

Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais
et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes
du masculin-féminin (1900-1940)*
Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Interférences », 2016, 310 p.

Alex Gagnon

UQÀM / Paris 1 Panthéon-Sorbonne

« Moderne », « modernité », « postmodernité » : on peut difficilement employer ces grandes notions taxinomiques, un peu scolaires mais souvent commodes, sans en même temps se méfier de leur faible valeur descriptive. Contre ces étiquettes qui découpent et ordonnent en catégories le temps historique, les griefs sont nombreux et d'ailleurs bien connus. Leurs contours sont flous ; leurs définitions sont multiples, voire

parfois contradictoires ; leur simplicité, enfin, est sans commune mesure avec la complexité des réalités plurielles qu'elles décrivent et qu'elles « épinglent ». La notion de « modernisme », comme le rappellent les trois auteures de *Fictions modernistes*, n'échappe évidemment pas à ces écueils : à l'impossibilité d'en fournir une définition consensuelle s'ajoute l'« élasticité des frontières » (p. 14), tant historiques qu'esthétiques, de la notion.

Il faut donc choisir une définition, éclairée par une discussion théorique et marquée par des préférences personnelles. Les trois codirectrices de l'ouvrage ont le mérite d'explicitier clairement leur choix terminologique dans une introduction qui, tout à la fois, surprend et réjouit le lecteur.

Elle surprend, d'abord, dans la mesure où la discussion théorique, brève, accorde peu d'espace à deux éléments que l'on s'attendrait à rencontrer parce qu'ils sont considérés, classiquement, comme figurant parmi les principaux traits définitoires des « modernités » et des « avant-gardes » artistiques : un rapport au temps, d'une part (la péremption rapide du nouveau et de l'actuel, qui se traduit par un renouvellement esthétique continu¹), et un rapport à la représentation, d'autre part (la rencontre de l'art avec un matériau pur et progressivement arraché à l'emprise de la représentation, c'est-à-dire la substitution, pour prendre les termes de Louis Marin, de l'« opacité » des signes à leur

¹ Parmi les travaux classiques sur ces questions, voir, par exemple, Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 17-78 ; Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 173-229.

« transparence² »). Mais cette absence fait en même temps la qualité de l'ouvrage en ce qu'elle lui permet d'engager sur une voie moins classique et plus novatrice la réflexion sur le modernisme. En effet, l'éclairage que jette sur son objet *Fictions modernistes* bénéficie d'une double perspective : celle des *gender studies*, à partir de laquelle se trouvent mis en lumière les liens étroits entre le modernisme artistique et la déconstruction des identités traditionnelles, et celle de l'histoire culturelle (au sens très large de l'expression), qui favorise un décroisement des corpus et un rapprochement entre des pratiques littéraires et artistiques relevant de champs de production distincts (littérature « populaire » et expérimentations formelles) et, par conséquent, souvent étudiés isolément.

Dans la culture anglo-saxonne, le terme *modernism* renvoie essentiellement à un ensemble de pratiques qui, à partir de la fin du XIX^e siècle, ont « cherché à bousculer les codes littéraires et artistiques » (p. 15) des courants antérieurs tout en problématisant le fait même de la représentation. C'est, à partir d'une riche documentation puisée dans les travaux issus du monde anglophone des dernières décennies, cette définition que les trois auteures proposent, dans leur introduction, d'étendre à l'ensemble de l'Europe continentale : elles placent sous la bannière du « modernisme » un ensemble de pratiques littéraires et artistiques diverses qui, ayant cours entre 1900 et 1940, explorent principalement la « tension entre la tradition et le renouveau » (p. 15), tension dont les figures et les modalités varient d'une œuvre à l'autre, d'un auteur ou d'un artiste à

² Voir *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento* [1989], Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006.

l'autre, d'une période à l'autre. « Partage », « double », « ambivalence », « entre-deux », « hybridité » : les mots qui disent la dualité ou la tension, le métissage ou le frottement reviennent constamment dans les pages du livre et rappellent que la « friction » (pour reprendre l'expression des auteures) en constitue le thème central et fédérateur. Pour Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas, cette « friction » entre tradition et renouveau est doublement constitutive du modernisme.

D'un côté, les œuvres modernistes s'efforcent, en pulvérisant les repères traditionnels et binaires du *gender*, de reconfigurer le masculin et le féminin. Elles doivent en ce sens, pour les trois auteures, être mises en relation avec les « profonds bouleversements » qui secouent, à la Belle Époque, les « rapports entre les individus et le monde moderne dans lequel ils doivent redéfinir leur place » (p. 8). L'essor des mouvements féministes, l'impact durable de la Grande Guerre sur le rôle des femmes au sein de la société (p. 9-10) et la place grandissante occupée par celles-ci dans les milieux culturels auraient eu pour effet d'alimenter et de stimuler les interrogations autour de la « différence des sexes », du « dimorphisme sexuel » et de la « reconfiguration des identités genrées » (p. 8-9), comme en témoignent les figures de l'androgynie, de la « garçonne » et de la *New Woman* dont regorgent les fictions littéraires de l'époque (p. 33-34). De ce rapport entre les œuvres et les discours qui circulent au sein de la société du premier xx^e siècle, Andrea Oberhuber tire sa définition du modernisme : dans l'article qu'elle signe, qui offre un « portrait en mosaïque » (p. 32) des pratiques modernistes, elle le définit comme une démarche d'invention de « contre-fictions » destinées à contrarier les « fictions dominantes » par

lesquelles une communauté confère une lisibilité « à ce qui autrement serait de l'ordre de l'illisible » (p. 37)³.

De l'autre côté, la « friction » moderniste se lit sur le plan des pratiques artistiques à proprement parler : expérimentations formelles, travail sur le matériau et répudiation des principes traditionnels de la représentation. Pour les trois codirectrices de l'ouvrage, ces deux variantes de la « friction » (frictions entre les codes identitaires et frictions entre les codes artistiques) sont intimement liées, le renouvellement moderniste opérant simultanément sur les plans « formel et thématique » (p. 11). Dès lors, le « trouble dans le genre » dont elles parlent, en reprenant la formule butlérienne bien connue, a un double sens : l'« éclatement des conventions » (p. 10) qui gouvernaient auparavant les *genres* et les formes artistiques s'accompagne, sur le plan du *gender*, de « nouvelles identités féminines » (p. 11), de l'émergence de « nombreuses figures de femmes qui dérogent aux normes rigides du siècle précédent pour inaugurer de nouveaux patrons » (p. 18).

Dans son ensemble, l'ouvrage est consacré à l'analyse croisée des avatars de ces deux « frictions » modernistes. Au-delà de sa division en quatre parties séparées, dont la cohésion interne n'est pas toujours évidente, l'exploration que propose *Fictions modernistes* est gouvernée par une grande cohérence. Les articles, en effet, s'inscrivent tous directement dans une démarche d'ensemble dont l'unité ne se dément jamais : il s'agit toujours et essentiellement, comme pour en dresser la cartographie entre 1900 et 1940, de retracer les « frictions »

³ C'est, plus largement et en substance, la définition que Nancy Huston donne de la littérature en général (voir *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2008).

entre les identités traditionnelles et ces « femmes et hommes nouveaux » qui « se font porteurs d'identités troubles parce qu'équivoques » (p. 18), en insistant parfois, mais pas toujours, sur le rôle que jouent dans cet effritement du *gender* les expérimentations formelles ou artistiques.

L'article d'Alexandra Arvisais est sans doute celui qui insiste le plus fortement sur cette dernière dimension. Étudiant la figure du « double » dans *Vues et visions* de Claude Cahun et Marcel Moore, elle y retrace l'articulation entre pratiques modernistes et déconstruction de la binarité du *gender*. Cette œuvre multiplie les « hybridations » : hybridité médiatique, d'abord, avec la rencontre au sein d'une même œuvre du texte et de l'image ; hybridité esthétique, ensuite, avec la cohabitation de l'héritage symboliste et des tendances picturales de l'Art nouveau ; hybridité identitaire, enfin, grâce aux dessins de Moore qui, rappelant les arabesques, viennent accentuer « l'ambivalence des marques genrées » (p. 266) en mélangeant les attributs masculins et féminins pour tracer des « figures androgynes » (p. 266) qui fuient « les catégorisations claires et définies » (p. 267).

D'autres artistes ont aussi associé expérimentations modernistes et contestation des rôles sexués traditionnels. Dans le texte qu'il consacre au cinéma d'avant-garde, Sylvano Santini montre par exemple comment Carole Schneeman (dans *Fuses*, qui met en scène les ébats amoureux de l'artiste et de son conjoint) parvient, à l'aide de plusieurs procédés techniques et formels, à thématiser la perception, à faire de celle-ci un « objet observable », le principal « objet filmique » (p. 92) : objectivant la perception des scènes érotiques, qui traditionnellement est la « vision d'un homme sur une femme », le sujet féminin s'affirme

« comme regard et vision » (p. 94 et 92). Quant à Florine Stettheimer et à la baronne Elsa von Freytag-Loringhoven, elles ont, comme le signale Irene Gammel dans son article, livré au début du XX^e siècle des « performances axées sur le corps » et sur le « travestissement vestimentaire » (p. 63-64). À partir de costumes rappelant l'esthétique de certaines productions issues de l'industrie de la mode, elles ont troublé à leur manière « les identités binaires et les conceptions figées du genre » (p. 64).

Fictions modernistes porte très majoritairement sur la production littéraire et artistique des femmes, puisque c'est dans ce « modernisme au féminin » (p. 50) dont parle Diana Holmes que se manifeste avec le plus de force cette volonté de reconfigurer les identités sexuées et sexuelles. Mais cet « autre modernisme » n'a pas toujours fait sien « l'expérimentalisme linguistique et générique qui caractérise l'écriture moderniste » (p. 51) ; il a parfois repris les codes narratifs du roman réaliste pour mettre en mots « les nouvelles réalités matérielles, sociales et subjectives d'un monde en ébullition » (p. 50). Cela tient notamment aux contraintes spécifiques que fait peser sur les femmes leur entrée dans le champ littéraire, à une époque où leur seul accès à la pratique et à la reconnaissance littéraires passe le plus souvent par la petite littérature mercantile. Leur condition sociale détermine également leur rapport à la modernité : alors que les créateurs peuvent facilement déprécier la « démocratisation de la culture » dont ils n'ont pas besoin, celle-ci constitue, pour les créatrices, « moins une menace qu'une promesse », la condition d'accès à la pratique littéraire et artistique (p. 52).

Par conséquent, bien des femmes vont emprunter les voies et les formes littéraires dominantes pour mettre en

lumière, à l'aide du récit du fiction, « la situation contradictoire de leur génération de femmes “nouvelles”, à la fois attachées aux valeurs fondamentales du régime [républicain] et exclues, en tant que femmes, des droits “humains” que ce régime est censé défendre » (p. 53). Mais l'hypocrisie républicaine n'est pas la seule hypocrisie. En effet, plusieurs textes de l'époque (ceux, par exemple, d'Émilie Arnal et d'Antoinette Montaudry) dénoncent, comme le souligne Sophie Pelletier, la rigidité des préceptes moraux de l'éducation féminine, qui conduisent les jeunes femmes à leur perte (p. 116-119). Et si, comme l'indiquent de leur côté Marie-Claude Dugas et Patricia Izquierdo, les contraintes d'un « monde littéraire machiste » (p. 140) empêchent certaines auteures (comme Lucie Delarue-Mardrus et Rachilde) de se dire ouvertement féministes, les textes de plusieurs écrivaines continuent de mettre en scène des figures féminines émancipées et audacieuses, présentées comme sujets de désir, refusant les « assignations normatives », briguant leur autonomie (économique et intellectuelle) ou revendiquant, comme des « garçons manqués », une nouvelle place au sein de l'espace social (p. 105-107). Le roman populaire de l'époque ne manque pas, du reste, de personnages féminins qui défont les « stéréotypes de genre » (p. 131), et cette aspiration à la « conquête de l'espace public » (p. 34) se donne à lire jusque dans la mégalomanie d'une « folle littéraire » comme Émilie-Herminie Hanin, qui porte à sa manière « une volonté d'émancipation désespérée » (p. 223).

Les premières décennies du xx^e siècle seraient ainsi fascinées par le brouillage des rôles sexués, comme en témoignent non seulement les revendications de la « femme nouvelle » mais aussi l'inversion des « attributs du masculin et du féminin » (p. 187), qui marque par exemple une œuvre

majeure comme celle de Colette, dont plusieurs figures androgyniques traduisent une « féminisation du masculin et une virilisation du féminin » (p. 188). Dans la foulée, les identités sexuelles perdent aussi de leur évidence et de leur stabilité. C'est ce qu'entendent montrer Pascale Joubi et Amélie Paquet dans les articles qu'elles signent sur les œuvres de deux écrivaines de la période, Renée Vivien et Nathalie Barney. Dans ses textes narratifs, la première « propose un modèle alternatif à l'hétéronormativité » (p. 208), inventant une Lesbos fictionnelle, lieu gynocentrique et nouveau « jardin d'Éden » (p. 214) où triomphent des amours saphiques : rempart contre la brutalité congénitale du « principe mâle », l'amour lesbien serait pur et dénué de toute violence (p. 212-213). Quant à la deuxième, elle s'approprie la rhétorique militaire de l'époque et fait entendre, dans ses aphorismes, la voix d'une « Amazone » moderne qui, revendiquant pour les lesbiennes une place au sein de la société, « mène son combat avec ses prises de paroles » (p. 275) : à l'écart du mariage et de la maternité, qui constitueraient « la mort d'une destinée libre pour les femmes » (p. 278), celles-ci doivent conquérir le territoire usurpé de leur sexualité.

Les enthousiasmes et les inquiétudes devant le brouillage des identités du féminin et du masculin s'imposent aux contemporains du début du xx^e siècle. La « fascination » gagne même la plume d'un Bernanos, chez qui l'observation de la « déliquescence moderne » l'emporte, comme le montre Yves Baudelle, sur la réprobation et « l'irritation du moraliste » (p. 154). Des lesbiennes, un pédéraste et une héroïne, Mme de Néréis, incarnant les « hallucinantes ambivalences du monde moderne » (p. 158) : la galerie de personnages qu'aménage *Monsieur Ouine*, dernier roman de Bernanos paru en 1943, au

sein de laquelle les rôles sociaux de sexe se trouvent renversés et les attributs du masculin et du féminin, furieusement mêlés, donne exemplairement à voir un monde moderne qui, aux yeux des contemporains, s'édifie « sur les ruines [...] de l'ancien ordre chrétien » (p. 158). Le dispositif narratif de ce roman dialogique, où « s'affrontent les points de vue » et les visions du monde, constitue « en soi le symptôme d'une époque de redéfinition des normes et des modèles » (p. 164).

Beaucoup d'ouvrages collectifs, pour des raisons parfaitement compréhensibles par ailleurs, souffrent d'une cohérence lacunaire ou insuffisante ; ce n'est pas le cas de *Fictions modernistes*. Si le lecteur aimerait parfois que soit approfondie la réflexion sur les rapports entre les représentations littéraires et l'ensemble du discours social de la Belle Époque (puisqu'au fond c'est l'enjeu central du livre : l'existence d'innovations « modernistes » attaquant les « fictions dominantes » d'une société en mutation) ; si certains articles demeurent passablement descriptifs, dénués d'une problématique fortement posée et étayée, le livre dans son ensemble parvient indéniablement, me semble-t-il, à lever le voile sur un pan souvent méconnu de l'histoire littéraire et culturelle française, rappelant au public d'aujourd'hui que le « trouble dans le genre » n'est pas uniquement le titre d'un ouvrage désormais célèbre, mais aussi une composante essentielle de l'imaginaire social des premières décennies du XX^e siècle.