matériau artistique se conjugue ici à une critique de la société consommatrice pour induire une réflexion chez le lecteur. Avec l'intégration de fragments en langue anglaise : « *Are you reaching for TRUTH ? I will tell you FREE ! (only send the exact date of your birth and enclose ten cents !* » (*H*, 10), les enchevêtrements de niveaux de langue et de discours à l'œuvre dans la nouvelle contribuent à fixer l'héroïne dans un environnement hétérogène, bousculé, à l'image de la poétique moderniste qu'ils expriment.

À l'instar de la femme nouvelle, les insoumises telles qu'elles sont imaginées par Valentine de Saint-Point, Renée Vivien et Claude Cahun à partir de modèles de figures rebelles historiques cherchent à fuir les catégories sexuées en fonction desquelles elles furent définies. Pour réaliser cette opération d'évitement, les personnages féminins adoptent des attitudes et des attributs inattendus, radicaux, voire antithétiques. Dans les œuvres des auteures qui ont recours à la réécriture s'instaure, par un effet palimpseste, un rapport de continuité entre les protagonistes des hypertextes et leurs modèles, puisque sous les traits des nouvelles Sapho, Lilith, Ève et autres apparaissent ceux de leurs aïeules textuelles. « Salomé la sceptique » perce d'ailleurs ce procédé palimpseste : « Mais d'autres [...] assuraient qu'ils déformaient à dessein les traits de l'héroïne [...] – Fardez, maquillez, mettez-lui un faux-nez – grattez : la grimace reparaît ; la femme, elle est toujours dessous ! » (*H*, 56) Cette « explication » met de l'avant l'idée que certains « gènes récessifs » transparaissent sous un jour nouveau. T. S. Eliot décrit en ces termes le rapport qu'entretient toute création nouvelle avec le passé : « Ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit

simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment "nouvelle") œuvre d'art³⁸⁹. » Il ajoute : « [L]'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre. [...] [L]e passé [est] modifié par le présent tout autant que le présent est dirigé par le passé³⁹⁰. » C'est ainsi que se donnent à voir les figures d'origine métamorphosées sous leur reprise par des auteures modernistes. Si Sapho et ses sœurs surent inspirer toute une galerie de personnages hors normes à nos auteures, il en va de même des mythes de l'Androgyne et de l'Hermaphrodite.

2.2 L'entre-deux des pôles identitaires : travestissement, travestisme, androgynie, hermaphrodisme

Nous avons rappelé l'anecdote de Rachilde qui, invoquant ses activités d'écriture considérées comme masculines, déposa une demande d'autorisation officielle pour s'habiller en homme. On pourrait aussi citer Moonbeam (Natalie Barney) qui revêtit une tenue masculine de jeune page pour séduire la courtisane d'*Idylle saphique* (Liane de Pougy). Les exemples de ces femmes réelles et textuelles qui se sont approprié le vêtement en tant que véhicule discursif pour tromper ou convaincre de leur capacité à vivre « au masculin » sont nombreux. Radclyffe Hall, auteure du *Puits de solitude*, considéré comme le premier roman lesbien, avait adopté l'habit masculin au quotidien³⁹¹. Certaines auteures et artistes eurent également recours au

³⁸⁹ ELIOT, T. S., « La tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1999 [1932], p. 29.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Susan Clayton, à travers l'histoire de James Allen (1787-1829), analyse la figure de la *female husband*, c'est-à-dire « une personne de sexe féminin qui se déguise en homme et qui entretient une relation stable avec une autre femme ». (CLAYTON, S., « L'habit ferait-il le mari ? L'exemple d'un *female husband*, James Allen (1787-

travestissement³⁹² pour interroger et confronter les normes sociales et déstabiliser l'opposition binaire entre les sexes³⁹³, anticipant des idées mises de l'avant près d'un siècle plus tard par les penseurs des *gender studies*. En outre, elles mirent en récit ce genre de personnages de travesties et d'androgynes. Lucie Delarue-Mardrus et Claude Cahun fictionnalisèrent même l'hermaphrodisme³⁹⁴. Penchons-nous d'abord sur deux nouvelles problématisant cet aspect de la femme nouvelle qui s'approprie des attributs masculins et féminins, la première est de Renée Vivien, la seconde, de Claude Cahun. Puis nous aborderons le roman *L'Ange et les pervers* de Lucie Delarue-Mardrus à propos d'un personnage hermaphrodite.

Dans la nouvelle « Prince charmant » (*DL*, 39-43) de Renée Vivien, mettant de l'avant la question du travestisme, les références intertextuelles aux contes de fées ressortent. Vivien y fait intervenir les descriptions genrées d'un frère et d'une sœur : « Béla [le frère] possédait toutes les vertus féminines et Terka [la sœur] tous les défauts masculins. » (*DL*, 39) Ils « se

1829) », C. BARD et N. PELLEGRIN (dir.), « Femmes travesties : un “mauvais” genre », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 10, 1999, p. 91-116.)

³⁹² Le terme travestissement sert à désigner, selon la définition du *Petit Robert* (2009), « l'utilisation par un individu des vêtements propres à des personnes d'une autre condition ou de l'autre sexe ». Le terme travestisme, utilisé en psychiatrie, désigne plus spécifiquement, toujours selon le *Petit Robert* (2009), « l'adoption habituelle des vêtements et des habitudes de l'autre sexe ». Nous observons toutefois que les cas de Radclyffe Hall et de Sarolta Vay relèveraient plutôt du travestisme. Aujourd'hui, il semble qu'il vaudrait mieux recourir au terme « pratiques transgenres », plus inclusif. Voir à ce sujet BOURCIER, M.-H., « Des “femmes travesties” aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », C. BARD et N. PELLEGRIN (dir.), *op. cit.*, p. 117-136.

³⁹³ Selon Marjorie Gerber, le rôle du travestisme en serait un de remise en cause : « *This interruption, this disruptive act of putting into question, is [...] precisely the place, and the role, of the transvestite.* » (p. 13) Cette pratique, selon elle, brouille les catégories : « *Transvestism is a space of possibility structuring and cofounding culture: the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself.* » (GERBER, M., *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Londres, Routledge, 2011 [1992], p. 17.)

³⁹⁴ Nous entendons ici l'« androgynie » comme le caractère d'une personne dont les caractéristiques extérieures rappellent celles de l'autre sexe et l'« hermaphrodisme » comme la condition physiologique d'un individu possédant les organes sexuels des deux sexes.

ressemblaient étrangement » (*DL*, 39). Leur jeune voisine Saroltá³⁹⁵ s'était entichée de Béla, et lorsque ce dernier, âgé dans la vingtaine, revient vers elle après plusieurs années d'absence, ils se marient. Si, aujourd'hui, les contes de fées peuvent être vus comme des outils d'apprentissage qui aident les enfants à comprendre le monde qui les entoure³⁹⁶, ils mettent généralement de l'avant des personnages qui reproduisent l'inégalité des rôles sociaux. Les contes de fées font partie d'un corpus commun³⁹⁷ dans la société occidentale du XX^e siècle et les enfants intériorisent l'imaginaire qu'ils diffusent, si bien que les lecteurs les reconnaissent facilement, et attendent leur finale convenue. Vivien, en subvertissant le conte par la représentation d'un prince aux attributs féminins, déconstruit l'image d'Épinal du prince (fort, puissant, protecteur). Ainsi, elle propose une réflexion sur le masculin et le féminin et soulève des questions sur l'amour homosexuel, le travestisme et les rôles sexués, à l'instar de certaines femmes artistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, pour qui le « *cross-dressing became a way of addressing and redressing the inequities of gender categories*³⁹⁸ ». À cet égard, notons, à la suite de Karla Jay dans son introduction à la version anglaise de *La Dame à la louve*, que Vivien joua elle-même sur cette ambiguïté sexuelle dans ses premiers ouvrages³⁹⁹. À la fin de la nouvelle, le lecteur découvre que le prince charmant est en fait une

³⁹⁵ Le nom de Saroltá n'a certainement pas été choisi au hasard. Il fait écho à l'histoire de la comtesse hongroise Sarolta Vay (1859-1918), « *the most fully investigated case of sexual inversion in a woman in modern times [...]* Sarolta always dressed as a man, and went through a pseudo-marriage with a girl who was ignorant of the real sex of her "husband". » L'anecdote est tirée de ELLIS, H., *Studies in the Psychology of Sex*, vol. II: « Sexual Inversion », Philadelphia, F.A. Davis, 1927, p. 195. Il est possible que Renée Vivien ait été au fait du cas de James Allen qui fut largement commenté dans la presse britannique en 1829. Voir CLAYTON, S., *loc. cit.*

³⁹⁶ BETTLEHEIM, B., *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1976.

³⁹⁷ À la fin du XIX^e siècle, les contes des frères Grimm faisaient partie de la culture commune européenne. De surcroît, Vivien, scolarisée en France, a certainement eu aussi accès aux contes de Charles Perrault.

³⁹⁸ GILBERT, S. M. et S. GUBAR, *No Man's Land*, *op. cit.*, p. 347.

³⁹⁹ « *In her earliest works, Vivien pretended she was a man by writing under the name R. Vivien or René Vivien [...]* » (JAY, K., « Introduction », R. VIVIEN, *The Woman of the Wolf and Other Stories*, New York, Gay Press, 1983, p. vii.)

princesse : Terka. Cette fin travestie peut être interprétée comme une remise en cause du système genré qui régit les rapports entre les hommes et les femmes, ainsi que comme une critique de la discrimination sur la base du genre et de l'obligation à l'hétérosexualité (ou de ce qu'Adrienne Rich appelle *compulsory heterosexuality*⁴⁰⁰). De plus, comme la narration qualifie le couple formé par Saroltâ et Terka de « divin » (*DL*, 43), et que ce dernier doit vivre son amour caché « au fond d'un palais vénitien ou d'une maison florentine » (*DL*, 43), soit en paria, exclu de son milieu, Vivien s'interroge sur le sort réservé aux couples de même sexe dans la société⁴⁰¹. Si elle-même, dans le Paris de la Belle Époque, fut en mesure d'assumer son homosexualité au grand jour, il n'en demeure pas moins que cette identité n'était permise qu'à quelques privilégiées du cercle fermé du Paris-Lesbos. En outre, Gilbert et Gubar⁴⁰² font remarquer que pour les artistes et les auteurs du début du XX^e siècle, le travestissement et l'androgynie prirent un sens différent selon qu'ils étaient vécus par un homme ou par une femme. Nul doute en effet que chez une femme, s'habiller en homme donne un sentiment de liberté (de mouvement, de circulation dans l'espace public) *et* de pouvoir⁴⁰³. Cela ne va pas de soi pour les hommes qui s'habillent en femmes.

⁴⁰⁰ RICH, A., « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs*, vol. 5, n° 4, été 1980, p. 631-660. La finale peut aussi faire écho à ce constat que pose Claude Cahun dans *Aveux non avenues* : « Avoir le Prince Charmant, quel enfantillage ! “Avoir” n'est pas assez. Préférons “Être”. » (CAHUN, C., *Aveux non avenues*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2011, p. 104.)

⁴⁰¹ Gilbert et Gubar rappellent que « [...] *both Romaine Brooks and Radclyffe Hall identified cross-dressing with lesbianism and lesbianism with physiologically and psychologically masculine traits in women that caused society to set them apart as marked.* » (GILBERT, S. M. et S. GUBAR, *No Man's Land*, *op. cit.*, p. 353.) Notons que cette figure est déjà présente chez Balzac (Sarrasine, Séraphîta) et que les romantiques en sont friands.

⁴⁰² GILBERT, S. M., et S. GUBAR, « Cross-dressing and Redressing », *No Man's Land*, *op. cit.*, p. 324-376.

⁴⁰³ Dans un article sur les femmes travesties, Marie-Hélène Bourcier pose l'hypothèse suivante : « [...] bénéfiques érotique et social coexistent dans le cas des femmes travesties, plus qu'ils ne sont exclusifs. Après tout, se déguiser en homme est toujours garant d'un confort social et économique immédiat et pour cause. » (BOURCIER, M.-H., « Des “femmes travesties” aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », C. BARD et N. PELLEGRIN (dir.), *op. cit.*, p. 122.)

Si la notion de scandale est à la base de la reprise d'un mythe, comme le souligne Véronique Gély⁴⁰⁴, il apparaît que celui de l'Androgyne associé à l'être complet originel en est tout empreint. Très présente au cours du XIX^e siècle⁴⁰⁵ et des premières décennies du XX^e siècle, la figure de l'Androgyne fascine, mais suscite de la crainte chez les hommes. Selon Annelise Maugue, « les hommes voient dans l'androgynie féminine une tentative d'usurpation conquérante sauvage⁴⁰⁶ ». Pour Bram Dijkstra, c'est une volonté de s'opposer aux normes sociales ambiantes qui aurait motivé les artistes du XIX^e siècle finissant à réactiver le mythe : « *For the artists of the period* [les deux dernières décennies du XIX^e siècle], *the revival of the concept of the androgyne was a gesture of defiance toward the dominant values of their social environment*⁴⁰⁷. » Un récit ancien de ce mythe, celui d'Ovide, veut que la nymphe Salmacis s'éprenne d'Hermaphrodite, fils d'Hermès et d'Aphrodite. « [L]a vue de tant de charmes allume dans son âme de brûlants désirs [...] elle ne maîtrise plus son délire⁴⁰⁸. » Le jeune homme refuse ses avances, mais Salmacis, « malgré sa résistance, lui ravit des baisers qu'il dispute [...] et peu à peu l'enveloppe tout entier de ses embrassements⁴⁰⁹ ». Elle demande aux dieux « que jamais rien ne puisse le séparer [d'elle], ni [elle] de lui⁴¹⁰ ». Les dieux décident d'exaucer son souhait et « ainsi, la Nympe et le berger [...] ne sont plus deux corps distincts :

⁴⁰⁴ GÉLY, V., « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction » dans *Mythe et littérature*, S. PARIZET (dir.), Paris, Lucie, coll. « Poétiques comparatistes », 2008, p. 69-98.

⁴⁰⁵ Sur l'intérêt dont fait l'objet la figure de l'androgynie au XIX^e siècle, Gilbert et Gubar expliquent, citant Bram Dijkstra, que « *the dual-sexed figure may in this period* [seconde moitié du XIX^e siècle] *have been a “central symbol of ... revolt against the bourgeoisie, and against the society of exchange values and polar oppositions which the bourgeoisie had fostered.”* » (GILBERT S. M. et S. GUBAR, *No Man's Land*, op. cit., p. 326.)

⁴⁰⁶ MAUGUE, A., « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », G. DUBY et M. PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le XIX^e siècle*, vol. 4, Paris, Plon, 1999, p. 542.

⁴⁰⁷ DIJKSTRA, B., « The Androgyne in Nineteenth-Century Art and Literature », *Comparative Literature*, vol. 26, n^o 1, hiver 1974, p. 62-73.

⁴⁰⁸ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Éditions La Bibliothèque Digitale, empl. 1355 [version Kindle].

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*, empl. 1362 [version Kindle].

sous une forme double, ils ne sont ni homme ni femme : ils semblent n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux⁴¹¹ ». Dans la nouvelle « Salmacis la suffragette », que Claude Cahun se dédie à elle-même dans un procédé autoréflexif, l'incipit tiré de l'Évangile selon Matthieu⁴¹² : « *Maudits soient ceux par qui le scandale arrive ! mais il faut que le scandale arrive...*⁴¹³ » (H, 71) est attribué à Zeus en réponse aux aventures de Salmacis. Cahun reprend le récit d'Ovide en insistant sur sa dimension érotique, laquelle semble inhiber les capacités de résistance d'Hermaphrodite⁴¹⁴ : « Par ses lentes caresses préliminaires, elle désarma le fils d'Hermès et d'Aphrodite », puis introduit la question de la régulation des naissances : « et pour plus de sûreté se fit enlever les ovaires » (H, 72) et conséquemment, l'idée du plaisir charnel sans l'objectif de procréation⁴¹⁵. L'être fusionné ne forme qu'un seul et même être plutôt que d'en produire un troisième, lequel serait le fruit de leur amour. En outre, il devient immortel, c'est-à-dire en concurrence avec les dieux. Toutefois, cet être hybride est comparé à un monstre parce qu'il n'est jamais apaisé et assailli indifféremment mâles et femelles. C'est pourquoi il sera puni, coupé en deux, mais « l'esprit de Salmacis [...] devra cependant habiter un corps d'homme ; celui d'Hermaphrodite ne pourra loger qu'en un corps de femme ! » (H, 73) Loin de symboliser la quintessence de l'être, la fusion des sexes se donne à voir comme une métamorphose « contre nature » qui se conclut toujours par une punition. Cette modification apportée au texte initial peut faire écho au discours sur l'éloge d'Éros tenu par

⁴¹¹ *Ibid.*, empl. 1369 [version Kindle].

⁴¹² Le texte biblique, Matthieu 18-7, est légèrement différent : « Malheur au monde à cause des scandales ! Il est nécessaire que les scandales arrivent, mais malheur à celui qui est la cause du scandale. »

⁴¹³ En italiques dans le texte.

⁴¹⁴ On remarque qu'ici, à l'instar du récit biblique de la genèse, c'est une femme qui est à l'origine du scandale ou du « péché ».

⁴¹⁵ Notons que cette notion de plaisir charnel est tout à fait absente chez l'hermaphrodite insexué imaginé par Lucie Delarue-Mardrus dans *L'Ange et les pervers*. Nous y reviendrons.

Aristophane dans *Le Banquet* de Platon, dans lequel il apporte l'idée qu'il y aurait eu un androgyne originel :

Il y avait trois catégories d'êtres humains et non pas deux comme maintenant, à savoir le mâle et la femelle. Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgyne, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle⁴¹⁶.

Ce rappel de l'Androgyne originel renvoie également aux discours scientifiques de l'époque au sujet de l'inversion sexuelle, notamment à celui mis de l'avant par Havelock Ellis – bien connu de Claude Cahun puisqu'elle signa la traduction d'un texte du sexologue⁴¹⁷ – avançant l'idée que l'homosexualité serait justement le fait qu'une âme femelle habiterait un corps mâle et vice-versa. La fusion des éléments féminins et masculins au sein d'un même être rappelle également les théories de l'Anglais Edward Carpenter, notamment la notion de *sexe intermédiaire* dans un ouvrage publié en 1908⁴¹⁸ dans lequel il fait état, entre autres, des multiples facettes de l'entre-deux des pôles identitaires qui composent la race humaine. Pour Cahun, ce détournement constitue une façon de réfuter la binarité des identités sexuelles ou à tout le moins d'en montrer le caractère construit. Le travail opéré par Cahun sur le mythe de l'Androgyne fait aussi ressortir sa recherche du neutre. Andrea Oberhuber explique :

Conçu telle une figure de pensée, le Neutre constitue dans l'imaginaire cahunien l'idéal inatteignable qu'il s'agit d'évoquer tel un mirage dans les images – (auto) portraits, photomontages et tableaux photographiques confondus – et de convoquer par l'écriture, afin de saborder le genre grammatical et sexuel⁴¹⁹.

⁴¹⁶ PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. 114-115.

⁴¹⁷ Lucie Schwob traduit le texte de Havelock Ellis intitulé *L'hygiène sociale. La femme dans la société* qui fut publié à Paris en 1929.

⁴¹⁸ CARPENTER, E. *The Intermediate Sex*, *op. cit.*

⁴¹⁹ OBERHUBER, A., « Vers le neutre : l'haltérophile et le minotaure », *Mélusine*, n° XXXVI, 2016, p. 114-115.

L'être hybride que constitue l'Androgyne traduit l'idée de fluidité des identités chère à l'auteure. Cette stratégie de brouillage identitaire fait aussi partie d'un procédé ludique récurrent chez Cahun pour remettre en question la fixité des genres, pour les repenser. Elle amorce en outre une critique sociale lorsqu'il est question du châtiment dont les protagonistes sont l'objet, c'est-à-dire qu'ils doivent « subir [...] les désirs contre nature que leur apparence fera naître... ou de faire fuir à leur aspect (mâle) ceux, (femelle) celles, qui souhaite leur cœur réel – contraire. » (*H*, 73) L'auteure met l'accent sur la difficulté à s'accorder selon ces dispositions, mais apporte une solution, voire une transgression, le *self-love* (*H*, 89), ce retour vers soi, suggéré par la dédicace (« à Claude ») : « un corps [celui d'Hermaphrodite] une âme bien accordés, c'est assez pour l'amour. Hermaphrodite peut aller chez Narcisse – et s'y présenter de ma part » (*H*, 74), conclut l'auteure.

L'idée de l'Androgyne perçu comme l'être total poursuit son cheminement au début du XX^e siècle, notamment pour appréhender la question de l'homosexualité. Fragment d'homme allié au fragment de femme, cette figure relève du partiel, de l'instable, de l'indéterminé pour former, paradoxalement, un être complet. Que des auteures du corpus aient eu recours au mythe de l'Androgyne pour fictionnaliser un féminin non essentialisé n'a rien de surprenant. En effet, l'Androgyne, figure par excellence de la théorie *queer*, incarne la volonté des auteures de développer des subjectivités non unifiées, c'est-à-dire qui comportent des attributs dits féminins et dits masculins tout à la fois. Il s'inscrit, à cet égard, dans une esthétique qui répond aux interrogations de l'époque et aux changements de perceptions quant à l'existence d'un sujet stable, et à la fixité des identités sexuelles et sexuées. En effet, selon la prémisse de l'être fusionné, il semble inutile de vouloir se métamorphoser avec les attributs de l'autre sexe, puisque, en fait, les deux genres cohabiteraient au sein d'une même personne pour s'approcher

d'une forme neutre (la forme de prédilection de Claude Cahun⁴²⁰). La notion d'autosuffisance amenée dans la nouvelle est transgressive et source de réprobation étant donné que l'union à soi-même signifie aussi la fin de la race humaine. Les auteures à l'étude explorèrent ainsi diverses possibilités pour des personnages dotés des deux sexes en coprésence.

Dans son roman *L'Ange et les pervers*, Lucie Delarue-Mardrus propose un personnage hermaphrodite, lequel fait écho à des questions liées au travestisme, au travestissement et à l'androgynie. Dans cet ouvrage publié en 1930, l'auteure relate l'histoire de Marion de Valdeclare, né de mère anglaise⁴²¹, enfant délaissé et mal aimé en raison de sa condition physiologique. C'est un hermaphrodite élevé en garçon⁴²². Marion sent depuis toujours cet état de dualité, « sa tare native » (*AP*, 15), jusque dans son for intérieur :

Il a rêvé souvent que sa mère, ou plutôt la bête aveugle qui agit en nous indépendamment de notre esprit, a dû, lorsqu'elle le portait, préméditer des jumeaux, car, depuis l'âge où l'humain entre dans l'angoisse de l'âme, son instinct lui a fait sentir à ses côtés un mystérieux second lui-même (*AP*, 1).

Une fois la mère morte, le père, qui ne peut souffrir sa présence, l'envoie étudier chez les Jésuites. Après avoir vécu les affres de la vie de pensionnaire hermaphrodite au sein de l'institution d'enseignement, Marion sort du collège diplômé et doté d'un modeste héritage laissé par son père décédé entre-temps. Mais le diagnostic d'un scientifique vient changer la donne et faire en sorte que l'intersexué se voit écarté de cet héritage, du fait que par son

⁴²⁰ « Neutre est le seul genre qui me convienne toujours », précise-t-elle. (CAHUN, C., *Aveux non avenues*, op. cit., p. 169.)

⁴²¹ Ce détail revêt une certaine importance puisqu'il renforce la dualité qui anime Marion : dualité sexuelle, mais aussi langagière et culturelle. L'enfant apprend « à lire, écrire et compter en anglais et en français » (*AP*, 9). Il semble aussi avoir une nature bipolaire, puisque « l'on devait parfois refréner l'avidité fiévreuse avec laquelle il apprenait ses leçons et faisait ses devoirs, alors qu'à d'autres moments sa paresse lui valait des punitions » (*AP*, 10).

⁴²² Chez le personnage de Marion, il y a présence des deux sexes.

physique imberbe, il lui serait possible de choisir le sexe féminin : « Mon oncle se frottait les mains. Sa rancune contre mon père survivait à celui-ci [...] Ce fameux fils dont il avait été si jaloux sans savoir, il allait donc en faire une fille – et une vieille fille, puisque je n’étais pas mariable. » (*AP*, 47)

Marion devient ensuite autonome et se met « en route pour la vie avec son double, son étrange et néfaste double » (*AP*, 15). En tant que femme, elle devient dramaturge et, en tant qu’homme, il écrit, mais dans l’ombre « pour de vieux noms connus » (*AP*, 31). « Il a préparé les conférences mondaines d’un avocat célèbre (car il a fait son droit), collaboré pour plus de moitié à des pièces à succès, fourni la matière de deux volumes d’histoire, rédigé les mémoires d’un vieil aristocrate. » (*AP*, 31) N’est-il pas ironique que la version masculine de Marion travaille comme nègre et qu’à l’inverse, sa version féminine ait investi l’espace public de ses succès ? Femme, elle fréquente Laurette⁴²³, une riche lesbienne américaine et grande voyageuse en quête d’aventures homosexuelles qui fait la promotion des pièces de théâtre écrites par Marion. Elle/il passe d’une vie de femme (évoluant sous le nom de Miss Hervin – prénom de son père, Hervin de Valdeclare – à une vie d’homme (se faisant appeler monsieur de Valdeclare ou Mario). Lorsqu’elle se retrouve seule, Marion retire son fard, tel un masque⁴²⁴. « La voilà chez elle. Le voilà chez lui. » (*AP*, 27) La description des gestes de ce personnage hybride pour construire tour à tour son masque masculin ou féminin anticipe les théories de la performativité dont nous avons parlé précédemment : « Il fallut seulement

⁴²³ Sous ce personnage semble se profiler les traits de Natalie Barney, ce que confirme d’ailleurs Delarue-Mardrus dans ses *Mémoires*, *op. cit.*, p. 144.

⁴²⁴ La notion de mascarade est bien présente ici : Marion n’assume pas publiquement la coprésence des deux sexes en elle, non plus qu’elle ne s’en assigne un seul. Elle/Il joue tantôt la femme, tantôt l’homme, dans des environnements distincts, agissant en fonction de deux sexes civils. Sur la question de l’ambiguïté sexuelle, voir MARZANO, M., (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p. 50-52.

quelques gestes, la mode féminine actuelle prêtant à cette sorte de transformation. Le temps de remplacer sa jupe courte par un pantalon long, et Marion, fille de trente ans, redevint l'éphèbe éternel qu'elle était. » (AP, 28) Mais l'intériorité du personnage semble plus embrouillée, puisque l'hermaphrodite a intériorisé un comportement associé au masculin : « Quand on a l'éducation d'un garçon, il est difficile, même avec plusieurs années d'habitude, de se sentir à l'aise sous l'aspect d'une femme. » (AP, 28) Marion constate néanmoins qu'« [u]ne langue étrangère aide à dire des vérités. C'est comme quand on porte un masque » (AP, 20). Elle joue la femme nouveau genre, c'est-à-dire qu'elle fume et se met du rouge à lèvres (AP, 20). Marion, conditions physiologiques obligent, par ses activités professionnelles et son entourage, évolue en femme nouvelle⁴²⁵ qui semble libérée des présupposés sociaux en matière de rôles sexués. C'est pourquoi la narration homodiégétique étonne par cette phrase qui relance les stéréotypes sexistes : « Ce cerveau, ma seule vraie masculinité, me vengeait sans cesse des entreprises ou des mauvais traitements de mes condisciples. Toujours le premier dans toutes les branches... » (AP, 45) Si le récit ébranle par le thème qu'il traite, il est intéressant d'observer qu'il se termine, d'une certaine manière, par une trame semblable à celle de nombreux récits de femmes auteurs de l'époque, c'est-à-dire par l'assagissement de l'héroïne qui tente de se conformer aux attentes sociales normatives envers les femmes, puisque le statut de mère adoptive de Marion se révèle moins controversé que celui d'auteure célibataire. Marion adopte un enfant illégitime, le petit Pierre, qu'elle nommera officiellement Pierre Hervin de Valdeclare. Elle expérimente la parentalité en fonction de son état

⁴²⁵ Jennifer Waelti-Walters, dans *Feminist Novelists of the Belle Époque*, op. cit., p. 27, affirme que la figure androgyne de Marion « provides a symbolic description of the "new woman" ».

d'« archange⁴²⁶ » (*AP*, 18), affirmant : « Je serai son père et sa mère en une seule personne⁴²⁷. » (*AP*, 156) Ironiquement, tout en observant une certaine norme sociale en devenant responsable d'un enfant, elle se réjouit à l'idée de passer pour une fille-mère, une figure marginale que Delarue-Mardrus avait décrite dans son premier roman *Marie fille-mère*, publié en 1908. Le désir de parentalité se révèle plus fort que le qu'en-dira-t-on.

En ce qui concerne les stratégies scripturaires adoptées par l'auteure dans ce roman, on constate un jeu avec les perspectives narratives. La narration évolue de la première personne féminine à la première personne masculine, puis à une narration à la troisième personne, laquelle emprunte également, au besoin, la forme masculine ou féminine. Il s'agit d'un procédé qui permet de sonder l'âme double de la protagoniste qui n'arrive pas à transcender les pôles identitaires. Cette dualité favorise la perception des clichés et carcans sociaux imposés à l'un et à l'autre sexe en même temps qu'elle rend apte à répondre à ces normes, par l'adoption du sexe féminin ou masculin, selon les circonstances. Or, il demeure que « [l]es rôles sexués de Marion/Mario alternent, sans jamais fusionner⁴²⁸ », souligne avec justesse Patricia Izquierdo. Au sujet de la différence de traitement entre les hommes et les femmes, la narration omnisciente fait observer :

⁴²⁶ Non seulement son entourage compare Marion à un archange (*AP*, 18), mais la narration le fait aussi en faisant état de son « regard insexué d'archange » (*AP*, 38). Il s'agit d'une comparaison que l'auteure s'attribue également dans ses *Mémoires* : « Car, désormais insexuée, le dernier souffle de ma mère ayant fait passer en moi sa glaciale indifférence sensuelle, j'étais maintenant, même quand passait la véhémence, l'ange. » (*Mes Mémoires, op. cit.*, p. 248.) Plus précisément à propos de son roman *L'Ange et les pervers*, elle affirme : « J'ai longuement, dans *L'Ange et les Pervers*, analysé, décrit, et Natalie et la vie à laquelle elle m'initia, vie où ce ne fut que beaucoup plus tard que je finis par ne plus jouer que le rôle insexué de l'ange. » (*Mes Mémoires, op. cit.*, p. 144.)

⁴²⁷ Comme le fait remarquer Jennifer Waelti-Walters, « *the androgyne can be the total parent* ». (WALTI-WALTERS, J., *op. cit.*, p. 27.)

⁴²⁸ IZQUIERDO, P., « Postures et imposture de Lucie Delarue-Mardrus de 1908 à 1939 », A. OBERHUBER *et al.* (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940, op. cit.*, p. 149.

Il avait fallu rester miss Hervin jusqu'à la fin des examens de droit commencés avec une jupe, puis redevenir le petit de Valdeclare pour collaborer anonymement avec de grands auteurs fatigués. Marion, en disparaissant de la féminité, délivrait aussi son existence de plusieurs flirts qui serraient de près sa robe élimée de dactylo. Maintenant l'alternative servait sa vie fuyante et l'aidait à pénétrer les milieux qui l'intéressaient (*AP*, 66).

Le point fort de ce roman, au-delà de la particularité de son personnage principal, réside dans le brouillage des identités narratives opéré par la princesse Amande, lequel, en passant d'une voix narrative à l'autre sans avertissement⁴²⁹, amplifie le rôle du lecteur. En cela, de même que par les commentaires métatextuels formulés par la narration, le récit s'inscrit dans une poétique moderniste favorisant la multiplicité des perspectives. D'autres aspects formels du roman, comme l'intégration de fragments de journaux intimes et d'articles de journaux font écho à une poétique de mélange des genres que nous avons déjà observé chez d'autres auteures, notamment chez Natalie Barney et chez Claude Cahun. En outre, de nombreuses références intertextuelles, notamment des références aux auteurs Mallarmé et Valéry, à Dada, à la musique de Debussy émaillent le texte⁴³⁰. Tous ces éléments concourent à appuyer l'esprit novateur qui se dégage de ce roman de Delarue-Mardrus.

Les exemples auxquels nous avons eu recours visent à démontrer que la réactualisation de récits anciens qui bouleverse l'horizon d'attente fait non seulement revivre le mythe initial de l'Androgyne et d'Hermaphrodite, mais engendre en même temps une mythologie neuve. Dans les textes cités, diverses figures de la femme nouvelle se font jour, irradiant à leur tour dans des œuvres originales et proposant des modèles alternatifs qui secouent les attentes normatives

⁴²⁹ Patricia Izquierdo (*ibid.*, p. 149) souligne avec justesse que ces passages de la perspective de Marion femme à celle de Marion homme sont organisés « dans une juxtaposition de chapitres qui rappelle le dispositif d'*Hortensia dégénéré*. » Il s'agit d'un court roman de Lucie Delarue-Mardrus dans lequel le changement de perspective narrative n'est pas annoncé.

⁴³⁰ En parlant des invités côtoyés chez Laurette et chez Midalge, Marion formule la réflexion suivante : « Ces impurs sont décidément des purs. » (*AP*, 61) Colette s'en inspira-t-elle pour rebaptiser *Ces plaisirs* ?

en matière d'identités sexuelles et de rôles sexués, tout en proposant, par ricochet, une critique du traitement réservé au féminin dans la société contemporaine. Martine Reid, au sujet de l'écriture de Renée Vivien, pose un constat qui pourrait résumer la démarche des auteures à l'étude : « [Vivien] manifeste le souci d'ébranler la compréhension traditionnelle des sexes et de leurs rôles, de célébrer, à la suite de Sapho, les figures de femmes rebelles de la mythologie ou de l'histoire, d'appeler à la résistance. » (*DL*, 12)

La réécriture convoque d'abord et avant tout l'activité de lecture⁴³¹, elle témoigne de l'érudition des femmes auteurs et d'une certaine appropriation du savoir-pouvoir masculin. Par ce procédé d'écriture, les auteures imposent un regard autre sur l'hypotexte en même temps qu'elles appellent à sa reconnaissance. Le narrataire peut ainsi jauger l'ampleur du travestissement textuel. Mais qu'advient-il de la lisibilité du texte lorsque les références convoquées sont obscures, pointues, voire fictives ? Comme l'explique Lise Gauvin, les textes sont envisagés « selon la manière dont ils font interagir trois instances, celle, implicite, du texte ayant servi de modèle, et celles plus explicites, du narrateur et de son narrataire⁴³² ». Les jeux formels sont mis au point par l'auteur, et, dans la mesure où le travail sur les mythes chercherait à changer le regard du lecteur sur ces récits antérieurs, ce dernier doit-il nécessairement connaître la version d'origine ? Véronique Gély, pour analyser le sens que prennent les mythes dans leur nouveau format narratif, soutient « qu'un récit, une image ou le nom d'un héros ne sont des mythes que quand on les nomme mythes, c'est-à-dire quand on les reçoit comme tels⁴³³ ». En d'autres termes, le mythe acquiert son statut mythique dans sa

⁴³¹ Voir BERGERON, P. et M. CARRIÈRE (dir.), *Les réécrivains : enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Peter Lang, 2011.

⁴³² GAUVIN, L. et A. OBERHUBER (dir.), « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », *loc. cit.*, p. 13.

⁴³³ GÉLY, V., « Le devenir-mythe des œuvres de fiction », *loc. cit.*, p. 70.

capacité à repeupler d'autres œuvres. C'est ainsi que se révèle, dans la réactualisation du mythe d'origine sous une autre forme, l'architecture d'une mythologie de la femme nouvelle. Toujours selon Gély, l'aspect scandaleux (ou mystérieux) serait essentiel au devenir du mythe (en cela, elle va au-delà du principe d'irradiation proposé par Pierre Brunel), et encouragerait même les auteurs à réécrire les mythes pour en offrir leur propre version singulière. Les auteures choisiraient un hypotexte parce qu'il comporte un élément choquant. Voilà une donnée qui se révèle mouvante puisque le potentiel scandaleux varie selon les époques, les lieux et les destinataires⁴³⁴. Par conséquent, il ne s'agit pas de s'interroger sur la véracité des mythes ni sur leur origine, mais surtout sur le sens qu'ils prennent sous leur nouvel éclairage.

En effet, souvent, la diégèse se trouve tellement tordue par rapport au cadre initial que le sens qui s'en dégage est tout autre, voire opposé au schéma d'origine : les premiers deviennent les derniers et les derniers, les premiers, pour paraphraser la parole évangélique. « Dans tout texte, nous rappelle Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie*⁴³⁵ au sujet de la lecture, il existe des obstacles sur lesquels la concrétisation achoppe forcément et définitivement. » Nul doute que l'érudition du lecteur est souhaitable, puisqu'elle ajoute une couche de compréhension, mais elle n'est pas cruciale pour saisir le sens global que prend le mythe dans l'hypertexte, ce qui appelle encore une fois l'analogie du palimpseste : l'image qui filtre sous la nouvelle n'est pas nécessairement saisissable dans son entièreté. Une nouvelle image s'installe. Cette approche permet d'aller au-delà des liens de filiation qui unissent un « texte

⁴³⁴ Choquant un jour, mais pas toujours, pourrions-nous dire à propos du mythe. Il s'agit d'une constatation qui fait écho à celle de Virginia Woolf, dans *Mr Bennett et Mrs Brown* au sujet de la lecture d'*Agamemnon* : « Est-il besoin de meilleures preuves de la capacité de l'espèce humaine à évoluer ? Plongez-vous dans *Agamemnon* et voyez si presque toute votre sympathie ne va pas, peu à peu, à Clytemnestre. » (WOOLF, V., *loc. cit.*, p. 225.)

⁴³⁵ COMPAGNON, A., *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 162.

mythique » à sa version réécrite⁴³⁶. Mais de toute évidence, la réécriture des grands récits telle qu'elle se manifeste dans la pratique palimpseste⁴³⁷ des auteures du corpus, laquelle nécessite une connaissance fine des textes redéployés, soulève la question de la place du savoir et de l'érudition. Au XX^e siècle naissant, cela ne va pas de soi. Pour les femmes appartenant à la génération de Renée Vivien, revisiter des figures de l'Antiquité grecque peut être perçu comme la manifestation d'une instruction hors du commun. L'adoption de Sapho, par exemple, comme figure tutélaire, à une époque où les hommes régnaient sur les connaissances de la langue et de l'histoire de la Grèce antique tout autant qu'ils représentaient l'élite de la scène littéraire contemporaine, a probablement insufflé aux femmes auteurs un sentiment de confiance en soi pour mener à bien leurs activités d'écriture.

2.3 Les hautes sphères du savoir et la transmission de l'érudition

La convocation de récits canoniques anciens par la réécriture appelle d'entrée de jeu le travail qui s'effectue en amont, c'est-à-dire la lecture. Selon Patrick Bergeron et Marie Carrière, « un lien essentiel, vital, inaliénable unit le créer et le recréer, le geste d'écrire et celui de recycler. On écrit parce qu'on a lu [...] Les lectures laissent des traces, fussent-elles revendiquées ou

⁴³⁶ Par exemple, dans une nouvelle « L'Amitié féminine » (*DL*, 115-117), Renée Vivien met en parallèle deux couples de la Bible : Ruth et Naomi et David et Jonathan. Dans ce texte, le désir charnel se trouve associé au féminin. Même si le récit exact de l'histoire n'est pas connu, le renversement est bien visible ; de même pour le couple David et Jonathan que Vivien personnifie en icônes gaies. Dans *Pensées d'une Amazone*, Natalie Barney juxtapose ces deux mêmes récits et en commente des extraits de manière à laisser entendre une acceptation dans le texte biblique de l'amour homosexuel : « L'amour de Ruth pour sa bru s'exprime avec une piété plus fervente qu'il n'est généralement admis de la part d'une belle-mère... occidentale. » (BARNEY, N., *Pensée d'une amazone*, *op. cit.*, p.89.) Elle compare ensuite leurs rapports à ceux de David et Jonathan : « Et l'amitié de David pour Jonathan est encore moins équivoque. » (*PA*, 90)

⁴³⁷ Au sujet du travail de réécriture de la poète H. D., Shari Benstock estime que la création d'un palimpseste « *exposes through the layers of its compositions the feminine countersign of the male myth already present in the culture. An understanding of the palimpsest reveals that masculine and feminine myths, male and female "texts", are not separate from each other, but entwined and encoded in each other by the very fact that they are culturally produced* ». (BENSTOCK, S., *Women of the Left Bank*, *op. cit.*, p. 349-350.)

déniées⁴³⁸. ». Le recyclage nécessite ainsi certaines connaissances préalables qui ne vont pas de soi pour le genre féminin à l'époque qui nous concerne. En effet, « *[m]yth belongs to "high" culture and is handed "down" through the ages by religious, literary, and educational authority*⁴³⁹ », constate Alicia Ostriker. Pour les femmes auteurs de la Belle Époque, convoquer les mythes antiques ou bibliques tirés de textes canoniques et sacrés signifie affirmer une connaissance, une compétence ou une éducation classique et opposer un contrepoids aux homologues masculins. Au sujet de la poète américaine H. D., laquelle fait appel à des stratégies de réécriture de grands textes antiques et de textes sacrés dans ses œuvres, Rachel Blau Duplessis remarque : « *H. D.'s mastery of the Greek lyric, approximately contemporaneous with Woolf's, constituted her statement that she had accumulated enough cultural authority to work as a poet*⁴⁴⁰. » Il serait sans doute approprié de tirer une conclusion similaire à l'égard de certaines auteures du corpus. Leur recours aux Grecs et à diverses figures antiques peut aussi s'inscrire dans une volonté de mettre en lumière leur bagage intellectuel ainsi que leur savoir culturel et ainsi s'octroyer un certain pouvoir ou légitimer des velléités d'écriture. Nous avons vu que si l'instruction des jeunes filles s'était démocratisée à l'époque grâce aux lois Ferry, avant 1924, le cursus qu'on leur attribuait différait de celui des jeunes hommes⁴⁴¹ auxquels on réservait la connaissance du grec et des « Grands textes ». Les filles, bien que scolarisées, n'avaient pas eu d'emblée accès aux hautes sphères du savoir. Les

⁴³⁸ BERGERON, P. et M. CARRIÈRE (dir.), *Les réécrivains : enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, op. cit., p. 2.

⁴³⁹ OSTRIKER, A. « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs*, vol. 8, n° 1, automne 1992, p. 68-90.

⁴⁴⁰ BLAU DUPLESSIS, R., op. cit., p. 106.

⁴⁴¹ MILLIGAN, J., op. cit., p. 25.

érudites Renée Vivien et Claude Cahun⁴⁴², à cet égard, font figure d'exception. Néanmoins, l'appropriation de textes canoniques de la Bible et des mythes anciens, écrits et transmis par des hommes qui mettent en scène le plus souvent de fortes figures patriarcales, constitue un terreau fertile d'inspiration pour de nombreuses femmes auteurs. Au sujet de leurs renvois aux mythes, Rachel Blau Duplessis affirme :

*The special status of myth for women writers has much to do with the institutions of cultural recruitment: canon sacred of secular, censorship, schooling. The Classics are a tool of social consolidation: knowing or not knowing the Greek-Roman classics in the original had highly symbolic status as a social marker of both class and gender caste*⁴⁴³.

La question de la connaissance des langues classiques serait donc centrale lorsqu'on explique l'absence des femmes dans l'histoire du modernisme littéraire. C'est une piste qu'avance Shari Benstock dans *Les femmes de la rive gauche*. Elle explique que l'une des raisons pour lesquelles elles en furent exclues résiderait dans leur ignorance du grec et du latin⁴⁴⁴. Si les récits bibliques faisaient partie intégrante de la culture des femmes de l'époque, il apparaît qu'elles avaient peu de moyens ou de connaissances pour reprendre, voire critiquer ceux qui proviennent de l'Antiquité, bien que ces derniers aient été traduits. Les auteures qui cherchèrent à les convoquer, à les recycler dans leurs œuvres, lièrent également ces récits à la question du féminin, comme pour proposer d'autres orientations narratives ou en faire ressortir un côté voilé.

En ce qui a trait à la représentation fictionnelle de l'érudition élaborée par les auteures, on constate que la femme nouvelle constitue un point tournant par rapport au modèle de la

⁴⁴² Nous pourrions aussi ajouter Marcelle Tinayre, l'une des rares femmes de l'époque à avoir fait des études supérieures et à avoir obtenu un diplôme universitaire.

⁴⁴³ BLAU DUPLESSIS, R., *op. cit.*, p. 106.

⁴⁴⁴ BENSTOCK, S., *Women of the Left Bank*, *op. cit.*, p. 28.

génération précédente d'érudites. Par exemple, l'instruction transmise à Hellé⁴⁴⁵ par son oncle campe la jeune femme en tant que représentante d'une savante du XIX^e siècle, c'est-à-dire étrange, à l'instar de Mary Barbe⁴⁴⁶ – bien que Hellé utilise son savoir à bon escient contrairement à la protagoniste dans *La Marquise de Sade* de Rachilde. En effet, le savoir acquis par Hellé comme en secret la marginalise. À contrario, Josanne, la rebelle créée par Marcelle Tinayre, développe ses connaissances de son plein gré dans le cadre licite d'un travail rémunéré. Son bagage intellectuel lui confère une « valeur » sur le marché du travail et contribue à son émancipation personnelle et à son épanouissement dans une société en pleine transition. Il en va de même pour Marion, l'hermaphrodite de *L'Ange et les pervers*. Bilingue, dotée « d'une imagination mâle et femelle » (AP, 63), bachelière (AP, 47) : le personnage de Marion est défini en tant que détenteur d'un savoir précieux. La narration précise aussi que Marion a étudié le droit en tant que jeune femme : « Il avait fallu rester Miss Hervin jusqu'à la fin des examens de droit commencés avec une jupe, puis redevenir le petit de Valdeclare pour collaborer anonymement avec de grands auteurs fatigués. » (AP, 66) Cette éducation supérieure lui permet de gagner sa vie grâce à l'écriture. À l'égard des activités intellectuelles des protagonistes, les bibliothèques imaginaires mises en récit par les auteures font également état de la question de l'érudition dans les œuvres du corpus.

⁴⁴⁵ TINAYRE, M., *Hellé*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

⁴⁴⁶ RACHILDE, *La Marquise de Sade*, Paris, Piaget, 1888.

Les bibliothèques imaginaires

Les traces de lectures laissées par les auteures contribuent à renforcer la crédibilité du discours auprès du lectorat. Diverses visées peuvent motiver ces inclusions observées lorsqu'on analyse les bibliothèques imaginaires évoquées par les auteures dans leurs œuvres, lesquelles témoignent aussi de la valorisation de l'éducation des femmes et du pouvoir du savoir. Dans *La Rebelle*, le patrimoine culturel de la protagoniste Josanne s'exprime, entre autres, par la bibliothèque imaginaire qui s'y déploie. Les œuvres citées dans la narration font état des connaissances littéraires de l'auteure et des modèles auxquels elle réfère. Le roman étant traversé par des allusions à certains écrivains, de même que par des fragments réécrits d'œuvres réelles ou fictives, il est possible d'établir des rapprochements entre le texte de Tinayre et les intertextes qui y sont insérés. Cela permet de s'interroger sur le cadre dialogique mis en place, sur l'éclairage, en fait, que ces renvois jettent sur la diégèse. Selon Elisabeth Nardout-Lafarge, « la bibliothèque englobe, confond, parfois confronte les lectures de l'écrivain et celles des personnages ; ainsi passe-t-on par des séries complexes de médiations, de la bibliothèque réelle à la bibliothèque fictive⁴⁴⁷. » Non seulement ces références témoignent-elles de l'importance de l'intellect, du savoir et de la lecture pour la subjectivité du personnage, mais elles font aussi état de l'érudition de l'auteure. Tel un dialogue avec le lecteur, ces échos intertextuels à des œuvres littéraires réelles confrontent aussi les lectures du narrataire, pour reprendre l'idée de Nardout-Lafarge, avec celles du personnage et de l'auteur. Lorsque Tinayre élabore, par exemple, une narration empruntant la perspective de Josanne, elle recourt à un personnage créé par Maupassant pour camper le mari de la directrice du magazine : « un Bel-Ami arrivé, enrichi, rangé » (LR, 45). L'auteure convoque ainsi la

⁴⁴⁷ NARDOUT-LAFARGE, É., « Présentation », *Études françaises*, vol 29, n° 1, 1993, p. 7.

bibliothèque de son lecteur, tout comme celle de son personnage. En outre, l'appel à une œuvre fictive, *La travailleuse*, élément central du roman et point de départ, en quelque sorte, de l'évolution professionnelle et sentimentale de Josanne, constitue l'une des forces du roman de Marcelle Tinayre. L'auteure « reproduit » au deuxième chapitre plusieurs fragments de l'étude sociologique de Noël Delysle, dans laquelle il esquisse les traits d'une nouvelle morale féminine caractérisée par la conquête de « l'indépendance morale, du droit de penser, de parler, d'agir, d'aimer à sa guise, ce droit que l'homme avait toujours pris, et qu'il lui avait toujours refusé » (*LR*, 13). Il s'agit d'une mise en abyme de la lecture et de l'écriture, bases fondamentales de la posture de l'intellectuel dans la cité, qui permet de situer d'emblée Josanne non seulement comme lectrice, mais également comme critique, puis comme participante à un enjeu social d'envergure, soit la place des femmes dans la société. En effet, elle sera amenée, dans le cadre de son travail, à rendre compte de l'ouvrage de Delysle, puis à diffuser ses idées auprès des lectrices du *Monde féminin*⁴⁴⁸, revue pour laquelle elle travaille. Pour le personnage de Josanne, les références littéraires deviennent une façon de chercher une réponse à ses questionnements. Dans l'argumentation proposée dans *La travailleuse*, elle trouve une légitimation de sa propre démarche. Il est très judicieux et perspicace de la part de Marcelle Tinayre d'incarner le féminisme non seulement dans des personnages féminins, mais aussi dans des personnages masculins. L'étude sociologique confère au combat féministe une autorité intellectuelle certaine. Les fragments de *La travailleuse* permettent surtout de présenter, dans un effet spéculaire, le point de vue de Josanne qui « semblait discerner, dans le livre de Noël Delysle, la marque d'un esprit pareil au sien. Elle se reconnaissait un peu dans la rebelle dont il esquissait le portrait [et] se disait voilà un homme qui me comprendrait »

⁴⁴⁸ Fait écho aux magazines féminins *La Vie heureuse* et *Femina*, très populaires à la Belle Époque.

(R, 16). Plus tard, dans la narration, en présentant le conflit intérieur de Noël, pris entre son argumentation théorique et son expérience réelle, Tinayre illustre un double constat : celui de la difficulté à réconcilier l'idéal d'une pensée féministe et son application dans la vie de couple. À l'inverse, la reconnaissance du travail sur soi et d'une possible évolution des mentalités se profile également, puisque Noël arrive à accepter l'aventure amoureuse hors mariage de Josanne ainsi que son enfant illégitime. Le combat de Noël, tout en illustrant par l'exemple ses théories, en montre la plausibilité. Puis, vers la fin du roman, lorsqu'il informe le directeur du magazine que Josanne n'aura plus à travailler une fois mariée, Marcelle Tinayre, astucieuse, évite de présenter la réaction de son héroïne laissant au lecteur le soin de présumer de sa décision. La bibliothèque imaginaire comporte aussi des références au corpus littéraire contemporain de l'époque. L'un de ces rappels est soulevé par le personnage de Noël Delysle qui emprunte à Josanne un roman de Paul Margueritte, une scène qui comporte d'ailleurs une longue glose sur ce roman de Margueritte, *La force des choses*⁴⁴⁹. Paul Margueritte, pratiquement oublié aujourd'hui, militait avec son frère Victor pour les droits des femmes. Noël Delysle constate, en consultant la bibliothèque de Josanne, qu'il n'est pas le seul écrivain féministe qu'elle connaisse (en fait, même si le roman dont il est question n'est pas un essai féministe, les prises de position de Margueritte étaient bien connues à l'époque), ce qui démocratise, d'une certaine façon, le discours féministe de Noël et structure celui de Josanne, qui nourrit son savoir à diverses sources. Il est toutefois étonnant qu'aucun autre ouvrage théorique féministe ne soit cité, ni aucun roman de femme, d'ailleurs. Peut-être Tinayre a-t-elle voulu mettre de l'avant ce renversement incarné par l'homme féministe pour

⁴⁴⁹ MARGUERITTE, P. *La force des choses*, Paris, Plon-Nourrit, 1890.

en charger la pertinence ? Des références au féminin se déploient toutefois dans les allusions aux magazines féminins.

La convocation des magazines à grand tirage *Femina* et *La Vie heureuse*, tous deux vendus au tournant du XX^e siècle⁴⁵⁰, vise à fixer le cadre intellectuel dans lequel Josanne évolue. Les revues destinées à un lectorat féminin ont contribué à l'époque à offrir aux femmes, et plus particulièrement aux femmes auteurs, une place dans l'espace public. Comme le fait remarquer Rachel Mesch, les magazines féminins ont permis de diffuser auprès des lectrices des représentations positives de la femme auteur⁴⁵¹, mais différentes de celles qui étaient construites dans la presse en général⁴⁵². Ils ont aussi participé à l'architecture d'un imaginaire de la femme nouvelle en « proposant une vision de la femme moderne plus acceptable que celle de la harpie agressive associée au mouvement féministe⁴⁵³ ». *Femina* et *La Vie heureuse*, à l'instar de leur version fictive, le *Monde Féminin*, traitaient d'enjeux sociaux, mais aussi de mode, de célébrités, de littérature, d'actualité, etc. Ces revues permettaient également de présenter les idées de l'héroïne Josanne sur des sujets tabous comme les filles-mères, par exemple. Dans *La Veillée aux armes*, Tinayre convoque également la presse pour problématiser la question du savoir, notamment le savoir politique. C'est par l'entremise de Madame Anselme, marchande de journaux, que l'auteure fixe la pensée politique et sociale

⁴⁵⁰ Ces deux magazines ont fusionné par la suite – ce sont les collaboratrices de la revue *Femina* qui ont fondé le prix littéraire du même nom, constitué d'un jury exclusivement féminin.

⁴⁵¹ MESCH, R., « A Belle Epoque Media Storm: Gender, Celebrity, and the Marcelle Tinayre Affair », *French Historical Studies*, vol. 35, n° 1, p. 120.

⁴⁵² Au sujet de l'apport des magazines féminins à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle à l'imaginaire féminin, voir aussi IRVINE, M., « Une académie de femmes? », M. IRVINE (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIX^e siècle*, @analyses, printemps-été 2008.

⁴⁵³ MESCH, R., « Vers une nouvelle iconographie de la femme écrivain : *Femina*, *La Vie Heureuse* et la presse féminine de la Belle Époque », P. IZQUIERDO (dir.), *Genre, Arts, Société : 1900-1945*, Paris, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 260.

l'entourage. Ce personnage est décrit comme une femme « ambitieuse qui rêve de s'élever dans la hiérarchie sociale » (VA, 38), dont le « commerce lui paraît beaucoup plus noble que celui de la fruitière et, à force de manier les livres et les journaux, elle prend les façons et les prétentions d'une personne instruite » (VA, 38). Ce procédé ancre le récit dans l'actualité de l'époque. C'est d'ailleurs dans le journal *Le Temps* que Simone apprend « l'état de guerre en Allemagne, Berlin, 31 juillet » (VA, 127) et autour des références à *L'Humanité*, journal fondé par Jean Jaurès, que l'assassinat de ce dernier est annoncé : « Jaurès était assis dans le café, tournant le dos à la fenêtre qu'on avait laissée ouverte, à cause de la chaleur. Il y avait, autour de lui, des amis, des rédacteurs de *L'Humanité*. » (VA, 162-163)

Le recours aux mythes anciens ainsi qu'aux références littéraires et culturelles met en lumière l'importance du savoir dans l'élaboration d'une nouvelle mythologie féminine pour les écrivaines de l'époque. Que ce soit par la reprise et le détournement de récits bibliques ou antiques chez Vivien, Cahun ou Delarue-Mardrus, par les références à une étude sociologique (fictive) et à la presse chez Marcelle Tinayre, ou encore par la référence au *Manifeste futuriste* de Marinetti chez Valentine de Saint-Point, on constate que la place du savoir et de l'érudition est centrale dans les œuvres de ces femmes non seulement en matière de poétique et de discursivité, mais aussi en ce qui a trait à la réception de leurs œuvres par la critique et le lectorat. En effet, le fait d'allier érudition et lisibilité a pu aliéner à certaines auteures les faveurs d'un public littéraire exigeant. À l'inverse, l'accessibilité de textes au plus grand nombre offre une visibilité à des enjeux délicats.

Chapitre 3 Le roman *middlebrow*

Nous avons traité précédemment de la tension manifeste au vingtième siècle naissant que provoque l'accès d'un nombre grandissant de femmes à la profession d'écrivain. Cette opposition entre vocation et profession des écrivains renforce l'idée selon laquelle les romans à succès commercial inspirent en général l'indifférence de la critique qui ne les considère pas comme des œuvres littéraires à part entière à l'intérieur du roman, devenu le genre de prédilection. Du côté anglophone, la critique a forgé l'adjectif *middlebrow*⁴⁵⁴ pour décrire les romans se situant au confluent du *highbrow*, c'est-à-dire des romans aux qualités dites littéraires et s'adressant à des lecteurs instruits, et du *lowbrow*, romans populaires, destinés à un lectorat moins lettré⁴⁵⁵. La version substantivée du terme *middlebrow* désigne les personnes qui s'intéressent à ce type d'ouvrage⁴⁵⁶. Les sources⁴⁵⁷ s'entendent généralement pour attribuer au magazine *Punch* la première occurrence du nom recouvrant ce sens. Le site *middlebrow network*⁴⁵⁸ mentionne la phrase d'origine du 23 décembre 1925 dans laquelle point un soupçon de condescendance : « *The B. B. C. claim to have discovered a new type, the "middlebrow". It consists of people who are hoping that some day they will get used to the*

⁴⁵⁴ Sur les conditions d'émergence du terme *middlebrow*, voir HUMBLE, N., *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2001, p. 9 à 11. Voir aussi BROWN, E. et M. GROVER (dir.), « Introduction: Middlebrow Matters », *Middlebrow Literary Culture: The Battle of the Brows, 1920-1960*, New York, Palgrave, MacMillan, 2012, p. 1 à 21.

⁴⁵⁵ Le dictionnaire Oxford en ligne définit le terme comme suit : « *Demanding, involving, or having only a moderate degree of intellectual application* » et donne l'exemple suivant : « *middlebrow fiction* » (<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/middlebrow>). Dans la version américaine de ce dictionnaire Oxford, on conserve le même exemple, mais on ajoute à la définition initiale le commentaire suivant : « *typically as a result of not deviating from convention* » (http://www.oxforddictionaries.com/definition/american_english/middlebrow).

⁴⁵⁶ Le dictionnaire Collins en ligne propose cette définition : « *A person with conventional taste and limited cultural appreciation* » (<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/middlebrow>).

⁴⁵⁷ Voir www.memidex.com pour un recensement des définitions de dictionnaires en ligne.

⁴⁵⁸ <http://www.middlebrow-network.com/DefiningtheMiddlebrow.aspx>

stuff they ought to like. » On constate, à la lumière de ces définitions, la connotation péjorative portée par le terme qui semble exclure toute référence à l'innovation. En ce qui concerne les productions littéraires de type *middlebrow* qui font l'objet de dénigrement, Faye Hammill explique : « *[M]iddlebrow books, especially those which achieve a wide readership, are often denigrated as commercial products, with the highly questionable implication that only experimental art, addressed to a select audience, can escape the contamination of the marketplace*⁴⁵⁹. » Or, le contenu réel des romans *middlebrow* ne serait pas pris en compte, comme le constate Nicola Humble : « *A novel was [...] middlebrow not because of any intrinsic content, but because it was widely read by the middle-class public – and particularly by the lower middle classes*⁴⁶⁰. » Il apparaît que cette hiérarchie des œuvres littéraires que cristallisent les tensions entre l'unique et le général, entre le succès confidentiel et le succès grand public, entre l'hermétisme et la lisibilité, pose problème autant dans le monde anglo-saxon que chez les francophones. C'est ainsi que les critiques et les historiens de la littérature ont classé côté cour les romans innovateurs, de l'exception, puis côté jardin ceux qui se sont installés dans une logique marchande et qui plaisent au plus grand nombre.

S'il n'y a pas de terme en français pour désigner spécifiquement le type *middlebrow*, les œuvres qui répondent à ces critères existent bel et bien. De plus, à cette époque mouvementée de l'histoire que représente le premier vingtième siècle, les œuvres produites par des femmes, lorsqu'elles se vendaient bien, furent souvent déconsidérées en raison de ce succès même. À cet égard, Diana Holmes fait remarquer que les femmes auteurs étaient alors « *doubly despised*

⁴⁵⁹ HAMMILL, F., *Women, Celebrity, and Literary Culture Between the Wars*, Austin, University of Texas Press, coll. « Literary Modernism Series », 2007, p. 6.

⁴⁶⁰ HUMBLE, N., *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford et New York, Oxford University Press, p. 13.

*on grounds of both writing for a mass readership and being women*⁴⁶¹ ». Le fait que leurs productions littéraires intéressaient un vaste public (et souvent un lectorat majoritairement féminin) se révélait pour la critique gage de facilité, de pauvreté scripturaire, ce qui eut pour conséquence que certaines auteures furent souvent discréditées à tort. Erica Brown et Mary Grover interprètent l'un des sens conférés au mot *middlebrow*, celui qui désigne une personne aspirant à apprivoiser un jour les choses qu'elle devrait apprécier⁴⁶² – c'est-à-dire quelqu'un qui a recours au jugement de « connaisseurs » pour former ses goûts en matière de culture – comme une forme d'appréhension face aux transformations culturelles : « *This apparently casual definition of the "middlebrow" conceals anxieties about a democratization of access to high culture by attempting to fix the identity of this group of newly aspirant individuals and by homogenizing their supposed tastes*⁴⁶³. » Cet accès à la culture nouvellement acquis fit naître des craintes de la part de l'élite littéraire et rappela la façon dont les critiques avaient pris de haut les textes de femmes. La tendance à l'indifférence, voire au discrédit systématique, suscitée par le concept de *middlebrow* peut être reliée à l'anxiété des contemporains face au nombre croissant de femmes sur la scène littéraire⁴⁶⁴.

Le *middlebrow*, longtemps défini en fonction de l'opposition réalisme/modernisme⁴⁶⁵, constitue un champ de recherche en croissance depuis la dernière décennie, comme le soulignent Melissa Sullivan et Sophie Blanch, et les chercheurs tendent de plus en plus à en

⁴⁶¹ HOLMES, D., « Mapping modernity: the Feminine Middlebrow and the Belle Époque », *French Cultural Studies*, vol. 25, n^{os} 3-4, 2014, p. 267.

⁴⁶² Cité par BROWN, E. et M. GROVER, *loc. cit.*, p. 4 : « *people who are hoping that some day they will get used to the stuff they ought to like* ».

⁴⁶³ BROWN, E. et M. GROVER, *loc. cit.*, p. 4.

⁴⁶⁴ Voir à ce sujet GILBERT S. M. et S. GUBAR, « Tradition and the Female Talent », *No Man's Land*, *op. cit.*

⁴⁶⁵ BROWN, E. et GROVER, M., *loc. cit.*, p. 8 : « *The emerging modernist aesthetic is thus constructed in opposition to realism, and during the 1920s this realism became persistently identified as middlebrow.* »

élargir les frontières géographiques et génériques⁴⁶⁶. Au regard du caractère hétérogène du *middlebrow*, Sullivan et Blanch soutiennent que la difficulté à saisir ce genre a pu contribuer à son évincement de l'institution culturelle : « *[I]ts complexity and adaptability, [are] attributes that are often appealing for artists, but problematic for acquiring cultural capital or even a clear generic identity*⁴⁶⁷. » Mais l'hybridité⁴⁶⁸ même de la forme romanesque fait en sorte qu'entre les pôles nobles et populaires, réalistes et modernistes, se glissent de nombreuses œuvres et par conséquent, il ne serait pas inapproprié de qualifier ces récits *middlebrow* de littérature de l'entre-deux : à mi-chemin entre culture savante et culture populaire.

Plusieurs éléments doivent être pris en compte dans le développement de ce type de littérature, dont la professionnalisation de l'écrivain, l'émergence d'un marché du livre, le développement d'une culture de masse, la notion de *gender*, pour n'en nommer que quelques-uns. Selon Elke D'Hoker, l'exacerbation des tiraillements entre culture d'élite et culture grand public serait attribuable à l'essor d'un lectorat de masse composé majoritairement de représentants de la classe moyenne et de la classe moyenne inférieure ainsi qu'à la montée de la marchandisation de la culture : « *The emergence of a mass readership, largely made up of these middle and lower-middle classes, and the increasing commodification of culture lead to a heated "debate of the brows" in the 1930s which was largely based on class distinctions and resentments*⁴⁶⁹. »

Dans le contexte américain, Lawrence Levine retrace à 1849, année de l'émeute de l'Astor

⁴⁶⁶ SULLIVAN, M. et S. BLANCH (dir.), « Introduction: The Middlebrow – Within or Without Modernism », *Modernist Cultures*, vol. 6, n° 1, mai 2011, p. 6.

⁴⁶⁷ SULLIVAN, M. et S. BLANCH, *loc. cit.*, p. 2.

⁴⁶⁸ Melissa Sullivan et Sophie Blanch qualifient le *middlebrow* de genre hybride favorisant la compréhension de la modernité : « *[T]he hybridity of the middlebrow is not mimicry of the highbrow, but a sophisticated integration of a range of cultural practices in order to provide an entertaining and intellectual understanding of modernity.* » (*loc. cit.*, p. 5.)

⁴⁶⁹ D'HOKER, E., « Theorizing the Middlebrow: An Interview with Nicola Humble », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 7, novembre 2011, p. 259. Repéré à <http://www.interferenceslitteraires.be>

Place de New York, la scission entre culture savante (qu'il nomme « culture d'en haut ») et culture populaire (qu'il appelle « culture d'en bas »). Selon lui, cet événement

indique avec une dramatique acuité la “bifurcation” culturelle qui, dès lors, sépare physiquement et esthétiquement une “culture d'en haut”, devenue le propre des élites sociales et lettrées, lecteurs et spectateurs des œuvres canoniques, et une “culture d'en bas”, vouée aux genres sans dignité⁴⁷⁰.

Devait s'ensuivre la marchandisation de la haute culture, malgré les efforts de ses promoteurs pour éviter cela⁴⁷¹. « L'émergence des nouvelles classes moyennes et moyennes supérieures (*middle et upper-middle classes*), liées à l'industrialisation rapide du XIX^e siècle, semble avoir favorisé, plus qu'inhibé, la distinction de plus en plus importante entre la culture savante et la culture de masse (*elite et mass culture*⁴⁷²) ». Melissa Sullivan et Sophie Blanch décrivent les tensions entre culture savante, culture moyenne et culture populaire :

*The rivalries among high, middle and lowbrows regarding cultural capital during the first half of the twentieth century in Britain and America were indeed the cause of great anxiety and confusion over taste, aesthetic production, audience, race, class and gender, and are still open to much energetic debate in academia and the broader public sphere today*⁴⁷³.

Si elle existe encore aujourd'hui, cette catégorisation devient de plus en plus poreuse. En outre, le développement des *New Modernist Studies* et des études féministes a entraîné une actualisation de l'évaluation de ces œuvres dites *middlebrow* et des auteurs qui les ont produites. Certains critiques considèrent en effet que la littérature grand public a été sous-

⁴⁷⁰ LEVINE, L. W., *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, préface de Roger Chartier, Paris, La Découverte, 2010, p. V.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 234-235.

⁴⁷³ SULLIVAN, M et S. BLANCH (dir.), « Introduction: The Middlebrow – Within or Without Modernism », *loc. cit.*, p. 1.

estimée. C'est le cas d'Ellen Constans, dans *Ouvrières des lettres*⁴⁷⁴, qui soutient que la présence des femmes dans la production romanesque de grande diffusion a pu contribuer à fragiliser la place qu'elles occupent dans la littérature reconnue. Elle affirme :

Sacralisation de l'écriture et institutionnalisation de la Littérature sont liées dans un même mouvement de hiérarchisation et d'exclusion, qui écarte les femmes et les couches populaires, « laborieuses », en tant qu'auteures et en tant que lectrices. La divergence est particulièrement sensible dans le domaine du roman ; au cours du XIX^e siècle, le genre acquiert d'un côté la légitimité littéraire, tandis que de l'autre côté, le roman populaire, lu par le peuple est méprisé, dénoncé pour sa mauvaise qualité d'écriture et ses effets d'abêtissement, de démoralisation et aussi de subversion. Cette « littérature industrielle », cette « production kilométrique » sans cesse renouvelée, ces textes destinés aux masses n'entrent pas dans la Littérature⁴⁷⁵.

Or, selon Constans, « le roman populaire est partie intégrante de la littérature⁴⁷⁶ » et elle se demande pourquoi les théoriciennes de l'écriture des femmes ont toujours écarté le roman populaire puisque, plus que tout autre, il met en scène des histoires qui racontent la vie des femmes⁴⁷⁷. Il est vrai qu'à bien des égards, la vie de ces femmes se révèle l'építome de divers enjeux de la vie moderne. Comme l'explique Diana Holmes, ces romans au féminin « représente[nt] aussi une tentative de donner forme à la modernité, d'exprimer avec des mots les nouvelles réalités matérielles, sociales et subjectives d'un monde en ébullition⁴⁷⁸. » Pour cette époque, certains des défis auxquels sont confrontées les femmes polarisent souvent l'opinion publique dans la mesure où ils remettent en cause les idées reçues en matière de rôles genrés. Par conséquent, ils s'inscrivent, d'une certaine façon, dans un processus de réinterprétation des réalités contemporaines inhérent au modernisme prégnant. Faye Hammill,

⁴⁷⁴ CONSTANS, E., *Ouvrières des lettres*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷⁸ HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque », *loc. cit.*, p. 50.

qui s'est intéressée au phénomène de la célébrité dans la culture littéraire de l'entre-deux-guerres, souligne : « *Questions of "brows" and cultural hierarchy are, indeed, intimately linked to literary celebrity, and their relationship is complicated by issues of gender*⁴⁷⁹. » Au sujet des effets dérangeants des récits *middlebrow*, elle observe que « *many middlebrow texts also often subvert values which are taken to be constitutive of interwar middle-class ideology*⁴⁸⁰ ». Plus spécifiquement, en ce qui a trait au corpus auquel elle s'est intéressée⁴⁸¹, elle affirme : « *The novels analyzed in the present study challenge and reassess the ideals of marriage, home, and family, and complicate class categories and lines of social discrimination*⁴⁸². » Voilà une constatation digne d'intérêt pour notre recherche puisque font partie de notre corpus des romans issus de plumes d'auteures connues et reconnues en leur temps (Marcelle Tinayre, Lucie Delarue-Mardrus, Colette⁴⁸³) qui, bien que fort prisés d'un vaste lectorat, mettent en récit des personnages féminins qui bousculent l'ordre établi et les attentes normatives en matière de rôles sociaux : des femmes nouvelles.

3.1 Les récits de « femmes nouvelles »

Révélatrice des mutations sociales qui bouleversent l'Europe des premières décennies du XX^e siècle, la femme nouvelle symbolise à maints égards le monde moderne. Or, de nombreux romans de l'époque mettant en récit des femmes nouvelles (ou ce qu'en anglais on appelle les *New Woman Novels*) répondent aux critères définitoires du roman *middlebrow*, d'une part en

⁴⁷⁹ HAMMILL, F., *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸¹ « *The book concentrates on seven high-profile women whose books caused a sensation in the early twentieth century : Dorothy Parker, Anita Loos, Mae West, L. M. Montgomery, Margaret Kennedy, Stella Gibbons and E. M. Delafield.* » (HAMMILL, F., *op. cit.*, p. 2.)

⁴⁸² HAMMILL, F., *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸³ Colette, nous le verrons, constitue une figure d'exception dans ce panorama du *middlebrow*.

raison du statut auctorial inférieur de leurs créatrices – nombre d’entre eux furent écrits par des femmes, bien que des hommes en produisirent aussi⁴⁸⁴ –, d’autre part à cause de leur succès en librairie, le cas échéant. Ces auteures, que Diana Holmes qualifie de « modernistes moyennes de la Belle Époque⁴⁸⁵ », s’adressent à un vaste lectorat, le plus souvent féminin. C’est ce que constatent Brown et Grover : « [T]he middlebrow has not only been persistently identified with devalued forms but also with female consumers⁴⁸⁶. » Si l’intérêt de la critique anglo-saxonne pour le personnage de la femme nouvelle a précédé celui des francophones, il semble que la place qu’on a accordée aux récits la mettant en scène en était une de second plan. À l’égard de cette marginalisation, Ann Ardis s’interroge : « *Why is she* [la femme nouvelle] *so conspicuously absent from modernism’s stories about its own genesis ? Why, in other words, was the uproar in the 1880s and 1890s about the New Woman followed by such a resounding silence⁴⁸⁷ ?* » Elle conclut : « *With [a few] notable exceptions [...] most critics have excluded New Woman novels from genealogies of modernism⁴⁸⁸.* »

⁴⁸⁴ Est-il besoin de rappeler que les auteures n’ont pas l’exclusivité des protagonistes incarnant des femmes nouvelles. En effet, des auteurs masculins en ont également mis en récit. On peut penser notamment aux romans de Marcel Prévost ou des frères Paul et Victor Margueritte, par exemple, qui campent au cœur de leurs récits *middlebrow* des personnages principaux de femmes émancipées. Le cas des frères Margueritte fait figure d’exception, puisqu’ils adoptent, dans *Femmes nouvelles* (1899), notamment, ou dans *La Garçonne* (1922), composé en solo par Victor Margueritte, la perspective féminine. Diana Holmes, dans son article « Mapping Modernity : The Feminine Middlebrow and the Belle Époque », *French Cultural Studies*, vol. 25, n^{os} 3 et 4, 2014, parle de « *middlebrow* “new woman” fiction » (p. 267). Pour un tableau des principales différences entre le *middlebrow* au féminin et le *middlebrow* au masculin dans le contexte français, voir ce même article à la page 267.

⁴⁸⁵ HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque : Daniel Lesueur, Marcelle Tinayre, Colette », *loc. cit.*, p. 51. Dans cet article, la spécialiste décrit avec acuité les rapports qu’entretiennent les textes de ces trois auteures avec le modernisme littéraire.

⁴⁸⁶ BROWN, E. et M. GROVER, *loc. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁷ ARDIS, A., *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1990, p. 2.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 2-3.

Dans la foulée des *New Modernist Studies*, ces œuvres et ces auteures se trouvent souvent réhabilitées au sein du modernisme en raison, justement, de l'aspect dérangeant des thèmes qu'elles abordent, comme le relève Faye Hammill. Ces thèmes inédits, traitant d'enjeux modernes concernant les personnages féminins dans des romans lus par un grand nombre de lecteurs et surtout de lectrices, se seraient infiltrés dans la société de l'époque. Au sujet des effets de la fiction sur le lectorat, Angelique Richardson et Chris Willis soulignent même le caractère didactique des romans de femmes nouvelles : « *Many New Woman novels were strongly and overtly didactic, bringing debate on femininity to a wider audience, and unwittingly underscoring the negative publicity which the periodical press lent to the figure of the New Woman*⁴⁸⁹. » En fait, bon nombre de ces romans seraient probablement à classer dans la catégorie « romans à thèse », peu appréciés par la critique. Puis, citant Juliet Gardiner sur le rôle de la fiction comme vecteur de changement, Richardson et Willis ajoutent : « *New Woman novels "testified to the power of fiction as an alternative means of exploration and a manifesto for change"*⁴⁹⁰. » Ces œuvres auraient ainsi contribué à faire évoluer les mentalités de la société qui les a vues naître. En ce qui a trait aux protagonistes incarnant la femme nouvelle, Diana Holmes souligne que « [s]i le modernisme maintient avec son temps des rapports sceptiques et oppositionnels, la "femme nouvelle", catégorie à laquelle appartiennent les auteures à l'étude [Daniel Lesueur, Marcelle Tinayre et Colette] ainsi que bon nombre de leurs protagonistes, est profondément ancrée dans son époque⁴⁹¹ ». Quant au rapport entretenu par les auteures avec le modernisme littéraire, elle observe leur capacité à dépeindre la vie

⁴⁸⁹ RICHARDSON, A. et C. WILLIS (dir.), *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*, New York et Hampshire, Palgrave Macmillan, 2002, p. 24.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque », *loc. cit.*, p. 52.

moderne : « Le modernisme de ces trois auteures réside donc moins dans l'innovation formelle que dans leur capacité à capter et à cartographier leur époque⁴⁹². » C'est ainsi que Diana Holmes adopte le terme « modernisme au féminin » pour définir le courant littéraire auquel elles se rattachent⁴⁹³. Dans la présente étude, nous avons adopté la formule « récit moderniste au féminin », lequel comporte des romans *middlebrow* (ceux de Tinayre, de Delarue-Mardrus et de Colette), mais également d'autres, plus novateurs (les œuvres de Rachilde, de Vivien, de Barney, de Saint-Point et de Cahun s'adressent, par leur forme, par leur thématique ou les deux, à un public littéraire plus restreint). Il convient de préciser que font partie de cette catégorie de « récit moderniste au féminin », les textes proposant des protagonistes émancipées lumineuses et dont les auteures réussissent le tour de force de proposer une trame en rupture avec les codes romanesques traditionnels, mais à laquelle souscrit le lecteur ou la lectrice. Car, même si le dénouement présente souvent les héroïnes textuelles dans un destin féminin traditionnel, c'est-à-dire le mariage et la maternité, il n'en demeure pas moins qu'elles vivent harmonieusement un épanouissement amoureux, professionnel, intellectuel ou autre en fonction d'une orientation qu'elles ont elles-mêmes choisi, quitte à s'écarter des modèles convenus. Or, dans certains récits plus conventionnels, les protagonistes payent cher leur émancipation, comme dans *Princesses de science* de Colette Yver, notamment, roman à tendance traditionaliste quant au dénouement qu'il propose, dans lequel Thérèse, la protagoniste ayant toutes les aspirations d'une femme nouvelle, renonce à sa profession de médecin, incompatible, selon la narration, avec son rôle de mère et d'épouse idoine. À la fin du récit, laquelle se présente comme moralisatrice, Thérèse, qui a échoué à ses devoirs

⁴⁹² *Ibid.*, p. 53.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 52.

maternels, une situation inacceptable du point de vue catholique traditionaliste, fait son *mea culpa* : « Je l'aimais [le docteur Guéméné]. J'aimais aussi ma médecine. Il faut aimer son mari uniquement [...]. J'aurais dû me contenter de mon grand bonheur d'épouse⁴⁹⁴ [...] ». Elle n'arrive pas à surmonter cette difficulté inextricable de ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui la conciliation travail-famille. La profession de son mari finit par primer sur la sienne, ce qui ne conduit pas la protagoniste à l'épanouissement ni à l'émancipation. Dans *L'Ombre de l'amour*⁴⁹⁵, Denise Cayrol⁴⁹⁶ se donne à l'homme qui l'aime, lequel se trouve à l'article de la mort : « Une fille de vingt-huit ans échappe à la juridiction paternelle⁴⁹⁷ », se convainc-t-elle avant de passer à l'acte. Le corps à corps fugace aura pour l'héroïne des conséquences désastreuses : elle vivra une grossesse et subira l'opprobre paternel. Les deux protagonistes, Thérèse et Denise, expient leur « péché » dans l'abnégation de leurs aspirations initiales, « coupables » d'avoir déçu le mari pour la première, le père pour la seconde. À l'inverse, dans les romans à l'étude, les héroïnes vivent une émancipation salvatrice, c'est-à-dire qu'elles font des choix qui mèneront à leur affranchissement, que ces décisions les désengagent ou non de la norme ambiante. Elles présentent au lectorat des possibles inexplorés, bien que souvent punis, ou, dans certains cas, dépréciés par la narration. Le caractère moderne de ces récits *middlebrow* est donc ambigu : ils présentent une certaine ouverture, mais en même temps, les protagonistes ne sont pas complètement affranchies. Il n'en demeure pas moins que la marginalité socialement acceptable incarnée par les héroïnes

⁴⁹⁴ YVER, C., *Princesses de science*, Paris, Calmann-Lévy, 1907, p. 402. En 1907, l'auteure a reçu pour ce roman le prix *Vie Heureuse* (qui deviendra le prix *Femina* après la Grande Guerre).

⁴⁹⁵ TINAYRE, M., *L'Ombre de l'amour*, Paris, Calmann-Lévy, 1909.

⁴⁹⁶ Cette protagoniste imaginée par Marcelle Tinayre n'est pas une femme nouvelle à proprement parler, mais elle incarne certaines valeurs : célibataire, fille de médecin, elle souhaite mettre au monde son enfant illégitime et s'occuper de lui malgré les avis hostiles à cette idée.

⁴⁹⁷ TINAYRE, M., *L'Ombre de l'amour*, *op. cit.*, p. 294.

de notre corpus les présente comme des modèles inédits, mais positifs qui induisent graduellement l'aval social, notamment en ce qui a trait à la présence des femmes dans la cité.

3.2 La femme nouvelle dans la cité : la flâneuse du XX^e siècle

Dans les textes des trois auteures retenues ici, Marcelle Tinayre, Lucie Delarue-Mardrus et Colette, le milieu urbain, et de manière plus spécifique la ville de Paris, joue un rôle prépondérant. La rebelle Josanne se déplace dans la ville, seule, à pied, ou en empruntant des moyens de transport. Puis, occupant Paris en femme moderne, découvrant le plaisir de se déplacer seule, Anne-Marie trouve dans la Ville Lumière l'anonymat favorable à l'adoption d'un mode de vie alternatif – impensable dans son milieu d'origine. Quant à Renée, elle investit la scène du music-hall parisien⁴⁹⁸. Nous avons vu dans la première partie l'importance de la capitale française pour l'avènement du modernisme. David Ian Paddy, qui dresse, dans *The Modernism Handbook*, une liste des principaux concepts critiques associés au modernisme, affirme, au sujet de la prégnance urbaine dans l'univers romanesque moderniste :

*Modernity is largely defined by urban experience and the city occupies Modernism's center stage. [...] [A] number of Modernist novels bring the city to the foreground to make it a primary character, a complex living being. In the Modernist novel, the city also becomes an opportunity to examine central Modernist concerns of consciousness, perspective and time*⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Le music-hall, né à Londres dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est en quelque sorte le pendant anglo-saxon du café-concert, qui a vu le jour à Paris au début du XIX^e siècle. Les termes music-hall et café-concert sont utilisés de façon indistincte dans le roman *La Vagabonde*, publié au début du XX^e siècle, une époque « qui voit s'opérer la transition entre le café-concert et le music-hall ». (Jacques Dupont, « notice », COLETTE, « L'Envers du music-hall », *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 1350.) Notons également que le public du music-hall et celui du café-concert « était sensiblement le même, et partie intégrante du spectacle ». (*Ibid.*)

⁴⁹⁹ PADDY, D. I., « Key Critical Concepts and Topics (Including a Survey of Major Critical Figures) », P. TEW et A. MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook, op. cit.*, p. 114.

L'expérience de la vie parisienne fait partie de l'évolution des personnages féminins. Dans *La Rebelle*, Marcelle Tinayre se sert aussi de la profession de journaliste de la protagoniste pour mettre au jour des enjeux sociaux propres à l'urbanité, comme le reportage de Josanne sur la Villa Bleue, un refuge pour filles-mères. Pour Renée Néré, l'autonomie acquise en tant que « mime, danseuse, voire comédienne à l'occasion » (*LV*, 1085) se vit au sein d'une communauté culturelle parisienne, néanmoins en marge des « grands » artistes. Ces femmes nouvelles travaillent en dehors de leur domicile. Elles se déplacent, déambulent dans la ville, libres et autonomes telles des flâneuses modernes. Catherine Nesci, qui s'est intéressée à la figure de la flâneuse à l'époque romantique, souligne la représentation balzacienne comme une image précurseure d'une réalité future :

La femme est donc bien, chez Balzac, une « image dialectique » : interdites de séjour dans la cité, la passante et l'ouvrière incarnent toutefois la rêverie vagabonde du flâneur, figurant la projection fantasmagorique et insaisissable de toutes les ambivalences, l'hybridation des types, des formes et des voix sur la place publique, la modernité encore à venir⁵⁰⁰.

Orientant aussi son analyse vers « la manière dont les femmes écrivains pensent et représentent la ville moderne⁵⁰¹ » (elle étudie le cas de Delphine de Girardin, de Flora Tristan et de George Sand), Nesci dégage une constante de ces trois exemples : « toutes trois refusent la place limitée ou funeste des femmes dans la ville et dans la cité⁵⁰². » Selon elle, ces écrivaines auraient offert une vision féminine au flâneur qui « ne semble pouvoir inclure de variété féminine, sauf à considérer la fugitive passante ou l'héroïque prostituée baudelairienne

⁵⁰⁰ NESCI, C., *Le flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, 2007, p. 167.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 394.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 397.

comme un double miroir féminin de l'artiste des foules⁵⁰³ », proposant « trois versions différentes de flâneuses dissociées de la passante comme de la prostituée⁵⁰⁴ ». Elles auraient donc « contesté la suprématie du regard masculin sur l'observation en milieu urbain et la constitution d'une esthétique de la modernité⁵⁰⁵ ». Nesci repère, « dans le Paris de l'époque romantique, un nouveau devenir des sensibilités⁵⁰⁶ ». Adoptant le XIX^e siècle comme période de recherche – et non le XX^e siècle qui accueille nos œuvres à l'étude – elle vise à montrer « le rôle que la position des femmes joua dans l'invention d'une culture urbaine de la flânerie⁵⁰⁷ ». Nul doute, donc, qu'un certain travail fut effectué en amont par les devancières des auteures du corpus en ce qui a trait à l'expérience urbaine des protagonistes qu'elles ont mises en scène.

Au début du XX^e siècle, le flâneur baudelairien se double, grâce à la liberté nouvellement acquise par les femmes (lesquelles peuvent investir librement l'espace public), d'une flâneuse. D. L. Parsons met en relief le caractère rebelle associé à la figure du flâneur : « *[T]he flâneur motif is ambiguous in terms of class and gender. In fact, it can be regarded as a site for the contestation of bourgeois male authority, rather than its epitome. The flâneur has become anything but a rigid category for cultural analysis*⁵⁰⁸. » Cette redéfinition dilatée de la catégorie « flâneur » permet d'explorer la place des femmes dans la capitale française de l'époque. Les protagonistes déambulent dans le Paris moderne des premières années du XX^e siècle, quant à Josanne et à Renée, puis dans le premier tiers du XX^e siècle dans le cas d'Anne-

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 398.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 400.

⁵⁰⁸ PARSONS, D. L., « Flâneur or Flâneuse, Mythologies of Modernity », *New Formations*, vol. 38, 1999, p. 92.

Marie. Leur expérience de l'urbanité diffère de celle de l'observateur du siècle précédent tel qu'il a été décrit par Baudelaire autour de la figure de Constantin Guys⁵⁰⁹. En effet, le paysage urbain se transforme à vive allure notamment en raison des moyens de locomotion qui se perfectionnent et se démocratisent, ainsi que des constructions qui appellent un investissement autre des espaces publics. Les protagonistes Josanne et Renée s'approprient également la ville en tant que travailleuses et en tant qu'êtres socialisants. Elles fréquentent des lieux publics comme des restaurants où elles peuvent se sustenter et socialiser tout à la fois. Bref, les jeunes héroïnes désertent l'espace privé et investissent des lieux mixtes.

Cette acceptation grandissante des femmes dans l'espace public semble avoir été facilitée par l'émergence de la société de consommation et la naissance des grands magasins, comme l'explique Ruth E. Iskin : « *Economic interests and new modes of advertising played an important role in forming new icons of modern women as part of complex cultural changes which were not limited to politics and suffrage*⁵¹⁰. » S'intéressant plus spécifiquement aux images véhiculées dans les affiches placardées dans la ville à l'intention des passantes, Iskin constate : « *Posters could thus visualize attractive icons of modern women in the city prompting the assimilation of such images into mainstream culture*⁵¹¹. » Elle présente plusieurs exemples d'affiches publicitaires ayant pour sujet une flâneuse « *claiming the street as a space for her sightseeing at a time when a woman's respectability could still be open to*

⁵⁰⁹ BAUDELAIRE, C., *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Éditions Mille et une nuits, n° 567, 2010 [1863].

⁵¹⁰ ISKIN, R. E., « The Flâneuse in French Fin-de-Siècle Posters: Advertising Images of Modern Women in Paris », A. D'SOUZA et T. MC DONOUGH (dir.), *Invisible Flâneuse? Gender, Public Sphere, and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 117.

⁵¹¹ *Ibid.*

*question when she walked in the city on her own*⁵¹² ». Selon elle, la flânerie féminine constituait un défi puisqu'elle se profilait en une forme de revendication du territoire urbain :

*[S]ince flânerie necessarily involved venturing beyond the physical and psychic boundaries of private space, at stake was access to the city, redrawing the boundaries of feminine subjectivity. Feminine flânerie represented a contested quest for freedom, while the flâneur's free access to the city was taken for granted*⁵¹³.

Iskin fait remarquer l'effet d'intégration qu'entraîna la multiplication de ces représentations :

« *Thus, poster images of a respectable flâneuse who enjoys new mobility in the metropolis, altered not only modernity's city scapes but also its psychic spaces of identities*⁵¹⁴. » Si bien

qu'une « *feminine flânerie became integral to urban modernity by the late nineteenth century*⁵¹⁵ ». La femme nouvelle circulant librement dans la cité participe au mouvement

urbain, puis, avec cette nouvelle occupation de l'espace public, se fait jour une nouvelle codification des genres que fictionnalisent les récits *middlebrow*. Voyons à présent en quoi ces récits mettant au premier plan des figures de femmes nouvelles parisiennes cristallisent des préoccupations modernistes.

3.3 La Rebelle de Marcelle Tinayre : une féministe tranquille

Maîtrisant l'art du monologue intérieur, Marcelle Tinayre présente la perspective de ses personnages masculins et féminins en fonction de cette mécanique textuelle qui permet au lecteur d'apprécier leur complexité psychologique. Josanne Valentin, l'héroïne de *La Rebelle*, est une jeune femme mariée à un homme malade, mère d'un fils issu d'une relation

⁵¹² *Ibid.*, p. 120.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 124.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

extraconjugale. Devenue veuve, elle connaît de nouveau l'amour auprès de Noël Delysle, auteur d'un ouvrage sociologique à tendance féministe intitulé *La travailleuse*. Delysle deviendra, au contact de Josanne, le « Don Quichotte du féminisme » (LR, 175). La figure de Josanne Valentin, présentée dans le roman comme une « rebelle » à la condition féminine de son temps, incarne un nouveau modèle en émergence, lequel rompt avec la figure de l'émancipée moderne, incapable de concilier succès professionnel, activité intellectuelle et accomplissement sentimental. Nathalie Heinich parle de la « femme non liée » pour décrire celle qui est dotée du « statut partagé entre ce bonheur indéniable qu'est l'absence d'entraves et ce malheur à peine avouable qu'est le manque d'attaches⁵¹⁶ ». C'est, par exemple, le lot de Mary Datchet, la suffragette imaginée par Virginia Woolf en 1919⁵¹⁷ qui avoue avoir trouvé le salut dans le travail et non dans les relations personnelles : « Que serais-je devenue si je n'étais pas obligée d'aller au bureau tous les matins ? Des milliers de personnes vous diront la même chose – des milliers de femmes. C'est le travail qui m'a sauvée, Ralph, pas autre chose⁵¹⁸. » Josanne souhaite transcender cet état de « femme non liée », puisque, selon l'opinion publique, l'autonomie financière et la liberté sexuelle ne peuvent se concrétiser que par le renoncement à la féminité telle qu'elle est considérée à l'époque, c'est-à-dire en délaissant le statut de mère et d'épouse. Si Nathalie Heinich déplore la fin idéalisée de *La Rebelle* par rapport à la fin amère, certes, mais combien plus « réaliste » de *La Vagabonde* de Colette (Josanne choisit le mariage contrairement à Renée Néré qui opte pour le célibat), Josanne, moins spectaculaire que Renée, semble au contraire incarner une autre facette des

⁵¹⁶ HEINICH, N., « Femmes écrivains : écriture et indépendance », N. RACINE et M. TREBITSCH (dir.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004, p. 138.

⁵¹⁷ WOOLF, V., *Nuit et jour*, préface de Camille Laurens, Paris, Points, 2011 [1919].

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 415.

enjeux de la femme moderne, soit l'équilibre entre réalisation professionnelle et épanouissement amoureux et familial⁵¹⁹. Alain Quella-Villéger remarque à juste titre cette nuance entre les deux protagonistes :

La problématique a fait comparer ce volume [*La Rebelle*] à *La Vagabonde* (1910) de Colette, plus autobiographique que romanesque. Josanne est une veuve ayant un enfant naturel quand l'héroïne de Colette est une divorcée vengeresse, qui préfère renoncer à l'amour, mais toutes deux écrivent. Surtout, la Josanne de Marcelle Tinayre démontre qu'on peut être mère et femme moderne, l'enfant n'étant pas une entrave à l'émancipation⁵²⁰.

Pour fixer le personnage de Josanne Valentin et mettre de l'avant sa réflexion sociale sur les rôles sexués, Marcelle Tinayre fait appel à un procédé de décontextualisation. Définie en tant que femme cultivée, épanouie dans un travail intellectuel qu'elle apprécie et participant aux enjeux sociaux de son époque grâce à ses activités journalistiques, l'héroïne est mise en contexte dans la sphère publique. Elle évolue en effet à l'extérieur du domicile, hors des lieux traditionnellement réservés aux femmes, poursuivant ses activités au bureau, dans la rue, dans les transports en commun, au restaurant. Dès les premières pages du roman, l'instance narrative fait le lien entre le lieu public où elle se trouve, son statut social et son état de femme émancipée : « Toute la personne de Josanne avait un air de hardiesse défensive, la libre allure qui révèle la fille émancipée ou la femme sans époux, – seule dans la rue, seule dans la vie... » (*LR*, 3) En fait, même les rares fois où Josanne est présentée à la maison, elle y est mise en scène le plus souvent en train d'écrire pour le journal. Elle fréquente également un restaurant de quartier, *Chez Mariette*, « où un homme et une femme peuvent dîner ensemble sans que

⁵¹⁹ Jennifer Waelti-Walters caractérise le développement des personnages de Tinayre de « *pragmatic, practical feminism* » (*op. cit.*, p. 34). Cette description nous semble cerner adéquatement ce que l'on pourrait qualifier de « féminisme tranquille » de Josanne.

⁵²⁰ QUELLA-VILLÉGER, A., *Belles et rebelles : le roman vrai des Chateau-Tinayre*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 248.

personne en [soit] scandalisé » (LR, 159), un lieu d'échange d'idées avec Noël ou avec des collègues. Cette fictionnalisation de la rebelle dans des lieux traditionnellement réservés aux hommes, au sein desquels « la camaraderie confraternelle et les nécessités mêmes du métier modifi[ent] les relations des hommes et des femmes, affranchies par force ou par gré des conventions bourgeoises » (LR, 160), concourt à mettre en relief la personnalité moderne de Josanne. Sally Ledger, qui évoque la possibilité que la femme nouvelle puisse être interprétée comme une flâneuse, fait le lien entre cette figure moderne et l'urbanité. Elle considère en effet que la femme nouvelle fait partie du paysage urbain de la seconde moitié du XIX^e siècle⁵²¹, étant ainsi exposée à l'expérience de la foule et de la ville : « *The New Woman in the modern city tended to be mobile and self-confident in public places*⁵²². » Les descriptions de Josanne affairée dans les rues de Paris et dans les transports en commun sont nombreuses dans le roman. Par exemple, dans l'extrait suivant, Josanne participe à l'activité qui se déroule dans la ville :

Elle s'en revenait chez elle, seule, à pied, lentement, dans un grand trouble. Quelques nuages flottaient ; le soleil était chaud et blanc ; les fleurs des marronniers pleuvaient sur le sable. Au rond-point des Champs-Élysées, Josanne s'arrêta, avant de traverser l'avenue, parmi les voitures (LR, 186).

La protagoniste affirme sa présence dans la capitale française, déambulant au milieu des « lumières mouvantes des voitures » et des tramways, ces « mammoths métalliques » (LR, 109). N'est-il pas significatif qu'elle soit en train de flâner devant la librairie Marpon

⁵²¹ Pour appréhender ce sujet en amont, sur le lien entre le bas-bleu et la flâneuse, voir aussi REID, M., *Des femmes en littérature, op. cit.*, p. 51-52.

⁵²² LEDGER, S., *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1997, p. 154,

lorsqu'elle découvre *La travailleuse* de Noël Delysle ? Elle promène ainsi son spleen dans Paris, et son état d'âme est mis en parallèle avec le décor urbain :

Josanne a quitté mademoiselle Bon, à la station des omnibus. Seule, elle descend les pentes rapides qui mènent vers l'embarcadère du Point-du-Jour. Autour d'elle, en elle, que de tristesses!... Tristes rues pleines du soir, où les becs de gaz semblent las de repousser l'ombre circulaire sur le pavé gluant et miroitant [...] (LR, 108).

Mais la jeune femme est certainement plus à l'aise à Paris qu'en province, comme en témoigne l'épisode à Chartres⁵²³. Elle s'ennuie chez Mademoiselle Miracle, sa tante, et elle « préférait la lutte, les risques, la fièvre de Paris au doux enlèvement provincial » (LR, 67). Ces risques évoqués par la voix narrative existent bel et bien. En effet, jouissant d'une moindre liberté que celle du flâneur, faut-il le rappeler, la femme nouvelle partage la rue avec des prostituées. C'est pourquoi elle doit impérativement éviter les rets de toute mésinterprétation⁵²⁴. En outre, l'activité professionnelle⁵²⁵ de Josanne contribue à construire son esprit et son rapport au monde : les lectures, le travail de journaliste-reporter, la correspondance avec l'auteur Delysle, toutes ces occupations font état de ses propres

⁵²³ Pour une interprétation de la géographie fictionnalisée dans le récit, comme le contraste entre Paris et Chartres, l'usage des moyens de transport, l'investissement des lieux publics et privés, voir WAELTI-WALTERS, J., *op. cit.*, p. 43-45.

⁵²⁴ Sally Ledger, dans *The New Woman : Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, *op. cit.*, p. 154-155, souligne l'aspect dérangeant de la présence féminine dans la cité : « *The confusion of the New Woman with the prostitute is partly due to the radical instability of the New Woman as a category. The uncertain identity of the New Woman meant she could, in the metropolis, be mistaken for a prostitute: women entering the public domain in any guise at all sometimes became conflated with "public women". By the fin de siècle women in general had become what Elizabeth Wilson has described as "an irruption in the city, a symptom of disorder, and a problem : the Sphinx in the city" ».*

⁵²⁵ Selon Juliette M. Rogers, la figure de la femme professionnelle serait un type de femme nouvelle propre au contexte français : « *But there is also another type that develops from a specifically French condition : the femme nouvelle as career woman. Following the pedagogical reforms of the 1880s in France, the rise of educated and literate women blossomed into an era of opening doors for women in the liberal professions during the Belle Epoque.* » (ROGERS, J. M., « Women at Work : The *Femme Nouvelle* in Belle Epoque Fiction », *L'Esprit créateur*, vol. 37, n° 4, hiver 1997, p. 17.)

convictions à l'égard des idées qui circulent à l'époque, notamment en ce qui concerne le féminisme : « Elle s'intéressait aux idées, et la question du féminisme lui était devenue familière » (LR, 15), précise l'instance narrative. C'est ainsi que le personnage de Josanne agit comme vecteur d'information : elle accueille des idées et contribue en retour à une nouvelle opinion à diffuser. À cet égard, elle s'écarte de ses sœurs textuelles Anne-Marie Rosnier de *La Girl* et Renée Néré de *La Vagabonde*.

La personnalité de l'héroïne se développe aussi à travers la déconstruction de l'opposition « femme intellectuelle » et « vraie femme ». Noël Delysle semble surpris de trouver la finesse intellectuelle et l'engagement social chez une femme délicate et sensible comme Josanne : « Vous êtes tellement femme ! Oui révoltée, oui rebelle, ni la lutte pour la vie, ni l'indépendance, ni l'activité intellectuelle, n'ont détruit en vous les instincts de la femme, même l'instinct ménager et l'instinct de plaire [...] » (LR, 166). Il exprime son incrédulité face à cette jeune femme « hors norme » : « Je ne croyais pas qu'on pût trouver, dans la même femme, tant d'intelligence, d'énergie, de courage, unis à tant de grâce et de douceur... » (LR, 167). Cette stratégie narrative reprenant les images dichotomiques du féminin auxquelles échappe Josanne vise à proposer au lecteur un spécimen d'intellectuelle, ainsi qu'à valoriser la diversité des modèles féminins⁵²⁶. Dans une société en pleins bouleversements sociaux, mais encore prisonnière de stéréotypes sexistes, l'héroïne imaginée par Marcelle Tinayre, à la fois

⁵²⁶ Notons que ces deux passages font saillir la voix de l'auteure Tinayre par rapport à celle du personnage Delysle. En effet, ces propos peu nuancés sur la personnalité féminine étonnent dans la bouche du sociologue, auteur de *La travailleuse*.

« rebelle » et intellectuelle, mais malgré tout bien respectée dans sa communauté, contribue à ébranler les attentes sociales normatives à l'égard des hommes et des femmes⁵²⁷.

Enfin, la femme nouvelle transparaît également dans le fait que Josanne n'éprouve aucun remords, aucune culpabilité, ni à l'idée de tromper son mari malade et de prendre un amant, ni à celle de travailler non seulement pour subvenir aux besoins de sa famille, mais aussi parce qu'elle désire réellement s'épanouir comme intellectuelle grâce à ses activités de journaliste. La voix narrative ne porte pas de jugement négatif à l'égard du comportement de la jeune mère. Le lecteur est plutôt amené à prendre le parti de la protagoniste, voire à cautionner sa double « imposture ». Au sujet du tempérament confiant de Josanne par rapport à ses choix, Jennifer Waelti-Walters observe un profond désir d'indépendance dépourvu de sentiment de culpabilité : « *She has claimed the autonomy that every man takes without question. And contrary to all taught behaviour and social pressure, she has no sense of wrongdoing. Tinayre has created an extraordinary modern woman who recognizes that she has a right to meet those needs*⁵²⁸. » En outre, la protagoniste trouve une valorisation non pas à l'idée de subvenir seule à ses besoins (comme Renée Néré), mais bien dans l'exercice d'une fonction qui l'enrichit sur le plan intellectuel. C'est en cela que la modernité de Josanne dépasse celle de Hellé⁵²⁹, héroïne éponyme d'un autre roman de Marcelle Tinayre : l'éducation de Hellé ne sert à rien, alors que celle de Josanne, quoique moins exhaustive, est mise au service de la société,

⁵²⁷ Juliette M. Rogers considère que les questions complexes traitées par certaines auteures de la Belle Époque, notamment à l'égard du travail des femmes, préfigurent celles qui seront au cœur des revendications des féministes de la deuxième vague et du Mouvement de libération des femmes. Elle donne l'exemple du droit des femmes de travailler à l'extérieur du domicile sans avoir obtenu au préalable l'autorisation de l'époux qui n'est reconnu qu'en 1965 en France. Voir à ce sujet son article « Feminist Discourse in Women's Novels of Professional Development » dans HOLMES, D. et C. TARR, *op. cit.*, p. 195.

⁵²⁸ WAELTI-WALTERS, J., *op. cit.*, p. 45.

⁵²⁹ TINAYRE, M., *Hellé*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

ce qui la positionne en tant que sujet agissant dans les grands débats de société. L'intelligence utile, en somme, est mise au service de la démocratisation des savoirs. Dans le contexte de la presse écrite en plein essor, le métier de journaliste de Josanne contribue à la représenter comme une femme de son temps, bien informée et soucieuse de partager son savoir avec autrui. En mettant en scène une héroïne cultivée, engagée socialement, une journaliste qui relaye ses connaissances dans les articles qu'elle rédige, Marcelle Tinayre inaugure une nouvelle lignée de femmes intellectuelles et émancipées qui évoluent à l'écart des codes sociaux traditionnels, du moins en partie.

Dans un autre ordre d'idées, les stratégies narratives employées par Marcelle Tinayre dans *La Rebelle* permettent au lecteur de plonger dans l'intériorité des personnages, ce qui se révèle fort utile pour mettre au jour des discours sociaux de l'époque et pour leur opposer, en filigrane ou de façon plus assumée, un contre-discours engageant ainsi le lectorat vers d'autres perspectives par rapport à certains enjeux d'actualité, sans lui imposer pour autant le ton rébarbatif du roman à thèse. La visite de Josanne en vue d'un reportage à la *Villa Bleue*, une maison d'accueil pour filles-mères, en offre un bon exemple. Lorsque Mademoiselle Bon demande « [p]ourquoi les femmes qui ont du talent, un nom, un public, et qui écrivent de beaux livres, ne défendent [...] pas mieux les autres femmes » (LR, 98), l'instance narrative fait la réflexion suivante :

Les gens du monde, les bourgeois, ne lisent guère l'*Assistance féminine*, et ce n'est pas dans le *Monde féminin* que Josanne pourra exprimer, sincèrement, ses opinions... Monsieur Foucart exige que la charité soit discrète, la misère voilée, et que la douleur et la mort mêmes gardent un « petit air parisien » (LR, 99).

À cet égard, Ann Ardis observe une certaine avancée, voire une rupture formelle dans certains romans *middlebrow* mettant en scène des femmes nouvelles : « *In some of these novels the*

*convention of omniscience is also dismantled by female characters who assert their autonomy from a male narrator – thereby turning what Mikhail Bakhtin terms the “monologic” structuring of realistic narrative into a polyphonic form*⁵³⁰. » De la même façon que l’auteure réussit à faire ressortir le point de vue de Noël Delysle, elle amène le lecteur à poser un regard plus nuancé sur le sort réservé aux filles-mères. Aussi, d’autres personnages secondaires féminins sont présentés positivement par la voix narrative alors que dans la société du premier vingtième siècle français, ils subissaient plutôt l’opprobre de leurs concitoyens. À propos du traitement magnanime réservé par Tinayre à l’égard de ses personnages de femmes célibataires qui ne sont dans *La Rebelle* ni des religieuses ni des victimes, Jennifer Waelti-Walters voit une stratégie innovatrice :

*We note that Tinayre makes each of the women state that she had the opportunity to marry and refused it because the husband was not suitable to her concept of the life she wanted for herself. This is a revolutionary social attitude in women who are depicted as elderly in 1905; to show them as happy, independent, useful and respected members of society is just as revolutionary in literary terms*⁵³¹.

La Rebelle, creusant le sillon de *Hellé* et de *La Maison du péché*, obtint la double reconnaissance du public et de la critique littéraire. James Joyce loua, en 1903 – c’est-à-dire près de vingt ans avant la parution d’*Ulysse* –, Marcelle Tinayre pour la technique narrative à laquelle elle avait eu recours dans la composition de *La Maison du péché*. Nicholas Fagnoli et Michael Patrick Gillespie relatent ce fait⁵³² :

⁵³⁰ ARDIS, A., *op. cit.*, p. 3.

⁵³¹ WAELTI-WALTERS, J., *op. cit.*, p. 43.

⁵³² Cette critique positive de Joyce a été relatée et commentée par d’autres auteurs, notamment par Alain Quella-Villéger dans son ouvrage *Belles et rebelles : le roman vrai des Chateau-Tinayre*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 205 et p. 209, ainsi que par France Grenaudier-Klijn, dans son article « Omission ou exclusion ? Marcelle Tinayre et le canon littéraire », *Voix plurielles*, vol. 8, n° 2, 2011, p. 73.

*A French Religious Novel, this is the title of Joyce's review of The House of Sin, a novel by the French author Marcelle Tinayre. In it, Joyce offers a fairly conventional survey of the novel's plot – the conflict between physical love and spiritual aspirations in the life of the central character, Augustine Chanteprie [sic]. Perhaps because of the plotline, Joyce gives the narrative high praise, and also commends Tinayre's stylistic achievements. The review was first published in the Daily Express on October 1, 1903*⁵³³.

On sent poindre toutefois une certaine perplexité de la part des deux critiques, lesquels posent l'hypothèse que la diégèse serait la raison pour laquelle Joyce louangea le travail narratif et stylistique de Tinayre. Alain Quella-Villéger recense la réception dont a fait l'objet *La Maison du péché* et donne quelques éléments de réponse en rapport à l'étonnement d'une certaine élite à l'égard du talent d'une « femme de lettres » :

On observe même dans les rangs du public lettré une certaine stupeur mêlée d'admiration, ne serait-ce qu'au nom du préjugé qui voulait qu'une femme ne pût point écrire un livre à la fois si robuste, si passionné, d'une si fine psychologie, avec un souci documentaire exigeant rappelant l'érudition des plus grands. On remarque que c'est bien là un roman accompli, mesuré, réussi, où l'auteur consacre certes lentement une centaine de pages rien qu'à raconter les commencements de la liaison fatale, mais qu'elle entre autant dans la psychologie complexe et torturée du pâle gentilhomme campagnard que dans l'esprit hédoniste de la veuve énamourée. On apprécie ce que cette histoire d'amour a de tourmenté, de tâtonnements, d'iniquité effrayante⁵³⁴.

Aujourd'hui, l'écart de perception entre les œuvres remportant un succès critique et celles qui obtiennent un succès populaire tend à s'amenuiser, puisque Alain Quella-Villéger qualifie ce roman fluide de « best-seller⁵³⁵ » et de « succès populaire⁵³⁶ » sans que cela ne remette en question les critiques élogieuses de l'institution littéraire dont l'ouvrage fit l'objet. Dans *La*

⁵³³ FARGNOLI, N. et M. P. GILLESPIE, *James Joyce A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 90.

⁵³⁴ QUELLA-VILLÉGER, A., *op. cit.*, p. 210.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 209.

Rebelle, publié cinq ans plus tard, Tinayre poursuivit son travail de style « lisible⁵³⁷ », pour reprendre le terme de Diana Holmes. Le roman connut un grand succès commercial, mais un léger parfum de scandale l'auréolait en raison notamment d'une allusion à l'avortement : ce « n'est pas un roman pour jeunes filles de bonne famille⁵³⁸ ». D'autres critiques furent sévères à l'égard de *La Rebelle*, notamment Rachilde⁵³⁹ qui n'appréciait guère la femme nouvelle Josanne. Elle qualifia le roman, dans le style coloré qu'on lui connaît, de « thèse d'astragales fastidieuses⁵⁴⁰ [sic] ». Quoi qu'il en soit, ce type d'ouvrages à succès, dont certains furent écrits par des auteures appréciées de la critique, furent souvent écartés par l'histoire littéraire⁵⁴¹. L'une des raisons de ce désintérêt pour le roman *middlebrow* résiderait, selon Nicola Humble, dans le fait « *that it was largely written and consumed by women. In the literary-critical story of the first half of the twentieth century, as it has been told until very recently, women – with the notable exception of Virginia Woolf – remain marginal figures*⁵⁴² ». Auteure d'une monographie consacrée au roman *middlebrow* des années 1920 à 1950, Humble constate que la forme lisible, axée sur le plaisir de la lecture, peut malgré tout se révéler propice à l'exploration : « *Its feyness and frivolity and its flexible generic boundaries allowed it to explore new gender and sexual identities which were otherwise*

⁵³⁷ « [L]a littérature féminine de la Belle Époque est essentiellement ce qu'en anglais on qualifie de “middlebrow” : une littérature lisible (plutôt que “scriptible” au sens barthésien), ciblant un lectorat “moyen”, qui offre le plaisir d'une histoire captivante tout en abordant des thèmes captivants pour les lecteurs. » (HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque : Daniel Lesueur, Marcelle Tinayre, Colette », *loc. cit.*, p. 51.)

⁵³⁸ QUELLA-VILLÉGER, A., *op. cit.*, p. 248.

⁵³⁹ Sur les critiques négatives dont a fait l'objet le roman *La Rebelle*, voir QUELLA-VILLÉGER, A., *op. cit.*, p. 246-249.

⁵⁴⁰ RACHILDE, citée dans QUELLA-VILLÉGER, A., *op. cit.*, p. 246.

⁵⁴¹ France Grenaudier-Klijn, dans son article « Omission ou exclusion ? Marcelle Tinayre et le canon littéraire », *loc. cit.*, explore les facteurs hétérogènes (réception, diffusion, climat idéologique de production des œuvres) et endogènes (créativité, originalité, thématiques, prises de position) qui ont pu conduire l'histoire littéraire française à faire abstraction de l'œuvre tinayrien.

⁵⁴² HUMBLE, N., *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s*, *op. cit.*, p. 2.

*perceived as dangerously disruptive of social values*⁵⁴³. » Campé dans le milieu grand public et urbain des magazines féminins, *La Rebelle* problématise divers enjeux modernistes, notamment la ville⁵⁴⁴ et le marché du travail, l'adultère et le désir sexuel de la protagoniste. Si Humble ne fait pas référence à l'aspect formel des romans *middlebrow* (plus spécifiquement *feminine middlebrow*), il n'en demeure pas moins qu'ils ont marqué l'époque dans la mesure où leurs auteures ont eu l'audace de proposer au lectorat, dans une enveloppe plus ou moins traditionnelle, des diégèses inattendues inférant un regard neuf, plus ouvert, sur divers enjeux modernes⁵⁴⁵. Or, la forme de certains de ces textes souffre de sa (trop) grande lisibilité au regard d'œuvres destinées à un public plus exigeant.

L'œuvre romanesque de Lucie Delarue-Mardrus constitue un exemple éloquent d'hybridation entre le populaire et le littéraire. L'auteure elle-même considérait son œuvre romanesque inférieure à ses écrits poétiques. Elle voyait en effet dans ses romans un art alimentaire et par conséquent inscrit dans une économie de marché⁵⁴⁶. Mais sous la forme fluide de ses romans à large diffusion se dévoilent des thèmes qui se démarquent de la norme.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁴⁴ Pour une description du rôle de Paris dans les structures de pouvoir entre les sexes dans *La Rebelle*, voir WAELTI-WALTERS, J., *op. cit.*, p. 43-44.

⁵⁴⁵ Au sujet du roman tinayrien plus spécifiquement, France Grenaudier-Klijn, spécialiste de Marcelle Tinayre, observe, dans « Omission ou exclusion ? », *loc. cit.*, p. 72 : « Si l'activité fictionnelle est ici mise au service d'une thématique sentimentale, elle permet également de plonger le lecteur/la lectrice dans l'univers de la petite bourgeoisie parisienne au féminin. L'écriture tinayrienne puise donc concomitamment au registre traditionnel du roman d'amour et à celui, plus original pour l'époque, et certainement plus subversif, du roman social. »

⁵⁴⁶ Lucie Delarue-Mardrus semble avoir souffert du manque de reconnaissance envers sa poésie. Mais cette femme divorcée n'était pas indépendante de fortune. Elle relate dans *Mes mémoires*, *op. cit.*, p. 201, le déchirement ressenti face à l'obligation alimentaire : « Ma prose avait plus de succès [que sa poésie], heureusement pour mon budget. Mais, bien que me sachant déjà connue, comme on dit, je souffrais de me sentir si extraordinairement seule avec mes écrits. Entre l'exaltation sous la lampe, plume à la main, et la satisfaction de toucher l'argent, se creusait un grand silence noir auquel je me suis habituée depuis, mais qui, ces premiers temps-là, me glaçait. »

3.4 *La Girl* de Lucie Delarue-Mardrus ou la « fiancée moderne »

Dans le roman *La Girl*, Lucie Delarue-Mardrus met en récit la prise de conscience de son héroïne par rapport à l'assujettissement des femmes dans le mariage. L'action prend naissance en 1933, « dans une petite ville de Seine-et-Marne où l'haleine de Paris ne parvient qu'à peine » (*LG*, 13). Le patelin d'origine de la protagoniste, Anne-Marie Rosnier, contraste vivement avec la capitale française. Les convenances et l'hypocrisie prégnante sont exacerbées. La petite ville est vue comme un milieu protocolaire et traditionnel où les destins semblent tracés d'avance, se transmettant de père en fils et de mère en fille : Anne-Marie deviendrait, selon la tradition, « notairesse un jour, comme sa mère, quand le père de son fiancé repassera[it] la charge à son fils » (*LG*, 13), alors que Paris est considérée comme un lieu moderne, repaire d'artistes aux mœurs désinhibées : Roland de Malville, dit Rolly « habitait Paris, fréquentait les artistes, était au courant de tout ce qu'on ignore dans les départements... » (*LG*, 44) Au fil du roman, la narration dévoile la métamorphose de la jeune fille en jeune femme. Bien que le « ravage » (*LG*, 9) avait été entamé chez elle, en Savoie, Paris a probablement eu un effet catalyseur dans la transformation d'Anne-Marie, « héritière d'une vieille maison pleine d'honneur » (*LG*, 156), « fille, petite-fille et arrière-petite-fille de bourgeois posés dont le destin était de continuer son austère lignée » (*LG*, 82). Dès l'incipit, la voix narrative informe le lecteur qu'il y aura métamorphose de l'héroïne : « [...] rose provinciale, la gaie Anne-Marie au regard sans histoire [est], en quelques années, devenue l'efflanquée créature qu'elle est à présent, avec ses yeux dévorants et sa bouche brûlée de fièvre [...] » (*LG*, 9). Élevée depuis la mort de son père par sa mère, sa tante et une vieille servante selon un certain protocole familial, mais néanmoins sans trop de restrictions par rapport aux autres jeunes filles de son milieu, l'héroïne se déplace à bicyclette, joue au tennis

et a le droit « de sortir seule ou bien en compagnie de filles et de garçons de son âge, d'avoir les cheveux coupés, des petites robes à la mode [...] de lire à peu près librement, d'employer quelques mots d'argot mondain, et, naturellement, de voir tous les jours son fiancé sans chaperon » (*LG*, 12). Elle semble réunir en elle toutes les caractéristiques d'une jeune femme « moderne », véritable femme nouvelle en devenir.

La trajectoire d'Anne-Marie sera guidée par sa volonté personnelle, par l'amour extrême qu'elle porte à Roland de Malville, fils d'une amie de la famille. Lorsqu'elle rencontre ce « héros de roman replacé dans son décor naturel » (*LG*, 48), la protagoniste est déjà fiancée à Gaston Desboves, fils de notaire, un garçon très raisonnable qui pose un baiser « du côté de l'oreille » (*LG*, 20) de la jeune femme lorsque cette dernière cherche ses lèvres. Le destin d'Anne-Marie semble prédéterminé, mais sera bouleversé par la venue de Rolly. Elle se perdra « dans le déferlement d'une passion plus forte que sa race » (*LG*, 157). Se sentant émancipée par l'attirance qu'elle ressent envers Rolly – bel homme décontracté au « charme complexe » (*LG*, 49) œuvrant vaguement dans le domaine du cinéma – elle goûte auprès de lui au « trouble plaisir d'être en marge de tout, en marge d'elle-même » (*LG*, 51) et initie le bouche-à-bouche avec lui : « Le baiser que Gaston Desboves évitait toujours, c'était Roland de Malville qui le lui consentait. » (*LG*, 53) Au grand désespoir de sa famille, elle renonce à épouser le jeune Desboves et jette son dévolu sur le Parisien d'adoption. À cet égard, la protagoniste présente un renversement des rôles traditionnels, la femme se trouvant la plupart du temps dans l'expectative de la grande demande et non dans l'action. Toutefois, Roland décline la proposition de mariage de la jeune femme, mais se ravise et cède finalement (refusant tout de même sa dot) lorsqu'elle menace de se suicider s'il ne cède pas à son ultimatum.

Le récit s'annonce au départ comme un parfait roman à l'eau de rose : un grand ténébreux Parisien, œuvrant dans le domaine moderne du cinéma, séduit une ingénue provinciale. Or, *La Girl* déboulonne le mythe de la bonne épouse et met au jour l'hypocrisie des milieux ruraux. Le mariage, vu dans un premier temps comme une finalité inexorable, se révèle graduellement comme une forme d'esclavage. Par son mariage avec Roland, Anne-Marie se sent d'abord libérée de la voie toute tracée de son existence bourgeoise en Savoie, mais elle perd rapidement ses illusions lorsqu'elle constate, après quelque temps de vie conjugale dans l'appartement de misère de son mari à Paris, qu'elle s'est transformée en véritable Cendrillon et son Prince charmant, en une sorte de Belle-Mère cruelle. Sans se plaindre, la protagoniste peu habituée aux travaux domestiques passe le plus clair de son temps à servir l'homme de la maison : « Tout en faisant son travail de servante au lieu de se révolter et de rager, il lui arrivait de chanter ; car son secret, cette noblesse, lui rendait agréables les tâches les plus rebutantes. » (*LG*, 102) Cet état se trouve amplifié par la voix narrative qui constate qu'Anne-Marie, acceptant « avec joie cette nouvelle servitude » (*LG*, 103), compte désormais « plus sur sa souveraineté de ménagère que sur celle de ses sens » (*LG*, 104). Elle s'enlisera dans cette situation, même après avoir donné naissance à un enfant qu'elle arrive difficilement à aimer, tiraillée « entre les devoirs de la nourrice et ceux de bonne à tout faire » (*LG* 114) : c'est qu'elle perçoit l'enfant comme une entrave aux « longues effusions nocturnes » (*LG*, 116) avec son mari. Elle regrette aussi que son fils ne ressemble pas à Rolly : « Sa vie, c'était Roland et non ce poupon qui la reproduisait, elle, avec une exactitude à faire croire qu'elle seule l'avait engendré⁵⁴⁷. » (*LG*, 113) D'une certaine façon, Anne-Marie considère la

⁵⁴⁷ Fidèle à son goût pour les inversions, l'auteure imagine un discours prononcé par la sage-femme qui y fait écho : « C'est toujours comme ça. Les garçons ressemblent à leur mère et les filles à leur père. » (*LG*, 111). À cet

maternité comme un instrument fusionnel permettant d'accueillir en elle la trace de Rolly : « Elle avait si bien cru refaire un petit Roland, preuve vivante de l'empreinte du grand jusqu'au fond d'elle-même. » (LG, 111) Mais elle est déçue que l'enfant lui ressemble à elle, « blond, ridicule petit Rosnier » (LG, 135) plutôt qu'à son père. Elle se révèle une mère « plus femme que mère⁵⁴⁸ », pour reprendre la catégorie élaborée par Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. La psychanalyste et la sociologue expliquent : « Femmes tout entières épouses, c'est auprès du père de leurs enfants, ou du moins en fonction de lui, qu'elles s'épanouissent, trouvent leur raison de vivre⁵⁴⁹. » Il est vrai que l'enfant d'Anne-Marie « n'était jamais né dans son cœur qui ne battait pas pour lui » (LG, 133). Lorsque Julia Rosnier tente de donner du courage à sa fille après son retour au bercail en lui rappelant sa fonction de mère qui « la sauvera de tout » (LG, 136), Anne-Marie répond, comme « possédée par un démon » : « Je ne peux pas ! » (LG, 136)

Dans la troisième et ultime partie du roman, on assiste à la revanche de Cendrillon. Cette volte-face survient lorsqu'Anne-Marie prend conscience d'une situation qu'elle ignorait jusqu'alors : Roland avait eu une fille hors mariage avec Miss Brown, une Anglaise « figurante de music-hall » (LG, 128, 149), une « rouquine équivoque » (LG, 135) à l'allure masculine⁵⁵⁰. Anne-Marie découvre en elle-même une jalousie malade, laquelle se trouve renforcée par les métaphores animalières employées par la narration pour décrire la jeune femme. Déjà, à sa première rencontre avec Rolly, elle avait senti « l'éveil de la petite femelle

égard, il est aussi précisé dans le récit que Betty, la fille illégitime de Roland, ressemble à son père (LG, 135, 151) et que ce dernier ressemble à sa propre mère, Laure de Malville (LG, 15).

⁵⁴⁸ ELIACHEFF, C. et N. HEINICH, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 70.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁵⁰ La description de ce personnage, qui évoque la garçonne, donne à prime abord l'impression que Miss Brown, malgré son statut de mère, est une femme libre et dans le vent.

qui ne peut souffrir la supériorité d'une autre » (*LG*, 36) lorsque le jeune homme avait évoqué la beauté d'une star qu'il avait côtoyée. Soulevée par une « perversité spontanée » (*LG*, 38), elle s'était alors muée en « petit coq de combat » (*LG*, 38) selon la perspective narrative. Après la rencontre avec Miss Brown, la rivalité féminine est à son comble : « [U]ne rage d'animal, sauvage et magnifique, la possédait, rage de femelle qui va se jeter sur l'autre femelle et se battre avec elle pour le mâle et pour les petits. » (*LG*, 122-123) Anne-Marie retourne cependant dans sa famille avec son fils et tombe en état de quasi-catatonie. Quatre mois plus tard, le divorce entre elle et Roland de Malville est prononcé, bien que ni l'un ni l'autre des époux n'en aient manifesté une volonté véritable. Ils se sont plutôt laissés porter par les événements et les volontés de la famille d'Anne-Marie : « Sans trop savoir ce qu'on lui faisait faire, Anne-Marie, du fond de son lit, signa ce qu'il fallait signer. » (*LG*, 131) Tentant de se disculper du désarroi d'Anne-Marie, Roland affirme qu'elle en est le propre architecte, puisqu'elle a insisté pour l'épouser alors que lui-même ne le souhaitait pas : « Son désastre, c'est bien elle qui l'a voulu. » (*LG*, 128) Or, même dans la peine, Anne-Marie Rosnier ne regrette pas ses choix controversés, une évidence qui lui saute aux yeux à la vue d'une jeune femme déambulant au bras de son ancien prétendant Gaston Desboves. Malgré sa détresse, malgré « le scandale de [s]on mariage et le second scandale de [s]on divorce » (*LG*, 136), elle ne souhaite aucunement réintégrer son rang ni faire partie de « ce tableau de la parfaite vie bourgeoise » (*LG*, 139). De cette prise de conscience naîtra une action radicale⁵⁵¹ : jouant la comédie aux « trois femmes fanées » (*LG*, 12), usant des « hypocrisies de fauve » (*LG*, 140)

⁵⁵¹ À peu près au même moment, Anne-Marie a également eu accès à une lettre de Roland datant d'avant son divorce, dans laquelle il avouait ne plus entretenir de relations avec Miss Brown depuis longtemps. Il y exprimait aussi sa volonté de reprendre la vie conjugale avec Anne-Marie si tel était son souhait.

propres à son milieu d'origine, simulant une bonne humeur retrouvée, l'héroïne invente une raison pour se rendre seule à Paris avec l'objectif secret de reconquérir Roland de Malville.

Dès qu'elle sort de son milieu, Anne-Marie n'a plus besoin « de se composer une figure rassurante » (*LG*, 141). La ville de province se trouve associée à la feinte alors que Paris est présentée comme un lieu où l'on peut vivre selon sa véritable nature, sans se soucier du qu'en-dira-t-on. Anne-Marie compte d'ailleurs s'y payer un pied-à-terre (grâce à sa dot) pour enfin vivre au grand jour son amour avec Rolly qui a ratifié un nouveau contrat conjugal après son divorce, l'Anglaise étant devenue, par les liens du mariage, « sa bonne à tout faire » (*LG*, 155). Roland explique d'ailleurs à Anne-Marie, surprise d'apprendre que son ex-mari s'est remarié, ce rôle de domestique vouée à l'épouse légitime qu'il semble percevoir comme interchangeable : « Mais voilà : tu m'avais habitué à la vie conjugale, aux repas prêts à l'heure, aux chaussettes raccommodées, aux apéros servis quand j'ai des amis, et tout et tout. Alors il a bien fallu que je continue tout ça sans toi... Une intoxication, tu comprends ? Et ça ne pouvait se continuer qu'avec une patronne à la maison⁵⁵². » (*LG*, 147) Anne-Marie, se sentant exister dans le regard de Rolly (*LG*, 148), lequel découvre enfin la femme en elle (*LG*, 143), se convainc que le rôle de maîtresse apparaît beaucoup plus enviable que celui d'épouse légitime cantonnée à l'espace privé, étouffée par les tâches ménagères. La jeune mère se place donc en porte-à-faux au regard de sa famille en assumant une situation personnelle contraire aux attentes de son milieu d'origine : elle décide de prendre un appartement à Paris et de vivre son amour passionnel avec Rolly en dehors des liens du

⁵⁵² Le discours de Roland sur le rôle de la femme dans le mariage fait écho à la lucidité de Renée sur le même sujet : « Être mariée, c'est... comment dire ? c'est trembler que la côtelette de monsieur soit trop cuite, l'eau de Vittel pas assez froide, la chemise mal empesée, le faux col mou, le bain brûlant [...] » (*LV*, 1175).

mariage, sans attaches légales : « [c]’est moi, maintenant, qui serai sa *girl* » (LG, 157). Et c’est sur cette déclaration assumée que se clôt le roman.

La femme nouvelle qu’incarne Anne-Marie est dévorée par la passion et non par un sentiment d’inégalité sociale entre les sexes. C’est à la lumière de son expérience qu’elle recourt aux moyens qui s’offrent à elle pour tirer son épingle du jeu. Il s’avère que l’actualisation de sa vie d’amoureuse éperdue passe par son émancipation familiale et le détachement de son milieu bourgeois d’origine. Elle choisit la liberté de vivre son amour inconditionnel pour Roland de Malville au prix de devoir briser les espoirs d’une famille avec laquelle elle n’était pas en conflit, mais qui n’approuvera pas ses choix, soucieuse du regard de la communauté sur les agissements d’Anne-Marie. En prenant la décision de se désolidariser des assignations normatives propres à son sexe, elle incarne une subjectivité féminine contrastante, tout en conservant néanmoins des attributs féminins traditionnels, même dans sa « révolte ». L’amour qu’elle porte à Rolly, sa jalousie, son besoin de séduire correspondent en effet à l’exacerbation du sentiment amoureux traditionnellement associée aux femmes. De plus, l’émancipation d’Anne-Marie ainsi que son rejet du mariage et, dans une certaine mesure, de la maternité, sont axés sur les sens et ne sont pas animés par un désir profond d’autonomie et de développement personnel. Elle réussit à vivre de façon autonome à Paris grâce à l’héritage du père, et non par sa contribution sociale dans le travail rémunéré⁵⁵³. Le retournement de

⁵⁵³ Le lecteur peut également percevoir Anne-Marie comme une victime qui tombe dans les filets de Roland. Melanie Collado, qui a étudié les personnages masculins dans des romans de Lucie Delarue-Mardrus, fait la remarque suivante à propos de Roland dans « Le mâle et son reflet : étude des personnages masculins dans *La Girl*, *Le Roi des reflets* et *Rédalga* de Lucie Delarue-Mardrus », IZQUIERDO, P. (dir.), *Genre, Arts, Société, 1900-1945*, Paris, La Société des Amis d’Axieros, 2012, p. 189-190 : « Au début du récit, Roland de Malville est présenté de façon flatteuse [...]. Il semble être un jeune homme ambitieux et moderne, désireux de faire fortune par lui-même afin de rompre avec la tradition familiale [...]. Sa courtoisie n’est pas exempte d’arrogance, mais il est sympathique, et on comprend qu’Anne-Marie Rosnier le trouve plus attirant que son fiancé légitime. [...] Très vite cependant, la belle image que Roland de Malville affiche s’altère car il refuse d’accepter toute responsabilité découlant de son engagement, et il ne cesse de rappeler qu’il s’est marié sans conviction. »

situation tissé finement au fil de la diégèse éclate véritablement non pas au moment du divorce, mais bien lorsqu'Anne-Marie choisit de déconsidérer le rôle de servante baguée et de s'octroyer celui de maîtresse, ou de *girl*, pour reprendre le titre du roman. Cette chute fait saillir l'inégalité des rôles sociaux : à l'homme la désinvolture, le loisir de se faire servir par son épouse et de jouir de la vie amoureuse avec sa maîtresse au vu et au su de tous en toute impunité, alors que la femme doit subir l'opprobre familial et jouer la comédie dans son environnement. Lucie Delarue-Mardrus instaure dans ce récit un nouveau codage du féminin – bien qu'il conserve certains traits de l'ancien, comme nous l'avons mentionné plus haut – maître de sa destinée et de sa situation sociale, à l'instar de Colette dans *La Vagabonde*, en imaginant une protagoniste libre et indépendante, préférant les incertitudes du célibat au confort matrimonial. Au regard du modernisme de ces récits mettant en scène des femmes nouvelles, Teresa Mangum explique les données dont ne peut faire abstraction le lecteur d'aujourd'hui :

*Rather than imposing twentieth-century definitions of radical politics or social progressiveness on the novels, however, I would argue that today's readers must try to imagine the audacity of these novels in light of Victorian conventions of popular romantic fiction and of women's history. In these contexts the New Woman novels represent determined, insistent attempts to synthesize the dramatic, overwhelming social changes in laws governing women, in the sense of possibility posed by educational reform and increasing career opportunities, in the choices offered by birth control or a single, celibate life, and in the organizing of women*⁵⁵⁴.

Est-il besoin d'insister sur l'idée que ce type de roman a contribué à faire avancer les mentalités⁵⁵⁵ en mettant de l'avant des femmes qui s'octroient une plus grande latitude en

⁵⁵⁴ MAGNUM, T., *Married, Middlebrow and Militant: Sarah Grand and the New Woman Novel*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998, p. 12-13.

⁵⁵⁵ Melanie Collado, dans « Le mâle et son reflet », *loc. cit.*, p. 199, souligne que Lucie Delarue-Mardrus « tend aux hommes un miroir qui n'a rien de flatteur et qui invite au changement. » Nous rappelons également que

matière de choix de vie ? En outre, même dans les cas où l'intrigue se dénoue dans le mariage, comme dans *La Rebelle*, par exemple, il reste que cette situation traditionnelle est *choisie* par la protagoniste. Josanne n'obtient pas son salut dans le mariage : d'autres options se présentaient à elle. Teresa Mangum, spécialiste de Sarah Grand⁵⁵⁶, explique le rôle restructurant qu'a pu jouer socialement la fictionnalisation des femmes nouvelles qui ont opté pour la voie matrimoniale :

Instead of abandoning the marriage plot, Grand and other women writers saw the novel as a concrete and immediate, if fictional, structure within which to begin, at least imaginatively, the transformation they wanted to effect in the public world. Grand embodies the conflicts of the liberal (as opposed to radical) feminists : she could not tolerate her own marriage, so she courageously ended it; however, ever the pragmatist, she understood the power of the institutions governing her world, including the system of marriage. Consequently, her treatment of the marriage plot presumably grows from a political commitment to improve women's lives by changing and reforming them from within the forms of society and within the imaginable limits of her middle-class women reader's world rather than by ignoring, dismissing, or fancifully transcending the realities of marriage in her novels⁵⁵⁷.

En d'autres termes, le fait d'imaginer des solutions ou des destins vraisemblables, ancrés dans la réalité des lectrices appartenant, pour la plupart, à la classe moyenne, a pu entraîner des effets réformateurs dans la société contemporaine. On ne saurait nier que l'empreinte des féministes françaises et anglaises dans leur société respective diverge, mais on peut penser qu'une auteure comme Marcelle Tinayre put développer un tel raisonnement. D'ailleurs rétrospectivement, n'est-il pas permis d'arguer qu'une protagoniste telle Josanne, femme autonome irréprochable, hormis ses relations extraconjugales, soit plus à même de susciter

Marcelle Tinayre mettait en récit les changements opérés par Noël Delysle au regard de son attitude face au « féminisme » de Josanne.

⁵⁵⁶ Mentionnons pour mémoire que c'est à la britannique Sarah Grand que l'on attribue la « maternité » du terme *New Woman*, diffusé à la suite de ses échanges avec Ouida.

⁵⁵⁷ MAGNUM, T., *op. cit.*, p. 13.

l'adhésion sociale à des modèles féminins hors normes qu'un personnage inaccessible issu d'un roman aux qualités formelles plus avant-gardistes ? Pensons à la femme futuriste imaginée par Valentine de Saint-Point ou à la lesbienne Vally, pour ne nommer que ces héroïnes de papier destinées à un lectorat initié. En fait, l'écart mesuré entre la norme et les destinées des protagonistes Josanne, Anne-Marie et Renée ainsi que la forme d'écriture plus accessible pour la majorité des lecteurs (ou plutôt des lectrices) choisie par les auteures attisent le plaisir des lecteurs de romans *middlebrow*. Les récits de Colette, seule femme auteur de la Belle Époque retenue par l'histoire littéraire française, occupent une place à part dans la conception du *middlebrow* et de ses caractéristiques scripturaires.

3.5 Colette, moderniste

Le troisième exemple des romans qui nous intéressent dans cette partie, *La Vagabonde* – dont le titre programmatique appelle, parmi d'autres, la figure de la flâneuse – met en scène Renée Néré, trente-trois ans, divorcée depuis peu à la suite d'un mariage désastreux avec Adolphe Taillandy, pastelliste cupide qui la trompait avec ses « modèles ». Confrontée aux responsabilités financières qui lui incombent en conséquence de son nouveau statut, cette « [f]emme de lettres qui a mal tourné » (*LV*, 1073) se lance dans le music-hall, « une carrière [qu'elle a] choisie » (*LV*, 1073) pour gagner sa vie, vu les possibilités lucratives limitées de l'écriture⁵⁵⁸. Rendue sceptique à l'amour en raison de l'humiliation conjugale que lui a fait subir son ex-mari, Renée est amenée, au fil de la narration à la première personne, à remettre en question ses *a priori* et à envoyer « au diable tous [s]es souvenirs-et-regrets, et [s]a manie

⁵⁵⁸ Son premier roman fut un succès « inattendu, démesuré », son second « se vendit beaucoup moins », mais il fut reconnu par « les gens de lettres » et le troisième, son « préféré », « tomba à plat et ne se releva pas » (*LV*, 1084).

[...] du filigrane sentimental et [s]es *si*, [s]es *car*, [s]es *mais*, [s]es *cependant...* » (LV, 1162) lorsqu'elle fait la rencontre de Maxime Dufferin-Chautel, homme fortuné, sincèrement amoureux, qui lui offre le confort du mariage. Dans le cadre d'une quête qui se soldera par une rupture avec son prétendant au terme de quarante jours d'une tournée provinciale, Renée réfléchit à l'amour, au mariage et à la liberté – financière, psychologique – que lui procure l'exercice d'un métier, fût-il dédaigné par l'opinion publique.

Le rapport de la protagoniste aux relations amoureuses se révèle complexe dans la mesure où il comporte de nombreuses ramifications, c'est-à-dire qu'il apparaît indissociable, selon Diana Holmes, des conditions matérielles et sociales dans lesquelles Renée Néré évolue. Dans la monographie qu'elle consacre à Colette, Holmes explique : « *When Renée [...] divorces Taillandy, she immediately loses her place in the class structure and ceases to be accepted in her husband's cultured bourgeois milieu. She also confronts the problem of earning a living as a woman educated only for marriage*⁵⁵⁹. » Femme blessée par un mari volage, la protagoniste fait face après son divorce au double écueil de l'opprobre social et de la précarité économique. Une divorcée, vedette de music-hall de surcroît, se voit souvent réifiée dans la société de l'époque, mais, nécessité oblige, « *[a] woman's economic independence thus becomes an important precondition of her freedom*⁵⁶⁰ ». Un contraste se dégage toutefois entre les rôles féminins proposés aux actrices de music-hall et la confusion de l'héroïne au sujet des rapports amoureux entre les hommes et les femmes. À cet égard, Diana Holmes note : « *The representations of femininity which have currency are authored by men: the women who work in the music-hall know very well how artificial are glamorized, sanitised bodies that signify*

⁵⁵⁹ HOLMES, D., *Colette*, New York, St-Martin's Press, coll. «Women Writers », 1991, p. 63.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

“woman” on the stage, but they need their pay at the end of the week⁵⁶¹. » Renée a besoin de gagner sa vie et le music-hall est « un métier que la femme la moins douée apprend vite, quand sa liberté et sa vie en dépendent » (LV, 1085). Malgré tout, comme nombre de ses sœurs littéraires, Renée prend un certain plaisir dans le travail rémunéré. Elle apprivoise le souci « âpre, fortifiant, naturel, d’assurer [s]oi-même [s]a subsistance » (LV, 1128) qu’elle associe à « sa paix reconquise » (LV, 1128). Jennifer Waelti-Walters propose une vision plus pessimiste que Holmes du sujet féminin de *La Vagabonde*, qu’elle considère prisonnière des visions polarisées du féminin articulées autour de la vierge et de la putain :

For Colette, a woman is an uneasy mixture of nature of man and animal. She must choose the one with which she will identify in order to gain a presence and a sense of herself, if not exactly an identity. There is no concept of a harmony of mind and body in these novels; one must always dominate to such an extent that the other is excluded. In this Colette remains firmly in the Western androcentric tradition of woman as whore or virgin. Those who accept their sexuality are caught in the politics of power and domination. They allow themselves to be used in exchange for pleasure or security. The others are condemned to perpetual chastity, and in this they remain as much victims of society as do the others. Used or unused, they remain objects in a men’s world. There is no concept of autonomous womanhood here⁵⁶².

S’il ne fait pas de doute que Renée, à l’instar d’Anne-Marie, relance ce cliché hétérosexiste, l’absence totale d’autonomie soulevée par Waelti-Walters peut étonner. En effet, la narration montre clairement que Renée ressent de la fierté à l’idée d’avoir acquis son indépendance économique. Malgré la précarité de sa situation et en dépit du fait que les artistes de music-hall soient sous-payés et soumis à des conditions de travail exécrables, elle semble comblée par son métier lorsqu’elle occupe la scène : « Dès les premières mesures de notre ouverture, je me sens soulagée, engrenée, devenue légère et irresponsable. [...] La brutale lumière me porte,

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁶² WAELTI-WALTERS, J., *op. cit.*, p. 155.

la musique régit mes gestes, une discipline mystérieuse m'asservit et me protège... tout va bien. » (*LV*, 1069-1070) Son drame réside surtout, à notre avis, dans l'incompatibilité qu'elle perçoit entre sa liberté financière et son autonomie amoureuse, puis dans sa hantise de la servitude dans une relation conjugale, de la « domesticité conjugale » (*LV*, 1175), « une domesticité consentie, douloureuse, humiliée » (*LV*, 1176-1177). Pour le dire dans les mots d'Andrea Oberhuber, « Renée sacrifie un homme, son amour et la sécurité économique sur l'autel de la liberté⁵⁶³ ». En fait, les interrogations de Renée face aux rapports inégalitaires qu'entretiennent les hommes et les femmes dans le mariage ainsi que le métier qu'elle exerce au music-hall la définissent en tant que femme nouvelle au cœur des préoccupations sociales inhérentes à son époque.

En toile de fond, *La Vagabonde* explore le cercle parisien du music-hall à travers son héroïne, artiste de la scène⁵⁶⁴, offerte au regard du public, montrant ses « belles jambes et le reste » (*LV*, 1171), en même temps qu'elle en est aussi l'observatrice⁵⁶⁵, dans une économie culturelle émergente.

Nous avons vu que Diana Holmes qualifie Marcelle Tinayre et Lucie Delarue-Mardrus de « modernistes moyennes de la Belle Époque⁵⁶⁶ » pour distinguer leurs pratiques scripturaires

⁵⁶³ OBERHUBER, A., « Colette vagabonde ». Repéré à <http://savoirsdesfemmes.org>

⁵⁶⁴ Mary Louise Roberts, dans *Disruptive Acts*, *op. cit.*, p. 10, voit dans le théâtre, investi massivement par la femme nouvelle, un lieu moderne que les activités de Colette exemplifient : « [T]he new women clustered in worlds that could not have been more modern: journalism and theater. Colette, whose early career spanned both the stage and the newsroom, typifies the way in which they moved in and out of these two realms. »

⁵⁶⁵ Renée inspecte en effet les membres du public. À maintes reprises, la narration décrit de façon précise et concrète ou de façon généralisée le public présent aux représentations, comme dans cet exemple : « [O]n le connaît, ce public de Marseille, irritable et bon enfant, qui méprise la timidité et châtie l'outrecuidance, et qu'on ne conquiert pas sans lui donner toutes ses forces. » (*LV*, 1210)

⁵⁶⁶ HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque », *loc. cit.*, p. 51.

« de celles du courant moderniste à dominante masculine⁵⁶⁷ », dans la mesure où ces auteures proposent une écriture « *oscillating between imaginative absorption in the fictional world and awareness of its implied or explicit commentary on the world beyond the text*⁵⁶⁸. » Elle place cependant le travail de Colette dans une catégorie à part, c'est-à-dire entre « modernisme au féminin et modernisme tout court⁵⁶⁹ ». Selon elle, « Colette réussit à relever le défi de concilier innovation esthétique et fidélité à la fonction référentielle et fabulatrice du roman⁵⁷⁰ », une sorte de grand écart entre réalisme et modernisme. Maurice Samuels va dans le même sens et classe Colette entre le conservatisme littéraire des récipiendaires du Nobel de littérature Anatole France, Roger Martin du Gard et Romain Rolland et les modernistes André Gide et Marcel Proust (« *the two novelists of the period who most clearly exemplify modernist tendencies* ») :

An exception to the starchy conservatism of the literary establishment, Colette (pseudonym of Sidonie-Gabrielle Colette) published racy and linguistically inventive novels, such as the pre-First World War Claudine series, that reversed gender stereotypes by depicting sexually empowered female heroines. Known for her scandalous cross-dressing music-hall performances, Colette also collaborated on a modernist opera with the composer Maurice Ravel, entitled L'Enfant et les sortilèges (performed 1925)⁵⁷¹.

Cette classification au sein d'un corpus d'auteurs entièrement masculin⁵⁷² nous paraît aussi représentative de la place occupée par les femmes auteurs non seulement dans ce courant

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ HOLMES, D., « Mapping modernity: The Feminine Middlebrow and the Belle Époque », *loc. cit.*, p. 266.

⁵⁶⁹ HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque », *loc. cit.*, p. 51.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁷¹ SAMUELS, M., « France », P. LEWIS (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2011, p. 21.

⁵⁷² Colette est la seule auteure nommée et commentée sous la rubrique « France » de *Encyclopedia of Literary Modernism*, Westport et Londres, Greenwood Press, 2003 dirigée par Paul Poplawski.

innovateur que constitue le modernisme, mais aussi dans l'institution littéraire en général. Il n'en demeure pas moins que la place du style colettien selon Holmes et Samuels démontre bien que l'auteure de *La Vagabonde* occupe une position difficilement définissable. Le succès populaire des romans de Colette aurait pu contribuer à la déclasser en tant qu'auteure « littéraire », mais la hardiesse de son style, l'authenticité des milieux qu'elle décrit (dans *La Vagabonde*, il s'agit du milieu du music-hall, un art grand public et néanmoins en lien, nous le verrons, avec le modernisme), dominèrent et valurent à Colette la reconnaissance de ses pairs et de l'institution littéraire.

En somme, la critique reconnaît en général des qualités d'innovations formelles à l'écriture de Colette, notamment l'invention linguistique⁵⁷³, ce qui la place souvent sous l'enseigne moderniste⁵⁷⁴ lorsqu'il est question du contexte français. Ses représentations colorées du music-hall, un lieu dont la fréquentation se répand et qui est étroitement lié à la culture populaire, constituent un autre aspect qui permet de rapprocher Colette du modernisme canonique. Dans *La Vagabonde*, l'auteure décrit le monde bigarré (artistes, producteurs et publics) qui gravite autour de cette forme d'art démocratique considérée par certains critiques comme plus authentique au regard du commerce de la culture de masse en pleine expansion : « *The fear of commercialised and Americanised mass culture has sometimes expressed itself as regret of the erosion of some more genuine working-class culture that is supposed to have*

⁵⁷³ Voir notamment l'ouvrage *Colette* de Diana Holmes, *op. cit.* p. 101 et l'article « France » de Maurice Samuels dans *The Cambridge Companion to European Modernism*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁷⁴ Notons également que l'auteure de *La Vagabonde* fait l'objet d'un article dans *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers* dirigé par Maren Tova Linett, *op. cit.* En effet, Maggie Humm, dans son article intitulé « Women modernists and visual culture », examine aux pages 147 et 148 les textes de Colette à propos du cinéma, art associé au modernisme.

*existed in the past*⁵⁷⁵ », explique Lynda Prescott. Dans un texte explorant les liens entre le modernisme et la culture populaire à partir d'un article écrit par T. S. Eliot concernant l'artiste de music-hall Marie Lloyd, Barry Faulk explique la vision de l'auteur de *The Waste Land* par rapport à cette pratique artistique⁵⁷⁶. Pour lui, d'un côté, Eliot s'inscrirait dans une tradition critique anglaise souscrivant à l'idée que Marie Lloyd et le music-hall représentent l'essence anglaise (*Englishness*), mais d'un autre côté, il aurait vu aussi dans le music-hall un lieu d'accueil pour des performances genrées et ethniques, c'est-à-dire un lieu où il était permis de mettre en scène son propre personnage, de le construire et le déconstruire, de manipuler les représentations de classes. En d'autres termes, Eliot voyait Lloyd comme inscrite dans la continuité de l'identité anglaise, mais s'en écartant en même temps, puisqu'elle en donnait à voir une interprétation moins unifiée, moins lisse, de laquelle pouvaient germer de nouveaux possibles identitaires. À l'époque, la culture grand public connaît une vague d'internationalisation, les modèles masculins et féminins se diversifient pour accueillir des identités plurielles. Selon Barry Faulk, cette posture d'Eliot par rapport à la culture populaire met de l'avant la volonté du sujet moderne de valoriser la différence⁵⁷⁷ par rapport au conformisme et aux convenances. Au sujet de la capacité de Marie Lloyd à représenter la vie et le caractère des spectateurs issus des classes ouvrières qui assistaient à ses performances,

⁵⁷⁵ PRESCOTT, L., à l'entrée « The Masses », dans P. POPLAWSKI (dir.), *Encyclopedia of Literary Modernism*, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁷⁶ FAULK, B., « Modernism and the Popular: Eliot's Music Halls », *Modernism/Modernity*, vol. 8, n° 4, 2001, p. 603-621.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

Eliot affirme : « *no other comedian succeeded so well in giving expression to the life of that audience, in raising it to a kind of art*⁵⁷⁸ ».

Ce que Marie Lloyd reproduit à la scène du music-hall, Colette semble l'actualiser dans ses récits, car dans *La Vagabonde*, l'auteure recrée la bohème théâtrale parisienne à travers l'expérience de la protagoniste Renée, une « petite caf'conc' très raisonnable, qui vit de son métier » (LV, 1192). Les niveaux de langue se profilent au gré des scènes, si bien que lorsque Renée discute avec sa jeune collègue Jadin ou avec Brague, la narration met en dialogue la langue vernaculaire appropriée. Le roman établit aussi un parallèle entre les classes sociales et illustre les changements des rapports entre les personnes. C'est ainsi que le lecteur constate le contraste entre Maxime, ce « bourgeois héroïque » (LV, 1211) et Renée l'artiste : « le monsieur assez chic pour hisser vers lui, du sous-sol de l'Emp'-Clich' à la terrasse blanche des Salles-Neuves, une "petite bonne femme de caf'conc'"... » (LV, 1211) Les activités du jeune rentier tranchent par rapport à celles de sa compagne travailleuse. Aussi Renée et Brague trouvent-ils étrange l'oisiveté de Maxime – lequel sera plus tard qualifié « d'encombrant rentier » (LV, 1223) par Renée. Ils s'étonnent « qu'on puisse vivre comme ça. Pas de bureau. Pas de fabrique. Pas de répétitions. Pas d'écurie de courses » (LV, 1188), ce qui montre la valeur qu'acquiert l'exercice d'une occupation rémunérée et la valorisation de soi dans le travail qui se construit graduellement dans la société française du XX^e siècle naissant.

Quel lien peut-on établir entre l'univers du music-hall, les artistes de la scène et le modernisme littéraire ? Catherine Rovera constate justement que le music-hall « occupe une place de choix dans l'œuvre de nombreux auteurs modernistes, en tant que miroir culturel

⁵⁷⁸ ELIOT, T. S., « Marie Lloyd », dans *Selected Prose of T. S. Eliot*, F. KERMODE (dir.), Londres, Faber and Faber, 1975 [1923], p. 172-174.

d'une époque en pleine transition⁵⁷⁹ ». À partir des textes de T. S. Eliot et de James Joyce (lesquels « manifestent pour le music-hall un engouement qui est loin d'être anecdotique⁵⁸⁰ »), ainsi que de Jean Rhys et de Katherine Mansfield, elle voit « un rapport étroit qui – si paradoxal que cela puisse paraître – relie le modernisme britannique à la culture populaire, et tout particulièrement au music-hall⁵⁸¹ ». Elle observe l'influence de ce lieu de divertissement sur la fiction moderniste. Chez Mansfield, par exemple, Rovera note la complicité avec le lecteur, une sorte de « jeu interactif, impliquant le spectateur / lecteur dans une collaboration, ou plutôt une co-production, caractéristique des spectacles de variétés⁵⁸² ». Du côté de Joyce, elle décele une « tactique de la parasexualité », c'est-à-dire de la « suggestion » ou du « double langage », une sorte de cryptage permettant de déjouer les conventions, qu'elle juge propre au music-hall. À propos de l'épisode *Nausicaa* d'*Ulysse*, elle explique que « le texte joycien est tout entier truffé de sous-entendus sexuels, qui apparaissent comme un pur produit du music-hall⁵⁸³ ». Elle conclut que « le tropisme démotique⁵⁸⁴ à l'œuvre chez plusieurs auteurs dits modernistes, montre qu'il n'existe pas forcément de contradiction entre l'écriture expérimentale joycienne et la culture populaire⁵⁸⁵ ». Cette étude apporte de l'eau au moulin moderniste quant au rôle joué par Colette et ses romans. On ne saurait nier que l'auteure, elle-même actrice de music-hall, rejoint Eliot et Joyce dans son intérêt pour cette forme d'art. Il

⁵⁷⁹ ROVERA, C., « Music-hall et modernisme », *La Lecture littéraire*, n° 10, septembre 2009, p. 215.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 221.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁸⁴ Au sujet du terme « démotique », Rovera explique : « l'adjectif “démotique”, loin de suggérer une culture littéraire abâtardie, désigne au contraire une tentative raisonnée pour réduire l'écart entre *highbrow literature* et *lowbrow culture* [...] Joyce et Eliot utilisent le music-hall pour combler le gouffre entre littérature et culture populaire. » (ROVERA, C., *loc. cit.*, p. 228.)

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 230.

s'agit d'un lien que révèle aussi Melanie Collado qui met en parallèle la stratégie narrative de Colette dans *La Vagabonde* et un numéro de music-hall :

La narratrice joue sur le contenu et l'inconnu, prolongeant l'attente et le moment de la véritable révélation, se dévoilant et se dérochant, laissant deviner ce qui n'est pas dit : le texte est parsemé de points de suspension qui affectent aussi le rythme du récit. Cette façon de raconter est presque un numéro de séduction, de strip-tease, couvrant, découvrant, recouvrant l'objet de désir, semblable au numéro auquel se livre Renée sur scène⁵⁸⁶.

Observons également que Colette a recours à une stratégie de complicité avec le narrataire parsemant quelques adresses directes au lecteur : « Mon ex-mari ? Vous le connaissez tous. » (*LV*, 1081) Il s'agit d'un procédé que Rovera a observé chez Mansfield et qu'elle associe aux particularités des artistes du music-hall. Ces rappels du rapport de l'artiste à son public et de la culture populaire rapprochent Colette, tel que l'a observé Diana Holmes, du modernisme de facture anglo-saxonne. Le rapport à l'authenticité des milieux décrits – qui transparait notamment dans *La Vagabonde* par le recours à de nombreux niveaux langagiers dont nous avons parlé précédemment – s'inscrit dans une poétique moderniste.

La Rebelle, *La Girl* et *La Vagabonde*, des œuvres de trois auteures nées dans le dernier tiers du XIX^e siècle, s'inscrivent dans ce que nous avons appelé le récit moderniste au féminin. Ces romans au titre programmatique plongent au cœur des réalités nouvelles auxquelles les contemporains sont confrontés durant la première moitié du XX^e siècle, « une période de profonds bouleversements en ce qui a trait aux rapports – souvent marqués de tensions voire de frictions – entre les individus et le monde moderne dans lequel ils doivent redéfinir leur

⁵⁸⁶ COLLADO, M., *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre : Émancipation et résignation, op. cit.*, p. 157.

place⁵⁸⁷ [...] ». En cela, et parce qu'ils rendent visibles de multiples perspectives jusque là peu explorées par rapport à la société contemporaine, ces récits bouleversent les conventions littéraires, dans la mesure où, si les normes d'écriture restent plus ou moins ancrées dans une tradition réaliste style seconde moitié du XIX^e siècle, les propositions diégétiques qu'ils mettent en place surprennent. Avec l'avancement des recherches sur le modernisme, la désignation *middlebrow* s'est raffinée et d'autres ont été proposées – modernisme au féminin, *feminine middlebrow*, récit moderniste au féminin – pour rendre compte de l'apport particulier d'un certain nombre d'auteures, dont Marcelle Tinayre, Lucie Delarue-Mardrus, Colette et Daniel Lesueur, entre autres, à ce genre littéraire issu d'un contexte sociohistorique bien particulier.

Sans répondre en tout aux « ordres du tyran⁵⁸⁸ », les récits que nous avons étudiés captent l'esprit du temps, non pas dans le sens où les personnages, s'ils devaient prendre vie, « se retrouveraient tout habillés, jusqu'au dernier bouton de leur pardessus, à la mode du moment⁵⁸⁹ », mais plutôt, comme l'explique Diana Holmes, dans leur capacité à traduire, à problématiser les enjeux de la vie moderne⁵⁹⁰. C'est ainsi qu'à la question de Virginia Woolf au sujet de la capacité des romanciers contemporains à traduire le réel, « la vie ressemble-t-elle à ça ?⁵⁹¹ », nous répondons que même si les auteures à l'étude ne sont pas entièrement

⁵⁸⁷ OBERHUBER, A. *et al.* (dir.), « Modernisme, Fiction, Friction », dans *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁸⁸ WOOLF, V., « Le roman contemporain », *Le commun des lecteurs*, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2004 [1925], p. 182.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 181-182.

⁵⁹⁰ HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque », *loc. cit.*

⁵⁹¹ WOOLF, V. « Le roman contemporain », *loc. cit.*, p. 182.

départies « des conventions communément observées par les romanciers⁵⁹² », elles ont emprunté des chemins de traverse et n'ont pas cousu tous leurs « boutons à la manière des tailleurs de Bond Street⁵⁹³ », car elles ont tenté malgré la forme *lisible* de leurs récits, « de se rapprocher de la vie, et de préserver avec plus de sincérité et d'exactitude ce qui les intéresse et les émeut⁵⁹⁴ ». Ou pour le dire avec Gillian Hanscombe et Virginia L. Smyers, « [m]odernism, for its women, was not just a question of style; it was a way of life⁵⁹⁵ ». Aujourd'hui, les barrières taxinomiques des catégories littéraires tendent à s'estomper, ce qui permet de révéler des œuvres qu'on pourrait situer, selon la classification woolfienne, entre le matérialisme et le spiritualisme. Les auteures en question ont réussi à se « rapprocher de la vie⁵⁹⁶ » – à l'instar du « spiritualiste⁵⁹⁷ » Joyce – sans pour autant rejeter toutes les conventions romanesques, engendrant, par leurs créations fictionnelles, des vecteurs de changements dans les rapports sociaux.

Mais comment jauger l'impact de ces œuvres, se situant à cheval sur la production littéraire et la production de masse, sur les générations d'auteures à venir et sur le public ? Pour Lise Jaillant, « [...] *middlebrow producers played an ambiguous role, trying to explain "difficult" literature to their middle-class audiences while also developing an identity of their own by engaging with the mass market and the new celebrity culture*⁵⁹⁸ ». Aussi le roman *middlebrow*

⁵⁹² *Ibid.*, p. 183.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 182-183.

⁵⁹⁵ HANSCOMBE, G. et V. L. SMYERS., *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910-1940*, Boston, Northeastern University Press, 1987, p. 11.

⁵⁹⁶ WOOLF, V., « Le roman contemporain », *loc. cit.*, p. 182.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁹⁸ JAILLANT, L., *Modernism, Middlebrow and the Literary Canon: The Modern Library Series, 1917-1955*, Brookfield et Londres, Pickering & Chatto, 2014, p. 5.

paraît-il avoir contribué à l'évolution de l'opinion publique, justement en raison de son accessibilité et de sa large diffusion. Quoi qu'il en soit, force est d'admettre que les catégories sont de moins en moins étanches. Aussi, l'examen des contextes de production des œuvres ainsi que la notion de genre, notamment, offrent un éclairage pertinent et montrent qu'entre *middlebrow*, modernisme au féminin et modernisme, se détache toute une palette de nuances. Marcelle Tinayre, Lucie Delarue-Mardrus et Colette ont varié les stratégies textuelles et diégétiques pour proposer des personnages féminins et des modes de vie hors normes. Les représentations de la femme nouvelle dans les romans font le pont, d'une certaine manière, entre *middlebrow* et modernisme. C'est pourquoi nous avons placé *La Rebelle*, *La Girl* et *La Vagabonde* sous l'enseigne du récit moderniste au féminin. Il ne s'agit pas d'ajouter un autre terme à la confusion taxinomique, mais plutôt de raffiner notre compréhension du modernisme littéraire en nous interrogeant sur l'apport des écrivaines françaises à ce courant pendant longtemps associé à quelques éminents poètes et romanciers anglophones.

Chapitre 4 Récits de guerre

« C'était la guerre. Dans Saint-Malo, où nous courions chercher des nouvelles, un coup de tonnerre entraînait en même temps que nous : la Mobilisation Générale⁵⁹⁹. » Nous avons traité brièvement dans la première partie du moment décisif que constitua ce « coup de tonnerre », pour reprendre l'image orageuse de Colette, et des effets dévastateurs qui s'ensuivirent sur la société française et sur l'Europe en général. Nous aborderons ici cet événement historique plus en détail dans ses représentations littéraires.

L'entrée en guerre, au début du mois d'août 1914, suscita d'abord un certain enthousiasme auprès de la population française, tant chez les conscrits que chez les civils, la plupart portés (à tort) par la certitude d'une victoire rapide : « Les plus optimistes voyaient une victoire décisive en l'espace de deux mois. Les plus pessimistes ne l'envisageaient qu'aux environs de Noël, c'est-à-dire cinq mois⁶⁰⁰ », relate Léon Riegel. Le rappel de Jean-Jacques Becker va dans le même sens : « *One month, three months, five months, the grape harvest or Christmas – no one on either side imagined that the war could last any longer*⁶⁰¹. » Nul n'aurait pu anticiper non plus « l'océan rouge de la guerre » (DP, 41). L'imagerie purificatrice associée à la guerre régnait encore à l'époque ; l'idée de servir la patrie se perpétuait en tant que source de fierté pour de nombreux citoyens. Mais tout cela allait changer, et les vertus régénératrices prêtées à la guerre allaient s'estomper avec le temps. Car il s'agissait d'« [u]ne guerre de masse où la puissance technique des armements, l'ampleur des massacres [allaient modifier]

⁵⁹⁹ COLETTE, « Les Heures longues », *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 [1914], p. 477.

⁶⁰⁰ RIEGEL, L., *Guerre et littérature*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 156.

⁶⁰¹ BECKER, J.-J., *The Great War and the French People*, Dover, N. H., Berg, 1985 [1983], p. 3.

radicalement et définitivement le sens que l'homme occidental [avait donné] jusqu'ici au patriotisme, à l'héroïsme ou à la mort⁶⁰² ».

Dans le chapitre qui suit, nous nous intéresserons dans un premier temps au rôle occupé par les femmes durant la Grande Guerre ainsi qu'aux conséquences de cette dernière sur les rapports sociaux. Puis, nous aborderons l'apport des écrivains et des écrivaines durant cette période mouvementée, les représentations littéraires de l'expérience de la Première Guerre mondiale chez les auteures de notre corpus, et enfin la place de ces fictions narratives dans le champ littéraire moderniste. Plus spécifiquement, trois récits de guerre feront l'objet d'une analyse : *Un roman civil en 1914*⁶⁰³, de Lucie Delarue-Mardrus, *La Veillée des armes – le départ août 1914*, de Marcelle Tinayre et *Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917*, de Rachilde.

4.1 « À mon compagnon d'armes – inégales⁶⁰⁴ » : La place des femmes durant la Grande Guerre

La Première Guerre mondiale marque un tournant en matière de pratiques militaires. Le quotidien du soldat durant le premier conflit mondial tranchait avec celui des combattants des guerres antérieures. Le théâtre de guerre se modifia radicalement. « 1914 : immense Magic-City se terminant par son grotesque jeu de massacre⁶⁰⁵. » Cette pensée de l'amazone Natalie Barney résume le retournement de situation qui marqua l'entrée en guerre. La posture héroïque du militaire fut mise à mal, puisque rien ne concourait plus alors à valoriser le travail des recrues. Les tranchées isolèrent les soldats qui peinaient à maîtriser l'arsenal moderne de

⁶⁰² KESSLER-CLAUDET, M., *La guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, Nathan, 1998, p. 11.

⁶⁰³ DELARUE-MARDRUS, Lucie, *Un roman civil en 1914*, Paris, Fasquelle, 1916. Dorénavant, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses par les lettres RC suivies du numéro de page.

⁶⁰⁴ BARNEY, N., *Pensées d'une amazone*, Paris, Émile-Paul Frères, 1921.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

cette première guerre « technologique ». « Leur champ d'honneur : une fosse commune⁶⁰⁶ », ironise Barney. À l'inverse, le conflit contribua à révéler d'autres possibles pour les femmes restées « en arrière ». Dans sa préface à l'ouvrage de Françoise Thébaud, *Les femmes au temps de la guerre de 14*, Michelle Perrot met en parallèle le désarroi des hommes au front et l'émancipation féminine dans la vie civile :

Immobilisés, ils attendent. Tandis que loin d'eux, les femmes accèdent à l'espace et aux responsabilités publics, à une mobilité d'elles inconnue, ils vivent la guerre comme une retraite, comme une impuissance collective et privée⁶⁰⁷.

Thébaud nuance néanmoins la perception répandue voulant que la Grande Guerre soit la pierre angulaire de l'affranchissement féminin durant les premières décennies du XX^e siècle⁶⁰⁸. L'allant des conscrits, d'emblée convaincus de la brièveté du conflit, prêts à défendre la patrie, était bien palpable, mais il s'estompa avec les mois qui passèrent au cours desquels les femmes furent appelées à se substituer à eux dans la cité en tant que travailleuses. En plus de s'occuper des tâches ménagères qui leur échouaient depuis toujours, elles œuvrèrent dans les usines de guerre et occupèrent d'autres fonctions pour pallier le manque de main-d'œuvre masculine⁶⁰⁹. Faut-il préciser que l'équité salariale, on ne s'en étonnera guère, n'était pas respectée ? À travail égal, les salaires des femmes étaient parfois deux fois moins élevés que ceux des hommes⁶¹⁰. En somme, « la guerre qui exalte les valeurs viriles et opère une

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁰⁷ PERROT, M., « Préface », F. THÉBAUD, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986, p. 8.

⁶⁰⁸ THÉBAUD, F., « La guerre, et après ? », É. MORIN-ROTUREAU (dir.), *Combats de femmes 1914-1918 : les Françaises, pilier de l'effort de guerre*, Paris, Autrement, 2004, p. 222.

⁶⁰⁹ Selon Thébaud, cet investissement des femmes du marché du travail est somme toute limité : « [L]e personnel féminin de l'industrie et du commerce ne dépassant alors que de 20 % son niveau d'avant-guerre. » (MORIN-ROTUREAU, É. (dir.), *op. cit.*, p. 214.)

⁶¹⁰ THÉBAUD, F., *La femme au temps de la guerre de 14*, *op. cit.*, p. 33.

séparation radicale des hommes et des femmes ne [...] paraît pas favorable à une évolution des rôles sexuels⁶¹¹ », soutient Thébaud. Car une fois la guerre terminée, l'ordre sexué initial se rétablit en France – on observa même un renforcement, durant quelques années, des valeurs familiales traditionnelles, comme une marche arrière, un recul par rapport aux avancées observées à l'aube du XX^e siècle. L'une des explications à cela résiderait dans le fait que, selon Françoise Thébaud, la vie dans les tranchées aurait contribué à alimenter une certaine anxiété chez les hommes au regard de leur identité sexuelle. Revenus de la guerre, ils auraient ainsi souhaité réintégrer leur place initiale pour garantir leur virilité ainsi que leur autorité au travail et au sein de la famille⁶¹². La société de l'immédiat après-guerre, mue par une envie de retour à l'ordre, appela les femmes à retourner à leurs activités ménagères et à rendre au soldat sa place⁶¹³. Mary Louise Roberts décrit la valorisation dont a fait l'objet le rôle traditionnel des femmes durant la décennie qui suivit l'armistice :

In the decade after the war, legislators, novelists, social reformers, journalists, and feminists of all political stripes invoked the importance of a domestic and maternal role for women. They demonstrated a strong urge to return to a prewar era of security – a world without violent change⁶¹⁴.

Des acteurs provenant de diverses sphères de la société – y compris des féministes – participèrent à la propagation de ce message conservateur. En outre, l'impératif de repeuplement que « les grandes autorités politiques ou morales⁶¹⁵ » tentaient de faire valoir à

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 300.

⁶¹² Voir THÉBAUD, F., *loc. cit.*, p. 222.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 214.

⁶¹⁴ ROBERTS, M. L., *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 10. [Ressource en ligne : ACLS Humanities E-Book Women in culture and society.]

⁶¹⁵ TINAYRE, M., « La femme au lendemain de la guerre », *La Revue hebdomadaire*, n° 7, 14 février 1920, p. 221.

la population entravait la montée émancipatrice de certaines femmes et nuisait à leur investissement dans une carrière ou dans des rôles sociaux hors norme. Dans une conférence prononcée le 30 janvier 1920 et reproduite dans *La Revue hebdomadaire*, Marcelle Tinayre explique que la guerre avait changé le caractère humain, notamment celui des « jeunes femmes de 1920 [qui], après cinq ans d'indépendance, ont acquis une personnalité plus énergique ; elles veulent bien une vie laborieuse et sérieuse, mais elles n'ont pas toutes l'héroïsme d'accepter à la fois tous les fardeaux⁶¹⁶ ». L'auteure de *La Rebelle* remet en question le déséquilibre patent qui marque les rôles sociaux assignés aux hommes et aux femmes :

[D]evant l'obligation d'être à la fois cuisinière, laveuse, couturière, repasseuse, nourrice, éducatrice, et d'entretenir en même temps des relations sociales, et d'être élégante et jolie pour plaire au mari qui, lui, n'a qu'un seul travail à faire ; devant cette tâche écrasante, les jeunes femmes sont épouvantées et découragées⁶¹⁷...

Tinayre commente ainsi dans la « vraie vie » une vision qu'elle fictionnalise dans ses récits depuis le tournant du siècle. Quant à Natalie Barney, elle pose rétrospectivement, dans l'un de ses épigrammes, un regard peu flatteur, mais néanmoins lucide, sur le rôle des femmes durant la Grande Guerre :

Rôle de la femme pendant la guerre, courage muet, presque inactif, rempli seulement à faire silencieusement et sans honneurs de petites besognes navrantes : voir blessé ou mort ce qu'elle avait créé vivant, bien portant, et devant ce gâchis se donner encore, se donner toujours ; sa tentation, son instinct, comme celui de l'homme de se battre, courage égal, mais le sien passe inaperçu d'être ce qu'on appelle naturel, cela rabaisse son courage à un rang animal, dont l'homme se différencie en combattant pour un idéal, pour une fausse valeur, ou pour le plaisir (*PA*, 33).

⁶¹⁶ TINAYRE, M., *loc. cit.*, p. 222.

⁶¹⁷ *Ibid.*

Ces deux extraits font état d'un écart considérable entre le sort réservé aux hommes et aux femmes : le rôle de servantes effacées durant la guerre semble se prolonger dans la sphère privée. Pour Sandra M. Gilbert, il reste que l'entrée des femmes sur le marché du travail aura laissé une empreinte indélébile :

*The inevitably [...], the enthusiasm and efficiency with which women of all ranks and ages filled in the economic gaps men had left behind reinforced the soldiers' sickened sense that the war had drastically abrogated most of the rules that had always organized Western culture*⁶¹⁸.

Car ce mouvement émancipatoire aurait contribué, selon Gilbert, à ébranler la structure sociale patriarcale :

*Ultimately, this barely veiled hostility between the front and the homefront, along with the exuberance of the women workers who had succeeded to (and in) men's places, suggested that the most crucial rule the war had overturned was that of patrilineal succession, the founding law of patriarchal society itself*⁶¹⁹.

On ne saurait nier qu'une graine avait été semée par l'accès des femmes au travail et que le mouvement vers des changements profonds des rapports entre les sexes, s'il semblait ralentir au lendemain de la guerre, ne pouvait être anéanti. Certaines femmes avaient tenu des rôles sociaux différents de ceux auxquels elles étaient traditionnellement destinées⁶²⁰ et elles n'étaient pas nécessairement disposées à renoncer à ces libertés nouvellement acquises.

⁶¹⁸ GILBERT, S. M., « Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War », *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, M. R. HIGONNET *et al.* (dir.), New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, p. 207.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ Gardons à l'esprit, comme Trudi Tate et Suzanne Raitt nous enjoignent à le faire, que l'ensemble des femmes durant la Grande Guerre ne représente pas un noyau monolithique et que toutes les femmes ne sont pas unies par les mêmes enjeux : « "Women in the first world war" are often referred to as though they are a clearly defined group. It cannot be reiterated too often that the experiences of women differed dramatically between geographical areas, trades, age groups and classes. » (TATE, T. et S. RAITT (dir.), « Introduction », *Women's Fiction and the Great War*, Oxford et New York, Clarendon Press, p. 2.)

4.2 L'infirmière de guerre et ses représentations littéraires

« Nous avons comme toutes les femmes de France notre part de douleur. Et un grand devoir s'impose à nous, soigner les blessés, accueillir les réfugiés, nous pencher sur tous les deuils et sur toutes les misères⁶²¹. » Tel est le constat posé par la narratrice du récit *Auprès des blessés* de Renée d'Ulmès. En ce qui concerne l'engagement des femmes dans le conflit même, le rôle d'infirmière bénévole ou « d'ange blanc », avec, dans une moindre mesure, celui de conductrice d'ambulance, furent à n'en pas douter les plus appréciés socialement. Margaret H. Darrow explique la reconnaissance qui entourait le statut d'infirmière : « *[O]f all the French women involved in the First World War, nurses would seem to have been the most worthy, if not to stand level with the soldier in the national pantheon, at least to be included in the tableau in a supporting role⁶²².* » Il va de soi que le dévouement inhérent à l'activité de soignante contribua certainement à la reconnaissance dont firent l'objet les femmes qui soutinrent les soldats dans l'environnement hostile du théâtre de guerre. Il importe par ailleurs de préciser que le processus de professionnalisation et de laïcisation des infirmières s'était amorcé en France peu avant l'éclatement de la Grande Guerre – la première école d'infirmières à la Salpêtrière ouvrit en 1907⁶²³. Puis, « [p]our tenter de prévenir les critiques, tous les services laïcisés imposèrent aux infirmières des conditions de vie aussi proche que possible du modèle religieux⁶²⁴. » Déjà, à l'aube du conflit, il était bien vu de se consacrer aux soins des souffrants : « [T]oute jeune fille de bonne famille “faisait sa Croix-Rouge” en

⁶²¹ D'ULMÈS, R., *Auprès des blessés*, Paris, Lemerre, 1916, p. 6.

⁶²² DARROW, M. H., *French Women and the First World War: War Stories from the Front*, Oxford et New York, Berg, 2000, p. 134.

⁶²³ KNIBIEHLER, Y., « Les anges blancs : naissance difficile d'une profession féminine », É. MORIN-ROTUREAU (dir.), *op. cit.*, p. 47.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 49.

attendant le mariage, toute femme du monde exprimait là son dévouement patriotique⁶²⁵. » Dès lors, l'œil social valorisait ce travail des femmes auprès des malades. À l'éclatement de la guerre, trois catégories de soignantes étaient déjà en exercice : d'abord les religieuses, puis les Dames de la Croix-Rouge ainsi que d'autres institutions privées, et enfin les jeunes filles provenant de l'assistance publique⁶²⁶. Lorsque la France entre en guerre, « [l]a plupart des femmes veulent réellement *servir* à leur manière, différente de celle des hommes⁶²⁷ » et s'ensuivit « une véritable “passion hospitalière” [qui] souleva toutes celles qui disposaient de temps⁶²⁸ ». Le travail de soignantes assurait aux femmes une présence concrète sur les scènes de guerre où elles venaient en aide aux soldats blessés en devoir. Bien que cette situation établisse un rapport humain de supériorité avec les hommes diminués dont elles s'occupaient, sur le plan professionnel, le rang de subalternes dévalorisées échoyait aux infirmières qui devaient répondre aux ordres des hommes médecins, leurs supérieurs. Mais il n'en demeure pas moins qu'une profession allait se développer et constituer une porte d'entrée sur le marché du travail et dans la sphère publique pour celles qui s'y consacraient. En fait, les femmes contribuèrent à l'effort de guerre en mettant à profit leurs compétences et leurs moyens propres, lesquels se révélèrent parfois innovateurs. Notamment, toujours dans le domaine médical, les « petites curies », voitures équipées d'appareils de radiologie, virent le jour grâce à la technique développée par la scientifique Marie Curie et au financement de dames fortunées. Ces voitures permirent d'éviter des amputations voire de sauver des vies⁶²⁹. En

⁶²⁵ KNIBIEHLER, Y., *loc. cit.*, p. 48.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 48-51.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 55.

outre, des femmes artistes mirent également leurs talents à contribution pour favoriser le rôle des infirmières. Fidèle dans un premier temps à ses affinités futuristes, Valentine de Saint-Point s'engagea comme Dame de la Croix-Rouge, après s'être, « [c]omme tant d'autres [...] enthousiasm[ée] pour la mobilisation générale, arguant de la beauté de la guerre, dominée par la virilité, le mouvement⁶³⁰ ». Elle « accueillit donc la guerre avec joie, et chercha à se faire engager comme soldat français, mais elle échoua, naturellement⁶³¹ ». Marcelle Tinayre visita des blessés à Toulon⁶³², puis œuvra comme « infirmière fictive » à bord du Sphynx, un navire-hôpital qui la mènerait en Grèce. « Le statut d'infirmière de Marcelle [Tinayre] n'est qu'une fiction qui a permis de l'incorporer dans le personnel sanitaire de la Croix-Rouge. » En effet, elle se livra bel et bien à certaines activités de propagande patriotique, mais elle partit d'abord et avant tout rejoindre son amoureux, le militaire Noël Pinelli⁶³³. Même Lucie Delarue-Mardrus alla jusqu'à « abandonner ses allures de reine orientale pour se métamorphoser en infirmière dévouée⁶³⁴ ». Elle servit également « d'interprète à [des] blessés nord-africains⁶³⁵ ». De plus, ses activités d'écriture contribuèrent au financement des unités de soins, car comme l'auteure continuait de rédiger des articles pour *Le Journal* parallèlement à son travail à l'hôpital, elle disposait d'une tribune pour alerter la population au sujet de certaines carences

⁶³⁰ RICHARD DE LA FUENTE, V., *Valentine de Saint-Point : une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Éditions des Albères, 2003, p. 174.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 175.

⁶³² QUELLA-VILLÉGER, A., *Belles et rebelles : le roman vrai des Chateau-Tinayre*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 337.

⁶³³ *Ibid.*, p. 348-349.

⁶³⁴ PLAT, H., *Lucie Delarue-Mardrus : une femme de lettres des années folles*, Paris, Grasset, 1994, p. 157.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 158.

ou pénuries et cela attirait des dons⁶³⁶. Notons aussi l'apport de Romaine Brooks, appuyée de Gabriele D'Annunzio, qui publièrent conjointement un livret constitué d'une reproduction du portrait d'infirmière de la Croix-Rouge *La France croisée* réalisé par Brooks et des poèmes qu'il inspira à D'Annunzio et dont les profits furent versés à la Croix-Rouge⁶³⁷. De son côté, Natalie Barney, demeurée en France durant le conflit, organisa des réunions de femmes pacifistes dans son Temple de l'amitié⁶³⁸. Après la guerre, l'Amazone critiqua ce rôle d'infirmière joué par certaines en s'interrogeant sur leurs véritables motivations : « [q]uêteuses d'aventures, ou vampires sadiques, auprès des blessés ? » (*PA*, 40) Nous reviendrons sur cette ambivalence.

D'autres fonctions humanitaires moins directement liées au front pouvaient se présenter aux femmes durant le conflit. Notamment, celle de marraines de guerre. Une nouvelle de Lucie Delarue-Mardrus incluse dans l'anthologie *Women's Writing on the First World War* aborde cette thématique. Le texte *God Mother*⁶³⁹, traduit de l'original *Marraine*, fut publié initialement sous la rubrique « Conte du journal », dans *Le Journal* du 13 juillet 1917. Cette affectation réelle, celle de marraine de guerre, consistait à « adopter » un soldat puis à entretenir une correspondance avec lui pour briser sa solitude et l'encourager.

À propos des effets liants de la participation des femmes en tant qu'auxiliaires de guerre, Françoise Thébaud soutient que « [l]a guerre, et particulièrement l'hôpital, auraient permis,

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 159-160. Natalie Barney relate aussi comment les fruits des conférences prononcées par Delarue-Mardrus pendant la Grande Guerre permettaient l'achat de matériel médical. (BARNEY, N. *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960, p. 172.)

⁶³⁷ WEISS, A., *Paris Was a Woman: Portraits from the Left Bank*, Berkeley, Counterpoint, 2013 [1995], p. 88.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 89. Voir également RODRIGUEZ, S., *Wild at Heart: A Life, Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris*, New York, Ecco, 2002, p. 217.

⁶³⁹ CARDINAL, A. *et al.* (dir.), *Women's Writing on the First World War*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 165-171.

plus encore que la tranchée, le rapprochement des classes par la médiation des femmes⁶⁴⁰ ». Cet élément est d'ailleurs illustré de façon fine dans *Un roman civil en 1914* de Lucie Delarue-Mardrus, lequel fictionnalise le métissage social dans les rapports entre les individus, notamment entre les travailleuses et les bourgeoises amenées à participer à l'effort de guerre en prodiguant des soins aux soldats :

– Par ici, madame ! Venez donc nous aider à faire des lits !

Ainsi, sérieuses et directes, les bonnes ménagères de la province, ignorantes des complications, tics et nuances du snobisme parisien, ignorantes du gratin-gratin dans ses manifestations artistiques et du dernier cri des salons à la mode, accueillaien-elles la défaillante comtesse d'Hautvières, sans se douter qu'elles lui coupaient bien cruellement l'un de ses plus beaux effets (RC, 106).

Delarue-Mardrus oppose, dans cet extrait, l'humilité et l'efficacité des femmes des milieux modestes aux m'as-tu-vu parisiennes qui tiennent à mettre en valeur leur effort de guerre, si minime soit-il. À l'instar des conscrits issus de toutes classes sociales qui s'activent côte à côte à défendre le pays, des femmes provenant de divers milieux⁶⁴¹ participent conjointement à l'effort de guerre. Fait intéressant souligné par Françoise Thébaud, le travail dans les hôpitaux aurait constitué une source d'apprentissage pour les jeunes filles des milieux bourgeois : « [E]lles découvrent le sexe masculin, la chair, les classes populaires et même les peuples de couleurs⁶⁴². » Ces femmes prennent conscience en même temps que leurs sœurs des milieux populaires ou ruraux du plaisir de se réaliser dans le travail, d'investir l'espace public, de participer à la vie dans la cité. Ce rôle crucial d'infirmière durant la Grande Guerre nourrit

⁶⁴⁰ THÉBAUD, F., *La femme au temps de la guerre de 14*, op. cit., p. 98.

⁶⁴¹ Margaret H. Darrow nuance toutefois ce mélange des classes : « *An unprecedented demonstration of national solidarity across gender and between Church and State, "this hospital passion", as Dr Lejars called it, was less successful at bridging the gulf of class. While elite women founded hospitals and middle-class women volunteered to staff them, working-class women were excluded. Although many were swept up by the same patriotic fervor, they could not afford to work without pay.* » (DARROW, M. H., op. cit., p. 134.)

⁶⁴² *Ibid.*, p. 99.

l'imaginaire de nombreux créateurs, dont Lucie Delarue-Mardrus. Le personnage d'infirmière mis en récit par l'auteure fait écho à l'ébranlement des certitudes qu'entraîna cette figure en matière de rôles sexués dans la société de l'époque. Yvonne Knibiehler explique ces mutations :

[L]a mobilisation des infirmières a produit une double conversion. D'abord une conversion du regard que les hommes portent sur les femmes. La fragilité du sexe faible était un lieu commun admis par tous : fragilité physique, fragilité nerveuse, impossibilité d'un effort suivi. Et pourtant, elles ont su se rendre très utiles et affirmer une haute capacité professionnelle. [...] De leur côté, les femmes ont changé. [...] Les femmes ont acquis le goût et le respect du travail, non plus seulement le travail domestique, mais aussi le travail salarié au service d'un employeur⁶⁴³.

Cet effort de guerre fourni par les femmes aura ainsi contribué à redéfinir les rôles sexués dans la société française de l'époque, et les œuvres de fiction portent les traces du conflit lui-même, mais également de ces nouvelles réalités.

4.3 L'écriture de guerre et la poétique moderniste

En ce qui concerne l'engagement des écrivains et des écrivaines par rapport à la Première Grande mondiale, Jean-Jacques Becker et Geneviève Colin font état de la campagne de sollicitation de la part de l'État français dont ils firent l'objet :

Compte tenu de sa durée, compte tenu de sa nature – la première guerre [sic] mondiale est une ébauche de guerre totale –, il était dans la nature du conflit que les États, en l'occurrence la France, puissent souhaiter « mobiliser » aussi les écrivains. D'ailleurs comme la censure s'appliquait autant aux livres qu'à la presse, à défaut de pouvoir faire écrire les écrivains comme on le souhaitait, on pouvait dans une certaine mesure les empêcher d'écrire, ou tout au moins de publier⁶⁴⁴.

⁶⁴³ KNIBIEHLER, Y., *loc. cit.*, p. 57-58. C'est le constat que pose également le personnage de Francis Malavent dans *Un roman civil en 1914*.

⁶⁴⁴ BECKER, J. J. et G. COLIN, « Les écrivains, la guerre de 1914 et l'opinion publique », *Relations internationales*, n° 24, hiver 1980, p. 425.

Becker et Colin décrivent la réaction des écrivains envers la Grande Guerre en groupant leurs diverses positions en cinq catégories. Dans le premier groupe, se trouvent les écrivains qui ressentirent le devoir d'orienter positivement l'opinion publique sur le conflit, le deuxième groupe – dans lequel ils intègrent, pour son poème *Ballade du mobilisé* écrit le 16 août 1914, la poète Lucie Delarue-Mardrus, d'ailleurs l'une des seules femmes auteurs citées dans cet article – comprend des romanciers, des poètes et des dramaturges qui ne se sentirent officiellement investis d'aucun devoir d'orientation, mais ne firent pas moins l'apologie de la guerre dans leurs écrits. Le troisième groupe est composé de combattants, pour la plupart, qui souhaitèrent témoigner de leur expérience personnelle de la guerre. En général, « leur œuvre est une condamnation de la guerre, de son absurdité⁶⁴⁵ ». Enfin, on retrouve dans un quatrième groupe restreint des écrivains qui se dressèrent contre le groupe précédent, c'est-à-dire que « son opposition à la guerre n'est pas sans objectif politique : au bellicisme et au nationalisme des premiers, il oppose le pacifisme et l'internationalisme⁶⁴⁶ ». Becker et Colin ajoutent aussi une dernière catégorie : celle des écrivains qui ne s'exprimèrent pas par rapport à la guerre. Bien que cette classification des opinions véhiculées par les écrivains concernant le conflit mondial soit basée sur l'examen d'un corpus étendu, l'article ne fait à peu près pas mention des femmes auteurs ni des positions qu'elles exprimèrent dans leurs œuvres au sujet de la Grande Guerre. Pourtant, elles furent nombreuses à porter un discours sur le conflit. Ici comme dans l'histoire littéraire en général, les auteures brillent par leur absence.

Pour Micheline Kessler-Claudet, qui traite de l'expérience masculine de la guerre, des textes littéraires portant sur des souvenirs d'écrivains-soldats, publiés en pleine guerre ou dans les

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 431.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 432.

années subséquentes, « attestent l'importance et la profondeur du traumatisme des consciences [...] caus[é] par une catastrophe qui donne au siècle commençant une terrible et inquiétante marque⁶⁴⁷. » De nombreux récits sur l'expérience du conflit mondial virent le jour et infléchirent les idées progressistes courantes à la Belle Époque. Par ailleurs, on constate que la Grande Guerre sonne le glas des mouvements avant-gardistes, notamment des futuristes. « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme » : ce neuvième point du *Manifeste futuriste* de Marinetti paraît particulièrement cynique, voire insensé pour les contemporains. De la même façon, les innovations technologiques sont désormais considérées avec scepticisme, car on avait acquis la certitude qu'elles pouvaient éradiquer des populations entières. Trudi Tate et Suzanne Raitt résument la situation déstabilisante :

An extended franchise, better housing, safer pregnancies, and improved dentistry are accompanied by the invention of the tank and the first use of poison gas. Technology brings relief as well as suffering on a scale much greater than in previous wars, and writers struggle to understand how to place themselves, and their culture, in this new phase of industrialization⁶⁴⁸.

Dans ses chroniques *Dans le puits ou la vie inférieure*, Rachilde fait état d'une incrédulité démontrée par « des hommes compétents » (DP, 66) chaque fois qu'elle a « eu l'occasion de parler de la guerre » (DP, 66) avec eux. Comme ils se fient « aux statistiques des récentes découvertes », ils ont l'intime conviction que ces découvertes devraient anéantir la guerre « en la rendant trop funeste » (DP, 67). L'histoire prouva qu'ils avaient tort. Après la Première Guerre, la population tendit à se désillusionner à l'égard du progrès. Les croyances dites

⁶⁴⁷ KESSLER-CLAUDET, M., *La Guerre de quatorze dans le roman occidental*, op. cit., p. 5.

⁶⁴⁸ TATE, T. et S. RAITT, op. cit., p. 4

universelles furent remises en cause, les perceptions du réel se fragmentèrent et les questions liées aux identités sexuées prirent les devants. La Grande Guerre constitua un point tournant en ce qui a trait à toute une conception d'un monde qu'on croyait immuable. Sur le plan littéraire, Micheline Kessler-Claudet détaille en quoi le thème de la guerre prit une nouvelle orientation dans les premières décennies du XX^e siècle :

Cette littérature de guerre [...] est un phénomène nouveau dans le monde des lettres. [...] La guerre, qui jusque-là dans le roman n'occupait qu'une place annexe ou servait de toile de fond à l'action, devient le sujet central de leurs œuvres et l'on assiste à une sorte d'intégration de la littérature en tant que médium de communication à côté de la presse, de la photographie et du cinématographe⁶⁴⁹.

Quant à l'aspect générique de l'écriture de guerre, pour Kessler-Claudet, « [q]uelques poètes, en France ou en Allemagne, se sont fait entendre, mais c'est le genre du roman de guerre ou du récit de souvenirs de guerre mêlé d'éléments de fiction, qui est le plus fécond⁶⁵⁰ », la littérature permettant de pénétrer plus efficacement « les consciences et les cœurs des lecteurs parce qu'elle fait appel à l'imagination et reconstruit l'univers qu'elle donne à connaître, pour en dévoiler le sens – ou l'absurdité⁶⁵¹. » Ces romans de guerre (Kessler-Claudet donne les exemples des romans à tendance pacifiste de Barbusse, Dorgelès et Remarque) connurent du succès auprès des lecteurs à l'époque de leur publication, puisque la représentation littéraire permet de transcender les discours officiels et de proposer une vision subjective, mais « de l'intérieur ». Si l'on se fie aux reconnaissances qu'ils méritèrent de la part de l'institution littéraire – Henri Barbusse obtient le prix Goncourt en 1916 pour *Le Feu* ; Roland Dorgelès, le Femina en 1919 pour *Les Croix de bois* ; Georges Duhamel reçoit le Goncourt en 1918, pour

⁶⁴⁹ KESSLER-CLAUDET, M., *op. cit.*, p. 6.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁵¹ *Ibid.*

Civilisation – les récits de guerre publiés par d’anciens combattants (Barbusse, Dorgelès et Duhamel en sont) avaient la cote⁶⁵². Ruth Amossy constate : « Le récit de guerre qui s’élabore à cette époque est rapidement consacré et assure la promotion d’écrivains déjà quelque peu connus comme Barbusse, mais aussi l’entrée en littérature de nouveaux venus comme Dorgelès ou Duhamel⁶⁵³. » Pourtant, la littérature de la Première Guerre mondiale fut négligée pendant longtemps par l’histoire littéraire. Ce n’est pas avant les années soixante-dix que la critique a commencé à s’y intéresser⁶⁵⁴. Kessler-Claudet attribue, du moins en partie, le manque d’intérêt de la part des critiques et des historiens de la littérature pour les récits de guerre au fait qu’« [a]u moment où paraissent les plus grands livres de guerre, d’une facture encore très classique, en Europe des auteurs comme Proust, Kafka ou Musil renouvellent profondément l’écriture du roman moderne⁶⁵⁵ ». Cette indifférence serait ainsi attribuable en partie au déficit d’innovation formelle que présentent certains de ces romans. Mais il semble que le réalisme de la représentation soit motivé par une recherche d’authenticité. Léon Riegel observe que « [l]es écrivains qui avaient participé à cet écrasement des hommes et des choses n’avaient, dans l’ensemble, aucune envie d’embellir une réalité abhorrée⁶⁵⁶ ». Dans le contexte anglo-saxon, Paul Fussel appréhende ainsi le désintérêt pour ce type de récit et explique en quoi des récits de guerre méritent d’être réhabilités :

⁶⁵² Dans *Mes Mémoires*, *op. cit.*, Lucie Delarue-Mardrus exprime son admiration pour Duhamel : « Je ne lirai jamais sans frémir *La Vie des Martyrs*, de Georges Duhamel, l’un des plus beaux livres que la guerre ait inspirés. » (p. 196)

⁶⁵³ AMOSSY, R., « De la sociocritique à l’argumentation dans le discours », *Littérature*, n° 140, 2005, p. 64.

⁶⁵⁴ KESSLER-CLAUDET, M., *op. cit.*, p. 8. Il convient toutefois de souligner l’importance de Céline qui, au début des années trente, renouvela l’écriture romanesque et marqua la littérature par sa représentation de la Grande Guerre.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁵⁶ RIEGEL, L., *op. cit.*, p. 172.

It is their residence on the knife-edge between these two modes [the low mimetic of the plausible and the social to the ironic of the outrageous, the ridiculous, and the murderous] that gives the memoirs of the Great War their special quality, a quality often overlooked because too few readers have attended to their fictional character, preferring to confound them with « documentary » or « history ». These memoirs are especially worthy of the closest examination because, for all the blunt violence they depict, they seem so delicately transitional, pointing at once in two opposite directions – back to the low mimetic, forward to the ironic and – most interestingly – to that richest king of irony proposing, or at least recognizing, a renewed body of rituals and myths⁶⁵⁷.

Dans son étude sur la représentation de la Première Guerre mondiale dans le roman occidental, Micheline Kessler-Claudet voit deux formes principales de poétiques du roman de guerre, soit « le récit de fiction proche de la chronique, à forte dominante autobiographique, et le roman traditionnel, dans lequel non seulement l'univers intérieur des personnages fictifs, mais le monde social à l'arrière des lignes, prennent une épaisseur plus grande⁶⁵⁸ ». Selon elle, la description réaliste sert une double fonction dans ce type de roman :

informative et didactique d'une part, elle répond, chez l'écrivain-témoin, au souci de faire voir ce qui fut pour lui la réalité véritable de la guerre ; symbolique d'autre part, elle laisse lire une vision personnelle de la guerre et de l'Histoire chez plusieurs grands écrivains⁶⁵⁹ [...].

Elle ajoute : « Un discours sur la guerre accompagne très souvent le récit, et il domine le texte dans des romans fortement autobiographiques⁶⁶⁰. » Si la littérature de guerre intéressait peu la critique et les historiens littéraires, elle a également été exclue du canon moderniste pendant de nombreuses années. La popularité de certains de ces romans auprès du plus grand nombre peut également constituer un élément d'explication au dédain moderniste institutionnel à leur

⁶⁵⁷ FUSSELL, P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1977 [1975], p. 312.

⁶⁵⁸ KESSLER-CLAUDET, M., *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

égard. L'innovation formelle primant sur tous les autres aspects littéraires pour « l'institution moderniste », peut-on s'étonner du peu d'intérêt que ces œuvres dont la forme répond souvent aux codes romanesques traditionnels susciterent ?

Au sujet de l'influence de la Première Guerre mondiale sur la littérature du XX^e siècle, Malcolm Bradbury explique, dans le contexte anglo-saxon, que « *[m]any critics have seen the war as... the apocalypse that leads the way into Modernism [and] generational instability*⁶⁶¹ ». Si avant la Grande Guerre l'Empire britannique règnait en maître sur l'échiquier mondial, la guerre affaiblit sa domination. Il s'agit d'un événement déterminant en ce qui a trait à la géopolitique occidentale. À la fin du conflit, le déclin de l'influence britannique se fit jour, puis on assista à la montée en puissance de l'Amérique du Nord, ainsi qu'à l'ascension de plusieurs mouvements indépendantistes dans les colonies. S'installa alors dans la population un immense sentiment d'incrédulité à l'égard du monde moderne, une perte d'innocence et de confiance envers des institutions qu'on croyait immuables comme l'Église, l'autorité du père, la rationalité du langage, etc. Tous ces chambardements structurels provoquèrent un sentiment d'anxiété chez les contemporains, qui trouvera son expression dans les Années folles.

En ce qui concerne la place de l'écriture de guerre dans la poétique moderniste, Pericles Lewis constate que les principales innovations modernistes ont été réalisées par des auteurs qui, pour la plupart, n'étaient ni Anglais, ni même combattants :

English modernism was invented during the First World War (not, I believe, after it) by writers who had little direct involvement in the war. The work of soldier-poets, such as Wilfred Owen and Siegfried Sassoon, made a great difference in changing literary tastes in the period, but the major contribution to the development of a distinctive English-

⁶⁶¹ Cité par Sandra M. Gilbert dans HIGONNET, M. R. *et al.* (dir.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven et Londres, Yale University Press, p. 198.

language “modernism” was made by such non-combatants as Yeats, Pound, Eliot, Joyce, and D. H. Lawrence, most of whom, of course, were not “English” at all⁶⁶².

Il explique que « [m]any of the major works of the post-war period drew on experiments undertaken by the avant-gardes in the years before the war, but the war redirected these experiments⁶⁶³ ». On ne saurait nier que le travail qu’avaient engagé les futuristes sur la langue se poursuivait dans les années subséquentes au conflit, mais leur discours belliciste, lui, n’eut plus aucun sens au sortir de la guerre. Lewis voit dans le point de rupture amené par la Grande Guerre ce qui constitue le ferment du modernisme :

The greatest force contributing to the development of modernism after the war, however, was the sense of a radical discontinuity between the pre-war and the post-war worlds. The war seemed to have changed everything, and modernist literature found as its subject the nature of these changes. The modernists sensed the beginnings of these changes as early as August, 1914⁶⁶⁴.

Or, les récits de guerre portent une trame semblable dans plusieurs œuvres, calquée sur une réalité factuelle : les combattants s’engagent avec enthousiasme, ils envisagent cette guerre d’une façon positive. Mais survient, après « l’ivresse initiale », un renversement d’attitude une fois qu’ils gagnent le front : la désillusion est immense. « L’enfoncement dans les tranchées de la guerre de positions modifie, dès l’hiver 1914-1915, l’ambiance de la bataille et l’état d’esprit du combattant, quelle que soit sa nationalité⁶⁶⁵ », explique Léon Riegel. À cet égard, un travail d’innovation littéraire fut amorcé par ceux qui rendirent compte de leur expérience. Dans son introduction à la réédition de 2013 de l’ouvrage fondateur de Paul Fussell *The Great*

⁶⁶² LEWIS, P., « Inventing modernism at the outbreak of the Great War », WALSH, M. J. K. (dir.), *London, Modernism and 1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 148.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁶⁵ RIEGEL, L., *op. cit.*, p. 253.

War and Modern Memory, Jay Winter résume la façon dont l'imagerie narrative des anciens combattants à la guerre de 1914 rompt avec la mythologie militaire traditionnelle :

*They told us of the ironic nature of war, how it is always worse than we think it will be, and how it traps the soldier – no longer the hero – in a field of force of overwhelming violence, a place where his freedom of action is less than ours, where death is arbitrary and everywhere*⁶⁶⁶.

L'ironie moderniste trouverait-elle son origine avec la Grande Guerre ? Selon Fussell, la charge ironique du premier conflit mondial est sans précédent :

*Every war is ironic because every war is worse than expected. Every war constitutes an irony of situation because its means are so melodramatically disproportionate to its presumed ends. In the Great War eight million people were destroyed because two persons, the Archduke Francis Ferdinand and his Consort, had been shot. [...] But the Great War was more ironic than any before or since. It was a hideous embarrassment to the prevailing Meliorist myth which had dominated the public consciousness for a century. It reversed the Idea of Progress*⁶⁶⁷.

C'est ainsi que la guerre mit fin à cette croyance ayant marqué tout le XIX^e siècle. Plutôt que de magnifier l'expérience soldatesque, ces auteurs ont proposé des récits décrivant, dans une langue crue, les atrocités et l'absurdité de la guerre. « [L]e combat perd son panache, sa légende colorée et son renom. Le dégonflage auquel la soumettent les grands écrivains révèle bientôt son aspect grossier, dépoli, mesquin et cruel⁶⁶⁸ », explique Léon Riegel. Les soldats se retrouvent dans un univers inconnu, horrible. Ils ne comprennent plus le sens même du combat qu'ils doivent livrer. « *Catapulted over the frontiers of civilization, the men of war had been transformed into dead-alive beings whose fates could no longer be determined according to*

⁶⁶⁶ WINTER, J., « Introduction », P. FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 2013, *ACLS Humanities E-Book*. URL: <http://www.humanitiesebook.org/> [1975], p. X.

⁶⁶⁷ FUSSELL, P., *The Great War and the Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1977 [1975], p. 7 et 8.

⁶⁶⁸ RIEGEL, L., *op. cit.*, p. 338.

*the rules that had governed Western history from time immemorial*⁶⁶⁹. » Cette incrédulité se traduit, dans les textes de guerre, par une structure axée sur l'ironie, l'humour noir – des traits typiques de la poésie moderniste – laquelle rend compte des « illusions perdues » de toute une génération : « *Out of the world of summer, 1914, marched a unique generation. It believed in Progress and Art and in no way doubted the benignity even of technology. The word machine was not yet invariably coupled with the word gun*⁶⁷⁰. » À propos des traces laissées par l'imaginaire du dernier été, l'été de la guerre de quatorze, Paul Fussell décrit le phénomène en ces termes :

*For the modern imagination that last summer has assumed the status of a permanent symbol for anything innocently but irrecoverably lost. Transferred meanings of “our summer of 1914” retain the irony of the original, for the change from felicity to despair, pastoral to anti-pastoral, is melodramatically unexpected*⁶⁷¹.

Dans les récits au féminin, on trouve des traces de ce contraste entre l'insouciance, le bien-être des vacances et l'annonce de l'entrée en guerre. Dans *Un roman civil en 1914*, Francis Malavent passe les vacances en Normandie lorsque la guerre éclate. Colette décrit aussi l'incongruité du lieu de villégiature où elle se trouve lorsqu'elle apprend l'entrée en guerre : « Ce paradis n'était point fait pour la guerre, mais pour nos brèves vacances, pour notre solitude⁶⁷². » L'extrait suivant, tiré du récit de Renée d'Ulmès, en témoigne également : « Des mois se sont écoulés depuis la grande heure qui a sonné à l'époque des vacances, où chacun savourait le repos gagné par les mois de labeur, où les pères étaient entourés d'enfants joyeux,

⁶⁶⁹ GILBERT, S. M., *loc. cit.*, p. 203.

⁶⁷⁰ FUSSELL, P., *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² COLETTE, *Les Heures longues*, *op. cit.*, p. 477.

ivres d'air et de jeux après l'année scolaire⁶⁷³. » Le retour aux formes conventionnelles chez de nombreux écrivains peut se donner à lire comme un manque d'audace en matière d'expérimentation formelle, ce qui expliquerait en partie leur exclusion, pendant quelques décennies, du canon moderniste. Or, depuis une vingtaine d'années, dans la foulée du développement des *New Modernist Studies*, ces auteurs ont été intégrés au modernisme littéraire, notamment en raison de leur rejet de la métaphore évasive pour représenter le corps. Ils ont en effet mis de l'avant un langage concret : langue vernaculaire pour décrire des scènes sur le champ de bataille, vécues par des citoyens appartenant à des classes sociales diverses, langue précise et sans artifice pour représenter les corps mutilés et l'environnement sordide des tranchées. Les écrivains-combattants « ont [...] le sentiment qu'il s'agit de rendre une réalité inouïe, qui échappe à toute tradition littéraire⁶⁷⁴ ». La forme romanesque permet à ceux qui ont vécu la guerre « d'attribuer à la fiction les aspects monstrueux de la réalité⁶⁷⁵ ». En outre, ces auteurs remettent le corps en avant-plan, mais de manière à provoquer un choc et qui repense la notion de masculinité : les descriptions de corps meurtris, mutilés, rompent avec la force magnifiée dans la figure du militaire. Même si la forme demeure plutôt traditionnelle, le vague n'a plus sa place dans ces récits : les auteurs recourent à une langue littérale et à cet égard, ils se situent dans la lignée du premier modernisme (*early modernism*). De plus, bien que tous les écrivains modernistes ne soient pas d'anciens combattants, selon Michael H. Whitworth, la Première Guerre mondiale aurait contribué à creuser le fossé entre les

⁶⁷³ D'ULMÈS, R., *op. cit.*, p. 5.

⁶⁷⁴ KESSLER-CLAUDET, M., *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷⁵ GUÉNO, J.-P., « Avant-propos », *Les Grands romans de 14-18*, Paris, Omnibus, 2006, p. IV.

générations⁶⁷⁶ : « *The sense of a generational gap was sharpened by the First World War, in which it appeared that an older generation of generals had sent a younger generation to their deaths*⁶⁷⁷. » Or, il ne serait pas inapproprié d'ajouter qu'un fossé sépare aussi l'expérience de la guerre au masculin et le conflit vécu par les femmes. Jay Winter, soulignant l'orientation anglocentriste de l'ouvrage de Fussell, rappelle :

*There are other kinds of memory of war alongside Fussell's modern memory. Women's memories include more than the memories of nurses and mothers of the men in uniform. [...] Nurses came close to entering the canon, through their contact with male bodies and their direct knowledge of suffering, but even that exception reinforces the gender bias of this interpretation, which later scholars have corrected*⁶⁷⁸.

La guerre demeure une activité masculine. Comme si la parole des femmes ne comptait pas lorsqu'il est question de cet événement traumatisant du début du XX^e siècle, le discours féminin dans l'espace social durant cette période de l'Histoire fut longtemps ignoré. Les observations de Margaret Randolph Higonnet dans l'introduction au collectif *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* vont dans ce sens : « *Literary scholars customarily exclude women's voices from the canon of war literature, favoring writings based on the actual experience of combat*⁶⁷⁹. » Pourtant, toutes les auteures du corpus à l'étude produisirent des textes qui font état de la guerre en général, et de la Grande Guerre en particulier. Du discours belliciste de Valentine de Saint-Point dans son *Manifeste de la femme futuriste* à l'aube de la Grande Guerre aux propos de Rachilde, antimilitaristes, dans ses chroniques *Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917*, à la représentation colettienne d'un après-guerre

⁶⁷⁶ Il s'agit d'une question que problématise Lucie Delarue-Mardrus dans *Un roman civil en 1914* non pas par la bouche de ses personnages, mais plutôt par l'entremise de commentaires extratextuels.

⁶⁷⁷ WHITWORTH, M. H. (dir.), *Modernism*, Malden, Blackwell, 2007, p. 19.

⁶⁷⁸ WINTER, J., *op. cit.*, p. XII.

⁶⁷⁹ HIGONNET, M. R. *et al* (dir.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984, p. 2.

déstabilisant dans *La Fin de Chéri* ou aux articles journalistiques de Colette réunis dans *Les Heures longues*, en passant par les fictions de Lucie Delarue-Mardrus et de Marcelle Tinayre campées au cœur du premier conflit mondial, pour ne donner que ces quelques exemples, les auteures⁶⁸⁰ mettent à l'avant-plan dans leurs œuvres l'expérience de ce conflit. Cette voix féminine recensant l'ambiance guerrière donnerait à voir une perspective autre par rapport aux événements en raison du statut social occupé par les femmes et, « *in war as well as in peace, there were sharp differences in the activities, responses, and status of women and men*⁶⁸¹ ». De plus, la guerre mettrait en évidence des questions liées à la discrimination des femmes, comme le souligne Margaret Higonnet : « *While wartime may have impelled women out of the domestic sphere, they nonetheless tended to remain in subordinate relationships to men, who continued to dominate the labour market and monopolize political power*⁶⁸². » Les femmes avaient gagné la bataille du droit au travail, mais elles étaient loin d'avoir gagné la guerre du pouvoir politique. Et en matière de droits civiques, elles demeuraient toujours confinées au rôle de subalternes.

À la lumière du contexte historique et social de la Grande Guerre, il y a lieu de s'interroger sur les représentations littéraires de l'expérience féminine de la guerre. Auraient-elles contribué à promouvoir de nouveaux modèles identitaires qui bouleversent les images stéréotypées ambiantes ? C'est sur ces histoires de guerre au féminin qui mettent en fiction des personnages de femmes nouvelles que nous nous pencherons dans la section qui suit.

⁶⁸⁰ Notons que si nous avons laissé de côté les œuvres de Claude Cahun dans notre panorama des récits de guerre au féminin, il n'en reste pas moins que cette auteure s'est largement exprimée sur le sujet, notamment sous le pseudonyme du Soldat sans nom, mais ses activités d'écriture de guerre sont centrées sur la Seconde Guerre mondiale, laquelle excède le cadre temporel que nous nous sommes imposé ici.

⁶⁸¹ HIGONNET, M. R. *et al.*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸² *Ibid.*

4.4 Des représentations littéraires de la guerre

Si les récits des combattants mirent du temps à rayonner dans le champ de l'histoire littéraire, la perspective féminine sur le conflit mondial, on ne s'en étonnera guère, fut laissée pour compte jusqu'à la fin du XX^e siècle⁶⁸³. Dans l'introduction du collectif *Des femmes écrivent la guerre*, Frédérique Chevillot et Anna Norris posent le constat suivant au sujet de la redécouverte des textes de femmes portant sur la guerre :

C'est donc vers la fin des années 1980 et dans le courant des années 1990 que l'on assiste à une véritable explosion [...] de textes explicitement axés sur l'investissement et le témoignage des femmes en période de guerre. Si ces publications d'ordre sociologique et/ou politique témoignent de la participation à tous les niveaux des femmes dans l'effort de guerre historique, peu nombreuses sont les études parues en français au sujet des œuvres de fiction sur la guerre spécifiquement écrites par des femmes⁶⁸⁴.

En ce qui a trait à la prise de parole féminine sur la question de la guerre, les deux directrices du collectif rappellent : « Si, à travers les siècles, les femmes se sont exprimées sur les conflits armés, c'est surtout à partir du XX^e siècle qu'elles ont commencé à prendre véritablement la parole⁶⁸⁵. » Parmi les objectifs des auteures fictionnalisant la guerre, les deux critiques relèvent que les intentions des écrivaines étaient « de faire surgir des vérités de guerre trop souvent tues : l'angoisse, la contradiction, la démence, le délire, parfois l'indicible indifférence... Mais aussi, et de manière paradoxale, le bonheur interdit, le tabou fantasmé, l'érotisme culpabilisant de la guerre⁶⁸⁶... » Partageant à certains égards les visées de leurs homologues masculins – notamment en ce qui concerne la volonté de mettre au jour une

⁶⁸³ Rappelons que durant la période qui nous concerne, la perspective du soldat est encore une perspective masculine.

⁶⁸⁴ CHEVILLOT, F. et A. NORRIS (dir.), *Des femmes écrivent la guerre*, Paris, Complicités, 2007, p. 10.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

réalité occultée –, les auteures étaient cependant confrontées à un déficit de crédibilité auprès du lectorat, comme l'explique Nancy Sloan Goldberg :

Les notions de vérité et d'authenticité sont d'une importance primordiale pour les auteur-e-s de guerre. Ainsi, le public lecteur a souvent tendance à privilégier les récits de combattants comme représentant la vérité objective et, inversement, à considérer les œuvres des civils comme essentiellement non valables⁶⁸⁷.

À cet égard, Léon Riegel souligne que les grands chefs-d'œuvre de la littérature de guerre se situent dans « la lignée des protestataires⁶⁸⁸ ». Il recourt plutôt à la notion de sincérité pour qualifier la mise en récit de l'expérience personnelle de la guerre : « Nous disons bien “sincérité”, et non pas “véracité” ou “authenticité”. Car une même réalité peut prendre un visage tout différent suivant l'angle de vision et la technique adoptés par l'artiste⁶⁸⁹. » Il demeure qu'un impératif de vraisemblance s'impose de manière tacite aux femmes qui fictionnalisent l'expérience guerrière. C'est pourquoi les auteures, « réformées de naissance » (RC, 73) par leur sexe, doivent trouver des moyens d'intéresser les lecteurs à leurs discours sur la guerre. Car enfin, pour poser la question dans les termes de Ruth Amossy, « [q]ue peut dire une femme sur la guerre ? Si elle veut délaisser les thèmes romanesques perçus à l'époque comme futiles, est-elle habilitée à écrire sur la guerre, est-elle légitimée à produire une littérature de guerre digne de ce nom⁶⁹⁰ ? » Toutes ces questions permettent de jeter un éclairage sur les raisons pour lesquelles les trois auteures étudiées ici placèrent leur œuvre sous le signe du témoignage. Lucie Delarue-Mardrus explique sa démarche : « J'ai essayé, dans *Un roman civil en 1914*, écrit, pour ainsi dire, d'après nature, de capter l'air que nous

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁸⁸ RIEGEL, L., *op. cit.*, p. 337.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ AMOSSY, R., *loc. cit.*, p. 62.

respirions aux premiers jours de la guerre. » (RC, 190) Marcelle Tinayre présente *La Veillée des armes* ainsi dans sa préface : « Aucun de mes livres ne doit moins à l'imagination et ne comporte moins d'artifice littéraire. » (VA, 24) Enfin Rachilde, dans son récit à la première personne *Dans le puits ou la vie inférieure*, précise : « Je dis les choses comme je les pense, je les pense comme une femme, instinctivement, sans me demander d'abord s'il est bon de les écrire et ce qu'elles rapporteront à mon patriotisme. » (DP, 53) Nous verrons dans les analyses qui suivent quelles sont les stratégies scripturaires qu'elles mettent de l'avant pour atteindre cet objectif d'« authenticité » ou de « sincérité » évoqué par Léon Riegel.

4.4.1 *Un roman civil en 1914 : de l'« Ange du foyer » à l'ange blanc*

Publié en 1916, alors que la Grande Guerre bat son plein, *Un roman civil en 1914* de Lucie Delarue-Mardrus dépeint les réalités du conflit pour les non-mobilisés en milieu rural, en l'occurrence la Normandie, région natale de l'auteure. Bien qu'il mette en scène une femme nouvelle, Élisabeth Clèves, le roman propose une trame narrative fort différente de celle qui caractérise la plupart des œuvres de Delarue-Mardrus, puisque la femme n'est pas l'héroïne du récit. Le titre du livre révèle son thème : le « roman » porte sur les personnages « secondaires » de cette année 1914 – plus qu'une simple année civile dans l'esprit de la population française au moment où le livre paraît – soit ces personnes qu'on regroupe sous l'appellation « civils » qui sont restées en dehors du théâtre de guerre. Font partie de cette classe de citoyens, les vieillards, les infirmes, les femmes et les enfants. Le titre annonce ainsi que l'ouvrage traitera le côté moins glorieux du conflit. La catégorie « roman civil » s'oppose, dans l'esprit du lecteur, à celle de « roman de guerre ». Le choix de l'auteure d'adjoindre l'adjectif « civil » au substantif « roman », comme s'il s'agissait d'un genre romanesque à part

entière, se révèle significatif. Il a pour effet de placer la catégorie « civile » sur un pied d'égalité avec celle « de guerre ». Elle peut ainsi « étendre la notion de littérature de guerre à l'arrière, ou selon l'appellation plus valorisante des Britanniques, au "homefront"⁶⁹¹ ». Un parallèle s'établit entre les deux catégories d'individus, et en valorisant le point de vue de « l'expérience de l'arrière [...], le "roman civil" devient inséparable du récit de guerre, dont il apparaît comme la digne contrepartie⁶⁹². » Voilà un premier parallélisme dans un roman qui en comporte plusieurs, notamment entre les ruraux et les citadins, entre les bourgeois et les membres de la classe ouvrière, entre les hommes et les femmes.

Le récit se déploie en deux parties. La première montre « la grande histoire », c'est-à-dire le regard autoritaire et masculin de Francis Malavent sur la mobilisation des citoyens, mais plus spécifiquement celle des femmes de divers milieux dès l'annonce de l'entrée en guerre de la France. La transformation intérieure du jeune médecin réformé se développera également dans cette partie. Il sera amené graduellement, par son expérience personnelle de la guerre, à changer ses perceptions envers ses concitoyens, les femmes en général et envers Élisabeth Clèves en particulier, dont il tombera amoureux. Or il apprendra que la jeune femme vit déjà une idylle avec le Dr Malavent, père. La seconde partie, plus courte, est consacrée à la « petite histoire », c'est-à-dire au dénouement de l'intrigue amoureuse.

Au début, le récit à la troisième personne focalise sur le héros, Francis Malavent, jeune médecin âgé de vingt-cinq ans, dispensé du service militaire en raison d'un problème de claudication qui l'afflige depuis sa naissance (mais, orgueilleux, « [i]l boîtaït à peine quand il marchait devant les gens. ») (RC, 20) Le jeune homme passe les vacances dans une propriété

⁶⁹¹ AMOSSY, R., « De la sociocritique à l'argumentation dans le discours », *loc. cit.*, p. 64.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 66.

de bord de mer, la villa du « Caillou gris », appartenant à sa grand-mère. Des domestiques, des invités et d'autres membres de sa famille y séjournent également. L'accompagnent notamment Madame Deville, la grand-mère maternelle, Monsieur Malavent, le père, veuf et médecin, Jean, le frère cadet, ainsi que Mlle Élisabeth Clèves, laquelle travaille à la fois comme demoiselle de compagnie de la grand-mère et secrétaire du père. À l'annonce de l'entrée en guerre, les uns et les autres expriment leurs réactions. La narration met alors en lumière les rapports entre les individus issus de milieux divergents : citadins et campagnards, riches et pauvres, religieux et laïques, hommes et femmes dont le travail et l'abnégation se trouvent régulièrement mis en parallèle avec ceux des soldats. Le souci de réalisme qui anime Delarue-Mardrus dans la composition de ce roman, son désir de capter le réel, dont nous faisons état précédemment⁶⁹³ correspond à « la note qui domine généralement dans cette littérature [de guerre] plus particulièrement dans le roman⁶⁹⁴ ». En effet, selon Léon Riegel, « [l]es auteurs s'attachent à retrouver dans leurs souvenirs ou dans leurs carnets, l'image, la scène, les mots qui caractérisent un moment de leur expérience guerrière⁶⁹⁵. » Le recours à des niveaux de langue variés ainsi que les descriptions de l'environnement médical bourdonnant d'anges blancs contribuent à rehausser la vraisemblance du récit de Delarue-Mardrus. D'ailleurs, rappelons qu'elle-même connaît bien ce milieu puisqu'elle œuvra auprès des blessés durant la Première Guerre mondiale.

À la différence de la plupart des œuvres de notre corpus – et des œuvres de Lucie Delarue-Mardrus même –, le lecteur n'a pas accès (dans cette partie, du moins) à l'intériorité du

⁶⁹³ DELARUE-MARDRUS, L., *Mes mémoires*, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁹⁴ RIEGEL, L., *op. cit.*, p. 172.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

personnage de la femme nouvelle que représente Élisabeth Clèves. Son physique, sa personnalité et ses motivations sont d'abord révélés à travers une voix narrative omnisciente neutre ou empruntant la perspective de Francis. Le roman adopte à cet égard une forme plus conventionnelle, car il milite en faveur d'une vision de l'autorité masculine et médicale. Cela a pour effet d'amplifier l'impression d'objectivité du discours. Par rapport à la perspective féminine des personnages de femmes que l'auteure met en récit, Ruth Amossy note que le regard de Francis Malavent se révèle à la fois complice – par son statut de civil – et autoritaire – par son genre et sa profession. Cette figure de pouvoir « fait partager au lectorat son estime pour le comportement patriotique des femmes⁶⁹⁶ ». L'effet produit fait en sorte que « le discours dit la guerre simultanément à travers l'instance de narration et à travers le héros⁶⁹⁷ ». Il s'agit d'une polyphonie discursive relancée par des commentaires extratextuels de l'instance narrative au sujet des événements historiques relatés (et constituant le cadre diégétique du roman) qui ponctuent le récit, comme une sorte d'appel direct aux lecteurs. Ces commentaires s'expriment à travers un « nous » personnel et générationnel. Par exemple, la voix narrative fait état de l'incrédulité générale et interrompt le récit à la troisième personne. Un « nous » narrateur explique alors au lecteur, comme en aparté, de façon presque prémonitoire⁶⁹⁸, le manque de préparation de la jeune génération moderne au regard d'un conflit armé que cette dernière associe à un temps révolu :

La guerre, cette horreur démodée, devient tout à coup autre chose que de l'histoire passée. Elle est le présent, l'inconcevable, l'inadmissible présent. Prise au dépourvu, la civilisation étonnée ramasse ses pensées, occupée de science et de progrès, de plaisir et

⁶⁹⁶ AMOSSY, R., *loc.cit.*, p. 66.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 65-66.

⁶⁹⁸ Une autre prémonition, se révélant fautive en ce qui concerne la durée, est prononcée par Madame d'Hautvières au tout début du roman : « La guerre moderne n'est pas possible ! Si jamais elle a lieu... Foudroyant !... Trois semaines... Les moyens actuels... La science. » (RC, 15)

de frivolité pour les fixer sur une seule idée : Sommes-nous faits, nous, modernes, nos races évoluées, pour cet événement d'un autre temps ? Que vient-elle faire, la guerre, parmi nos âpres luttes européennes pour la justice et l'égalité, parmi nos tangos et nos fêtes persanes. En quoi nous regarde-t-elle, la guerre ? Nous ne sommes plus des héros. Nous ne saurons pas nous battre. Nous n'avons plus rien de ce qu'il faut pour une telle aventure (RC, 35).

Cette génération perd ses illusions dans la mesure où elle associait la modernité à la paix⁶⁹⁹. Un discours subjectif sur la guerre transparait ainsi dans le roman, presque en filigrane, lequel révèle des enjeux de la société de l'époque, par la description du quotidien de ces citoyens de « deuxième ordre ». La question du patriotisme, si prégnante dans le récit, se voit remise en question dans les commentaires extratextuels. De ce procédé narratif découle un effet d'authenticité, comme si le narrateur s'exprimait en tant que témoin des événements « civils », rappelant la forme prisée du récit-témoignage des écrivains-combattants. Ce parti pris instaure également une sorte de complicité avec le narrataire de l'époque. « L'instance de narration peut ainsi se situer au plus près de son public, en l'occurrence la population civile à laquelle elle présente l'image d'un vécu partagé qui rassemble le groupe national dans l'épreuve⁷⁰⁰ », constate Ruth Amossy au sujet de ce texte. Se dégage un autre parallèle entre les deux expériences humaines, celle des combattants et celle des civils. Au sujet de l'intervention du narrateur, Nancy Sloan Goldberg souligne : « *Delarue-Mardrus's narrator captures the shock and aversion of a society that thought itself too advanced for war and its dismay at being required to reanimate, like some vestigial organ or primitive instinct, an archaic heroic*

⁶⁹⁹ Ces commentaires font écho à l'explication de Paul Fussell donnée plus avant : « *Out of the world of summer, 1914, marched a unique generation. It believed in Progress and Art and in no way doubted the benignity even of technology. The word machine was not yet invariably coupled with the word gun.* » (FUSSELL, P., *op. cit.*, p. 24.)

⁷⁰⁰ AMOSSY, R., *loc. cit.*, p. 65. Ils appuient également l'idée du fossé générationnel soulevée par Whitworth.

*impulse*⁷⁰¹. » Le narrateur, s'exprimant à la première personne du pluriel – « nous, modernes » (RC, 35) –, neutre sur le plan du genre personnel, souligne que « nous ne sommes plus des héros », ce qui signale un déplacement de la mythologique guerrière qui s'enclenche avec la durée inattendue de la guerre de quatorze, entre autres.

Dans les chapitres subséquents, le lecteur assiste au déploiement des activités des divers protagonistes. Le docteur Malavent père s'engage comme médecin dès l'annonce de l'entrée en guerre, chaviré par le souvenir du conflit franco-prussien : « Je vais chercher mon livret militaire... Enfin ! Nous allons donc prendre notre revanche ! » Élisabeth Clèves s'évanouit, et quant au jeune frère de Francis, « il était en cet instant, toute l'âme de sa génération, en route vers un jeu passionnant » (RC, 41). Son inconscience est exacerbée : « Que, tout de suite, c'était amusant de s'engager ! Lui aussi, dans sa joie, oubliait la guerre et les adieux. » (RC, 55) L'enthousiasme envers la mobilisation manifesté par son père et par son jeune et vigoureux frère peine Francis, relégué au rôle de civil, comme les femmes : « Partir !... son père et son frère allaient partir ! Lui, il ne partirait pas avec eux. Il était boiteux, lui ! » (RC, 42) « Un désespoir d'enfant qui n'ira pas à la fête le déchir[e] » (RC, 50) ; il ressent de la honte à demeurer sur place, malgré le rôle crucial qu'il sera amené à jouer tant à titre de formateur auprès des femmes que dans le rétablissement des soldats blessés. À propos des réactions des protagonistes à l'annonce de l'entrée en guerre, Susan R. Grayzel voit une assignation genrée : « [T]he immediate responses seem strickinly gendered as *Élisabeth faints to the ground, while Jean, Francis's younger brother, acclaims the news*⁷⁰². » Ces réactions,

⁷⁰¹ SLOAN GOLDBERG, N., « *Woman, Your Hour Is Sounding* »: *Continuity and Change in French Women's Great War Fiction, 1914-1919*, New York, Saint-Martin's Press, 1999, p. 171.

⁷⁰² GRAYSEL, S. R., *Women's Identity at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France During the First World War*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 1999, p. 28.

notamment celle de Jean, semblent calquées sur la réalité historique. L'enthousiasme du départ des jeunes conscrits a été largement documenté. Quant à l'évanouissement inexplicable d'Élisabeth, le lecteur apprendra plus tard qu'il est attribuable au choc ressenti par la jeune femme à l'idée du départ à la guerre du docteur Malavent père dont elle est amoureuse.

Comme c'est le cas dans de nombreux récits de guerre⁷⁰³, le contraste entre l'insouciance d'avant et les illusions perdues durant le conflit se dégage dans ce roman de Delarue-Mardrus : « Le calme de l'été n'était plus. La guerre, déjà, grondait à nos portes. » (RC, 43). Cette opposition est mise en relation avec un changement qui s'opère dans la personnalité de Francis Malavent, l'état de guerre contribuant ironiquement à adoucir son caractère. Le lecteur a accès à l'ambivalence qui l'anime, à son combat intérieur de « moderne pacifique et raisonnable » (RC, 65) qui ressent néanmoins du patriotisme. Nancy Sloan Goldberg explique ce changement d'attitude comme le symbole de la transformation de toute une génération :

*The change in Francis's attitude symbolizes that of his entire generation, born during a time of peace. [...] The war so ennobles Francis that he recognized good qualities in other people, instead of merely concentrating on their shortcomings*⁷⁰⁴.

Légèrement misanthrope avant le déclenchement de la guerre, Francis, au lendemain de la mobilisation, se retrouve animé d'un sentiment patriotique et doué d'une indulgence envers ses concitoyens dont il se croyait dépourvu :

Il avait, jusqu'ici, détesté les êtres humains, en général comme en particulier, curieux jusqu'à la cruauté de connaître leurs tares et leurs ridicules, passionnément exaspéré de

⁷⁰³ Notamment, Paul Fussel fait état des nombreux souvenirs rapportés du dernier été avant la guerre : « *Although some memories of the benign last summer before the war can be discounted as standard romantic retrospection turned even rosier by egregious contrast with what followed, all agree that the prewar summer was the most idyllic for many years. It was warm and sunny, eminently pastoral.* » (FUSSEL, P., *op. cit.*, p. 23 et 24.)

⁷⁰⁴ SLOAN GOLDBERG, N., *op. cit.*, p. 171.

leurs attitudes et de leurs mensonges. Or, en ce moment, ce n'était pas parmi des êtres humains qu'il évoluait, c'était parmi des Français (*RC*, 48).

Comme si la guerre subsumait l'individu, Francis s'amalgame à la masse française : « Plus rien de son âme propre n'existait. » (*RC*, 49) Ce rapport synecdochique entre la France et les citoyens et entre Francis et la France, entretenu dans tout le roman, contribue à renforcer l'esprit de corps prégnant, ainsi que l'impression de patriotisme général. La France est vue pareille à la somme des Français et un seul Français, pareil à la France. « La France, comme elle souffre ! Comme je souffre ! » (*RC*, 122), constate Francis intérieurement. Ce même rapport se décline également chez les femmes, comme dans cet extrait concernant Élisabeth Clèves : « Et pourtant cette bachelière qu'il ne pouvait souffrir, elle était la France, elle aussi ! » (*RC*, 52)

Étant donné que le jeune homme pâtit de ne pas faire partie des troupes, il mesurera toute son impuissance lorsque sa grand-mère Deville décide de participer à l'effort de guerre en offrant sa « maison aux docteurs de la ville pour y établir des cours à dessein de former des ambulancières. » (*RC* 69) Élisabeth Clèves et les autres invitées de la maison acceptent alors de s'engager dans la Croix-Rouge. Francis se sent diminué au contact de ces femmes, « foule chaude, hérissée de plumes, d'aigrettes, de rubans et de bouquets » (*RC*, 72) auxquelles il doit offrir une formation. « Puisqu'il était boiteux, incapable de porter les armes, il lui fallait bien se contenter de ce rôle civil » (*RC*, 73), explique la voix narrative. Cet événement donnera à voir, à travers le prisme de la conscience de Francis, le rôle des femmes, leur engagement volontaire dans l'effort de guerre :

Elles sont des mères, des filles, des femmes, des sœurs de soldats. Elles pourraient pleurer dans leur maison auprès des enfants, et c'est tout. Au lieu de cela, les voilà

soldats, elles aussi, à leur manière et qui viennent s'enrôler sans y être forcées, comme cela, simplement, noblement, obscurément... (RC, 74)

Le sentiment de supériorité *et* d'infériorité de Francis Malavent se trouve d'abord mis en exergue, puis mis à mal lorsque, surpris de l'assiduité de ses « singulières élèves » (RC, 76), il observe son propre comportement risible : « Juché sur son estrade revêtu de sa blouse blanche médicale, les bras croisés, les yeux froids, il se rendit compte de l'importance qu'il prenait, et se moqua de lui-même. » (RC, 76) Tel que nous le mentionnions au début de l'analyse, Francis Malavent finit par poser un constat positif, bienveillant sur l'engagement des femmes dans l'effort de guerre. Le fait que cette perception soit amenée par un personnage représentant une figure d'autorité contribue à amplifier la sympathie du lecteur envers ces « réformés de naissance » (RC, 73). En effet, le jugement d'un médecin d'expérience sur le comportement de ces femmes se trouve à cette époque auréolé d'une crédibilité à toute épreuve.

Le mélange des classes est également représenté de façon positive dans le récit. Il s'agit d'un métissage social opéré par la force, c'est-à-dire par l'état de guerre, mais également par la collégialité des civils, qui ont appris à s'associer pour fournir un effort commun ; d'abord des femmes de tous les milieux qui s'engagèrent en tant que soignantes, puis des médecins, qui apprirent à côtoyer ces femmes et à apprécier leur travail :

Irréconciliables disparates, ces volontés petites et grandes, réunies de la sorte, unifiées par le costume, formaient la volonté féminine du pays. Ainsi chacune de ces femmes, pour faire son devoir de Française, était sortie de son égoïsme, sortie de sa caste, sortie de son trou. Et les médecins, – depuis celui qui, tout blanc, portait encore la royale du Second Empire, jusqu'au vieux bourru de campagne qui ne saluait personne par timidité paysanne, – les médecins, eux aussi, laissaient de côté des querelles, des divergences et des haines, si tenaces en province, afin de mieux servir l'impérieuse et tragique patrie (RC, 129-130).

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à la fictionnalisation de la guerre chez les femmes auteurs, Nancy Sloan Goldberg constate la valorisation du croisement social engendré par la guerre qui se dégage du roman de Lucie Delarue-Mardrus :

*[S]he notes the future social value produced by the unintentional collaboration of « society » and « the people » in her novel Un roman civil en 1914. She depicts the positive influence that women exert on all men in their surroundings, regardless of social condition*⁷⁰⁵.

À l'inverse, les remarques les plus sexistes passent paradoxalement plutôt par la bouche d'Élisabeth Clèves, bachelière, musicienne, célibataire autonome qui réprimande la cuisinière pour ses commentaires défaitistes :

Vous devriez être honteuse, quand vous avez sept frères sous les drapeaux, de faire entendre votre voix. Les femmes n'ont qu'à garder le silence pendant que leurs hommes se battent. Ce n'est pas, en ce moment, le tour des femmes de crier. Ce sont les hommes qui souffrent, et ils chantent. Vous, on ne vous demande que de vous taire, et vous allez vous taire ! (RC, 90)

Élisabeth se fait ainsi la porte-parole de la doxa traditionnelle. À propos de cet extrait, Grayzel souligne que c'est l'image de la brave héroïne silencieuse qui y est donnée à voir comme modèle universel :

*Through these words of criticism and through the model of Elisabeth, who bravely refuses to flee when news of the invasion of France is heard, the silent, supporting heroine, who aspires only to be worthy of the men who fight for her, was offered to the reader as a universal norm. These norms were meant to erase class differences among women – like the parallels created for soldiers in male war texts*⁷⁰⁶.

⁷⁰⁵ SLOAN GOLDBERG, N., *op. cit.* p. 168.

⁷⁰⁶ GRAYSEL, S. R., *op. cit.*, p. 28.

Pour Ruth Amossy, ces propos relancent « le motif de la censure qui interdit aux femmes, en même temps qu'à tous les non-combattants, de se prononcer sur la guerre⁷⁰⁷ ». Elle y voit une stratégie habile de l'auteure pour renforcer son « autorisation tacite » à parler de la guerre en tant que femme. Grayzel apporte toutefois une nuance intéressante, soulignant que, comme la réprimande est formulée par l'héroïne bourgeoise Élisabeth à une servante de la classe ouvrière, cela peut signifier que les classes sociales n'étaient pas aussi aplanies qu'on pourrait le penser :

Here, traditional feminine qualities of selflessness suggest a natural transcendence of differences among women, yet Elisabeth, the bourgeois heroine, must also tell a working-class servant how to behave, suggesting that class distinctions were not so neatly erased⁷⁰⁸.

Les soignantes – soumises au port de l'uniforme – n'échappent pas à l'image de frivolité traditionnellement associée aux femmes. Une fois que les blessés commencent à arriver à l'hôpital, les infirmières nouvellement formées peuvent enfin « revêtir leur costume d'infirmière, dont elles avaient envie comme une première communiant souhante ses mousselines » (RC, 103), remarque la voix narrative, qui ajoute ce commentaire ravivant un stéréotype sexiste : « Le féminin aimera toujours ce qui frise le déguisement » (RC, 103). Dans la biographie qu'elle consacre à Lucie Delarue-Mardrus, Hélène Plat fait état du contentement qui anime l'auteure à l'égard de son uniforme d'infirmière : « Elle est très fière de son uniforme et l'arborera, après la guerre, à la moindre occasion⁷⁰⁹. » Cette fierté ressentie par les soignantes et par Delarue-Mardrus elle-même au regard de leur nouvel habit peut également se

⁷⁰⁷ AMOSSY, R., *loc. cit.*, p. 67.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰⁹ PLAT, H., *op. cit.*, p. 158.

donner à voir comme un désir enfin réalisé de *revêtir* un rôle public. Quoi qu'il en soit, l'opposition entre la ferveur des infirmières face à leur tâche et l'impuissance des blessés est soulignée par l'instance narrative avec un certain sarcasme : « C'était maintenant une ruée de blancheurs secourables vers les cinq plaies du soldat en 1914, ce nouveau crucifié. » (RC, 103) Puis, le rapprochement entre les activités de soignantes de guerre et l'engagement religieux se poursuit : « Depuis Mme Deville jusqu'à Mlle Clèves, elles avaient toutes pris le voile, le joli voile blanc de la guerre. » (RC, 104) Cela mène cependant à un contre-emploi qui, lorsque le récit met en avant le discours patriotique d'une religieuse, laisse parfois perplexe : « [j]'espère que vous ferez du bon travail, à la guerre » (RC, 133), parfois amusé, comme dans cet extrait relatant les échanges difficiles entre les dames de la Croix-Rouge et les religieuses infirmières :

Dérangées dans leur silence par l'invasion subite des grands papillons blancs de la Croix-Rouge, les dames brunes de Saint-François offraient sans doute à Dieu ce grand ennui de la guerre. Sans contrôle vrai sur la bande de novices laïques lâchée dans leur hôpital, elles souriaient de leur mieux à ces compagnes inattendues (RC, 128).

Ces mises en relation entre les rôles traditionnels des femmes et des religieuses sont relancées par des comparaisons entre Paris et les régions : « À Paris il y a plus grand, mais pas mieux » (RC, 216), affirme le médecin-chef. Sur la représentation du creuset social formé par l'effort de guerre, Rachilde, critique littéraire au *Mercure de France*, perçoit chez Delarue-Mardrus une pointe d'ironie : « Tout ce monde de province et ces quelques types de Paris ayant à rompre avec leurs habitudes ou leurs manies a son côté comique bien venu sous la plume alerte et souvent très finement malicieuse de l'auteur⁷¹⁰. »

⁷¹⁰ RACHILDE, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, n° 443, 1^{er} décembre 1916, p. 510-511.

L'horreur de la guerre frappe lorsque les blessés, « ces petits soldats hagards, terreux, massacrés » (*RC*, 152), arrivent, laissant Francis « pétrifié » (*RC*, 152). Témoins de grandes souffrances lorsqu'ils constatent les blessures des soldats, Francis et Élisabeth se rapprochent par leur travail auprès des patients, ainsi que par un sentiment patriotique partagé. Enfin, une véritable complicité s'installe entre eux, laquelle conduira Francis, attiré par la musique de son violon, dans la chambre de la jeune femme. Cette irruption inopinée dans l'intimité d'Élisabeth amène le médecin à considérer la musicienne d'un tout autre œil : « Elle était désordonnée et touchante, elle était intime, femme. » (*RC*, 188) Puis, Francis, dans un élan spontané, lui avoue son amour pour elle, mais Élisabeth se confie à son tour : « J'aime... J'aime quelqu'un ! » La première partie se conclut au moment où Francis Malavent découvre, consterné, que la jeune femme est amoureuse de son propre père, le docteur Malavent.

La seconde partie du roman met en scène Francis pétri de chagrin, mais ne considérant pas comme un rival son père qu'il adore et admire. Les deux protagonistes continuent de travailler ensemble malgré tout, unis dans l'inquiétude de n'avoir aucune nouvelle du docteur Malavent. C'est à cette étape du récit que la narration donne finalement à voir une autre facette du caractère de femme nouvelle d'Élisabeth Clèves. Elle se révèle résistante aux conventions sociales assignées à son genre dans le cadre d'une confession qu'elle adresse à Francis :

Il [le père de Francis] voulait m'épouser. Il disait qu'il vaincrait votre antipathie, par raisonnement, par tendresse. Mais moi, je ne voulais pas l'épouser. Cela déplaisait à ma liberté. Il y a dans le mariage une convention, une officialité, quelque chose qui n'existe que pour les autres. [...] Puisqu'il m'avait choisie et que je l'avais choisi, nous n'avions besoin de l'approbation de personne (*RC*, 215 et 216).

En même temps qu'il met l'accent sur le principe d'égalité dans la relation amoureuse – Élisabeth avoue avoir choisi Monsieur Malavent autant qu'elle fut choisie par lui –, ce

discours anti-mariage en faveur de la liberté et de l'autonomie féminine correspond aux valeurs véhiculées par les représentations de femmes nouvelles de l'époque. Dans son élan confessionnel, Élisabeth admet qu'elle avait aussi refusé le statut de maîtresse du docteur Malavent, ce qui ne manque pas de réjouir Francis. La bachelière explique aussi ses aspirations professionnelles au jeune médecin : « Oui, j'allais trouver un emploi. Il s'agissait d'un cours, à Paris. Je devais être répétitrice des élèves du brevet supérieur. » (RC, 217) La narration emprunte ici la perspective d'Élisabeth qui dévoile son historique familial difficile : orpheline d'un père professeur, elle s'entendait bien avec lui, mais la mère n'aimait pas sa fille et la jeune femme n'entendait rien aux idées de sa mère ni à celles de son beau-père avocat. « Dès mon enfance, j'ai eu envie d'être libre, d'être seule » (RC, 220), confie-t-elle. Au service de Madame Deville, elle trouvait un statut de femme seule, du moins, elle n'« étai[t] plus la "jeune fille à marier" » (RC, 221). Après ces échanges, Élisabeth et Francis s'apprécient de plus en plus et la jeune femme éprouve du plaisir à discuter de divers sujets avec lui : elle le considère comme son égal. Francis reprend espoir⁷¹¹, mais il est vite rattrapé par un sentiment de culpabilité envers son père : « Un civil qui vole la promesse du héros parce que le héros a le tort de n'être pas là, c'est toute son histoire » (RC, 244) ; l'antihéros se désole alors de son destin de faible. Puis le docteur Malavent, revenu à la maison blessé, mal en point, découvre, ravi, que son fils et Élisabeth ont développé une amitié. Entretemps, la situation a tourné et les deux protagonistes, qui se sont avoué du regard leur amour l'un pour l'autre au chevet du Docteur, vivent difficilement cette émotion, car « ils redoutaient que le rescapé ne s'aperçût de leur secret. » (RC, 284) Mais ce qui devait arriver arriva : le docteur

⁷¹¹ Selon Nancy Sloan Goldberg dans *"Woman, Your Hour is Sounding": Continuity and Change in French Women's Great War Fiction, 1914-1919*, op. cit., p. 170, ce désir de Francis de se faire aimer d'Élisabeth révèle une volonté de la posséder et de triompher du père. Ce serait pour lui une façon de recouvrer un certain pouvoir ainsi que sa masculinité, telle qu'elle est perçue traditionnellement, qu'avait oblitérés son statut de « civil ».

Malavent découvre, sur son lit de mort, l'amour réciproque entre Francis et Élisabeth. Peiné, il accepte tout de même la situation, mais demande à son fils de ne rien révéler de sa découverte à Élisabeth. Le père meurt, et le roman se termine sans que la narration ne précise ce qu'il advient des deux amoureux, Élisabeth et Francis.

Nancy Sloan Goldberg voit dans cette finale suggérant qu'Élisabeth réintègre la trame du destin traditionnel féminin, c'est-à-dire qu'elle épouserait éventuellement Francis et deviendrait mère de ses enfants, ainsi que dans le changement de personnalité de Francis, un désaveu de l'individualisme au profit de l'engagement envers la nation⁷¹². Selon elle, « Un roman civil en 1914 *reveals how two young people, ennobled by the example of soldiers like the father, are able to discard their propensity for social isolation and accept their responsibilities to a totality greater than themselves*⁷¹³. » S'il est vrai que les comportements des deux amoureux affirment leur dévouement pour la bonne cause, ce type de renoncement n'est pas unique dans l'œuvre de Delarue-Mardrus. Lorsque l'amour triomphe à la fin de ses récits comme c'est le cas ici – bien que la narration ne précise aucunement l'issue matrimoniale de cet amour – c'est au prix de multiples difficultés et souvent de compromis douloureux. Aussi, dans *Un roman civil en 1914*, certains personnages féminins font état des changements qui s'opèrent à l'époque en ce qui a trait aux rôles des femmes dans la société et à leurs aspirations. Le roman met aussi en lumière les effets de ces modifications sur les relations entre les hommes et les femmes. Lorsqu'elle emprunte la perspective d'Élisabeth, la narration indique que la jeune femme se considère sur le même plan hiérarchique que Francis, bien que ce dernier occupe une profession libérale et qu'elle-même agit à titre d'infirmière :

⁷¹² SLOAN GOLDBERG, N., "Woman, Your Hour is Sounding": *Continuity and Change in French Women's Great War Fiction, 1914-1919*, *op. cit.*, p. 171.

⁷¹³ *Ibid.*

« On eût dit qu'elle se dépêchait, maintenant que les malentendus étaient définitivement dissipés, d'aborder, avec un égal, des sujets longtemps écartés. » (*RC*, 226) Par conséquent, même si le destin féminin traditionnel avait été maintenu dans la diégèse et que les deux protagonistes s'étaient engagés dans le mariage, il n'en demeure pas moins qu'un rapport égalitaire avait déjà été installé dans le couple. Au début du récit, l'instance narrative décrit le physique androgyne d'Élisabeth qui n'est pas sans rappeler celui de la garçonne, et qui contribue, notamment par la vigueur qui l'anime, à la placer à égalité avec le jeune médecin, « [p]resque aussi grande que lui [Francis], mince, droite, avec des épaules singulièrement puissantes et des hanches très étroites » (*RC*, 17). Puis, lorsqu'elle joue du violon, c'est la force qui se dégage d'Élisabeth : « Une force extraordinaire semblait posséder la mince jeune fille. On voyait de profil la ligne de son corps aux larges épaules, aux étroites hanches, serré dans le tricot de couleur vive. » (*RC*, 26) Son courage est également souligné : « Je ne suis pas douillette » (*RC*, 80), affirme-t-elle, lorsqu'elle se porte volontaire pour recevoir une seringue en plein bras lors de la formation offerte aux femmes par Francis. Delarue-Mardrus imagine ainsi une protagoniste dégageant une autonomie, une force de caractère et une vitalité qui n'étaient pas associées d'emblée au féminin à cette époque. La personnalité d'Élisabeth développée au fil du roman permet de croire que si elle choisissait d'épouser Francis, ce serait un choix personnel non motivé par les attentes sociales. La narration amène le lecteur à constater la sensibilité de Francis et la force d'Élisabeth, mais d'une façon fine transcendant les oppositions binaires.

Selon l'analyse de Ruth Amossy, le récit de Lucie Delarue-Mardrus « assure la reconnaissance de la valeur féminine, mais sans bouleverser les hiérarchies liées à la différence des sexes. Il contribue de la sorte à ménager l'opinion publique tout en participant à l'évolution qui se fait

jour pendant la guerre⁷¹⁴. » Si elles vont dans le même sens que celles d'Amossy, nos observations nous permettent néanmoins de constater que le personnage d'Élisabeth Clèves véhicule des valeurs d'égalité entre les hommes et les femmes, ce qui ébranle, du moins légèrement, l'assignation normative de chaque sexe dans la société de l'époque. Les choix personnels amoureux que la jeune femme confie à Francis, sans être jamais actualisés, témoignent de son caractère non conformiste. Élisabeth donne à voir un modèle féminin particulier, mais dont l'acceptabilité auprès du lectorat est garantie grâce au patriotisme qu'elle porte dans son dévouement envers la charge des blessés et non par « sa vision traditionnelle des sexes⁷¹⁵ », nous semble-t-il. Il est vrai que, comme le souligne Ruth Amossy, Lucie Delarue-Mardrus déploie, dans ce roman, « un imaginaire qui brouille la différence des sexes et les hiérarchies au profit d'une image inusitée et "virilisée" de la féminité⁷¹⁶ ». Le modèle d'un féminin nouveau genre est de fait actualisé par l'entremise du personnage d'Élisabeth Clèves qui est au service des blessés de guerre tout en affirmant une indépendance d'esprit caractéristique des évolutions à venir en matière d'avancées féminines et féministes.

Un roman civil en 1914 fit l'objet d'une réception favorable, tant de la part de la critique⁷¹⁷ que des lecteurs, ce qui permit à son auteure, désormais responsable de gagner sa vie à la suite de son divorce, de renflouer ses coffres. Marcelle Tinayre, auteure de *La Veillée des armes* –

⁷¹⁴ AMOSSY, R., *loc. cit.*, p. 66.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷¹⁷ Nelly Sanchez, dans la lettre d'informations n° 7 de l'Association des amis de Lucie Delarue-Mardrus d'octobre 2014, recense, à la page 4, des critiques favorables de l'époque.

le départ : août 1914 avait pressenti avant elle, en 1915, le succès du récit de guerre, comme une opportunité financière digne d'intérêt.

4.4.2 L'amour au temps de la guerre de quatorze : *La Veillée des armes – le départ : août 1914*

Publié chez Calmann-Lévy avec une longue dédicace de l'auteure à ses amis Charles et Marie-Louise Le Verrier au début de l'année 1915, *La Veillée des armes – le départ : août 1914* de Marcelle Tinayre a fait l'objet d'une réédition en 2015 dans le cadre du centenaire de la Première Guerre mondiale. Alain Quella-Villéger, biographe de Tinayre, a préfacé cette nouvelle publication aux Éditions des femmes. Si, lors de sa publication initiale, le roman connut une réussite commerciale, son succès critique fut plus mitigé. Il est vrai que les ventes de *La Veillée des armes* contribuèrent à l'assainissement des finances personnelles de Marcelle Tinayre⁷¹⁸ (le roman fut notamment traduit vers l'anglais en 1918⁷¹⁹), mais l'institution littéraire lui reprocha son opportunisme. Jean Ernest-Charles dans *La Grande Revue* en 1915 formula une appréciation sans complaisance :

Justement, la guerre menaçait la France et le monde et Mme Marcelle Tinayre s'est dit : « Tiens ! Voilà un sujet de roman ! » Elle écrivit ce roman sans tarder... Mme Tinayre, pour célébrer l'héroïsme français de la veillée des armes, a écrit son livre le plus fade⁷²⁰.

Même le biographe de l'auteure n'est pas tendre envers cette œuvre tinayrienne : « [c]e roman est médiocre : œuvre de circonstance, sans circonstances atténuantes⁷²¹ », avance-t-il. Il tempèrera ce jugement dans sa préface à la réédition du livre en 2015. Soucieux de présenter

⁷¹⁸ QUELLA-VILLÉGER, A., *Belles et Rebelles*, op. cit., p. 338.

⁷¹⁹ SLOAN GOLDBERG, N., "Woman, Your Hour is Sounding": *Continuity and Change in French Women's Great War Fiction, 1914-1919*, op. cit., p. 53.

⁷²⁰ Cité par SLOAN GOLDBERG, N., op. cit., p. 53 et 203.

⁷²¹ QUELLA-VILLÉGER, A., op. cit., p. 336.

les deux côtés de la médaille, Quella-Villéger cite la critique positive d'André Beaunier dans *La Revue des Deux Mondes* du 1^{er} avril 1916. Susan R. Graysel retrace également l'article favorable d'Alice Berthet en 1915 dans *La Française*, journal fondé par Jane Misme. À l'instar de Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre doit vivre de sa plume. Cette situation implique de s'adapter au lectorat, avec les conséquences qui en découlent. « La conception de ses personnages s'établit donc en pensant au lectorat qui cette fois-ci doit inclure des hommes pour garantir une vente importante⁷²² », analyse Elisabeth-Christine Muelsch.

Il s'agit d'un roman dont la diégèse se déroule sur quarante-huit heures. Sont mises en récit les réponses et les interactions de diverses familles d'un « quartier de la rive gauche » (*VA*, 27) parisienne dans les moments qui précédèrent et suivirent l'entrée en guerre de la France en 1914. Plus spécifiquement, les comportements des femmes du quartier sont observés. Au cœur de ces vignettes dont le découpage séquentiel évoque celui du septième art, la narration omnisciente pose sa lorgnette sur le drame d'une jeune femme, Simone Davesnes, qui devra accepter le départ de son époux au service de la patrie. Contrairement aux précédents romans de Marcelle Tinayre (notamment *Hellé*, *La Maison du péché*, *La Rebelle*), loués pour la richesse des personnages qu'ils mettent en scène, *La Veillée des armes* propose un développement minimaliste de la personnalité et de l'intériorité des protagonistes au profit de la description de l'atmosphère d'un quartier de Paris, d'une rue, « fragment intime de la cité colossale » (*VA*, 28). Alain Quella-Villéger qualifie Simone Davesnes de « pâle héroïne⁷²³ ». Pour Nancy Sloan Goldberg, les personnages développés par Tinayre dans *La Veillée* sont

⁷²² MUELSCH, E.-C., « Trouver les hommes qu'il nous faut », *Écrire les hommes*, *op. cit.*, p. 175. Dans ce texte, Muelsch compare les divergences entre les valeurs véhiculées par les héroïnes du roman *La Rebelle* (1905) et *La Veillée des armes* (1915) par l'analyse de leurs rapports avec les personnages masculins.

⁷²³ QUELLA-VILLÉGER, A., *op. cit.*, p. 335.

dépourvus d'épaisseur : « *Instead of demonstrating how her characters gain positive qualities in response to the unexpected and distressing situations brought by the war, Tinayre simply validates the necessity of a unilateral and unquestioning support of the conflict*⁷²⁴. » Or, cette superficialité des personnages nous apparaît davantage comme une stratégie scripturaire que comme une lacune, Tinayre ayant prouvé à maintes reprises dans ses œuvres antérieures sa maestria de l'art du personnage romanesque. Christophe Prochasson jette un éclairage différent sur cette question, propre, selon lui, à la littérature de guerre :

L'importance accordée à la description de la situation, qui répondait à la nouvelle fonction assignée au romancier-témoin, se paya du prix de l'affaiblissement du personnage si décisif dans le roman du XIX^e siècle. La psychologie y perdit en profondeur ce que l'ethnographie y gagna en densité⁷²⁵.

Nous adhérons à cette explication proposée par Prochasson. Dans la « description de la situation » de *La Veillée des armes*, Marcelle Tinayre crée une atmosphère se dégageant à travers le quotidien des habitants du quartier, véritable microcosme où « chaque groupe humain, couple ou famille, accomplit les rites accoutumés » (VA, 30-31). Le lecteur se trouve ainsi plongé dans le Paris « que le touriste ne visite pas » (VA, 28), celui d'une masse représentative des gens ordinaires pour qui la mobilisation revêt une signification particulière. Ce sont des femmes et des mères qui donneront maris et fils à la patrie, des pères qui vengeront la défaite de 1870 par procuration, des jeunes hommes naïfs et enthousiastes, etc. Toute une galerie de personnages gravite autour du couple principal formé de Simone et

⁷²⁴ SLOAN GOLDBERG, N., « *Woman, Your Hour is Sounding* »: *Continuity and Change in French Women's Great War Fiction, 1914-1919*, op.cit., p. 54.

⁷²⁵ PROCHASSON, C., « La littérature de guerre », *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918 : histoire et culture*, S. AUDOIN-ROUZEAU et J.-J. BECKER (dir.), Paris, Bayard, 2004, p. 1197.

François Davesnes, doublé de sa contrepartie⁷²⁶, le couple de Nicolette, cousine fortunée de Simone, mariée à Jean Raynaud. Le souci de vraisemblance dans la représentation du réel est palpable, selon la volonté même de l'auteure d'insuffler à son récit « la couleur vraie et le ton juste » (VA, 24), comme « un miroir où se reflètent les aspects familiers et les aspects héroïques d'un Paris qu'on ne reverra plus » (VA, 23). En cela, l'auteure répond à l'impératif de crédibilité qui incombe aux auteurs non combattants – et à fortiori aux femmes – dont nous traitons précédemment. Un autre élément qui ancre le récit dans le réel se manifeste lorsque Tinayre fait état dans le paratexte du patriotisme qui l'animait en s'exprimant à la première personne du pluriel : « nos âmes n'étaient plus que des parcelles de l'âme nationale », dans une fragmentation de soi et des autres qui forme un tout national. De la même façon, une stratégie narrative mise de l'avant par l'auteure dans son souci de capter l'ambiance du moment réside dans l'intégration de références à divers journaux existants (*Le Journal*, *Le Figaro*, *Les Annales*, *Le Matin*, etc.) (VA, 42), ainsi que dans la mise en fiction d'événements historiques réels, comme des allusions à l'affaire Dreyfus (VA, 49), au procès de Madame Caillaux (VA, 149, 62, 165) ou encore le rappel de l'assassinat de Jaurès, commenté par Maxime Raynaud, le beau-frère de Nicolette, à l'intention de François Davesnes : « Quelle perte pour la France ! Il haïssait la guerre ; il a tout fait pour l'écarter ou la retarder, même au prix de dures épreuves personnelles et de calomnies abominables. » (VA, 163-164) Ce procédé permet également à l'auteure d'instiller dans son texte, plus ou moins discrètement, ses opinions sur le conflit mondial.

⁷²⁶ Diana Holmes réfère à la « technique du doublage » pour qualifier le procédé qui consiste à assurer « la présence dans le texte de personnages secondaires dont l'histoire double, reflète ou forme un parallèle avec celle de l'héroïne, procurant ainsi à sa trajectoire individuelle une signification collective. » (HOLMES, D., « Modernisme et genre à la Belle Époque : Daniel Lesueur, Marcelle Tinayre, Colette », A. OBERHUBER *et al* (dir.), *op. cit.*, p. 56.)

Ce n'est qu'au chapitre quatre que la narration offre un accès à l'intériorité du personnage de Simone Davesnes, laquelle est décrite à son réveil, « demi-nue dans son kimono, ses cheveux blonds retroussés à la chinoise » (*VA*, 55), comme une jeune femme amoureuse à qui le mariage réussit à souhait, une héroïne, selon les propos d'André Beaunier, « toute moderne et d'aujourd'hui, très exactement⁷²⁷ ». Orpheline de père dès un très jeune âge, elle fut souvent confiée aux soins d'un riche cousin de sa mère, Monsieur Bouvet de la Monderie, père de Nicolette, une jeune fille de son âge. Au décès de la mère de Simone, Monsieur Bouvet de la Monderie « fit donner des leçons de dessin et de modelage » (*VA*, 57) à la jeune fille, décelant en elle une âme artistique. Mais pour Simone, « acquérir l'indépendance matérielle » se révélait une priorité. C'est pourquoi « elle se résigna courageusement à dessiner des figures de mode, et à créer, avec de la cire et des étoffes, ces charmantes poupées-mannequins qui sont presque des œuvres d'art » (*VA*, 57). Mais cette femme nouvelle en devenir cessera de travailler⁷²⁸ après son mariage d'amour avec François Davesnes, qui « n'éprouvait aucun désir de s'enrichir – surtout par le moyen d'un mariage » (*VA*, 59), persuadé qu'« [u]n homme peut toujours vivre et faire vivre sa femme, quand il n'est ni faible, ni sot, ni lâche » (*VA*, 60). Heureux dans une vie de couple sans enfants, les époux semblent écouler leurs jours dans un rapport égalitaire : « Ils étaient amis et camarades, lisant les mêmes livres, respirant la même atmosphère intellectuelle, prolongeant des conversations infinies, et soudain, dans un baiser, redevenant des amants. » (*VA*, 61) La mise en parallèle du couple de Simone et François et de celui formé par Nicolette et Jean permet de souligner les changements sociaux en matière de classe sociale : Nicolette et Jean, couple de bourgeois oisifs, ne vivent ni le bonheur

⁷²⁷ BEAUNIER, A., « Le roman et la guerre (1) », *La Revue des deux mondes*, avril 1916, p. 687.

⁷²⁸ De surcroît, l'éclatement de la guerre anéantit ses éventuelles perspectives d'emploi futur, car « les métiers de luxe qui touchent aux arts allaient être supprimés par la guerre » (*VA*, 201).

amoureux, ni le rapport d'égalité de Simone et François. Bien qu'elle soit une jeune femme de son temps, c'est-à-dire ayant un métier, ayant réalisé un mariage d'amour et non un arrangement financier, n'hésitant pas à « voyager dans le Métropolitain et les autobus » (VA, 91) seule dans Paris, Simone incarne néanmoins un modèle de femme nouvelle édentié, notamment dans sa façon de se percevoir par rapport à son mari. « [I]l n'est de femme éprise qui ne souhaite servir celui qu'elle adore » (VA, 62). Voilà le constat qu'elle pose au regard des sentiments de servitude qu'elle éprouve envers l'homme qu'elle aime. Selon Diana Holmes, la représentation des rôles genrés dans le roman de Tinayre se révèle prémonitoire :

*Despite the persistence of a mythical view of the First World War as the scene of women's emancipation, the polarization of gender roles which Tinayre adeptly romanticizes in her novel predicts with some accuracy the real impact the 1914-18 war was to have on French society*⁷²⁹.

Cacher leurs larmes, cacher leur peur, en cela consiste le devoir des femmes, lesquelles divergent des hommes quant à leurs émotions face à la guerre. L'héroïne tynarienne exprime cette binarité en ces termes :

C'est un sentiment d'homme, François. Je ne peux pas l'éprouver. C'est à peine si je peux le comprendre. Ce mot : la « guerre » ! n'a pas le même sens dans nos esprits, et tu ne peux m'en vouloir de trembler quand je l'entends... L'essentiel, c'est que toi, tu ne trembles pas (VA, 161).

D'autres critiques font état des rôles « éternellement » féminins d'amour et d'encouragement envers leur conjoint mis en fiction dans ce texte de Tinayre. Notamment, Susan R. Grayzel observe : « *The emotional work of loving the correct man so as to prompt him the correct action was a constant refrain in wartime romance novels, and one not limited to British*

⁷²⁹ HOLMES, D., *French Women's Writing 1848-1994*, Londres, Athlone Press, 1996, p. 108.

*texts*⁷³⁰ ». Elle souligne en outre le renvoi des femmes à leur fonction reproductrice⁷³¹. La voix narrative de *La Veillée des armes* insiste, entre autres, après les adieux charnels des amants français, sur les conséquences de l'ultime étreinte avant le départ des conscrits : « De ces adieux, tout un peuple naîtrait, et la France future germait aux flancs des mères. » (VA, 246) Ainsi s'acquittent les femmes de leur rôle de peuplement. Mais en dépit de ce retour en arrière, c'est à travers les yeux de Simone et des autres personnages féminins du roman, c'est-à-dire par l'entremise des perceptions de citoyennes qui n'iront pas au front, que s'expriment les réflexions et angoisses par rapport à la guerre. C'est aussi à travers les pensées de l'héroïne Simone qu'un regard critique, pacifiste, face au conflit devient perceptible au lecteur :

Pourquoi l'orgueil féroce et la cupidité d'un peuple pouvaient-ils aboutir à l'universelle boucherie ? Pourquoi ce crime n'était-il pas châtié par la justice éternelle, dès qu'il était conçu dans une intelligence, dès qu'une volonté en préparait l'exécution ? S'il s'accomplissait, jusqu'au bout, sur la France écrasée, dans un fleuve de sang et de feu, ne serait-ce pas la faillite de toutes les morales, de toutes les religions, de l'antique effort vers le bien que l'humanité essaie, péniblement, depuis des siècles ? (VA, 241)

Les mobilisés, portés par l'allant patriotique, se questionnent peu sur les conséquences de leur engagement dans le roman. La seule exception réside peut-être dans l'épisode introspectif de Jean Raynaud, le mari de Nicolette, qui demande à Simone de veiller sur sa femme, qu'il reconnaît ne pas avoir su aimer à sa juste valeur. Il est également très lucide par rapport à son engagement militaire qu'il considère comme une échappatoire :

J'avais en moi le goût du risque et de l'aventure... Brusquement, l'aventure s'offre à moi – la plus magnifique de toutes ! Je suis heureux, je me sens libre et jeune et je vais à la guerre comme à l'amour... Oui, je me battrai pour la France, et aussi pour le plaisir... Il y a un immense égoïsme dans mon courage... (VA, 232)

⁷³⁰ GRAYSEL, S. R., *op. cit.*, p. 26.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 27.

Il avoue en quelque sorte que le véritable courage résiderait davantage pour lui dans son engagement auprès de sa femme et de ses enfants, car, aventurier de nature, il a du mal à endosser ses responsabilités familiales. En ce qui concerne la représentation de la collectivité, dans la description de l'effervescence qui envahit la Ville Lumière à l'annonce de l'entrée en guerre, c'est toute la collaboration entre les classes sociales qui est mise en exergue. Dans sa longue dédicace, Marcelle Tinayre relate :

[N]ous eûmes la sensation de la parenté qui nous lie aux gens de notre race : ouvriers, bourgeois, artistes, savants, au plus grands comme aux plus humbles. Les inconnus – coudoyés naguère avec indifférence, dans une égoïste sécurité – nous apparaissent, devant le péril commun, ce qu'ils sont, en réalité : nos frères et nos sœurs, des gens de chez nous (*VA*, 23-24).

Il s'agit d'une observation qu'elle relance dans *La Veillée des armes*, et cela tant en contexte féminin que masculin. Cette collaboration devient le siège d'un métissage social, comme on peut le constater dans un échange entre deux interlocuteurs qui prend fin ainsi :

- Voilà, monsieur, l'idée de l'ouvrier français sur la chose de la guerre.
- C'est aussi l'idée du bourgeois (*VA*, 78).

Ou dans cet extrait d'une discussion entre Nicolette et son beau-frère :

D'ailleurs, si la guerre éclate, le peuple seul comptera, Nicolette. Il nous englobera tous dans sa masse et l'on verra peut-être votre valet de chambre Joseph, sous-officier de réserve, donner des ordres à monsieur Mongirail, votre suave danseur de tango, et à monsieur Lamoignière qui a tant d'esprit et qui a écrit des contes pornographiques ! ... Joseph leur enseignera les rudes vertus militaires sans parler à la troisième personne, et il leur montrera qu'un ex-larbin peut être un héros (*VA*, 99).

La constatation suivante, formulée par François Davesnes, met en lumière le pouvoir unificateur de l'effort commun au service de la nation :

Autour de nous, il y aura des intellectuels et des ignorants, des mécréants et des dévots, des savants, des artistes, et même des parlementaires. En nous battant, côte à côte, nous apprendrons à nous connaître, ce qui nous permettra de nous comprendre, et ce ne sera le moindre bienfait de la guerre que la nation armée prépare ainsi, pour l'avenir, la nation unie (*VA*, 167).

Cet amalgame des classes était déjà amorcé avant l'éclatement du conflit, comme en témoigne cette pensée de Simone au sujet de Marie Pourat : « Les Davesnes étaient peut-être moins riches que leur femme de ménage » (*VA*, 201), mais elle s'accroît grâce à la mise en commun des efforts de citoyens de tous milieux sociaux.

Par ailleurs, la foule est décrite comme une masse d'individus indifférenciés : « [d]emain, les existences particulières se fondraient en la vie collective de la nation » (*VA*, 120), « cette unanimité du sentiment qui donnait aux Français de tout âge et de tout rang une seule âme et presque un seul visage » (*VA*, 124), « [I]es familles s'isolent dans la foule, père, mère, petits confondus en un seul bloc » (*VA*, 236). Les individus se trouvent subsumés dans tous les Français, dans une nation tout entière : « Mon mari sera comme tous les Français, prêts à l'obéissance. » (*VA*, 118)

François ne voyait plus l'individualité puissante du mort. Jaurès, l'assassinat de Jaurès, la personne du meurtrier, les mobiles, les circonstances, la répercussion du crime, il les considérait uniquement comme un épisode préliminaire du drame qui avait pour acteurs non pas des hommes, non pas même des grands hommes, mais des nations (*VA*, 164).

Dans le roman de Lucie Delarue-Mardrus, il existe ce même rapport synecdochique entre les individus et la patrie qui sert à appuyer le patriotisme, lequel est peut-être motivé par des impératifs commerciaux. Paraissant dans le relevé des publications sorties durant la guerre

produit par André Billy⁷³², *La Veillée des armes* « *remains even today the most cited example of French women War fiction*⁷³³ ». Tinayre semble toutefois proposer une héroïne plus réservée dans ses élans émancipatoires que celles auxquelles elle avait habitué son lectorat. Diana Holmes, nous l'avons vu, y perçoit une prémonition⁷³⁴. Ce retour en arrière s'observe également dans les goûts littéraires du lectorat, et Tinayre s'y adapte⁷³⁵. Pour Elisabeth-Christine Muelsch, l'écart entre les modèles présentés dans ses romans d'avant-guerre et ceux d'après-guerre serait attribuable à la demande du lectorat :

Tinayre imagine ses protagonistes masculins et féminins en répondant aux désirs de son lectorat, qui n'est pas toujours le même. Ses lecteurs d'avant-guerre sont surtout des femmes. [...] La première guerre mondiale [sic] change le climat social et les relations entre les sexes ; c'est une période où s'affirment les valeurs masculines et où les médias glorifient une France virile⁷³⁶.

À propos de l'absence de profondeur de l'héroïne tinayrienne, Nancy Sloan Goldberg conclut : « *Tinayre's idealized Simone does not experience the anguish of making choices because she does not possess the freedom necessary for evolution or change*⁷³⁷. » Cela pourrait être interprété comme une façon d'éviter la controverse, de ne pas compromettre les recettes de ses livres et de s'aligner sur une vision patriotique encore de bon ton en ce début 1915 – mais en voie de cesser de l'être, vu la durée imprévue du conflit qui inquiète la population. Comme

⁷³² BILLY, A., *L'époque contemporaine (1905-1930)*, Paris, Jules Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », 1956, p. 169.

⁷³³ SLOAN GOLDBERG, N., *op. cit.*, p. 53.

⁷³⁴ HOLMES, D., *French Women's Writing, op. cit.*, p. 107 : « *Tinayre's representation of the impact of war on gender relations is characteristically idealized, but it is also prophetic.* »

⁷³⁵ Bien qu'il soit important de prendre en considération ce que Bourdieu définit comme les « conditions de production » des œuvres de femmes, le fait d'adapter sa pratique d'écriture à la demande des lecteurs va à l'encontre des idées modernistes animées par le refus des conventions et l'exploration formelle.

⁷³⁶ MUELSCH, E.-C., *loc. cit.*, p. 176.

⁷³⁷ SLOAN GOLDBERG, N., *op. cit.*, p. 57.

l'explique Agnès Cardinal, « *since France was under attack and the War had to be fought, women writers had to find a way of absorbing this undeniable reality into their own artistic space*⁷³⁸ ». Or, pour certains écrivains-combattants, l'acte de consigner l'expérience se révèle salvateur « comme si écrire les aidait à supporter l'insupportable et à trouver un sens au chaos⁷³⁹ ». Sous la forme de « chroniques romancées », certains auteurs se confessent. « [L]e narrateur, souvent personnage dans l'action qu'il narre, raconte la guerre telle qu'il l'a vécue⁷⁴⁰ [...] ». C'est à ce type de texte, « récit de fiction proche de la chronique, à forte dominante autobiographique⁷⁴¹ », que nous convie Rachilde.

4.4.3 Le carnet de guerre de Madame Rachilde : *Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917*

« Les années de guerre et d'immédiat après-guerre sont dominées par cette littérature de témoignage⁷⁴². » Tel est le constat posé par Christophe Prochasson qui ajoute, à propos de la contribution féminine à la littérature de guerre :

L'association qui s'est imposée avec force entre littérature et témoignage (surtout celui de l'expérience militaire) a contribué à exclure tout un pan de la littérature de guerre européenne produit par les femmes. Celui-ci eut immédiatement la réputation de l'inauthenticité et de l'irréalisme. On oubliait en réalité bien des expériences vécues par elles, directement liées à la guerre [...]. C'était aussi par trop durcir les notions d'arrière et de front, beaucoup moins antagonistes que le discours dominant du temps de guerre le laisse parfois entendre⁷⁴³.

⁷³⁸ CARDINAL, A., « Women and the Language of War in France », D. GOLDMAN, *Women and World War I: The Written Response*, Londres, MacMillan, 1993, p. 151.

⁷³⁹ KESSLER-CLAUDET, M., *op. cit.*, p. 13.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁴² PROCHASSON, C., « La littérature de guerre », *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918, op. cit.*, p. 1192.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 1193.

Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917, « très curieux et vivant mémoire de Mme Rachilde sur ces années de guerre⁷⁴⁴ », fut publié à la fin de l'année 1918. Dans ce texte singulier à forte teneur autobiographique⁷⁴⁵ – au titre daté, à l'instar des deux précédents ouvrages étudiés ici –, l'auteure⁷⁴⁶ relate « sa vie inférieure » en temps de guerre, à l'écart du Paris littéraire. Elle confie la raison de son isolement à partir de l'image d'une « tour à l'envers » (DP, 33), c'est-à-dire le puits, véritable tranchée verticale, « cachot obscur, demi-prison, demi-tombe » (DP, 8), en proie à des visions de celle qui l'habite, « la dame *du puits* » (DP, 28), personnalisation de la vérité⁷⁴⁷, « regard[ant] en haut très loin » et « jouant avec un éclat de verre qu'elle tient entre le pouce et l'index » (DP, 256). Ponctuant son récit d'adresses directes au lecteur, Rachilde relate sa fuite de Paris et le mode de vie claustral auquel elle s'astreint : « Seule, je suis seule. Je n'attends rien. Je n'espère pas. Je ne vois personne et je ne parle presque plus. » (DP, 26) Voilà l'annonce formulée dès l'incipit du chapitre deuxième – le premier étant consacré à la description de sa rencontre avec la dame du puits. La narratrice homodiégétique précise toutefois le caractère délibéré de son régime « inférieur » : « J'ai voulu vivre cette vie, j'ai librement choisi mon emprisonnement *dehors, en dehors*⁷⁴⁸ de toutes les complications mondaines [...]. » (DP, 27) L'austérité de son quotidien en milieu rural

⁷⁴⁴ HIRSCH, C.-H., « Revue de la quinzaine », *Mercur de France*, t. 130, n° 489, 1918, p. 121.

⁷⁴⁵ Nelly Sanchez, dans son article « Rachilde dans l'antichambre de l'éternité », KEILHAUER, A. (dir.), *Vieillesse féminine et écriture autobiographique*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 73, qualifie le récit d'autofiction : « Les nombreux éléments romanesques combinés aux détails autobiographiques apparentent davantage cette introspection à une autofiction. » Nous associons plutôt l'hybridité générique du texte à la poétique moderniste. La fragmentation du récit, la thématization de la figure de l'écrivaine, l'ironie, le réalisme cru côtoyant l'apparition symbolique, entre autres, sont des éléments qui nous inclinent à apprécier la littérarité moderniste de *Dans le puits*.

⁷⁴⁶ Auteure, narratrice, personnage principal et *persona* littéraire s'entremêlent dans ce récit narré à la première personne.

⁷⁴⁷ « La vérité, représentée allégoriquement par une femme nue sortant d'un puits et tenant, à la main, un miroir. » (*Trésor de la langue française*, version électronique.)

⁷⁴⁸ C'est l'auteure qui souligne.

s'oppose, selon la perspective narrative, à la frivolité urbaine. Le ton est ici fort différent par rapport à celui des deux romans abordés précédemment. La narratrice considère comme désinvolte l'attitude des Parisiens (surtout des Parisiennes) face à la guerre :

Les lettres qu'on m'adresse de là-bas [de Paris] sont exaspérantes de tranquillité, sinon de parfaite inconscience. Elles dépassent les journaux [*sic*] en utopies et en incohérences. C'est un devoir, me dit-on, de se montrer plein d'espoir, de faire aller le commerce, de recevoir, de s'habiller, d'aller au théâtre, de *marcher*, pour se servir d'une expression comique lorsqu'elle est employée à l'arrière. Je ne saisis pas du tout le devoir des femmes qui *marchent* en montrant leurs mollets sous des jupes de danseuses d'Opéra et qui papotent aux thés de circonstances où le bon goût veut qu'on ajoute quelques parfums d'iodoforme (*DP*, 31-32).

L'instance narrative se justifie et se distancie par rapport à ces mondaines : « Elles et moi nous vivions dans le mensonge, mais, moi, en fuyant la société qui tient... à le propager, je respire. » (*DP*, 33) À cet égard, elle s'inscrit dans une recherche de véracité typique des témoignages de guerre. « Cette nouvelle relation à la vérité, si complexe, apparaît comme le principal gisement des inventions littéraires de la nouvelle littérature de guerre⁷⁴⁹. » Consciente de l'exigence d'authenticité qui échoit aux écrivains lorsqu'ils s'expriment sur le conflit, c'est par le recours à l'allégorie de la Vérité que Rachilde forme son discours sur ces années de guerre de 1915 à 1917. Il s'agit, dans un registre tout à fait différent de celui auquel elle a habitué ses lecteurs, dans la mesure où le récit se déploie sous le signe de la confession, d'une illustration de l'ambivalence rachildienne : le réalisme descriptif juxtaposé à l'apparition symboliste. Si la parution de *Dans le puits* passa relativement inaperçue⁷⁵⁰ auprès de la critique littéraire, déjà en 1910, Valentine de Saint-Point observait cette facette double de

⁷⁴⁹ PROCHASSON, C., *loc. cit.*, p. 1196.

⁷⁵⁰ Au sujet du désintérêt de la critique à l'égard de la parution de cet ouvrage, voir SANCHEZ, N., « Rachilde dans l'antichambre de l'éternité », *loc. cit.*, p. 73 et BIRD, D., « "Un puits, c'est une tour à l'envers" : Rewriting the First World War from the Home Front », *Essays in French Literature and Culture*, n° 51, novembre 2014, p. 24.

l'écriture rachildienne : « Dans les livres de Madame Rachilde, le réalisme se mélange de fantastique⁷⁵¹ ». Le contexte de guerre dans le cadre duquel le récit est campé rappelle davantage l'univers du soldat isolé dans les tranchées que celui des anges blancs ou celui des jeunes femmes éplorées de voir quitter leur amoureux⁷⁵². La description de la guerre, telle qu'elle a été étudiée par Léon Riegel, trouve à certains égards un parallèle dans les chroniques rachildiennes. Au sujet du décor physique de la guerre, par exemple, Riegel observe :

[U]n décor affligeant : la nature se déshumanise. Les chefs-d'œuvre de l'homme sont annihilés. On en revient à une terre de l'époque antédiluvienne. [...] Anéantis, endommagés ou enlaidis, les éléments du cadre guerrier définissent une scène peu engageante avant même l'entrée des personnages⁷⁵³.

Si, dans le premier chapitre, se donne à lire la fictionnalisation d'une vision, celle de « la femme du puits », dans les chapitres subséquents, l'ancrage dans une réalité brute se matérialise. Descriptions de rats, d'une chèvre agonisante, de décors envasés contribuent à renforcer l'atmosphère glauque dans laquelle évolue « l'auteur de la *Tour d'amour* » (DP, 183) posée volontairement à l'écart. La représentation des corps démembrés, « un des motifs les plus atroces de la littérature de guerre⁷⁵⁴ », se manifeste dans le texte notamment dans une

⁷⁵¹ SAINT-POINT, V. de, « Le roman moderne », *La Nouvelle Revue*, tome XVI, 1^{er} aout 1910, p. 335.

⁷⁵² La narration décrit toutefois cette réalité des départs déchirants par l'entremise des références à Gabrielle Vallette, la fille de Rachilde. Dans le cadre d'une vision analeptique, l'instance narrative se souvient du contraste entre la modernité de l'apparence de « la petite », comme la surnomme affectueusement sa mère, et le caractère ancien des réflexions de la jeune femme par rapport à son mari : « Mon gendre, le gosse de vingt-deux ans qu'on avait eu quelque peine à adopter, se révélait un homme ; il portait, dans son costume hurlant de bleu et de rouge, comme un sage, sans crier, sans chanter, mais tout à coup pressé d'en finir. La petite pleurait, se mouchait et étirait la dentelle de son minuscule mouchoir moderne en formulant des réflexions à l'antique : "Il n'arrive que ce qui doit arriver. J'ai confiance... Je le donne pour qu'il revienne vainqueur ! Il reviendra." » (DP, 70) L'image d'une femme nouvelle édulcorée incarnée par « Gaby » (DP, 179) offrant son époux sacrificiel à la France (et vue comme si elle provenait d'un temps révolu par sa mère née en 1860) peut faire écho au personnage de Simone Davesnes de *La Veillée des armes*. Soulignons en outre que cet extrait dans lequel la narratrice se moque gentiment de sa fille remet en question la notion de patriotisme face au conflit meurtrier.

⁷⁵³ RIEGEL, L., *op. cit.*, p. 177-178.

⁷⁵⁴ KESSLER-CLAUDET, M., *op. cit.*, p. 41.

prolepse au sujet du retour de guerre du gendre de Rachilde, lequel témoigne, par son corps mutilé⁷⁵⁵, de son effort de guerre⁷⁵⁶ : « Il est revenu vainqueur, puisqu'il n'y a laissé que son bras droit, et la France est à présent pareille à l'idole hindoue, formidablement hérissée de tous les bras arrachés à ses fils. » (*DP*, 71-72) Cette description frappant l'imaginaire sert de repoussoir à la figure du soldat blessé, héros de la patrie. Contrairement aux deux textes étudiés précédemment, celui de Rachilde met en récit l'auteure en quête de vérité en dehors de la population civile. Elle quitte le cercle littéraire dont elle fait partie. « Où sont les mardis du *Mercur de France* ? » (*DP*, 87), se demande-t-elle en réfléchissant à son mode de vie actuel contrastant vivement avec son quotidien parisien raffiné d'autrefois. Elle poursuit sa réflexion : « Qu'est-ce qui est idiot ? La guerre ou la beauté ? » (*DP*, 88) Elle côtoie peu de personnes, préférant la compagnie des animaux. Alfred Vallette et sa fille Gabrielle la visitent sporadiquement : « Séparée du *bon compagnon* par à peine une heure d'automobile, je me sentais pourtant hors de tous les mondes habités. » (*DP*, 68-69) Il s'agit d'une dynamique tout à fait opposée à celle créée par Lucie Delarue-Mardrus où Mlle Clèves se réalise, malgré la guerre qui contrecarre ses projets initiaux, dans son travail auprès des blessés. L'ambiance

⁷⁵⁵ Selon Kessler-Claudet, « [d]ans la plupart des récits de guerre, la description des corps déchiquetés tente le plus souvent de rendre, en une sorte d'arrêt sur image, d'effet de sidération, cette réalité effroyable qui n'a plus rien à voir avec celle des batailles d'antan. » (KESSLER-CLAUDET, M., *op. cit.*, p. 42.) L'exemple cité témoigne de cette stratégie scripturaire dans le texte de Rachilde.

⁷⁵⁶ Plusieurs textes de l'entre-deux-guerres rendent compte des traces physiques de la Grande Guerre, présentes dans la société comme des stigmates des atrocités de ces années horribles. Cet extrait de *La Garçonne* de Victor Margueritte en témoigne : « Si familiarisée qu'elle eût été, naguère, avec la souffrance et les hôpitaux, ce spectacle-là : ces cloportes humains se traînant ou sautillant sur leurs béquilles, les troncs manœuvrant sur roulettes, les grands blessés de la face – tous ces débris d'hommes qui avaient été de l'intelligence, de l'espoir, de l'amour, et n'avaient plus que des moignons informes, des visages en bouillie, des yeux blancs et des bouches tordues –, c'était un souvenir insupportable ! Il la pourchassait d'une indicible horreur. Crime de la guerre, tache de sanie que tout l'or du monde, toute la pitié de la terre n'effaceraient jamais, au front sanglant de l'humanité !... » (p. 48-49) Près de dix ans plus tard, Marcelle Tinayre met en récit, dans *L'Ennemie intime*, Raymond Capdenat, le frère de Geneviève, blessé de guerre, opéré, qu'on « utilise à l'arrière, dans un bureau » (p. 5). Elle décrit aussi la situation des jeunes femmes après la guerre pour broser le portrait du futur époux de Geneviève : « Tel quel, il pouvait prendre femme parmi les belles et les riches, en un temps où la disette d'hommes jeunes condamnait des milliers de Françaises à la solitude. » (p. 8)

diffère diamétralement aussi de l'effervescence des premières heures de la mobilisation et des émotions exacerbées mises en fiction par Marcelle Tinayre dans *La Veillée des armes*. Plutôt que de contribuer à l'épanouissement de l'héroïne dans la société, la narratrice de *Dans le puits* fuit la sphère publique, ralentissant ses activités littéraires, pour mieux trouver une parole authentique au regard du monde trouble dans lequel elle évolue, comme un acte de résistance. À cet égard aussi, le récit de Rachilde se rapproche de ceux des écrivains-combattants. En outre, le lexique déployé par l'auteure fait écho à celui des écrivains de guerre. La volonté de réalisme cru dans la description correspond au souci de capter le réel sans artifice propre à la littérature de guerre « canonique ». La convergence avec la poétique de la littérature de guerre moderniste se manifeste notamment dans le recours au champ lexical de la boue⁷⁵⁷. Pour décrire l'atmosphère prégnante lors du « dernier automne » (*DP*, 5), l'instance narrative réfère à « l'eau de la rivière presque stagnante » (*DP*, 5), aux « tessons de bouteilles dans la vase » (*DP*, 5), « cette vase où dormait tout ce qu'on avait jeté par-dessus bord » (*DP*, 6), à « cette glu » (*DP*, 7). Quant à la description de la dame du puits, il est mentionné qu'« elle formait son alvéole dans la boue » (*DP*, 7), faisant état de « la cire noire » (*DP*, 8), de « la sombre argile » (*DP*, 8), de « cette bourbe » (*DP*, 15). Dùnlaith Bird observe dans le texte mémoriel de Rachilde le renversement de l'image guerrière héroïque propre aux récits de guerre modernistes : « *Instead of the glorious motherland, Rachilde shows France as a butcher, jointing the carcasses of the dead soldiers. By emphasizing their dismemberment, the author insists upon the powerlessness of men*⁷⁵⁸. » Ce sont des images qui mettent en relief le caractère sanglant et meurtrier de la Grande Guerre. Par ailleurs, l'imaginaire du corps mutilé

⁷⁵⁷ Au sujet du traitement du thème de la boue dans la littérature de guerre, on consultera notamment les ouvrages de Micheline Kessler-Claudet (*op. cit.*, p. 37-38) et de Léon Riegel (*op. cit.*, p. 225-235).

⁷⁵⁸ BIRD, D., *loc. cit.*, p. 26.

évoqué plus haut se trouve relancé dans le texte, observe Bird, par sa forme fragmentée⁷⁵⁹. Elle note que la syntaxe elliptique accentuée par le recours aux points de suspension illustre « *a break in logic, the gap between what can and cannot be articulated, a trauma which defies conventional language*⁷⁶⁰ ». Ces stratégies narratives mises en œuvre par Rachilde pour représenter le traumatisme psychique⁷⁶¹ consolident également l'idée générale de chaos, de déstabilisation inhérente au temps de guerre.

Pour mettre en relief le déséquilibre entre la vie en temps de paix et la vie en temps de guerre, l'auteure a recours à un procédé éminemment rachildien : la métaphore animalière. Elle établit dans ses chroniques un parallèle entre son éthos littéraire et des représentations d'elle-même en animaux. Par exemple, elle n'hésite pas à employer des figures de style pour se décrire en tant que « chatte pleine » (*DP*, 26), « animal librement attaché » (*DP*, 165) ou « grande chouette » (*DP*, 206). Or, si elle confie ne plus savoir écrire (*DP*, 41), la narration prend grand soin de fixer solidement l'état de romancière de Rachilde, notamment par des références aux salons littéraires (*DP*, 10), à ses livres (*DP*, 34), à ses éditeurs (*DP*, 106) soit par des adresses directes à ses lecteurs (*DP*, 35), soit en s'incluant au sein d'un groupe de « littérateurs » (*DP*, 124). Habilement, la posture d'auteure se construit également par l'entremise du regard posé sur la narratrice par autrui, notamment celui de sa fille qui s'exclame : « Tu n'as pas idée, toi qui écris des romans... c'est encore bien plus drôle ! » (*DP*, 178-179) et celui de la vérité, qui donne « un conseil de vie à Rachilde : se raccrocher à la fiction et au roman : “Jouez... avec la

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶¹ « *The originality of Rachilde's war witnessing lies not only in the immediacy of her imagery [...], but also in the fragmentary structure of her texts. Nicole Thatcher argues in relation to women's writing in World War Two that such structural disorder can be seen as a conscious literary attempt to represent trauma.* » (BIRD, D., *loc. cit.*, p. 29) Bird note également le recours fréquent à l'italique comme moyen de fragmenter l'unité narrative. Les nombreux exemples proposés ici témoignent de l'abondante utilisation de l'italique par l'auteure.

lampe voilée du travail... Vous auriez tort de vous priver des multiplications du mensonge, car ceux qui tiennent au triomphe de la vérité font toujours œuvre de mort” (256-57)⁷⁶² ». C’est ainsi que le « je » narrant et le « je narré » s’entremêlent dans un procédé autoréflexif moderniste, comme dans cette représentation : « Moi, l’auteur de la *Tour d’amour*. » (DP, 183) La thématique de l’écriture se révèle significative dans le détachement de la narratrice par rapport à ses activités de romancière. Elle considère en effet au début du récit que l’heure n’est pas à la fiction :

La fiction, en présence de la réalité, me paraît un crime qui permet à l’autre crime de l’étaler plus monstrueux, plus terriblement, invraisemblablement. Quiconque ose écrire un roman me fait l’effet d’une main inopportune agitant un éventail, un écran, en face d’un incendie (DP, 41).

Elle se dégage de tout impératif patriotique lié à sa plume de romancière reconnue : « S’il y a des mots d’ordre, je ne les connais pas et je ne veux point les connaître. Je ne crois pas à la beauté d’une fiction lorsqu’il s’agit d’égarer les masses » (DP, 53-54), affirmant d’emblée sa posture quant au récit de guerre : « Des histoires de guerre ? N’attendez pas que je vous en invente ici ou que je vous en traduise en un langage de style *soutenu*⁷⁶³. » (DP, 55) « On raconte des histoires de guerre. De la part de ceux qui ne *la font pas*⁷⁶⁴, c’est seulement naïf et ça n’a pas plus d’inconvénients que les cris des gamins *l’imitant*⁷⁶⁵ à la sortie de l’école. » (DP, 52) Voilà une position sans demi-mesure de la part de l’auteure de *La Jongleuse*.

Sa recherche d’authenticité dans l’expérience vécue se révèle également par l’évocation de ses souvenirs de la guerre franco-prussienne. Née en 1860, Rachilde avait l’âge de raison lorsque

⁷⁶² FRAPPIER-MAZUR, L., « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, 1994, n° 85, p. 15.

⁷⁶³ L’auteure souligne.

⁷⁶⁴ L’auteure souligne.

⁷⁶⁵ L’auteure souligne.

« [s]on père, le guerrier par excellence, un héros de 70 » (*DP*, 57), participa au conflit du siècle précédent⁷⁶⁶. En conséquence, elle recense un récit anamnétique vivace des événements qui l'avaient alors marquée, enfant, et elle établit des liens entre les deux expériences. C'est de son « drame intérieur de tous les jours » (*DP*, 55) qu'il est question. Dans la mise en relief d'un « détail », d'une expérience personnelle, apparaîtra peut-être « l'image du monde » (*DP*, 56).

La vérité se trouve au fond du puits, affirme la formule proverbiale, et Rachilde, par son travail introspectif, tente d'y atteindre pour révéler aux lecteurs sa propre expérience du conflit. Comme le souligne avec raison Lucienne Frappier-Mazur, « elle met en avant la valeur pour tous d'une parole de femme sur la guerre. Loin de marquer une réconciliation avec l'ordre du monde, cette nouvelle forme d'énonciation accompagne un questionnement bien plus vaste sur l'omniprésence du mal⁷⁶⁷ ».

Dans sa tentative d'offrir un contrepoids féminin à l'expérience de guerre au masculin, Rachilde s'affirme en tant que voix féminine distincte. Loin de freiner son autonomie au profit d'une vision patriotique valorisant l'effort de guerre des femmes, Rachilde adapte la poétique des écrivains-combattants à son texte d'auteure de l'arrière. Le recours à l'allégorie de la vérité « qui n'est pas belle [...] qui ne sera jamais belle » (*DP*, 7) fait écho à la volonté des écrivains qui témoignent de la guerre de montrer la réalité sans artifice, dans toute sa laideur et de renverser la glorification de la guerre. Ainsi la narratrice, « pour passer de l'histoire à

⁷⁶⁶ Dans un article détaillant la venue à l'écriture de Rachilde, Martine Reid explique l'empreinte que la guerre de 1870 laissa sur Marguerite Eymery : « Profondément humilié par la défaite de la France en 1870, son père revient de quelques mois de dure captivité en Allemagne à jamais défiguré par la variole : désormais taciturne, porté sur la boisson et parfois violent, il inspire à sa fille une grande pitié. » (REID, M., « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF*, n° 34, 2010/1, p. 65.)

⁷⁶⁷ FRAPPIER-MAZUR, L., *loc. cit.*, p. 16.

l'Histoire, pour essayer de comprendre⁷⁶⁸ », dépouillera-t-elle la vieille femme pour revêtir la nouvelle. Si le personnage qu'elle met en récit se révèle fort dans la lucidité, voire l'esprit critique dont il fait preuve à propos du monde qui l'entoure et dans ses habiletés physiques à résister aux duretés du quotidien dans sa « tranchée », force est de constater que l'étoile de l'auteure Rachilde perdra de son lustre après la Grande Guerre.

L'influence de la « patronne du Mercure » périlitera graduellement dans l'entre-deux-guerres, puis après la Seconde Guerre, jusqu'à son décès en 1953. La narratrice homodiégétique de ce récit d'années de guerre fait entendre sa voix propre, indépendamment des appels au patriotisme lancés par les instances politiques, laissant libre cours à ses questionnements, à ses doutes et révélant, au contact de la dame du puits, des vérités insupportables sur ce moment crucial du XX^e siècle que représente la guerre 1914-1918.

La conscience d'un nouvel ordre social se profile avec l'éclatement du premier conflit mondial et les œuvres littéraires en témoignent. Chez les femmes auteurs qui ont fictionnalisé l'expérience de la guerre, cet éveil porte une résonance particulière. Si les femmes peuvent partager avec les hommes un certain scepticisme à l'égard du développement de la technologie (combien meurtrière sur les champs de bataille), elles ont bénéficié durant le conflit d'une certaine liberté d'action et goûté le plaisir valorisant de participer à la vie dans l'espace public. À travers les personnages féminins qu'elles mettent en récit, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre et Rachilde représentent ces enjeux dans des œuvres produites « à chaud », c'est-à-dire en pleine guerre. Selon Agnès Cardinal, « *with the outbreak of War, women's fiction in France began to exhort women to abandon any selfish notions of emancipation and to put all*

⁷⁶⁸ FRAPPIER-MAZUR, L., *loc. cit.*, p. 5. La critique souligne également le fait que Rachilde féminise cette expression biblique (dépouiller le vieil homme). Cette appropriation fait écho aux procédés de renversement propres à la poétique rachildienne.

*their energies to the support of their men*⁷⁶⁹. » À propos de *La Veillée des armes*, elle souligne que ce roman ne peut être considéré comme un roman de guerre :

*Marcelle Tinayre's La Veillée des armes [...] do[es] not really qualify as novel [...] of war, since [it] deal[s] exclusively with the way a heroine comes to terms with the absence of her lover. [It does] not engage in any depth in a portrayal of a woman who herself faces the physical and social realities of war*⁷⁷⁰.

S'il est indéniable que des auteures, par le patriotisme émanant de leurs œuvres, ont pu jouer un rôle propagandiste – notamment en réduisant l'ampleur des personnages féminins –, les motivations de certaines d'entre elles sont plus complexes, comme l'explique Christophe Prochasson à propos de la littérature de guerre : « Produire une telle littérature était aussi parfois se donner les chances de pouvoir continuer à vivre ou même de rencontrer le succès, voire de saisir l'occasion d'une reconnaissance sociale⁷⁷¹. » Tinayre et Delarue-Mardrus, par exemple, pourraient s'inscrire dans cette catégorie. À l'époque de l'entrée en guerre, elles étaient déjà des écrivaines connues, vivant de leur plume. Or, comme elles n'étaient pas indépendantes de fortune, leurs obligations financières firent en sorte qu'elles durent s'assurer un revenu. De plus, elles publièrent leur roman alors que le conflit mondial battait son plein. Elles n'avaient donc pas le recul que requiert l'exercice d'une critique subtile⁷⁷². Mais il n'en demeure pas moins qu'*Un roman civil*, nous l'avons souligné plus haut, est émaillé de commentaires improbatifs envers la guerre, même s'il exalte l'effort de guerre des civils. Quant à Marcelle Tinayre, elle explique dans sa préface à *La Veillée des armes* qu'elle avait

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁷⁰ CARDINAL, A., *Women and World War I*, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁷¹ PROCHASSON, C., *loc. cit.*, p. 1191.

⁷⁷² Nous avons déjà fait état de la situation financière des deux auteures. Dans une critique frisant la condescendance, J. Ernest-Charles soulève l'impératif commercial au sujet de *La Veillée des armes* : « Mme Marcelle Tinayre, sans plus, façonne son petit roman et elle met ce qui doit plaire à la clientèle. » *La Grande Revue*, vol. 88, 1915, p. 122.

souhaité réaliser un instantané des premières heures suivant l'annonce d'entrée en guerre. À l'instar de celle de leurs compatriotes, leur opinion par rapport au conflit qui s'éternisait fut à n'en pas douter amenée à évoluer au fil des années.

Le cas de Rachilde est fort différent de celui de Tinayre et de Delarue-Mardrus. Elle refuse de « badigeonner la femme du puits ». Forte de son vécu de la guerre de 1870, son regard sur le conflit mondial se révèle plus critique, tant à l'égard de la guerre elle-même qu'au sujet de la voix de « ceux qui ne la font pas » (*DP*, 52) et ce, bien qu'elle fût un temps, selon Claude Dauphiné, « l'une des intellectuelles patriotes à la mode⁷⁷³ ». Notons qu'elle n'est pas non plus, à cette époque du moins, mue par la nécessité financière. Malgré tout, la perspective de ces auteures à propos de l'expérience de la guerre participe du bouleversement social qui marqua le monde occidental à la suite du conflit mondial. Paul Fussel décrit le contexte social de l'époque : « [T]he *Great War* took place in what was, compared to ours, a static world, where the values appeared stable and where the meanings of abstractions seemed permanent and reliable⁷⁷⁴. » La contextualisation de Mary Louise Roberts va dans le même sens :

In 1914, the French view the world as relatively fixed or stable – capable only of slow, barely perceptible alteration. But by the late years of the war, French men and women expressed shock concerning what seemed to be a sudden and dramatic metamorphosis⁷⁷⁵.

⁷⁷³ DAUPHINÉ, C., *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 224. Notons que les opinions de Rachilde à propos de la guerre ne stagnèrent pas au fil des ans. Son patriotisme du départ – « pour signifier sa solidarité avec l'armée française et les patriotes, en 1914, elle supprima temporairement ses "mardis" » (DAUPHINÉ, C., *op. cit.* p. 119) – fit place au pacifisme, alors qu'elle prit « part à des réunions pacifistes chez Miss Natalie Barney, aux côtés de Séverine. » (DAUPHINÉ, C. *op. cit.*, p. 225.)

⁷⁷⁴ FUSSELL, P., *op. cit.*, p. 21.

⁷⁷⁵ ROBERTS, M. L., *Civilization without Sexes: Reconstructing gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 5.

Nous nous sommes intéressée à trois récits sur la guerre fort différents les uns des autres, tant en ce qui concerne la figure de femme nouvelle qu'ils mettent en scène, qu'en ce qui a trait aux procédés d'écriture employés pour la développer. Tous trois se présentent néanmoins sous le signe du témoignage au regard d'un moment historique précisé dans le titre. Les auteures cherchent à donner leur version de cet événement traumatisant qui marqua le début du XX^e siècle. Voilà leur principal point de convergence. La facture du roman de Lucie Delarue-Mardrus apparaît comme la plus respectueuse des codes romanesques traditionnels. Chez elle, la femme nouvelle peut sembler freinée par l'entrée en guerre dans ses velléités d'émancipation (projets de vivre en union libre et de travailler), mais l'auteure, habile, une fois sa protagoniste bien campée, offre au lecteur un dénouement ouvert. Il est ainsi permis de penser qu'elle se conformera aux attentes sociales de la bonne mère-bonne épouse... ou non. Le roman présente également une montée du sentiment patriotique chez Francis, mais il s'agit d'une vision qu'édulcorent les commentaires extratextuels de la voix narrative faisant état d'une incrédulité face à l'aberration militariste. Le patriotisme se dégage également du roman de Marcelle Tinayre, laquelle crée en Simone une femme nouvelle affadée, si on la compare à la protagoniste de *La Rebelle*. Or, ce personnage anticipe néanmoins la montée du travail des femmes durant la guerre. Elle n'hésite d'ailleurs pas à faire part de ses impressions face au rôle des civils, quitte à clouer le bec du collègue de son mari qui venait de lui affirmer que la place des femmes était à la maison, auprès des enfants et des blessés : « Il me semble que si tous les hommes partent, les femmes devront entretenir la vie du pays, sous des formes diverses que nous ne pouvons même pas prévoir. Très modestement, très dignement, elles seront, comme vous au service de la France... » (VA, 185) Le message patriotique contient aussi une réflexion sur la place essentielle des femmes dans la société. Les qualités formelles

du roman résident principalement dans l'œil cinématographique de l'auteure qui découpe le récit se déroulant sur quarante-huit heures de façon séquentielle ; réussissant, en cela, l'objectif annoncé par Tinayre dans sa préface de dépeindre un fragment de la vie des habitants d'un quartier à l'annonce de l'entrée en guerre. Si Rachilde présente, dans ses chroniques, un portrait peu flatteur de la femme de lettres nouveau genre, elle incarne elle-même un modèle de femme hors du commun. Quittant sa famille et son milieu professionnel, à l'instar des conscrits, « l'auteur de la *Tour d'amour* » (*DP*, 183) met en veille ses activités littéraires pour adopter un mode de vie fort éloigné de celui qui est traditionnellement réservé aux femmes, fussent-elles des femmes auteurs. Ses propos sur le conflit mondial teintés de sarcasme n'ont aucune portée patriotique, contrairement aux deux autres romans, et visent plutôt à décrire les effets débilissants de la guerre : « On entoure la jeune femme dont le mari n'est pas mort ; on la félicite, les veuves pleurent, car, dans ce village, il existe une veuve par maison. Mme Lépervier, qui n'a plus aucune nouvelle, est veuve aussi, sans s'en douter. » (*DP*, 210) Il s'agit du plus expérimental des trois écrits sur la guerre que nous avons abordés. Ses aspects formels, le choix du lexique et celui de la structure de la chronique narrée à la première personne, entre autres, le distinguent des récits de Lucie Delarue-Mardrus et de Marcelle Tinayre.

Avec la Grande Guerre éclatent les certitudes, les valeurs communes considérées comme immuables. Une réalité nouvelle, multiple, se manifeste dans ce monde trouble des premières décennies du XX^e siècle, et la perspective des auteures, par les personnages de femme qu'elles créent, rehausse la compréhension des contemporains quant aux enjeux déterminants pour les années à venir.

Conclusion

« Si celui qui avait fait connaître la gloire à la princesse Amande ne se souvenait plus d'elle, que deviendrait toute son œuvre⁷⁷⁶ ? » Cette question formulée par Natalie Barney à l'égard de Jean-Charles Mardrus qui, à la fin de sa vie, avait oublié sa première épouse semble prémonitoire. Barney voyait juste au sujet du sort qui attendait la production littéraire de sa bonne amie Lucie Delarue-Mardrus. Que reste-t-il, en effet, au moment où l'Amazone fait paraître ses *Souvenirs indiscrets* en 1960, des œuvres de la Princesse Amande et des autres femmes auteurs que nous avons présentées dans cette thèse ? De toute évidence, peu de traces ont subsisté de ce « boom » de plumes féminines qui marqua le tournant du vingtième siècle.

Si déjà, dans l'ensemble, en 1895, *L'Histoire de la littérature française*⁷⁷⁷ de Gustave Lanson évitait ou disqualifiait les femmes auteurs, la situation actuelle ne semble guère plus ouverte aux textes de femmes, selon Martine Reid, puisqu'encore aujourd'hui, on « laiss[e] dans l'ombre un “deuxième sexe” condamné à l'état de “mineur”⁷⁷⁸ ». Rectifions toutefois cette vision quelque peu pessimiste pour constater que depuis une dizaine d'années, les auteures du corpus font l'objet d'un regain d'attention de la part de la critique littéraire. Nous avons fait état plus haut des récentes rééditions de textes de femmes publiés durant la période qui nous a intéressée tout au long de notre recherche. Il n'en demeure pas moins que cet intérêt reste circonscrit à un milieu d'initiés et que l'intégration de la majorité des écrits de femmes à l'étude aux ouvrages de référence en littérature n'est toujours pas advenue. Or, nous avons

⁷⁷⁶ BARNEY, N., *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960, p. 184.

⁷⁷⁷ LANSON, G., *Histoire de littérature française*, Paris, Hachette, 1895.

⁷⁷⁸ REID, M., *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 2010, p. 108.

souhaité démontrer que ces œuvres littéraires ont contribué à une poétique moderniste qui s'est développée à l'époque tant dans les thèmes abordés que dans leur forme d'expression. À la lumière des analyses textuelles effectuées, il apparaît que la mise à l'écart des femmes auteurs s'explique souvent par leur sexe, source de rejet en raison d'un prétendu déficit de recherche formelle. L'originalité de notre étude réside dans l'examen approfondi des pratiques scripturaires de textes peu étudiés par la critique francophone, à la lumière d'un concept critique anglo-saxon – le « modernisme littéraire » – pour alimenter les pistes de lecture et déceler tout le potentiel de renouvellement de ces textes littéraires.

Les anthologies, tant anglo-saxonnes que francophones, signalent des représentants français du courant, mais fondamentalement, comme le note Maurice Samuels dans *The Cambridge Companion to European Modernism* publié en 2011, le modernisme en tant que catégorie critique n'a pas joué un rôle prépondérant dans l'histoire culturelle française⁷⁷⁹. Il explique ainsi les diverses désignations adoptées en France, les multiples courants qui, sous l'intitulé « modernisme », se rattachent ou se rejoignent d'une façon ou d'une autre : « [*T*he characteristics we associate with modernism elsewhere took on, in France, more specific or local designations: naturalism, impressionism, post-impressionism, symbolism, decadence, Dada, surrealism, the New Novel, etc. [...]»⁷⁸⁰. » Ce que le spécialiste observe, c'est une sorte de convergence chez la plupart des écrivains et artistes qui se sont réclamés de ces différents courants – bien distincts en France, précisons-le –, dans la mesure où ils partageaient un certain nombre d'interrogations ou de postures, dont une prédilection pour l'expérimentation

⁷⁷⁹ Samuels rappelle aussi que nombre d'expressions liées au modernisme sont en français, comme « épater les bourgeois », « avant-garde », « l'art pour l'art ». SAMUELS, M., « France », P. LEWIS (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2011, p. 13.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

formelle, ainsi qu'une conception de soi en tension avec la bourgeoisie et les changements sociaux en lien avec la « modernisation ». Il y aurait en fait ici, selon le raisonnement de Samuels, coïncidence entre modernité littéraire française et modernisme anglo-saxon. Catherine Bernard et Régis Salado mettent toutefois en garde contre cet amalgame des deux notions : « Modernisme et Modernité, bien qu'ils se fassent écho par leur commune référence au "moderne", ne sont ni équivalents dans les contenus qu'ils recouvrent, ni superposables dans les chronologies qu'ils délimitent. » Ils ajoutent : « Et comme chacun des deux termes est lui-même exposé à contestation et à redéfinition dans le champ critique où il est actif, la non-correspondance de l'un à l'autre s'aggrave encore de la difficulté qu'il y a à les saisir dans une définition stable et unitaire⁷⁸¹ », reconnaissant néanmoins la pertinence de la mise en relation des deux notions. De fait, il conviendrait de parler de modernismes (et non d'un seul modernisme), à l'instar de Peter Nicholls⁷⁸², afin de circonscrire une notion dont les critères définitoires se révèlent parfois difficiles à saisir, voire contradictoires : synonyme de rupture et de rébellion pour les uns, mouvement élitiste pour les autres, ou encore toujours voué à son propre dépassement⁷⁸³, le modernisme tel qu'il est entendu ici est sans aucun doute pluriel, et à comprendre toujours comme une catégorie ouverte. Dans son excursion définitoire des notions de « moderne », « modernité » et « modernisme », Susan Stanford Friedman fait état des ambivalences qui émanent des différentes conceptions du modernisme en fonction des acteurs qui s'en saisissent ou des périodes envisagées.

⁷⁸¹ BERNARD, C. et R. SALADO (dir.), « Introduction », dans *Modernité/Modernism*, Paris, Revue de l'UFR « Lettres, Arts, Cinéma », coll. « Textuel », n° 53, 2008, p. 7-8.

⁷⁸² NICHOLLS, P., *Modernisms: A Literary Guide*, Londres, MacMillan Press, 1995.

⁷⁸³ Voir FRIEDMAN, S. S. « Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism », *Modernism/modernity*, vol. 8, n° 3, septembre 2001, p. 493-513.

Intégrer le courant moderniste en termes de pluralité nous semblait donc essentiel pour embrasser les influences qui le définissent, car comme le fait remarquer Friedman, le modernisme ne peut justement pas se concevoir sans la prise en compte de ses paradoxes⁷⁸⁴. C'est pourquoi nous tenions, dans la première partie de notre thèse, à faire état du contexte sociohistorique et culturel qui a vu naître le modernisme et tous les enjeux qui présidèrent à son avènement. Dans cette perspective, la mise en dialogue des différents événements historiques permettait de mieux appréhender le caractère *moderne* endossé par les protagonistes dans les récits à l'étude, plus spécifiquement les personnages de « femmes nouvelles ». De plus, cela facilite la compréhension des diverses prises de position des auteures, notamment à l'égard du féminisme de la première moitié du XX^e siècle fortement porté par des revendications politiques et sociales, dont le droit de vote, le droit au travail, l'accès à l'éducation et donc au savoir. Les rapports qu'ont entretenus les auteures du corpus avec le féminisme sont ambivalents. Seule Marcelle Tinayre se déclara ouvertement féministe. Certaines ont même fui toute association avec les mouvements de femmes. C'est le cas de Rachilde qui a écrit un essai pour expliquer pourquoi elle n'était pas féministe⁷⁸⁵, ou de Lucie Delarue-Mardrus qui, dans son article « Du chignon au cerveau⁷⁸⁶ » exhortant les créatrices à ne pas se fondre dans la nature masculine, a écorché les féministes. Pourtant, comme le fait remarquer Diana Holmes, « *[a]lthough few women writers in this first period [1848-1914] were self-declared feminists, their work frequently addressed the same issues as did the*

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 510.

⁷⁸⁵ RACHILDE, *Pourquoi je ne suis pas féministe ?*, Paris, Éditions de France, coll. « Leurs raisons », 1928.

⁷⁸⁶ DELARUE-MARDRUS, L., « Du cerveau au chignon », *Le Matin*, 20 août 1906.

*feminist movement – and took these issues to a wider audience*⁷⁸⁷ ». Ainsi Aude, l'héroïne de Valentine de Saint-Point tient-elle, par exemple, à sa liberté sexuelle. Certaines protagonistes de Renée Vivien se signalent par leur capacité d'agir en mettant de l'avant des qualités dites masculines. Quant à Monique Lerbier, le prototype de *La Garçonne*, elle se libère des carcans sociaux en s'émancipant sexuellement et financièrement.

C'est par le mode de vie qu'elles ont adopté, à l'écart des codes sociaux, ainsi que par l'entremise des héroïnes qu'elles ont imaginées que Rachilde, Marcelle Tinayre, Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Valentine de Saint-Point, Natalie Barney, Renée Vivien et Claude Cahun ont véhiculé un certain nombre d'idées féministes. Par exemple, le fait de vivre son homosexualité au grand jour fait en sorte que Natalie Barney a pu contribuer à modéliser les mœurs. Jean Chalon voit d'ailleurs en elle une précurseure du désir lesbien pleinement assumé :

Natalie n'a aimé que les femmes, sans hésiter, sans masque, et cela à une époque où l'hypocrisie et les convenances régnaient dans toute leur puissance. C'est ainsi qu'elle est devenue la première femme libre de son temps, l'Amazone qui donna naissance à ces légions d'amazones qui prolifèrent aujourd'hui⁷⁸⁸.

Mais bien que le Paris-Lesbos ait rendu visible une certaine liberté de mœurs au sein de la communauté de femmes de la rive gauche, cela n'a pas pour autant renforcé l'adhésion de ces femmes aux revendications féministes de leur époque. Il régnait en effet, rappelle Marie-Jo Bonnet, « un clivage entre le féminisme et le lesbianisme, autrement dit entre le champ du

⁷⁸⁷ HOLMES, D., *French Women's Writing: 1848-1994*, Londres, Athlone, coll. « Women in Context », 1996, p. 19.

⁷⁸⁸ CHALON, J., *Portrait d'une séductrice*, Paris, Stock, 1976, p. 16.

politique et celui de la liberté sexuelle féminine⁷⁸⁹ ». Ou pour le dire avec les mots de Barney, « [I]a vie la plus belle est celle que l'on passe à se créer soi-même, non à procréer⁷⁹⁰ ». *Queers* avant la lettre⁷⁹¹, certaines auteures ont plutôt cherché à s'extirper des catégories hétéronormatives et ont mis en fiction des personnages ambivalents, fluides sur le plan des identités sexuelles, tout en adoptant elles-mêmes un mode de vie à l'écart des contraintes identitaires normées.

Dans la seconde partie de notre thèse, l'étude exhaustive des stratégies textuelles – propres à chacune des auteures à l'étude – mises en œuvre pour élaborer des personnages féminins déjouant les visions antagoniques du *genre* et déconstruisant les clichés masculins-féminins nous a permis d'identifier l'originalité de ces écrits de femme. Les diverses figurations du sujet féminin se trouvent au service d'une poétique moderniste invitant à la réflexion à propos d'importants enjeux sociaux et identitaires en ce début de XX^e siècle. Parmi les stratégies d'écriture de prédilection des auteures, le recyclage de l'expérience personnelle ainsi que des métarécits séculaires ayant marqué l'imaginaire occidental siège au premier plan. Le recours à la réécriture brouille l'horizon d'attente par la proposition de modèles féminins inattendus. L'instauration d'un rapport de contiguïté et de continuité entre les images mythiques anciennes et les figures modernes situe les auteures dans une lignée littéraire. En s'appropriant des « récits nobles » pour les transformer en représentation du quotidien de femmes ancrées dans un réel contemporain, les auteures ont inventé des personnages dépassant les genres, ou

⁷⁸⁹ BONNET, M. J., « De l'émancipation amoureuse des femmes dans la cité : lesbiennes et féministes au XX^e siècle », *Les Temps modernes*, n° 598, mars-avril 1998, p. 85-112.

⁷⁹⁰ BARNEY, N., *Éparpillements*, Paris, Persona, 1982 [1910], p. 74.

⁷⁹¹ David Getsy rappelle que « [w]hile “queer” draws its politics and affective force from the history of non-normative, gay, lesbian and bisexual communities, it is not equivalent to these categories nor is it an identity ». (GETSY, D. J. (dir.), *Queer*, Cambridge, The MIT Press, 2016, p. 12.)

s'écarter des codes hétéronormatifs. Si Renée Vivien et Claude Cahun proposent des protagonistes à l'identité mobile, tout en intégrant dans leurs textes une intertextualité qui semble inexhaustible, Delarue-Mardrus met en œuvre un personnage d'hermaphrodite édulcoré dans la mesure où, s'il permet de pointer les difficultés sociales rencontrées par les femmes qui travaillent et investissent l'espace public, il ne transcende jamais le genre sexuel.

Plusieurs des auteures connurent une réception favorable à leur époque tant de la part de la critique que du lectorat. Par conséquent, leurs œuvres ont obtenu, pour la plupart d'entre elles, un succès commercial considérable, ce qui s'érige toutefois en un obstacle à leur inscription dans l'histoire littéraire. En effet, les récits de type *middlebrow*, comme ceux de Marcelle Tinayre ou de Lucie Delarue-Mardrus, dont la lisibilité l'emporte sur l'originalité formelle, ont disparu progressivement de la mémoire littéraire. Ceux de Colette, plus hardis sur le plan de l'expression et de certains sujets jugés « chauds » (comme dans *Le Pur et l'impur*), ont pour leur part passé l'épreuve du temps. Il reste que la prise en compte du contexte social et de l'audace thématique qui les caractérise fait en sorte que ces fictions « moyennes » ou fictions de l'entre-deux peuvent être porteuses d'idées avant-gardistes, notamment en ce qui a trait aux héroïnes qui défient les conventions sociales et brisent parfois des tabous sexuels. Il est ainsi possible d'inférer que les femmes nouvelles peuplant ces œuvres ont pu contribuer à démocratiser des rôles féminins hors normes.

D'autres types d'écrits « lisibles » ont fait leur entrée dans le champ moderniste. En effet, une conception diffractée du modernisme littéraire a entraîné l'inclusion du récit de guerre. L'une de ses facettes demeure toutefois peu explorée, c'est-à-dire le récit de guerre du point de vue civil des femmes. Nous avons ainsi abordé ce type de texte chez Marcelle Tinayre, Lucie Delarue-Mardrus et Rachilde pour constater qu'en s'appropriant le discours fictionnel sur la

guerre normalement associé au masculin, certaines d'entre elles avaient composé des textes originaux faisant état d'une poétique moderniste.

À propos de la réinvention formelle repérable dans la littérature produite par des femmes au XX^e siècle, Mireille Calle-Gruber note :

Un renouvellement radical des formes de la littérature française au XX^e siècle passe par l'écriture des femmes, laquelle donne lieu à des langues, des voix et des factures sans précédent. Amorcée de façon individuelle par Colette, Renée Vivien, Anna de Noailles, épanouie dans un ensemble d'ouvrages, tous différents et personnels, que réalisent celles qu'on a nommées « les femmes surréalistes », embrayée conceptuellement, et non sans malentendus, par Simone de Beauvoir [...], relayée par *Les temps modernes* [...] accrue à la faveur des luttes socio-politiques et des mouvements féministes tout au long du siècle [...], ayant trouvé son plein régime révolutionnaire avec les combats de 68 et la bataille institutionnelle de « l'après 68 » [...], se tenant aujourd'hui sur la pointe la plus avancée avec le débat européen sur la parité, l'émancipation des femmes a porté à l'éclosion d'œuvres majeures qui constituent aujourd'hui un ensemble imposant de *littératures au féminin*⁷⁹².

Malgré ce constat posé par Calle-Gruber au sujet de l'apport des femmes auteurs à la littérature du XX^e siècle, leurs œuvres restent encore peu étudiées en fonction du critère de renouvellement. De la même manière que certaines auteures ont fait parler les muettes des récits ancestraux qu'elles ont recyclés, nous avons souhaité ici redonner la parole aux « passées sous silence⁷⁹³ » de l'histoire littéraire, comme les appelle Patrick Bergeron, et faire connaître leurs œuvres et les discours qu'elles ont portés. Dans la société actuelle où la diversité de parole va de soi et qu'elle se démultiplie sur autant de plates-formes de diffusion, l'absence des voix littéraires de femmes à l'époque se perçoit comme un manque. Il nous paraît important de rappeler la mémoire de ces auteures disparues des canaux de transmission,

⁷⁹² CALLE-GRUBER, M., *Histoire de la littérature du XX^e siècle, ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 17-18.

⁷⁹³ BERGERON, P., *Passées sous silence : onze femmes écrivains à relire*, op. cit.

de redécouvrir leurs œuvres pour comprendre tout un segment de l'histoire littéraire qui désavoue, d'une certaine manière, leur apport au champ littéraire de l'époque. Aujourd'hui, cette parole tue tente de reprendre vie sous la forme de rééditions de textes oubliés, de recherches comme la nôtre, puis aussi sous une forme créatrice, par exemple, dans la veine des travaux de l'artiste contemporaine Carol Sawyer⁷⁹⁴ qui entremêle faits réels et faits imaginés afin de retracer la trajectoire d'une figure (fictive) avant-gardiste de l'entre-deux-guerres, Natalie Brettschneider⁷⁹⁵. Sa démarche de reconstruction archivistique vise à démontrer la mise à l'écart de tout un pan de la production artistique d'une époque, des ratés de l'histoire de l'art en quelque sorte.

Force est de constater que l'exclusion des femmes ne se limite pas au champ littéraire, mais s'observe également dans d'autres sphères d'activités. Le chantier, en effet, demeure vaste. D'autres femmes auteurs ont produit une œuvre prolifique et restent encore à découvrir : Jeanne Galzi ou Renée d'Ulmès, entre autres, mériteraient que la critique littéraire s'intéresse à leurs textes. De même, la littérature de guerre sous les auspices du féminin nécessiterait des analyses plus approfondies. Enfin, ce que Patricia Izquierdo nomme « la littérature d'idées⁷⁹⁶ » produite par les femmes de la première moitié du XX^e siècle est toujours peu exploré par les chercheurs et serait digne d'un examen exhaustif. La plupart des auteures du corpus se sont exprimées sur la littérature contemporaine et les œuvres de leurs collègues ou sur les enjeux sociaux de leur époque, soit dans le cadre d'articles, soit par leur voix au chapitre dans l'attribution de prix littéraires, soit encore dans des textes mémoriels ou autres écrits non

⁷⁹⁴ Je remercie Arnold Koroshegyi de m'avoir introduite au travail de Carol Sawyer.

⁷⁹⁵ Consulter la description du projet « Some documents from the life of Natalie Brettschneider » sur le site de Carol Sawyer. Repéré à <http://www.carolsawyer.net/work/natalie-brettschneider/>

⁷⁹⁶ IZQUIERDO, P., « La littérature d'idées écrite pas les femmes à la Belle Époque : des écrits marginaux », dans P. IZQUIERDO (dir.), *Genre, Arts, Société, op. cit.*

fictifs. À cet égard, nous saluons la récente réunion en volume de textes d'idées produits par Marcelle Tinayre, lesquels permettent de retracer « l'évolution des réflexions qui animèrent la société française de l'Affaire Dreyfus à la montée du fascisme en Europe⁷⁹⁷. »

Des héroïnes déparées de leur auréole, des lesbiennes, des femmes dotées d'attributs dits masculins ou qui ont fait des choix de vie originaux : voilà tout un pan de propositions fictionnelles de Rachilde, Marcelle Tinayre, Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Valentine de Saint-Point, Natalie Barney, Renée Vivien et Claude Cahun. Ces écrivaines ont imaginé, dans leurs textes modernistes, des personnages hors normes, ayant marqué ainsi, même si la critique de l'époque ne l'a pas souvent relevé, la scène littéraire et culturelle des années 1900 à 1940.

⁷⁹⁷ GRENAUDIER-KLIJN, F., « Préface », M. TINAYRE, *La Révolte d'Ève : chroniques et autres textes*, textes réunis par Alain Quella-Villéger, Éditions des femmes Antoinette Fouque, 2017, p. 19.

Bibliographie

A) Corpus

Corpus primaire

BARNEY, Natalie, *Amants féminins ou la troisième*, Paris, ErosOnyx, 2013.

CAHUN, Claude, *Héroïnes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2006.

COLETTE, *La Vagabonde, Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984 [1910].

DELARUE-MARDRUS, Lucie, *Un roman civil en 1914*, Paris, Fasquelle, 1916.

---, *L'Ange et les pervers*, Paris, Ferenczi & Fils, coll. « Le livre moderne illustré », 1930.

---, *La Girl*, Paris, Ferenczi et fils, coll. « Le livre moderne illustré », 1939.

RACHILDE, *Dans le puits ou la vie inférieure, 1915-1917*, Paris, Mercure de France, 1918.

SAINT-POINT, Valentine de, *Une femme et le désir*, Paris, Vanier-Messein, 1910.

---, *Manifeste de la femme futuriste*, suivi de *Manifeste futuriste de la luxure, Amour et luxure, Le théâtre de la femme, Mes débuts chorégraphiques, La Métachorie*, textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2005.

TINAYRE, Marcelle, *La Rebelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1905.

---, *La Veillée des armes – le départ : août 1914*, Paris, Éditions des femmes, 2015 [1915].

VIVIEN, Renée, *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1904].

Corpus secondaire

BARNEY, Natalie, *Éparpillements*, Paris, Persona, 1982 [1910].

---, *Pensées d'une amazone*, Paris, Émile-Paul Frères, 1921.

---, *Aventures de l'esprit*, Paris, Persona, 1982 [1929].

---, *Nouvelles pensées de l'Amazone*, Paris, Ivrea, 1996 [1939].

---, *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960.

---, *Traits et portraits*, Paris, Mercure de France, 2002 [1963].

CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2011 [1930].

COLETTE, *Claudine à l'école, Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984 [1900].

- , *L'Entrave*, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 [1913].
- , *Les Heures longues*, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 [1917].
- , *Le Pur et l'impur*, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- , *La Naissance du jour*, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 [1928].
- DELARUE-MARDRUS, Lucie, *Le Roman de six petites filles*, Paris, Eugène Fasquelle, 1909.
- , *Hortensia dégénéré*, dans *Les oeuvres libres*, Paris, Fayard, 1925.
- , *Up to date*, Paris, Roger Allou, 1936.
- , « Du cerveau au chignon », *Le Matin*, 20 août 1906.
- , *Mes Mémoires*, Paris, Gallimard, 1938.
- MARGUERITTE, Victor, *La Garçonne*, Paris, J'ai Lu, 1972, [1922].
- RACHILDE et David ANDRÉ, *Le Prisonnier*, Paris, Les Éditions de France, 1928.
- RACHILDE, *La Marquise de Sade*, Paris, Piaget, 1888.
- , *La Jongleuse*, présenté par Claude Dauphiné, Paris, Éditions des femmes, 1982 [1900].
- , *Monsieur Vénus*, préface de Maurice Barrès, Paris, Félix Brossier, 1889. Repéré à www.gutenberg.org
- , *Pourquoi je ne suis pas féministe ?*, Paris, Éditions de France, coll. « Leurs raisons », 1928.
- SAINT-POINT, Valentine de, *Un Inceste*, Paris, Vanier, 1907.
- , « La femme dans le théâtre », *La Nouvelle Revue*, série 3, vol. 8, mars-avril 1909.
- , « Le roman moderne », *La Nouvelle Revue*, Paris, n° 63, série 3, tome XVI, 1^{er} août 1910, p. 331-341.
- , « Le roman moderne (Fin) », *La Nouvelle Revue*, Paris, n° 64, série 3, tome XVI, 15 août 1910, p. 515-528.
- TINAYRE, Marcelle, *Hellé*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.
- , *La Maison du péché*, Paris, Calmann-Lévy, 1902.
- , *L'Ombre de l'amour*, Paris, Calmann-Lévy, 1909.
- , *L'Ennemie intime*, Paris, Éditions de l'Illustration, 1931.
- , *Une soirée chez Renée Vivien*, Paris, Messidor, 1981 [1908].
- , « La femme au lendemain de la guerre », *La revue hebdomadaire*, n° 7, 14 février 1920, p. 214-225.

---, *La Révolte d'Ève : chroniques et autres textes*, textes réunis par Alain Quella-Villéger, Éditions des femmes Antoinette Fouque, 2017.

VIVIEN, Renée, *Une femme m'apparut...*, Paris, Régine Deforges, 1977 [1901-4].

Études critiques consacrées au corpus

BARASC, Katy, « Femmes amoureuses ou “Préférer l'intensité” », *Masques : revue des homosexualités. Hommage à l'Amazone Natalie Clifford Barney*, hiver 82/83, n° 16, p. 52-59.

BARNES, Djuna, « *Recruiting for Métachorie: Mme. Valentine de Saint-Point Talks of Her Church of Music* », *Interviews*, College Park, Sun and Moon Press, 1985, p. 223-235.

BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986.

BERGERON, Patrick (dir.), *Passées sous silence : onze femmes écrivains à relire*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015.

BIRD, Dùnlaith, « “Un puits, c'est une tour à l'envers” : Rewriting the First World War from the Home Front », *Essays in French Literature and Culture*, The University of Western Australia, n° 51, novembre 2014, p. 21-36.

CHADWICK, Whitney et Tirza. T. LATIMER (dir.), *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.

CHALON, Jean, *Portrait d'une séductrice*, Paris, Stock, 1976.

CHARASSON, Henriette, « La littérature féminine », Eugène MONFORT (dir.), *Vingt-cinq ans de littérature française : tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920*, Paris, Librairie de France, t. II, 1923, p. 65-98.

COLLADO, Melanie E., *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre : émancipation et résignation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2003.

---, « Le mâle et son reflet : étude des personnages masculins dans *La Girl*, *Le Roi des reflets* et *Rédalga* de Lucie Delarue-Mardrus », Patricia IZQUIERDO (dir.), *Genre, Arts, Société, 1900-1945*, Paris, La Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 187-199.

COLVILLE, Georgiana. M., « Derrière le miroir déformant des autoportraits : *Héroïnes* », Andrea OBERHUBER (dir.), *Claude Cahun : Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2007, p. 113-129.

CONTARINI, Silvia, *La femme futuriste : mythes, modèles, et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2006.

COURTIVRON, Isabelle de, « Never Admit ! Colette and the Freedom of Paradox », Whitney CHADWICK et Tirza. T. LATIMER (dir.), *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, p. 55-64.

DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.

DUGAS, Marie-Claude, « Héroïnes ou les contes modernistes de Claude Cahun », *Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIX^e au XXI^e siècles*, Andrea OBERHUBER et Alexandra ARVISAIS (dir.). Repéré à <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore>

DUHAMEL, Georges, « La soif et les mirages », *Mercure de France*, 1^{er} août 1912, p. 614-615. Repéré à www.gallica.bnf.fr

ELLIOTT, Bridget et Jo-Ann WALLACE, *Women Artists and Writers: Modernist (Im)positionings*, Routledge, Londres et New York, 1994.

ERNEST-CHARLES, Jean, « La Vie littéraire », *La Grande Revue*, vol. 88, 1915, p. 117-124.

FINN, Michael, « Rachilde et ses romans à clefs », dans *Les romans à clefs*, troisième colloque des Invalides, Tusson, Charente, Du Lérot, coll. « En marge », 1999.

FLAT, Paul, *Nos femmes de lettres*, Paris, Perrin et cie, 1909.

FRANCIS, Claude et Fernande GONTIER, *Colette*, Paris, Perrin, 2004 [1997].

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, 1994, n° 85, p. 5-18.

GADEN, É., « Valentine de Saint-Point et l'histoire littéraire française », Patrick BERGERON (dir.), *Passées sous silence : onze femmes écrivains à relire*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015.

GOUJON, Jean-Paul (dir.), *Correspondances croisées*, Paris, À l'écart, 1983 [1902].

---, « Préface », Renée VIVIEN, *Poésies complètes*, Paris, Régine Deforges, 1986.

GRENAUDIER-KLIJN, France, *Une littérature de circonstance, texte, hors-texte et ambiguïté générique à travers quatre romans de Marcelle Tinayre*, Berne et New York, Peter Lang, 2004.

---, « Omission ou exclusion ? Marcelle Tinayre et le canon littéraire », *Voix plurielles*, vol. 8, n° 2, 2011.

---, « Préface », Marcelle TINAYRE, *La Révolte d'Ève : chroniques et autres textes*, textes réunis par Alain Quella-Villéger, Éditions des femmes Antoinette Fouque, 2017.

GRENAUDIER-KLIJN, France *et al.* (dir.), *Écrire les hommes*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

HAWTHORNE, Melanie C., *Rachilde and French Women's Authorship: from Decadence to Modernism*, University of Nebraska Press, Lincoln et Londres, 2001.

HEWITT, Nicholas, « Victor Margueritte and the Reception of *La Garçonne*: Naturalism, the Family and the *Ordre Moral* », *Nottigham French Studies*, vol. 23, n° 1, 1984.

HIRSCH, Charles-Henri, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, vol. 130, n° 489, 1918.

HOLMES, Diana, *Colette*, New York, St. Martin's Press, coll. « Women Writers », 1991.

- , *Rachilde: Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford et New York, Berg, 2001.
- , « Modernisme et genre à la belle époque : Daniel Lesueur, Marcelle Tinayre, Colette », Andrea OBERHUBER *et al.*, *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.
- HOUBRE, Gabrielle, « L'honneur perdu de Marcelle Tinayre : l'affaire de la Légion d'honneur ratée (1908) », Jean-Jacques LEFRÈREL, Michel PIERSSSENS et Jean-Didier WAGNEUR *Les Ratés de la littérature*, Deuxième colloque des Invalides, Tusson, Charente, Du Lérot, coll. « En marge », 1998.
- IZQUIERDO, Patricia, « Postures et imposture de Lucie Delarue-Mardrus », Andrea OBERHUBER *et al.* (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.
- JAY, Karla, « Introduction », dans Renée VIVIEN, *The Woman of the Wolf and Other Stories*, New York, Gay Press, 1983.
- , *The Amazon and the Page: Natalie Clifford Barney and Renée Vivien*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- JOUBI, Pascale, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », Andrea OBERHUBER *et al.* (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.
- KINGCAID, Renée, *Neurosis and Narrative: The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.
- LARNAC, Jean, *Colette : sa vie, son œuvre*, Paris, Kra, coll. « Les documentaires », 1927.
- LE BRET, Henri, *Essai sur Valentine de Saint-Point*, Nice, Éditions de l'Aloès, 1923.
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun : l'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.
- MARTIN-MAMI, *Marcelle Tinayre*, Paris, Sansot, 1909.
- MESCH, Rachel, *The Hysteric's Revenge. French Women Writers at the Fin de Siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.
- , « A Belle Epoque Media Storm: Gender, Celebrity, and the Marcelle Tinayre Affair », *French Historical Studies*, vol. 35, n° 1, 2012, p. 93-121.
- MICHINEAU, Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, Publibook, 2008.
- MUELSCH, Elisabeth-Christine, « Trouver les hommes qu'il nous faut », France GRENAUDIER-KLIJN *et al.* (dir.), *Écrire les hommes*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
- OBERHUBER, Andrea, « Colette vagabonde ». Repéré à <http://savoirsdesfemmes.org>
- , « Vers le Neutre : l'haltérophile et le Minotaure », *Mélusine*, n° XXXVI, 2016.
- PAPILLON, Joëlle, « L'entre-deux de la réécriture : les *Héroïnes* ou les paradoxes de la nouvelle femme », Andrea OBERHUBER (dir.), *Claude Cahun : contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2007.

- PLAT, Hélène, *Lucie Delarue-Mardrus : une femme des années folles*, Paris, Grasset, 1994.
- QUELLA-VILLÉGER, Alain, *Belles et Rebelles : le roman vrai des Chateau-Tinayre*, Bordeaux, Aubéron, 2000.
- QUILLARD, Pierre, « Poèmes d'orgueil », *Mercure de France*, 1^{er} novembre 1908, p. 98. Répéré à www.gallica.bnf.fr
- RACHILDE, « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, n° 443, 1^{er} décembre 1916.
- RICHARD DE LA FUENTE, Véronique, *Valentine de Saint-Point : Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Éditions des Albères, 2003.
- REID, Martine, « Présentation », Renée VIVIEN, *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, 2007 [1904].
- , « Le roman de Rachilde », *Revue de la BNF*, n° 34, 2010.
- RODRIGUEZ, Suzanne, *Wild at Heart: A Life, Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris*, New York, Ecco, 2002.
- SANCHEZ, Nelly, « Rachilde dans l'antichambre de l'éternité », *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, Annette KEILHAUER (dir.), Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 71-84.
- , *Lettre d'informations n° 7 de l'Association des amis de Lucie Delarue-Mardrus*, octobre 2014. Repéré à <https://www.amisldm.org>
- VILLEPIN, Patrick de, *Victor Margueritte : la vie scandaleuse de l'auteur de La Garçonne*, Paris, François Bourin, 1991.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Feminists Novelists of the Belle Epoque: Love as a Lifestyle*, Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

B) Articles et ouvrages sur la « femme nouvelle »

- ANTLE, Martine, « Mythologie de la femme à la Belle Époque », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n° 4, hiver 1997.
- ARDIS, Ann, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick et Londres, Rutgers University Press, 1990.
- BARD, Christine, *Les garçonnnes : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998.
- HEILMANN, Ann, *New Woman Fiction: Women Writing First-Wave Feminism*, New York, Palgrave, 2000.
- ISKIN, Ruth E., « Popularising New Women in Belle Epoque Advertising Posters », Diana HOLMES et Carrie TARR (dir.), *A 'Belle Epoque ?' Women in French Society and Culture: 1890-1914*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2006.

LEDGER, Sally, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1997.

MAGNUM, Teresa, *Married, Middlebrow and Militant: Sarah Grand and the New Woman Novel*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998.

MARKS, Patricia, *Bicycles, Bangs and Bloomers: The New Woman in the Popular Press*, Lexington, University Press of Kentucky, 1990.

MAUGUE, Annelise, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident : le XIX^e siècle*, vol. 4, Paris, Plon, 1999.

OTTO, Elizabeth et Vanessa ROCCO (dir.), *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.

PATTERSEN, Martha H. (dir.), *The American New Woman Revisited: A Reader, 1894-1930*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008.

PATTERSEN, Martha H., « Beyond Empire: The New Woman at Home and Abroad », *Journal of Women's History*, vol. 21, n° 1, 2009.

PINSON, Guillaume, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 30, 2009.

PYNE CONNOR, Holly (dir.), « Not at Home: the Nineteenth-Century New Woman », *Off the Pedestal: New Women in the Art of Homer, Chase, and Sargent*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006.

RICHARDSON, Angélique et Chris WILLIS (dir.), *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-siècle Feminisms*, New York et Hampshire, Palgrave Macmillan, 2002.

ROBERTS, Mary Louise, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago, Chicago University Press, 2002.

ROGERS, Juliette M., « Women at Work: The Femme Nouvelle in Belle Époque Fiction », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n° 4, hiver 1997.

SHAFFER, Talia, « "Nothing but Foolscap and Ink" », Angélique RICHARDSON et Chris WILLIS (dir.), *The New Woman in Fiction and in Facts*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

SHOWALTER, Elaine, « New Women », *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the fin-de-siècle*, New York, Penguin Books, 1990, p. 38-58.

TUSAN, Michelle Elizabeth, « Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics During the Fin-de-Siècle », *Victorian Periodicals Review*, vol. 31, n° 2, été 1998.

C) Études portant sur les contextes littéraire et culturel (1900-1940)

ALBISTUR, Maïté et Daniel ARMOGATHE, *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*, Paris, Éditions des femmes, 1977.

- AMOSSY, Ruth, « De la sociocritique à l'argumentation dans le discours », *Littérature*, n° 140, 2005, p. 56-71.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et Jean-Jacques BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918 : histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Bas-bleus*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1878].
- BARD, Christine, *Les filles de Marianne. Histoire des féminismes : 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995.
- , *Les femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Collin, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique : littérature et musique*, édition établie par Lloyd James Austin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1968, p. 61-62.
- , *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Éditions Mille et une nuits, n° 567, 2010 [1863].
- BEAUMIER, André, « Le roman et la guerre (1) », *La Revue des deux mondes*, avril 1916, p. 687.
- BECKER, Jean-Jacques et Geneviève COLIN, « Les écrivains, la guerre de 1914 et l'opinion publique », *Relations internationales* n° 24, hiver 1989, p. 425-442.
- BECKER, Jean-Jacques, *The Great War and the French People*, Dover, N. H., Berg, 1985 [1983], p. 3.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2002.
- BERGERON, Patrick, « Le livre de Daniel, ou chronique d'un échec amoureux : Canaval de Mireille Havet », Andrea OBERHUBER *et al.* (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.
- BERNARD, Catherine et Régis SALADO (dir.), « Introduction », dans *Modernité/Modernism*, Paris, Revue de l'UFR « Lettres, Arts, Cinéma », coll. « Textuel », n° 53, 2008, p. 7-8.
- BILLY, André, *L'Époque contemporaine (1905-1930)*, Paris, Jules Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », 1956.
- BLAU DUPLESSIS, Rachel, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- BONNET, Marie-Jo, « De l'émancipation amoureuse des femmes dans la cité : lesbiennes et féministes au XX^e siècle », *Les Temps modernes*, n° 598, mars-avril 1998, p. 85-112.
- BOURCIER, Marie-Hélène, « Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », dans Christine BARD et Nicole PELLEGRIN (dir.), « Femmes travesties : un "mauvais" genre », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 10, 1999, p. 117-136.
- , *Queer zones : politique des identités sexuelles et savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006 [2001].
- BROWN, Erica (dir.), « Investigating the Middlebrow », *Special issue of Working Paper on the Web*, vol. 11, juillet 2008. Repéré à <http://extra.shu.ac.uk/wpw/middlebrow/index.html>

- BROWN, Erica et Mary GROVER, *Middlebrow Literary Cultures: The Battle of the Brows, 1920-1960*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- BUCK, Claire, « “This Other Eden”: Homoeroticism and the Great War in the Early Poetry of H. D. and Radcliffe Hall », Ann ARDIS et Leslie LEWIS (dir.), *Women’s Experience of Modernity: 1875-1945*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature du XX^e siècle, ou, Les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- CARDINAL, Agnès, Dorothy GOLDMAN et Judith HATTAWAY (dir.), *Women’s Writing on the First World War*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1999.
- CHADWICK, Whitney, *Women, Art, and Society*, Londres, Thames and Hudson, 2002 [1990].
- CHEVILLOT, Frédérique et Anna NORRIS (dir.), *Des Femmes écrivent la guerre*, Paris, Complicités, 2007.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- CONDETTE, Jean-François, « “Les Cervelines” ou les femmes indésirables : l’étudiante dans la France des années 1880-1914 », *Carrefour de l’éducation*, n° 15, 2003.
- CONSTANS, Ellen, *Ouvrières des lettres*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.
- D’HOKER, Elke, « Theorizing the Middlebrow: An Interview with Nicola Humble », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 7, novembre 2011, p. 259-265. Repéré à <http://www.interferenceslitteraires.be>
- DARROW, Margaret H., *French Women and the First World War: War Stories of the Home Front*, Oxford et New York, Berg, 2000.
- DEJEAN, Joan, « Le grand oubli : comment les dictionnaires et l’histoire littéraire modernes ont fait disparaître le statut littéraire féminin », Martine REID (dir.), *Les femmes dans la critique et l’histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011.
- DEKOVEN, Marianne, « Gender and Modernism », Philip TEW et Alex MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook*, Londres, Continuum, coll. « Literature and Culture Handbooks », 2009.
- , *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- DIDIER, Béatrice, *L’Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- DIJKSTRA, Bram, « The Androgyne in Nineteenth-Century Art and Literature », *Comparative Literature*, vol. 26, n° 1, hiver 1974, p. 62-73.
- DUHAMEL, Georges, *Guerre et littérature*, Paris, Les Cahiers des amis des livres, 1920.
- ELIOT, T. S., « La tradition et le talent individuel », *Essais choisis*, traduit de l’anglais et présenté par Henri Fluchère, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1999.

---, « Marie Lloyd », *Selected Prose of T. S. Eliot*, Frank KERMODE (dir.), Londres, Faber & Faber, 1975 [1923], p. 172-174.

---, « Ulysses, Order and Myth », *The Dial*, novembre 1923. Repéré à <http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>

ELSHTAIN, Jean Bethke, *Women and War*, New York, Basic Books Inc., 1987.

EYSTEINSSON, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

FARFAN, Penny, « Women's modernism and performance », Maren T. LINETT (dir.), *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

FARGNOLI, Nicholas et Michael. P. GILLESPIE, *James Joyce A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

FAULK, Barry, « Modernism and the Popular: Eliot's Music Halls », *Modernism/Modernity*, vol. 8, n° 4, novembre 2001, p. 603-621.

FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

FRAISSE, Geneviève, *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1998.

MEYEUR, Françoise, « L'éducation des filles : le modèle laïque », Georges DUBY et Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991, vol. IV.

FRIEDMAN, Susan Stanford « Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism », *Modernism/modernity*, vol. 8, n° 3, septembre 2001.

FUSSELL, Paul, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 2013 [1975], ACLS Humanities E-Book. Repéré à <http://www.humanitiesebook.org/>

GAMBLE, S. (dir.), *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, New York, Routledge, 2000.

GETSY, David J. (dir.), *Queer*, Cambridge, The MIT Press, 2016.

GILBERT, Sandra M., « Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War », M. R. HIGONNET *et al.*, (dir.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987.

GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR, « Tradition and the Female Talent » Nancy K. MILLER (dir.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 183-207.

---, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 1988.

---, « Cross-dressing and redressing », *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 1988, p. 324-376.

GIRARD, Marcel, *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1918 à nos jours)*, Paris, Seghers, 1954.

- GOLDMAN, Dorothy (dir.), *Women and World War One: The Written Response*, Londres, MacMillan, 1993.
- GORDON, Felicia et Maire CROSS, *Early French Feminisms, 1830-1940. A Passion for Liberty*, Cheltenham, Edward Elgar, 1996.
- GOUGES, Olympe de, « *Femme, réveille-toi !* » : *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres récits*, Martine REID (dir.), Gallimard, coll. « Folio », 2014.
- GRAYZEL, Susan R., *Women's Identities at War: Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France During the First World War*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 1999.
- GUBAR, Susan, « Sapphistries », *Signs*, vol. 10, n° 1, automne 1984, p. 43-62.
- GUÉNO, Jean-Pierre, « Avant-propos », *Les Grands romans de 14-18*, Paris, Omnibus, 2006.
- HAMMILL, Faye, *Women, Celebrity, and Literary Culture Between the Wars*, Austin, University of Texas Press, coll. « Literary Modernism Series », 2007.
- HANSCOMBE, Gillian et Virginia L. SMYERS, *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910-1940*, Boston, Northeastern University Press, 1987.
- HAWKINS, Ann R. et Maura IVES, *Women Writers and the Artifacts of Celebrity in the Long Nineteenth Century*, Burlington, Ashgate, 2012.
- HEINICH, Nathalie, « Femmes écrivains : écriture et indépendance », Nicole RACINE et Michel TREBITSCH (dir.), *Intellectuelles : du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2004.
- HIGONNET, Margaret R. et al. (dir.), *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984.
- HILLIARD, Christopher, « Modernism and the Common Writer », *The Historical Journal*, vol. 48, n° 3, septembre 2005, p. 769-787.
- HIRATA, H. et al. (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2004.
- HOLMES, Diana, *French Women's Writing: 1848-1994*, Londres, Athlone, coll. « Women in Context », 1996.
- , « Mapping modernity: The feminine middlebrow and the belle époque », *French Cultural Studies*, vol. 25, n° 3 et 4, 2014, p. 262-270.
- HOLMES, Diana et Carrie TARR (dir.), *A 'Belle Epoque' ? Women in French Society and Culture 1890-1914*, New York, Berghahn Books, 2007.
- HUMBLE, Nicola, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2004.
- IRVINE, Margot, « Une académie de femmes? », Margot IRVINE (dir.), *Les réseaux des femmes de lettres au XIX^e siècle*, @nalyse, printemps-été, 2008.
- ISKIN, Ruth E., « The Flâneuse in French Fin-de-Siècle Posters : Advertising Images of Modern Women in Paris », Anna D'SOUZA et Tom MC DONOUGH (dir.), *Invisible*

Flâneuse? Gender, Public Sphere, and Visual Culture in Nineteenth Century Paris, Manchester, Manchester University Press, 2006.

IZQUIERDO, Patricia, « La littérature d'idées écrite par les femmes à la Belle Époque : des écrits marginaux », Patricia IZQUIERDO (dir.), *Genre, Arts, Société : 1900-1945*, Paris, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 259-273.

JAILLANT, Lise, *Modernism, Middlebrow and the Literary Canon: The Modern Library Series, 1917-1955*, Brookfield et Londres, Pickering & Chatto, 2014.

KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France : 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001.

---, « L'émergence d'une culture de masse. », *Paris en scène : 1889-1914*, Québec, Éditions Beaux Arts, 2013.

KENNER, Hugh, « The Making of the Modernist Canon », *Chicago Review*, vol. 34, n° 2, 1984.

KESSLER-CLAUDET, Micheline, *La Guerre de quatorze dans le roman occidental*, Paris, Nathan, 1998.

KNIBIEHLER, Yvonne, « Les anges blancs : naissance difficile d'une profession féminine », Évelyne MORIN-ROTUREAU (dir.), *Combats de femmes 1914-1918 : les Françaises, pilier de l'effort de guerre*, Paris, Autrement, 2004.

KULESSA, Rotraud von, *Entre la reconnaissance et l'exclusion : La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*, Paris, Honoré Champion, 2011.

LAITY, Cassandra, « H. D. and A. C. Swinburne : Decadence and Sapphic Modernism », Karla JAY et Joanne GLASGOW (dir.), *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, New York et Londres, New York University Press, 1990.

LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau, Paris, Hachette, 1964.

LARNAC, Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929.

LASSERRE, Audrey, « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une histoire littéraire ? » *Cahiers du C. E. R. A. C. C.*, 2009, p. 38-54. Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00744200>

LEVENSON, Michael (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 [1999].

LEVINE, Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas : l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, préface de Roger Chartier, Paris, La Découverte, 2010.

LEWIS, Pericles, « Inventing modernism at the outbreak of the Great War », M. J. K. WALSH, (dir.), *London, Modernism and 1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

LINETT, Maren Tova (dir.), *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

- MAO, Douglas et Rebecca L. WALKOWITZ (dir.), « Introduction : Modernisms Bad and New », *Bad Modernisms*, Durham, Duke University Press, 2006.
- MAO, Douglas et Rebecca L. WALKOWITZ, « The New Modernist Studies », *PMLA*, vol. 123, n° 3, 2008.
- MARX, William (dir.), « Penser les arrières-gardes », *Les arrières-gardes au XX^e siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004.
- MCCALL, Anne E., « Henri Carton, Gustave Lanson, Jean Larnac », Martine REID (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011.
- MESCH, Rachel, « Vers une nouvelle iconographie de la femme écrivain : *Femina, La Vie Heureuse* et la presse féminine de la Belle Époque », Patricia IZQUIERDO (dir.), *Genre, Arts, Société : 1900-1945*, Paris, Société des Amis d'Axieros, 2012, p. 259-273.
- , *Having it All in the Belle Epoque: How French Women's Magazines Invented the Modern Women*, Stanford, Stanford University Press, 2013 [version Kindle].
- MILLIGAN, Jennifer E., *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, New York, Berg, coll. « French Studies », 1996.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX^e siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains », *Revue historique*, vol. CCCVIII, n° 2, avril 2006, p. 313-332.
- MORIN-ROTUREAU, Évelyne, *Combats de femmes 1914-1918 : les Françaises, pilier de l'effort de guerre*, Paris, Autrement, 2004.
- MURRAY, Alex, « Changes in the Canon », Philip TEW et Alex MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook*, Londres, Continuum, coll. « Literature and Culture Handbooks », 2009.
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « Présentation », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 7-10.
- NESCI, Catherine, *Le flâneur et les flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, 2007.
- NICHOLLS, Peter, *Modernisms: a Literary Guide*, Londres, MacMillan Press, 1995.
- OBERHUBER, Andrea, « Cervelines ou Princesses de science ? Les entraves du savoir des jeunes héroïnes dans le roman de la Belle Époque », *Romantisme*, vol. 3, n° 165, 2014.
- , « Modernisme, Fiction, Friction », dans *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.
- OBERHUBER, Andrea et al., *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.
- OSTRIKER, Alicia, « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs*, vol. 8, n° 1, automne 1992.

- PADDY, David Ian, « Key Critical Concepts and Topics (Including a survey of major critical figures) », Philip TEW et Alex MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook*, New York, Continuum, 2009.
- PARSONS, Deborah L., « Flâneur or Flâneuse, Mythologies of Modernity », *New Formations*, vol. 38, 1999.
- PERROT, Michelle, « Préface », Françoise THÉBAUD, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986.
- , « Sur le front des sexes : un combat douteux », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 3, juillet 1984, p. 69-76.
- PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.
- POPLAWSKI, Paul (dir.), *Encyclopedia of Literary Modernism*, Westport et Londres, Greenwood Press, 2003.
- PROCHASSON, Christophe, « La littérature de guerre », *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918 : histoire et culture*, Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et Jean-Jacques BECKER (dir.), Paris, Bayard, 2004.
- REID, Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- REID, Martine (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2011.
- RIEGEL, Léon, *Guerre et littérature : le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littératures française, anglo-saxonne et allemande), 1910-1930*, Paris, Klincksieck, 1978.
- ROBERTS, Mary Louise, *Civilization without Sexes: Reconstructing gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- ROGERS, Juliette M., « Feminist Discourse in Women's Novels of Professional Development », Diana HOLMES et Carrie TARR (dir.), *A 'Belle Epoque ?' Women in French Society and Culture: 1890-1914*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2006.
- ROUSSEL, Nelly, « Féminisme », *Le Libéraire*, 13 février 1904. Repéré à <http://www.marievictoirelouis.net/document.php?id=148&auteurid=147>
- , *L'éternelle sacrifiée*, Paris, Syros, 1979 [1906].
- ROVERA, Catherine, « Music-hall et modernisme », *La Lecture littéraire*, n° 10, septembre 2009.
- SAMUELS, Maurice, « France », Pericles LEWIS (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2011.
- SANDERS, Valerie, « First Wave Feminism », *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, Sarah GAMBLE (dir.), New York, Routledge, 2000.
- SCHAFFNER, Anna K. et Shane WELLER (dir.), *Modernist Eroticisms: European Literature After Sexology*, Londres, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave Studies in Modern European Literature », 2012.

SCOTT, Bonnie Kime, *Refiguring Modernism: The Women of 1928*, vol. 1, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

SINCLAIR, May, « The Novels of Dorothy Richardson » [*Egoist*, 5 avril 1918, p. 57-59], Bonnie Kime SCOTT (dir.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

SLOAN GOLDBERG, Nancy, “*Woman, Your Hour is Sounding*”: *Continuity and Change in French Women’s Great War Fiction, 1914-1919*, New York, St. Martin’s Press, 1999.

SMITH, Angela K., *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000.

SULEIMAN, Susan Rubin, « A Double Margin: Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France », *Yale French Studies* n° 75, 1988, p. 148-172. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/2930312>

SULLIVAN, Melissa et Sophie BLANCH (dir.), « The Middlebrow – Within or Without Modernism », *Modernist Cultures*, vol. 6, n° 1, mai 2011.

SUMMERS, Claude J., *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, San Francisco, Cleis Press, 2004.

TATE, Trudi et Suzanne RAITT (dir.), « Introduction », *Women’s Fiction and the Great War*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 1-17.

THÉBAUD, Françoise, *La femme au temps de la guerre de 14*, Paris, Stock, 1986.

---, « La Grande Guerre : le triomphe de la division sexuelle », Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1992.

---, « La guerre, et après ? », Évelyne MORIN-ROTUREAU (dir.), *Combats de femmes 1914-1918 : les Françaises, pilier de l’effort de guerre*, Paris, Autrement, 2004.

TOMICHE, Anne, « Avant-gardes, modernité, *modernism* : le cas du futurisme et du vorticisme », Catherine BERNARD et Régis SALADO, *Modernité/Modernism*, Paris, Revue de l’UFR, coll. « Textuel », n° 53, p. 27-45.

WAELTI-WALTERS, Jennifer et Steven C. HAUSE, *Feminisms of the Belle Epoque: A Historical and Literary Anthology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

WEISS, Andrea, *Paris Was a Woman: Portraits from the Left Bank*, Berkeley, Counterpoint, 2013 [1995].

WEXLER, Joyce, « The Uncommon Language of Modernist Women Writers », *Women’s Studies*, vol. 25, n° 6, 1996.

WHITWORTH, Michael H. (dir.), *Modernism*, Malden, Blackwell, 2007.

WILSON, Leigh, « Historical Context of Modernist Literature », *The Modernism Handbook*, Philip Tew et Alex Murray (dir.), New York, Continuum, coll. « Literature and Culture Handbooks », 2009.

WINTER, Jay, « Introduction », Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 2013 [1975], *ACLS Humanities E-Book*. Repéré à <http://www.humanitiesebook.org/>

---, « Victimes de la guerre : morts, blessés et invalides », Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU et Jean-Jacques BECKER (dir.), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918 : Histoire et culture*, Paris, Bayard, 2004.

WOLFF, Janet, « The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity », *Theory, Culture & Society*, vol. 2, n° 3, 1985, p. 37-46.

WOOLF, Virginia, « Des professions pour les femmes », *Essais choisis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015.

---, « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *Essais choisis, op.cit.*

---, « Le roman contemporain », *Le commun des lecteurs*, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2004.

D) Autres

AUDOUX, Marguerite, *Marie-Claire*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 2008.

BERGERON, Patrick et Marie CARRIÈRE (dir.), *Les réécrivains : enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Peter Lang, 2011.

BETTLEHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1976.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

CARPENTER, Edward, *The Intermediate Sex*, Adam Matthew Digital, Sheffield Archives, coll. « Defining gender, 1450-1910 » [1908] [livre électronique].

CIM, Albert, *Le dîner des gens de lettres : souvenirs littéraires*, Paris, Flammarion, 1903, p. 63. Repéré à <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k801435/f76.item.r=63>

CLAYTON, Susan, « L'habit ferait-il le mari ? L'exemple d'un *female husband*, James Allen (1787-1829) », Christine BARD et Nicole PELLEGRIN (dir.), « Femmes travesties : un "mauvais" genre », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 10, 1999, p. 91-116.

DAYAN, Armand, *La Publicité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003.

Dictionnaire des genres et des notions littéraires, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997.

D'ULMÈS, Renée, *Auprès des blessés*, Paris, Lemerre, 1916.

ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2002.

- ELLIS, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. II « Sexual Inversion », Philadelphia, F. A. Davis, 1927 [1901].
- FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Conard, 1913.
- GAUVIN, Lise et Andrea OBERHUBER (dir.), « Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux », *Études françaises*, vol. 40 n° 1, 2004.
- GÉLY, Véronique, « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction » Sylvie PARIZET (dir.), *Mythe et littérature*, Paris, Lucie, coll. « Poétiques comparatistes », 2008, p. 69-98.
- , « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender* », Anne TOMICHE et Pierre ZOBEBMAN (dir.), *Littérature et identités sexuelles*, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2007.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GERBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Londres, Routledge, 2011 [1992].
- GIRARD, Marcel, *Guide illustré de la littérature française moderne (de 1818 à nos jours)*, Paris, Seghers, 1954.
- HALL, Radclyffe, *The Well of Loneliness*, Londres, Virago Press, 2010 [1928].
- MARGUERITTE, Paul et Victor, *Femmes nouvelles*, Paris, Plon Nourrit, 1899.
- MARGUERITTE, Paul, *La force des choses*, Paris, Plon-Nourrit, 1890.
- MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Éditions La Bibliothèque Digitale [version Kindle].
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.
- RENARD, Jules, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- RICH, Adrienne, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs*, vol. 5, n° 4, été 1980, p. 631-660.
- STAËL, Madame de, *De la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991 [1800].
- WOOLF, Virginia, *Nuit et jour*, préface de Camille Laurens, Paris, Points, 2011 [1919].
- YVER, Colette, *Princesses de science*, Paris, Calmann-Lévy, 1907.

