

Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais & Marie-Claude Dugas, dir., *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1910-1940*

Léa Buisson

Fictions modernistes du masculin-féminin : 1910-1940

Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais & Marie-Claude Dugas, dir.

PU Rennes, 2016, 314 p., ill. en noir et blanc

ISBN : 978-2-7535-4884-8

Le collectif *Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900-1940*, codirigé par Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas, par la teneur même de son titre, exprime les enjeux traités au fil de ses trois cent quatorze pages. Le substantif « fictions » se rapporte au principe de « genre », d'abord en tant que catégorie littéraire, mais fait également écho à la question du *gender*, le choix du pluriel soulignant le foisonnement de leurs potentialités. L'entrée dans le XX^{ème} siècle implique bon nombre de transformations à l'échelle sociétale, le bouleversement des mœurs qui s'ensuit ayant pour conséquence l'émancipation de la femme. Entre ici en jeu la notion de « modernisme », par définition plurielle, ce livre choisissant d'en éclairer la part féminine, qui se caractérise notamment par une réévaluation du fonctionnement biparti des identités sexuées et sexuelles, favorisant un « positionnement identitaire de l'entre-deux » (p. 12), où les propriétés masculines et féminines se chevauchent et s'interpénètrent. Les jalons temporels de cet ouvrage encadrent un créneau historique de « renouvellement formel et thématique » (p. 11) renvoyant à celui du corps social, car le nouveau siècle a été témoin de l'éclosion de la « femme nouvelle », figure définie par son insoumission et son implication dans l'espace public. Il est donc possible d'établir un parallèle entre les spécificités innovantes de la poétique moderniste et la révolution sexuelle qui va ébranler, par le biais de ce nouveau *genre*, les soubassements de la société.

Scindée en quatre parties, cette publication met en lumière la diversité des approches d'une problématique identitaire en cours de reconstruction, surtout dans le domaine littéraire, tout en portant une attention particulière à la production visuelle et plastique de la période étudiée. Après une introduction claire, richement illustrée et habilement menée, le premier chapitre (« Contours : modernismes littéraire et artistique ») ouvre la voie à la réflexion en explorant le concept même de modernisme. Les deux chapitres subséquents, « Reconfigurations du personnage féminin » et « Confusions identitaires », ont pour ambition de passer en revue un échantillonnage représentatif de la pluralité des identités nouvelles qui jalonnent les fictions modernistes, s'attachant à illustrer le « brouillage des frontières » (p. 19) qui les travaille et met à mal tout aussi bien les notions de genre/*gender* que les catégories artistiques et médiatiques usuelles. Enfin, le dernier chapitre du livre (« Expérimentations modernistes ») entend examiner plusieurs cas particuliers d'innovations formelles, afin de « démontrer que l'hybridité du *gender* s'accompagne souvent d'une hybridation des genres

Une guerre de terrain : pour une nouvelle géographie féminine

Souvent contraintes d'évoluer en marge des lieux où s'exerce la culture, les femmes modernistes vont se délimiter une place qui leur appartient en propre dans une géographie auparavant prohibée. En vue de leur émancipation, elles conquièrent de nouveaux territoires, en première ligne celui de la parole, comme le souligne l'étude d'Amélie Paquet sur Natalie Barney et la figure de l'amazone. La prise de parole se manifeste également par le biais d'une conquête dans la fiction produite par Renée Vivien, d'où émerge une volonté de « réappropriation des clichés et des stéréotypes » (Pascale Joubi, p. 214) produits par la littérature androcentrique. Il s'agit, selon Irene Gammel, de « se faire un nom » (p. 76), ce qui revient à « faire exister une nouvelle position au-delà des positions occupées, en avant de ces positions, en avant-garde¹ ». Cependant, se faire un nom peut signifier garder le sien propre en refusant de s'en remettre à l'institution du mariage. Sophie Pelletier relève l'évolution progressive de la conception de la femme seule : la vieille fille pathétique se mue en une « célibataire épanouie, affranchie et fière » (p. 115), capable de s'emparer du « pouvoir du savoir au féminin [qui] doit être investi dans l'action et la création » (p. 122). Émilie-Herminie Hanin, par exemple, optera pour le célibat, liberté matrimoniale qui lui permettra de se consacrer pleinement à l'apologie de ses talents (Marc Décimo, p. 215-223). Cette résistance aux « assignations normatives que leur impose la société en matière de mariage » (Marie-Claude Dugas, p. 105) est semblablement partagée par Natalie Barney et Renée Vivien, la première en promouvant le modèle de l'amazone qui exclue l'homme de son territoire, la seconde en rejetant fermement toute forme de commerce amoureux entre personnes de sexe opposé.

Alors que l'espace public ne leur offrait que peu de points d'ancrage pour échafauder une œuvre, la baronne Elsa et Florine Stettheimer, faisant de leur propre corps le territoire de leur art, « investi[ssent] toutes deux les lieux de l'avant-garde new-yorkaise » en se consacrant à « l'esthétique du vêtement (et son détournement) », qui se révèle un « moyen de construction d'une subjectivité s'exprimant en dehors des conventions sociales » (Irene Gammel, p. 64). Le travestissement a permis la construction et la diffusion d'identités nouvelles qui contrevenaient aux modèles normés du *genre* et de la sexualité. Toutefois, les femmes modernistes se tournent également vers la « culture de masse », à savoir la littérature « *middlebrow* », car le « modernisme au féminin » (Diana Holmes, p. 52) se caractérise moins par l'innovation formelle que par une tendance à « capter et cartographier » (p. 53) la réalité d'une époque. Il apparaît que la modernité n'est pas semblablement expérimentée en fonction du *genre* de l'artiste : un scepticisme à l'endroit du progrès l'emporte pour les hommes, tandis que les femmes y voient la promesse d'un avenir meilleur. Fanny Gonzalez met en exergue la pluralité du roman populaire, insistant sur la « multiplicité de [ses] possibles » (p. 127), car, loin d'être uniquement stéréotypé ou conventionnel, le genre se montre fluctuant et progressiste.

Les artistes de la période étudiée ont recours à des stratégies diverses pour prendre possession de territoires initialement occupés par les hommes, mais les modalités de cette occupation de l'espace se traduisent aussi par l'adoption d'une démarche symétriquement opposée, soit l'évacuation des positions traditionnellement échues au *genre* féminin. Vanessa Courville fait état d'un bouleversement des « divisions binaires du masculin et du féminin » (p. 196) chez Colette, tandis qu'un phénomène similaire est observable dans *l'Hommage à D. A. F. de Sade* (1930) de Man Ray, qui déplace les rapports d'autorité en présentant un

1 Pierre Bourdieu, cité par Irene Gammel (p. 76) : « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977, p. 39.

« signifiant féminin [...] manipul[ant] les fantasmes de l'artiste (consentant) et du spectateur » (Anne Reynes-Delobel, p. 237). Cette conquête d'un territoire qui s'incarne dans une inversion du regard a pareillement cours chez Maya Deren : « la femme [...] n'est pas l'objet d'un regard, n'est plus une muse, mais s'affirme d'emblée comme regard et vision, comme artiste et cinéaste. » (Sylvano Santini, p. 92)

Le positionnement inter du modernisme

Dans un article qui amorce la réflexion théorique et conceptuelle de l'ouvrage, Andrea Oberhuber rappelle que l'équation entre modernisme et avant-garde ne va pas toujours de soi : « Il arrive que des fictions modernistes se trouvent sous-tendues [...] par une lame de fond résolument antimoderne. » (p. 47) Les héroïnes de Rachilde, par exemple, sont symptomatiques d'une évolution des mentalités, tandis que la romancière surprend par la teneur sexiste de ses chroniques (Marie-Claude Dugas, p. 101-111). En outre, Patricia Izquierdo constate un déséquilibre entre la posture tenue par Lucie Delarue-Mardrus dans l'espace public et la volonté d'émancipation de ses personnages féminins (p. 141). Ces frictions posturales ne sont que l'une des conséquences d'une conjoncture particulière, où les « points de tension entre ancien et nouveau » (p. 20) sont légion. Caractéristique de cette distorsion, le roman pamphlétaire de Bernanos, *Monsieur Ouine* (1943), apporte sa pierre à l'édifice (à venir) des *gender studies* en y « esquissant une archéologie explicative des nouvelles codifications de *genre* » (Yves Baudelle, p. 162). Dans le même ordre d'idées, *Vues et visions* de Claude Cahun laisse apparaître une tension entre la tradition littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle et l'Art nouveau, de même qu'entre la conception ancestrale d'un sujet unifié et la mise en crise de la notion d'identité (Alexandra Arvisais, p. 251-269). En revanche, ce désir de se soustraire aux conventions artistiques d'un temps révolu est aussi le fait du roman de Mireille Havet, *Carnaval* (1922), Patrick Bergeron insistant sur l'originalité d'une « œuvre trépidante de modernisme et à la facture plus ouvragée qu'il n'appert à la première lecture » (p. 291).

En définitive, le collectif *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940* propose une « réflexion sur la mobilité des identités genrées » (p. 25), dont la richesse et la diversité exemplifient à merveille la fécondité du renouveau esthétique et thématique propre à ce créneau de l'histoire de l'art qu'est le modernisme, de surcroît lorsqu'il est travaillé par les tensions du masculin-féminin.

Léa Buisson est doctorante à l'Université de Montréal, en cotutelle avec Paris 7, sous la direction de Michel Pierssens et Claude Murcia. Elle travaille notamment sur les rapports entre le mouvement surréaliste et le cinéma.

Email : buissonleadiane@gmail.com