

MODERNISME, FICTION, FRICTION

Andrea OBERHUBER, Alexandra ARVISAIS et Marie-Claude DUGAS

« Songez combien nous sommes ignorants de ce qu'est un personnage – songez combien nous sommes ignorants de ce qu'est l'art. » C'est en ces termes qu'en 1924, dans son essai « Mr. Bennett et Mrs. Brown », Virginia Woolf ouvre sa réflexion sur « l'imprudence d'écrire, de tenter d'écrire ou d'échouer à écrire un roman¹ ». Sur le ton finement ironique qu'on lui connaît, l'auteure anglaise propose une explication par le contexte historique des changements – sociaux, littéraires, conceptuels – qui nécessiteraient selon elle une révision du personnage romanesque portant « la fiction moderne² », celle à laquelle elle adhère. Elle note : « [e]n décembre 1910 ou aux environs de cette date, le caractère humain s'est trouvé bouleversé. Je ne veux pas dire par là que quelqu'un serait sorti, comme l'on va dans le jardin, et aurait alors constaté qu'une rose était éclose, ou qu'une poule avait pondu un œuf. Le changement ne fut en rien aussi soudain ou précis. Mais un changement eut bien lieu ; et puisque l'on est contraint de le situer de manière arbitraire, plaçons-le autour de l'année 1910³. » Et Woolf de conclure un peu plus loin, de manière générale mais non sans avoir fait un détour amusant par la figure de la cuisinière qui n'est pas la même à l'ère victorienne et à l'époque contemporaine : « Toutes 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, changés⁴. » En opposant de façon volontairement schématique le passé (victorien) sombre et insondable au

1. WOOLF V., « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *Essais choisis*, traduction nouvelle et édition de Catherine Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015, p. 222.

2. *Ibid.*, p. 194.

3. *Ibid.*, p. 224.

4. *Ibid.*, p. 225.

présent (géorgien) où la cuisinière, justement, est un « être de lumière [qui] entre et sort du salon, tantôt pour nous emprunter le *Daily Herald*, tantôt pour nous demander conseil à propos de son chapeau⁵ », Woolf met le doigt sinon sur le renversement des rôles en ce début du xx^e siècle, du moins sur les changements sociaux et culturels dont témoignent l'attitude et le comportement de la cuisinière, personnage haut en couleur. Ces changements rendent compte des enjeux autrement complexes du monde moderne, et devraient par conséquent nourrir la fiction moderne.

Il ne fait pas de doute que les premières décennies du xx^e siècle correspondent à 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 place : depuis la fin du xix^e siècle, la société urbaine s'est développée à un rythme accéléré au détriment de la ruralité, les avancées scientifiques et technologiques fuser, les modes de déplacement (la bicyclette, la voiture, l'avion) se démocratisent progressivement dans l'entre-deux-guerres et, surtout, gagnent en vitesse. Dès le tournant du xx^e siècle, on assiste également à une crise des signes et des symboles, laquelle se trouve renforcée par les travaux de Nietzsche, Freud et Bergson qui mettent en cause l'unicité et la rationalité du sujet, de même que la croyance en une autorité suprême. Parallèlement se consolide la montée des mouvements des femmes en faveur de l'émancipation du sexe dit faible. Puis, les Anglais Havelock Ellis et Edward Carpenter⁶ réévaluent la conception binaire des rôles sociaux et des identités sexuelles⁷. Pour les uns, ces changements sont perçus comme les signes précurseurs de la fin du monde ; pour les autres, comme la promesse d'un renouveau en tous genres, d'où la grande confusion qui caractérise la majorité des sociétés européennes et nord-américaines. En effet, il s'agit d'une époque marquée par les interrogations des contemporains, notamment en ce qui concerne la différence des sexes – rappelons l'importance

5. *Idem*.

6. Edward Carpenter, militant pour les droits des femmes et des homosexuels, développe la notion de sexe intermédiaire dans *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*, New York et Londres, Mitchell Kennerley, 1912. 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. 16-17).

7. Avant eux, à la fin du xix^e siècle, le procès intenté à Oscar Wilde pour grossière indécence en 1895 avait soulevé le débat autour de la question de l'homosexualité.

du dimorphisme sexuel imposé dans l’imaginaire social et culturel à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle notamment (la mode et les habitudes vestimentaires ayant joué un rôle important à cet égard)⁸ –, et plus précisément la reconfiguration des identités genrées. Aux yeux des contemporains, c’est toute la perception du monde et du sujet qui ne repose plus sur des points de repère que l’on croyait immuables : Dieu et les croyances religieuses, l’autorité royale ou impériale, la différence des classes, des sexes et des *genres* (dans le sens de *gender*), la vision d’un sujet cohérent et stable.

Rupture

L’éclatement de la Première Guerre mondiale vient compromettre les promesses du progrès envisagées à la Belle Époque⁹. Marqueur social déterminant, cette première guerre à grand déploiement, recourant à des armes technologiques inédites et d’une cruelle efficacité, laisse les sociétés européennes en état de choc. Les avancées modernes dans les domaines politique et social suscitent le scepticisme, et tous les présupposés sur le sens de la vie sont remis en cause : il ne semble plus y avoir de vérité absolue. L’effort de guerre oblige aristocrates, ouvriers, artistes et poètes à se côtoyer étroitement durant le conflit, ce qui contribue à modifier les hiérarchies, du moins en partie. Mais ce sont surtout les femmes qui paraissent le plus concernées par les changements déclenchés par la guerre. Amenées à investir l’espace public, à s’éloigner du foyer et à apporter une contribution sociale rémunérée (dans les usines, les commerces et les hôpitaux, entre autres), bon nombre de femmes acquièrent le statut de sujet autonome, pour reprendre par effet d’anticipation l’idée de Simone de Beauvoir¹⁰. La Grande Guerre constitue, en effet, une date incontournable en ce qui concerne la place des femmes dans la société, car elle a favorisé leur accès au milieu du travail, le dossier des suffragettes en matière du droit de vote, l’adoption de nouveaux comportements (sociaux, vestimentaires) et

8. Voir PERROT P., *Le Travail des apparences, ou le corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 7-11.

9. Le terme « Belle Époque » fait concurrence à celui de « modernisme » dans le découpage socio-culturel de la première moitié du XX^e siècle, mais il est limité à la sphère culturelle française, alors que les contributions de ce collectif envisagent la pensée et l’esthétique modernistes au-delà des frontières géographiques.

10. BEAUVOIR S. de, *Le Deuxième Sexe : les faits et les mythes*, tome I, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p. 26-41.

d'un nouveau *look* dit « garçonne¹¹ ». Ébranlé à la Belle Époque, l'ancien système de valeurs s'écroule définitivement en 1918, au sortir de la Grande Guerre.

De nombreux écrivains et artistes avaient déjà préfiguré vers la fin du XIX^e siècle et au tournant du siècle les transformations sociales, culturelles, littéraires et artistiques qui allaient s'accélérer face aux nouvelles réalités de la guerre. Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Mirbeau, Colette, Schnitzler, Wilde et Louÿs, pour ne citer que quelques exemples, cherchent à les traduire dans leurs œuvres en trouvant de nouvelles formes d'expression. Le travail sur le sujet et les paramètres de sa reconceptualisation constitue sans doute l'une des principales préoccupations des créateurs européens. Amorcée par le travail de Mallarmé sur le langage poétique et par l'abstraction en peinture au début du siècle, avec Kandinsky comme figure de proue, la crise de la représentation¹² et la recherche qu'elle suscite chez les artistes prend de l'ampleur. Au désir d'attaquer les codes traditionnels du figuratif et du réel, se greffe, chez les écrivains et les artistes visuels de l'époque, une volonté commune de libérer les formes d'énonciation, de s'affranchir des représentations mimétiques afin de fonder une esthétique nouvelle, selon la devise d'Ézra Pound : « *Make it new.* » Plutôt que d'*imiter* le réel à travers diverses modalités de représentation figurative, les créateurs le recomposent en fonction de leur vision subjective. En outre, les sciences naturelles et psychologiques démontrent que le monde (extérieur) abrite sous sa surface des mondes intérieurs révélés par l'invention des rayons X et la découverte de l'inconscient. Quoi de plus naturel pour les écrivains et les artistes que de s'emparer de ces réalités « cachées » pour transcender les apparences ?

Éclatement des conventions

Il va sans dire que la Grande Guerre a laissé des traces perceptibles quant à elles dans les productions des créateurs de l'époque. Sur le plan littéraire, elles se manifestent, entre autres, par l'éclatement des formes traditionnelles du récit et de la narration, par le travail sur le personnage et sa représentation, l'amplification du rôle du lecteur, le recours aux mythes anciens, la multiplicité des perspectives, le foisonnement intertextuel, la cosmopolitisation de la société

11. Voir BARD C. et al. (dir.), *Quand les femmes s'en mêlent*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004 et BARD C., *Les Garçonnes : modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998.

12. À cet égard, Pericles Lewis, dans son introduction à *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, explique la source de cette crise de la représentation : « [*It*]he crisis of representation evident in modernism has its roots in other crisis: of faith, of reason, of liberation, of empires » (p. 22).

(grâce à l'augmentation des échanges commerciaux, à la démocratisation des voyages, à la montée du consumérisme) qui favorise l'intégration d'autres objets culturels et se traduit, sur le plan des expressions littéraires et artistiques, par une forte propension à l'hybridation. À ces influences s'ajoute l'importance grandissante du média cinématographique qui marque la structure du récit. Le découpage séquentiel, fragmenté, rappelant la technique du montage, n'est pas étranger au regard et au découpage du champ de vision induits par le septième art¹³. On sait que le cinéma devient un haut lieu pour la diffusion internationale de nouvelles identités féminines, dont l'ambivalente « femme nouvelle » (*New Woman*; *Neue Frau*)¹⁴ incarnée à l'écran par Louise Brooks. Le récit moderniste des années 1900 à 1940, porté vers le renouvellement formel et thématique, fait état des diverses modifications que révèle la composition du tissu social devenu davantage poreux. Dans la construction du personnage et de la trame narrative, points de cristallisation de plusieurs enjeux modernistes, les auteurs visent à semer le *trouble dans le genre*, au double sens du terme, en déconstruisant la vision antagonique des identités sexuées (entre le « féminin » et le « masculin ») et sexuelles (hétérosexualité *versus* homosexualité).

Femmes nouvelles

Il semble que la prise en charge des mutations sociales en matière de « normalité » sexuelle et de normes genrées se manifeste de façon marquée dans l'intérêt que portent la plupart des auteurs à des héroïnes de papier nouveau genre, c'est-à-dire qui ne se soumettent pas aux attentes sociales ni aux lieux communs associés à leur sexe. Encouragées par les bouleversements amplifiés par la Première Guerre mondiale, ces « femmes nouvelles » s'approprient littéralement leur vie, elles quittent la sphère domestique, pour utiliser ce terme ancien, afin d'occuper

13. Fidèles à l'ambivalence qui les caractérise dans leurs rapports au monde moderne, les modernistes ne démontrent pas tous le même enthousiasme à l'égard du cinéma. À titre d'exemple, fascinée par le cinéma et peut-être aussi influencée par lui dans ses techniques narratives, Virginia Woolf, dans l'essai *The Cinema* (1926), analyse les nouvelles possibilités offertes par cette forme d'art émergente. Une autre moderniste, l'expatriée américaine H. D., s'est elle-même exprimée au cinéma en incarnant un rôle dans le film expérimental *Borderline*, réalisé par Kenneth Macpherson en 1930, mettant de l'avant les relations amoureuses interraciales. En revanche, T. S. Eliot semble plus sceptique par rapport au septième art. Sur le modernisme et le cinéma, voir POPLAWSKI P. (dir.), *Encyclopedia of Literary Modernism*, Londres, Greenwood Press, 2003, p. 110-120.

14. Voir CHADWICK W. et LATIMER T. T., *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick-New Jersey-Londres, Rutgers University Press, 2003.

de manière visible l'espace public, bref, elles investissent les valeurs d'émancipation politique et sociale accompagnée le plus souvent du désir d'indépendance financière. Whitney Chadwick et Tirza True Latimer définissent la femme moderne des années 1920 et 1930 comme « *uprooted, mobile, urban, enterprising, culturally ambitious, professionally competent, sexually active, intellectually (and often financially) independent, à la mode – and, finally, visible*¹⁵ ». Son apparence, sa profession, ainsi que son statut social et civil ne sont plus encadrés par des définitions précises de ce que devrait être *une femme*, de ce qui paraît convenable au *féminin*. Les représentations romanesques et picturales convergent autour d'un certain nombre d'aspects : l'apparence physique moderne, la volonté d'être l'égal des hommes, le désir d'accéder au savoir et à la création (à la suite de l'ouverture du système d'éducation supérieure et des écoles d'art), de s'exprimer grâce au droit de vote, d'avoir une parole publique.

Ce que la poétique moderniste conteste sur le plan formel en hybridant les genres et les formes textuelles et artistiques, le personnage de la femme nouvelle l'opère dans le domaine des idées reçues et de la doxa en remettant en question la logique oppositionnelle entre les sexes, les *genres* et les classes. Figure d'aboutissement des changements apportés vers la fin du XIX^e siècle, la femme nouvelle appartient à la fois aux champs social et littéraire, puisqu'elle symbolise les valeurs du (re)nouveau : « *[she] signal[s] new, or newly perceived, forms of femininity which were brought to public attention in the last two decades of the nineteenth century*¹⁶ ». En circulant librement dans les villes – l'iconographie (photographies, affiches publicitaires, films, romans illustrés) de l'époque regorge de clichés de ces femmes libérées du corset, certes, mais surtout de contraintes sociales et morales séculaires –, en intégrant la vie professionnelle¹⁷, de nouveaux codes symboliques sont véhiculés par la femme moderne qui s'approprie alors les attributs du masculin afin d'afficher un positionnement identitaire de l'entre-deux. Ainsi incorpore-t-elle les tensions liées à la redéfinition du rôle traditionnel des femmes en société, à une apparence perçue comme androgyne, voire virilisée, à un mode de vie libre et « libertain » qui va parfois jusqu'à l'affirmation du désir lesbien au sein des communautés de *femmes de la rive gauche*, comme les appelle Shari Benstock¹⁸. Ces femmes, artistes ou écrivaines pour la plupart, rejettent les normes bourgeoises en ce qui concerne

15. *Ibid.*, p. 14.

16. RICHARDSON A. et WILLIS C. (dir.), *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-Siècle Feminisms*, New York, Palgrave Macmillan, 2002 [2001], p. 1.

17. Voir OBERHUBER A., « *Cervelines ou Princesses de savoir? Les entraves du savoir des jeunes héroïnes dans le roman de la Belle Époque* », *Romantisme*, n° 165, 2014, p. 55-64.

18. BENSTOCK S., *Femmes de la rive gauche: Paris, 1900-1940*, Paris, Des femmes, 1987.

l'institution du mariage, le couple hétérosexuel et le rôle d'« Ange du foyer » qu'il s'agit d'assassiner dans un acte d'autodéfense légitime, pour reprendre l'idée de Virginia Woolf à propos des « professions féminines » dont l'exercice est menacé par l'image dominante de cet être charmant et altruïste¹⁹. Rappelons que la scène culturelle est en effet alors animée par plusieurs couples lesbiens (Virginia Woolf, justement, et Vita Sackville-West, Gertrude Stein et Alice B. Toklas, Natalie Barney et Renée Vivien, remplacée ensuite par Romaine Brooks, Claude Cahun et Marcel Moore, Sylvia Beach et Adrienne Monnier) qui accordent à la création une place de choix.

Frontières du modernisme

La notion de modernisme, dont la délimitation historique varie beaucoup d'un ouvrage critique à l'autre²⁰, se révèle particulièrement complexe à circonscrire dans la mesure où elle embrasse des formes artistiques et des contextes culturels multiples²¹. Ainsi Paul Poplawski, dans l'introduction à l'*Encyclopedia of Literary Modernism*, constate-t-il sa nature complexe :

the field of modernism is a highly complex and hotly contested one, and there is no universal consensus on precisely what constitutes modernism. The name itself remains radically unstable, shifting in meaning according to who uses it, when where and in what context – to the extent that several critics now prefer to talk of discrete and disparate “modernisms” rather than of one overarching “modernism”²².

19. WOOLF V., *Les Fruits étranges et brillants de l'art*, Paris, Des femmes, 1983.

20. Ce qui nous amène à concevoir le cadre large, entre le tout début du xx^e siècle et la date historique de la Seconde Guerre mondiale qui met fin à la plupart des expérimentations scripturaires et artistiques.

21. Au sujet des diverses appréhensions du modernisme, voir l'introduction de Malcolm Bradbury et James McFarlane dans *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin Books, 1991 [1976], p. 22. Pour décrire les tendances modernistes du premier demi-vingtième siècle, Peter Nicholls recourt à la forme plurielle du terme (NICHOLLS P., *Modernisms: A Literary Guide*, London, McMillan Press, 1995). Maurice Samuels définit les manifestations modernistes en France comme suit : « *Unlike in other national literatures, such as the Anglo-American tradition, modernism in France does not designate a school or a movement. Few French writers or artists labeled themselves modernists. Instead, the 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.* » SAMUELS M., « France », *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 13-14.

22. POPLAWSKI P. (dir.), *Encyclopedia of Literary Modernism*, op. cit., p. VIII.

À cet égard, Kolocotroni, Goldman et Taxidou, dans *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*, vont dans le même sens: « *More so than other (and similarly problematic) critical constructs, Modernism comprises numerous, diverse and contesting theories and practices which first flourished in a period that knew little of the term as it has now come to be understood*²³. » Dans une perspective historique et afin de conceptualiser la littérature produite durant les premières années du xx^e siècle, Astradur Eysteinnsson explique l'importance du changement de paradigme que signifie le modernisme en termes littéraires et esthétiques: « *There is a rapidly spreading agreement that "modernism" is a legitimate concept broadly signifying a paradigmatic shift, a major revolt, beginning in the mid- and late nineteenth century, against the prevalent literary and aesthetic traditions of the Western World*²⁴. » À la fois courant de pensée spécifique aux premières décennies du xx^e siècle, pratique picturale et 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 Joyce. Avec les années, les théoriciens ont rendu plus poreux ce canon quelque peu masculin; d'autres écrivains et surtout des écrivaines y ont été intégrés. Ainsi, la conception du modernisme a fait l'objet d'une réévaluation dans le cadre de ce qu'on appelle aujourd'hui les nouvelles études modernistes (*New Modernist Studies*). Pericles Lewis constate l'élasticité des frontières historiques du concept, tel qu'il est entendu aujourd'hui: « *Modernism now seems to be a movement whose roots go back well over a century and whose effects are still being felt today*²⁵. » Cette capacité du modernisme à irradier au-delà de sa période la plus florissante se situant autour des années 1920 avait déjà été soulignée par Malcolm Bradbury et James McFarlane: « *Modernism is still, in some fashion, a shaping art behind the art of our times [...] it still remains integrally woven into our contemporary awareness, still possessing the power to startle and disturb*²⁶. » À la lumière de ces considérations, il apparaît que les paradigmes selon lesquels on appréhende le modernisme peuvent être multiples, voire contradictoires. Héritier de la modernité baudelairienne du milieu du xix^e siècle, éveillé par l'impulsion de l'avant-garde futuriste vers

23. KOLOKOTRONI V., GOLDMAN J. et TAXIDOU O. (dir.), *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 1.

24. EYSTEINSSON A., *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 2.

25. LEWIS P., *The Cambridge Companion to European Modernism*, op. cit., p. I.

26. *Idem*.

la réinvention²⁷, il demeure néanmoins que de la pensée moderniste émane une tension entre la tradition et le renouveau, laquelle revêt différents marqueurs dans les œuvres des créateurs de la période envisagée dans le cadre du présent volume.

Peu utilisé par l'histoire littéraire et la critique françaises, le concept de « modernisme » s'avère pourtant opératoire pour l'étude du récit de 1900 à 1940, tel qu'il est produit dans le reste de l'Europe. Si la culture anglo-saxonne a tendance à classer sous l'étiquette « moderniste » les œuvres ayant cherché à bousculer les codes littéraires et artistiques, en Europe « continentale » (en Allemagne, en Suisse, en Italie et en France surtout), les œuvres adoptant des démarches similaires appartiennent aux mouvements avant-gardistes qui s'échelonnent et se superposent dans ces années effervescentes : Cubisme, Futurisme, Dada, Surréalisme, Imagisme, Vorticisme. Les historiographes anglophones ont pourtant fait se rejoindre ces courants propres à des conceptions culturelles et des histoires littéraires différentes en les plaçant sous la bannière du modernisme :

At its broadest, modernism can be defined as a series of international artistic movements in the period 1900-40, characterized by their sense of engagement with ideas of the "new". [...] [M]odernism is usually seen as a transnational phenomena characterized by cultural exchange, exile and displacement; a series of flows between cities and continents. Its sites include salons and galleries (Bloomsbury homes; the Paris flats of Gertrude Stein and Natalie Barney; the Arensberg apartment and Alfred Stieglitz's 291 gallery and its successors in Manhattan); specific exhibitions like the Post-Impressionist show in London (1910) and Armory show in New York (1913); publications and presses (Chicago modernism centered on Poetry magazine; the New Age grouping in London); and places outside the West (Mexico, Africa, Bali)²⁸.

Cette façon d'envisager le modernisme insiste sur la circulation des idées et des lieux de sociabilité entre l'Angleterre et l'Europe « continentale » au début du xx^e siècle. Pour illustrer que cette transmission n'est pas unilatérale, Armstrong souligne également, à l'inverse, l'influence du Surréalisme sur la génération moderniste anglaise des années 1930, notamment sur l'œuvre de Roland Penrose, proche du groupe d'André Breton²⁹. Le désir de bousculer les codes de la littérature et des autres arts déborde évidemment les frontières de l'Angleterre et se répand en

27. Andrew Harrison souligne l'influence du Futurisme dans l'avènement du modernisme : « *Italian futurism must be afforded a considerable place in any construction of modernism. It was the first avant-garde movement, and its influence spread across Europe, and to America and Japan. In England, it exercised a particular fascination for D. H. Lawrence, and it lay behind the formation of the vorticist movement; in America, its influence is strongly felt in Hart Crane's important poem, "The Bridge".* » POPLAWSKI P., *Encyclopedia of Literary Modernism*, op. cit., p. 156.

28. ARMSTRONG T., *Modernism: A Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 2005, p. 24.

29. *Ibid.*, p. 37-38.

Europe et même aux États-Unis, comme en témoignent les œuvres de Florine Stettheimer, d'Elsa von Freytag-Loringhoven, de Maya Deren et de Carolee Schneemann étudiées dans le présent volume respectivement par Irene Gammel et Sylvano Santini. Ce rapprochement entre les cultures s'opère sur la base d'un imaginaire commun entre les courants, ainsi que de pratiques et techniques de création partagées par ceux-ci, tels que le détachement du principe de réalité, l'innovation formelle et la création de nouvelles identités genrées. Cet imaginaire « fraternel » n'a rien d'étonnant si l'on pense à l'influence de la culture anglo-saxonne sur le Paris du tournant du siècle, qu'il s'agisse de la dette du symbolisme finissant envers le préraphaélisme³⁰, de la présence de la figure d'Alice de Lewis Carroll dans l'imaginaire surréaliste ou de l'apport des théories anglaises à la « dépathologisation » de l'homosexualité au début du xx^e siècle.

Toutes ces raisons nous amènent à considérer le modernisme dans une perspective d'élargissement des frontières, tant sur le plan de la sphère géographique que dans le domaine des genres (littéraires, artistiques et médiatiques) et du *gender*, ainsi qu'à éviter l'écueil taxinomique. Car comme le rappelle Alex Murray dans *The Modernist Handbook*, la canonisation est un processus qui limite, d'une certaine manière, la compréhension des textes littéraires – et des œuvres artistiques en général, pourrions-nous ajouter –, souvent au détriment de ceux qui ont été exclus des formes de productions culturelles dominantes à une époque donnée³¹. À cela s'ajoute la tendance de plusieurs théoriciens du modernisme à ne pas tenir compte, dans leur compréhension des expérimentations formelles, des catégories du sexe et du genre : « *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*³² ». 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*³³. » Dans la foulée de ces critiques, le canon

-
30. Dans *Préraphaélisme et symbolisme : peinture littéraire et image poétique* (Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2003, p. 13), Laurence Brogniez pose que le symbolisme est redevable du préraphaélisme anglais.
31. MURRAY A., « Changes in the Canon », P. TEW et A. MURRAY (dir.), *The Modernism Handbook*, Londres, Continuum, coll. « Literature and Culture Handbooks », 2009, p. 159.
32. BUCK C., « “This Other Eden” : Homoeroticism and the Great War in the Early Poetry of H. D. and Radclyffe Hall », A. ARDIS et L. LEWIS (dir.), *Women's Experience of Modernity: 1875-1945*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 64.
33. FELSKI R., *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 24.

moderniste s'est ouvert aux auteurs et artistes plus jeunes ou provenant d'autres cultures. Ont pu y être intégrées des femmes auteurs, dont Virginia Woolf, H. D. et Djuna Barnes. Est-il besoin de rappeler que plusieurs auteures et artistes anglaises et américaines se sont installées à Paris, participant à l'échange de la culture et de la pensée anglaises outre-Manche et à l'exportation du modernisme en France? Cette communauté de créatrices regroupait auteures et artistes ayant choisi de s'installer sur la rive gauche de Paris. Parfois reléguées à une position marginale dans les milieux culturels de leur temps, nombre d'entre elles réussissent à s'imposer grâce à leurs publications et à leurs œuvres d'art, mais également parce qu'elles se dotent de lieux de sociabilité (des salons de femmes), de maisons d'édition et de librairies. Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace résument leur situation par l'idée d'« (im)positionings³⁴ », « im » étant placé entre parenthèses pour faire apparaître l'idée de positionnement volontaire au sein d'une vie culturelle des plus riches. Ce mot-valise signale donc à la fois leur *positionnement* et les stratégies déployées pour *s'imposer* dans le milieu culturel. Les créatrices mettent à profit divers procédés dont l'un consiste à montrer leur maîtrise des lettres en travaillant des thèmes et des motifs littéraires d'un autre point de vue, en pratiquant la citation ou en établissant un riche intertexte avec des œuvres canoniques. Les homologues masculins leur ont reproché ce manque de dissociation avec les courants les ayant précédées. Dans l'opposition entre original et copie, au cœur du discours moderniste, Elliott et Wallace posent l'hypothèse que l'originalité a été associée aux hommes écrivains et la répétition (ou la réécriture) aux écrivaines, en raison des renvois fréquents qu'elles font aux formes décadentes et symbolistes de la fin du XIX^e siècle. Or ces renvois seraient plutôt une stratégie pour s'inscrire explicitement dans la tradition littéraire, tout en faisant valoir les nouveaux discours sur les images du féminin, les nouveaux rôles à jouer sur les scènes sociale et professionnelle et l'identité lesbienne³⁵. À cet égard, l'influence de Sapho dans l'imaginaire des femmes auteurs qui l'ont adoptée comme modèle littéraire s'exercerait, selon Susan Gubar, dans le fait que le recours à la *Poétesse de Lesbos* autorise les auteures modernistes (elle donne les exemples de H. D. et de Renée Vivien) à parler au nom de Sapho ou « à la manière de Sapho ». L'héritage de la poète grecque serait alors une manière de se façonner une image transgressive, permettant d'affirmer le statut d'auteur édifié sur une filiation littéraire au féminin³⁶.

34. ELLIOTT B. et WALLACE J.-A., *Women Artists and Writers: Modernist (Im)Positionings*, Londres-New York, Routledge, 1994, p. 16.

35. *Ibid.*, p. 34.

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

Connu pour sa résistance aux conventions bourgeoises et aux formes convenues d'écriture, le modernisme littéraire s'efforce en effet de rénover les modèles sociaux et culturels en place. Que les changements évoqués plus haut concernent toute la population (hommes et femmes, aristocrates, bourgeois, ouvriers) ne fait aucun doute. Et si la rupture d'avec la tradition et les conventions semble plus marquée chez les femmes, les hommes, notamment après la Grande Guerre, connaissent eux aussi une période de réorientation, notamment en ce qui a trait à la masculinité. C'est ainsi que les divers changements opérés dans le domaine des *femmes* et du *féminin* affectent, par effet de ricochet, l'autre sexe. Dans leurs versions fictionnalisées, ces femmes et hommes nouveaux se font porteurs d'identités troubles parce qu'équivoques, qui tranchent avec les productions antérieures.

Voilà en quoi consiste, en quelques grands axes de réflexion, la richesse de la pensée moderniste, et plus précisément de la conception du sujet-personnage qui devra s'affranchir de la description des apparences dès lors qu'un auteur souhaite écrire de « la fiction moderne », pour reprendre l'expression de Virginia Woolf³⁷. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi, dans le contexte des *F(r)ictions modernistes du masculin-féminin*, d'accorder une attention toute particulière aux personnages féminins, à ces héroïnes de papier, de toile ou de pellicule qui émaillent la production des années 1900 à 1940. Nous l'avons déjà mentionné, c'est à ce moment clé d'une nouvelle ère qui se dessine à l'horizon que dans les littératures européennes, apparaissent de nombreuses figures de femme qui dérogent aux normes rigides du siècle précédent pour inaugurer de nouveaux patrons : dans leur manière d'être et de penser, de se vêtir et de circuler à bicyclette ou en voiture, de choisir une profession et un-e partenaire de vie à leur image. À cet égard, la *femme nouvelle*, agent perturbateur de l'ordre social³⁸, s'incarne sous les traits de *La Garçonne* ou de *La Vagabonde*³⁹, de l'Amazone ou de l'Américaine, de la femme auteur, de la célibataire ou de la professionnelle (journaliste, médecin, pharmacienne, juriste, archéologue, etc.), autant d'exemples d'un imaginaire du féminin qui diffracte les possibles identitaires. Ces protagonistes font écho aux rapports ambigus qu'entretient le modernisme littéraire avec le passé : allergique à l'apriorisme, mais en même temps sceptique par rapport aux pièges que réserve le

37. WOOLF V., « Mr. Bennett et Mrs. Brown », art. cité, p. 194.

38. Mary Louise Roberts observe que la femme nouvelle a résisté aux normes sociales en posant des gestes qui bousculaient l'ordre établi, des « disruptive acts », ROBERTS M. L., *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago, Chicago University Press, 2002.

39. On pense au succès et au scandale remportés en 1922 par le roman de Victor Margueritte et à ce roman autobiographique signé par Colette en 1910 pour la première fois de son nom de plume définitif.

monde moderne. Ce sont de véritables figures de transition dont certaines réussissent le grand écart entre tradition et nouveauté, entre l'ordre ancien et les lois de la vie moderne. Ou pour le dire avec les termes de Susan Stanford Friedman : « *modernism requires tradition to "make it new"*⁴⁰ ».

F(r)ictions du modernisme

Mouvement littéraire et artistique ou champ socioculturel selon les critiques⁴¹, le modernisme est à même d'accueillir plusieurs disciplines en son sein ; le collectif se penche essentiellement sur le modernisme littéraire, mais il intègre également des articles traitant de son influence sur les arts visuels et plastiques (photographie, collage, peinture et cinéma). Le découpage en quatre parties fait valoir une variété de modalités de penser, du point de vue littéraire et esthétique, la question des identités sexuées et sexuelles en pleine redéfinition à l'époque que nous avons balisée un peu schématiquement entre deux années précises. Il va sans dire que les moments et les lieux de friction avec le pouvoir, la doxa, les normes et les valeurs en place se font sentir bien avant 1900 et connaissent des répercussions même pendant les années de guerre. Après avoir posé les bases conceptuelles du modernisme dans la section « Contours : modernismes littéraire et artistique », tout en dépassant les frontières spatio-temporelles convenues pour rendre compte de son impact artistique sur la seconde moitié du xx^e siècle, les deux sections suivantes, « Reconfigurations du personnage féminin » et « Confusions identitaires », s'intéressent aux nouveaux modèles identitaires représentés dans les fictions modernistes privilégiant le brouillage des frontières : génériques, artistiques, médiatiques, genrées. Enfin, la dernière partie placée sous le signe des « Expérimentations modernistes » s'articule autour des innovations formelles, au cœur de l'esthétique moderniste, pour montrer que l'hybridité du *gender* s'accompagne souvent d'une hybridation des genres littéraires et artistiques. Qu'elles fassent miroiter l'héritage

40. FRIEDMAN S., « Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism », *Modernism/Modernity*, vol. 8, n° 3, septembre 2001, p. 510.

41. Parmi les critiques ayant abordé le modernisme comme un mouvement, on peut relever ARDIS A., *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, New Brunswick-London, Rutgers University Press, 1990 ; BENSTOCK S., *Femmes de la rive gauche*, *op. cit.* ; CAWS M. A., *Glorious Eccentrics: Modernist Women's Painting and Writing*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2006 ; CHADWICK W. et LATIMER T. T., *The Modern Woman Revisited*, *op. cit.* ; et SCOTT B. K. (dir.), *Gender and Modernism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London-New York, Routledge, 2008. D'autres ont plutôt analysé le modernisme en tant que champ culturel, notons : ELLIOTT B. et WALLACE J.-A., *Women Artists and Writers: Modernist (Im)Positionings*, *op. cit.* ; LEVENSON M. (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, *op. cit.*

poétique et esthétique du XIX^e siècle ou l'influence des avant-gardes pour mettre en scène des personnages qui échappent aux classifications trop faciles, ou qu'elles remanient les codes des genres et formes littéraires pour inscrire en sous-texte des sexualités considérées comme « transgressives », les œuvres présentées dans cette section font de l'innovation formelle et thématique le moyen de matérialiser une pensée cherchant à fuir les anciennes balises (littéraires, artistiques, identitaires) par des visions fragmentaires, de l'hétérogène, de l'inédit et parfois du *queer* (avant sa théorisation), c'est-à-dire de ce qui paraît étrange et dérangent.

Ainsi, nous l'avons mentionné à quelques reprises plus haut, le modernisme paraît-il indissociable du contexte historique, social et culturel qui l'a vu naître. Andrea Oberhuber conçoit les interférences entre la fiction et le réel à travers le prisme des « fictions dominantes », susceptibles d'entraîner une réévaluation des normes et des modèles établis. Animés par le désir de fictionnaliser les transformations dont ils sont témoins, plusieurs auteurs modernistes cherchent à rendre compte, à travers leurs œuvres, de la modernité du début du XX^e siècle, mais il serait erroné de croire que cette tentative implique nécessairement l'innovation sur tous les plans. L'inscription de tendances conservatrices, voire réactionnaires, est perceptible dans certains récits de la littérature *middlebrow*, du *new woman novel*⁴² ou du roman feuilleton, mais aussi des œuvres reconnues par l'histoire littéraire, qui font à la fois partie de la culture populaire et du modernisme. Shari Benstock constate que « [s]i le modernisme a “résisté à la norme”, il l'a en même temps renforcée⁴³ ». Pour William Marx, « la crise postsymboliste » est propice à l'émergence d'un fort mouvement d'avant-gardisme des premières décennies du XX^e siècle, ainsi qu'à une soi-disant arrière-garde rejoignant le premier mouvement dans le souci du « dépassement » du *statu quo*⁴⁴. Une grande partie de la production futuriste – littéraire et essayistique –, dont l'œuvre de Valentine de Saint-Point⁴⁵, est révélatrice à cet égard.

Les points de tension entre ancien et nouveau (ou moderne) prennent explicitement forme dans les romans de l'époque qui, même s'ils sont davantage portés sur la représentation de la modernité que sur les expérimentations formelles pratiquées par les « grands » auteurs, ne sont pas pour autant à écarter du moder-

42. Voir ARDIS A., *New Women, New Novels*, op. cit.

43. BENSTOCK S., *Femmes de la rive gauche*, op. cit., p. 14.

44. MARX W., « Le temps des crises : arrière-gardes et avant-gardes », D. PERNOT (dir.), *Péguy au cœur : de George Sand à Jean Giono. Mélanges en l'honneur de Julie Sabiani*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 161.

45. Voir la contribution d'Andrea Oberhuber dans ce volume.

nisme⁴⁶. L'article de Diana Holmes montre que la production des femmes auteurs dans la première décennie du siècle, plus particulièrement celle de Daniel Lesueur, de Marcelle Tinayre et de Colette, donne à voir une autre facette du modernisme que la critique identifie comme une littérature *middlebrow*, fondée sur un rapport à la modernité plus enthousiaste que chez les auteurs modernistes masculins, car celle-ci leur apparaît comme le lieu de tous les possibles pour la femme nouvelle. Le cas de la peintre, inventeure et auteure Émilie-Herminie Hanin offre un bel exemple de ces femmes nouvelles étonnantes qui se mettent à occuper l'espace public par l'exploitation de leurs savoirs – littéraire, artistique et scientifique, pour ce qui est d'Hanin. Dans son article intitulé « Émilie-Herminie Hanin et les Super-Despotes », Marc Décimo souligne l'idée que le projet mégalomane d'Hanin, par lequel elle souhaitait se tailler une place dans un monde d'hommes, répond non seulement à une tentative d'émancipation familiale et professionnelle, mais aussi à une volonté de reconnaissance comme artiste à part entière. Ces romans exposent souvent le tiraillement ressenti entre l'attachement aux valeurs traditionnelles et le désir d'émancipation des femmes à travers des personnages ambivalents. L'analyse de Fanny Gonzalez fait également état de cette double inclinaison dans les romans-feuilletons parus à la Belle Époque qui traduisent une oscillation entre conformité aux diktats de la société, propre à une littérature dite populaire, et création de personnages aux voix dissonantes. Ces divergences se révèlent par une galerie de personnages aux allures androgynes et à la sexualité « hors norme ». L'un de ces modèles de sexualité s'éloignant des sentiers battus est celui de la célibataire, personnage féminin dont la présence grandissante dans les récits à partir de 1900 tend à dépasser le stéréotype de la « vieille fille » pour devenir un choix délibéré de certaines femmes. Dans son étude de ce personnage aux prises avec les contraintes et les attentes vis-à-vis du féminin, Sophie Pelletier montre que les héroïnes de papier prennent en main leur destinée par la transmission entre femmes de savoirs qui ne leur étaient pas reconnus, dont l'écriture. Selon Yves Baudelle, le personnage de M^{me} de Néréis dans *Monsieur Ouine* de Bernanos offre une allégorie de l'ambivalence du monde moderne par la confusion des pôles féminin et masculin, source de nombreuses contradictions entre les ordres ancien et moderne. *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti matérialise d'autres tensions à l'œuvre à l'époque moderne, soit les frictions entre le monde occidental, d'où est issu Loti, et l'univers japonais, à travers la représentation d'une

46. Cet écart est particulièrement présent dans le modernisme anglo-saxon qui s'est longtemps construit sur la distinction entre *high art* et culture populaire. Voir ARMSTRONG T., *Modernism: A Cultural History*, op. cit. et LEVENSON M. (dir.), *The Cambridge Companion to Modernism*, op. cit.

relation amoureuse avec une femme japonaise, transfigurée en poupée. Dans son article, Jean-Pierre Montier met en lumière la théâtralité de cette représentation dont la transposition dans le monde symbolique par des traits stéréotypés construit un « théâtre intime » de la rencontre du Soi et de l'étranger.

Écartelées entre le conformisme aux convenances héritées du siècle précédent et la volonté de les dépasser, les f(r)ictions modernistes sont, à la lumière de ce que montrent la plupart des articles, à conjuguer au pluriel, puisque le modernisme, qui ne suit pas de grande ligne directrice, doit être envisagé comme profondément hétérogène. Les contributions réunies dans la première partie du collectif, sous l'intitulé « Contours », soulignent la pluralité du modernisme dont l'effet corollaire, sur le plan de la diégèse, est la transformation des sujets représentés qui accueillent désormais différentes variations identitaires, sexuelles et *genrées*.

Le cercle d'auteurs et d'artistes modernistes n'est pas étranger à la circulation des thèmes des identités sexuelles jugées déviantes dans l'imaginaire social des années 1900 à 1940. Dès la fin du siècle précédent, Rachilde met à profit toute l'ambivalence des nouveaux modèles identitaires qui s'approprient des traits traditionnellement reconnus au masculin. Marie-Claude Dugas analyse la coprésence de paradigmes transgressifs et conformistes, en regard des normes du XIX^e siècle, au cœur de la construction des héroïnes de *La Jongleuse* de Rachilde à partir de deux incarnations d'un féminin typé : la femme fatale, figure récurrente dans la littérature et les arts visuels à la fin du siècle, et la femme nouvelle, présente physiquement dans les rues des grandes capitales européennes et symboliquement dans divers supports visuels.

Dans le contexte français, la communauté du Paris Lesbos poursuit la réflexion autour de la redéfinition des rôles sexués et des identités sexuelles. L'œuvre de Lucie Delarue-Mardrus tire parti des différents discours sur la sexualité féminine véhiculés au début du XX^e siècle en faisant ressortir l'ambivalence qui se joue dans l'identité sexuelle et genrée, mais sans toujours renoncer à une conception binaire des genres. Patricia Izquierdo observe une discordance entre l'*ethos* anti-féministe et conservateur que Delarue-Mardrus construit hors-texte (dans son discours en entrevue particulièrement) et ce qui se dessine dans son œuvre littéraire où les héroïnes incarnent des valeurs nouvelles en matière de rôles sexués et d'identités sexuelles. Certaines œuvres préfèrent mettre en place plus discrètement de nouveaux modèles sexuels, allant de l'homosexualité masculine ou féminine au *transgenre*, en recourant à divers motifs et métaphores pour inscrire en sous-texte l'homosexualité. Ainsi, Patrick Bergeron avance que le roman *Carnaval* de Mireille Havet propose une intrigue autobiographique et homosexuelle cryptée qui déjoue les conventions du genre littéraire et dont les clés sont données par

l'intertexte où apparaissent Rimbaud, Oscar Wilde, Renée Vivien et Jean Lorrain. Dans son article sur le recueil *La Dame à la louve* de Renée Vivien, Pascale Joubi suggère que la poète d'origine anglaise installée à Paris reprend la thématique en vogue à la Belle Époque des rapports homme-femme pour mettre en scène des identités féminines, plus spécifiquement la vierge et la lesbienne, visant la mise en échec des représentations traditionnelles des sexes. Plusieurs œuvres favorisent les nouveaux discours sur l'homosexualité féminine qui voient alors le jour et sont particulièrement valorisés, même au quotidien, par le groupe autour de Natalie Barney. Les aphorismes de *Pensées d'une Amazone* de Barney ouvrent, pour Amélie Paquet, une réflexion politique et sociale qui a pour objectif de semer le trouble dans les institutions du mariage et de la maternité, et d'imaginer d'autres voies à emprunter, parmi lesquelles le lesbianisme serait la forme d'autonomie privilégiée. Il ne s'agit pourtant pas de remplacer le modèle hétérosexuel par l'imposition d'autres modèles monolithiques, mais de donner à lire des identités alternatives qui embrassent de nouveaux modes de vie.

Plusieurs auteurs cherchent à rehausser le penchant pour l'ambivalence sexuelle des personnages. Le mythe platonicien de l'Androgyne originel, ressurgi dans l'imaginaire du XIX^e siècle pour trouver son apogée sous le visage de la femme, métaphorise la remise en question de la conception d'un sujet univoque. Vanessa Courville y voit un héritage dans *Chéri* et *La Fin de Chéri* de Colette où, selon elle, l'ambiguïté sexuée et sexuelle des figures colettiennes se positionne en faveur du multiple grâce à la capacité de l'Androgyne à confondre les contraires.

Ces exemples découvrent une portée du modernisme qui dépasse le champ de la poétique et de l'esthétique pour ouvrir une réflexion *politique* centrée sur la question de la place occupée par la femme dans la société moderne. Cette approche politique de la pensée moderniste, qui ancre l'écriture dans le réel, fait écho à la vision sociale du courant que Virginia Woolf observe lorsqu'elle lie la création des personnages de fiction à l'expérience humaine du sujet moderne⁴⁷. Ces contextualisations sociopolitiques du mouvement se confrontent à un projet esthétique qui cherche à estomper, parfois même à abolir la ligne de partage entre l'art et la vie. En 1891, Oscar Wilde prône que « la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imite la Vie⁴⁸ », prenant ainsi le contre-pied des courants réaliste et naturaliste. Au sein des grands mouvements littéraires et culturels de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, du Symbolisme au Surréalisme en passant

47. Voir l'essai de Virginia Woolf cité au début de l'introduction.

48. WILDE O., « Le Déclin du mensonge », *Intentions* (1891), cité dans J. PIERRE, *L'Univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*, Paris, Somogy, 1991, p. 19.

par le Modernisme, le rejet des principes de réalité et de fiction « réaliste » fait l'unanimité. De nombreuses œuvres abordées dans le présent volume (Elsa von Freytag-Lorinhoven, Florine Stettheimer, Mireille Havet, Claude Cahun, Carolee Schneemann) révèlent la porosité des frontières entre l'Art et la Vie. Pour les modernistes, de fait, l'art permet d'imaginer de nouveaux possibles identitaires et sociaux.

Selon Irene Gammel, l'instabilité des identités genrées est exaltée par les mises en scène ludiques de la baronne Elsa et de la salonnière Florine Stettheimer, deux figures significatives de l'avant-garde new-yorkaise, où performance, *cross-dressing* et mode s'imbriquent pour faire advenir un sujet moderniste aux tendances androgynes. Le corps occupe une place centrale dans les préoccupations modernistes en tant que surface où se performant différents possibles identitaires. En se penchant sur deux œuvres des cinéastes Maya Deren et Carolee Schneemann (qui se situe au-delà de la période moderniste proprement dite), Sylvano Santini expose que la néo-avant-garde propre au cinéma expérimental américain implique également la présence du corps dans la création à travers une démarche comparable à celles de la baronne Elsa et des créatrices Dada de Zurich. Dans la lignée des femmes auteurs modernistes qui investissent le genre autobiographique, et son pendant visuel, l'autoportrait pictural (Gertrude Stein, Colette, Romaine Brooks, Claude Cahun), Deren et Schneeman repensent les frontières médiatiques du cinéma.

À l'innovation formelle s'adjoint souvent une recherche thématique, notamment dans la construction du personnage et de sa psychologisation, selon les prémisses du modernisme : rupture avec l'héritage *et* perpétuation de certaines traditions. « Déjouer » et « détourner » sont deux mots d'ordre dans le déploiement de procédés scripturaux par l'esthétique moderniste. L'éclatement des modèles de création paraît une constante du courant et peut être en partie responsable de son caractère éclectique. C'est dans cette perspective qu'Anne Reynes-Delobel soutient que l'œuvre de Claude Cahun et Marcel Moore répond à l'impératif moderniste d'innover formellement et thématiquement. Avec ses photographies d'objets surréalistes sous cloche prises en 1925, Cahun présente une forme inédite, soucieuse d'offrir de nouveaux paradigmes pour repenser la représentation du monde. S'intéressant au même couple d'artistes, Alexandra Arvisais affirme, à partir de l'ouvrage hybride *Vues et visions*, que les nombreuses tensions en jeu chez Cahun et Moore s'incarnent par le procédé du double grâce auquel l'œuvre s'affranchit des frontières entre les courants littéraires, le soi et l'Autre, le masculin et le féminin.

*

Le collectif *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940* se propose de reprendre le fil de la réflexion sur l'esthétique moderniste en termes d'écriture et de création, de genres (littéraires et artistiques) et de *gender*, entortillé dans le cadre d'un colloque international qui a eu lieu en septembre 2013 à l'université de Montréal. De provenance géographique variée (Canada, Québec, France, Angleterre), les auteurs se penchent sur les frictions entre le « masculin » et le « féminin » dans les fictions de la première moitié du xx^e siècle. Un certain nombre de questions reviennent d'un article à l'autre dès lors qu'on examine dans une perspective triangulaire – modernisme, f(r)iction, *genre* – les textes littéraires et les œuvres visuelles de la période en question : comment définir les contours du personnage moderniste qui se nourrit à même les mythes (anciens et modernes), de même que les attributs du féminin *et* du masculin ? Quelles sont les stratégies déployées par les auteurs pour travailler les personnages de l'intérieur, en dessous des apparences, afin de leur insuffler la vie en « une impression d'une ligne [...] plus percutante [qu'une] longue description⁴⁹ », comme le formule Virginia Woolf ? Quel impact ont les personnages perturbant l'ordre social – qui sont souvent les protagonistes féminines – et, par là, la différence des sexes, sur la reconfiguration de l'espace social et l'imaginaire artistique ; sur les rapports entre le masculin et le féminin ? En quoi portent-ils les traces de l'expérience « moderne » ? Les articles contenus dans le présent volume visent à pénétrer les arcanes de l'esthétique moderniste en axant l'intérêt principal sur le nouveau symbolisé par des personnages féminins ambivalents, énigmatiques, parfois tiraillés entre des aspirations contradictoires, aux prises avec les défis d'un mode de vie différent par rapport à celui des générations précédentes. En somme, les contributeurs et les contributrices s'appliquent à enrichir notre compréhension du modernisme tel qu'il s'est manifesté de la Belle Époque, pour utiliser ce terme propre à l'histoire culturelle française, à la débâcle de la Seconde Guerre mondiale.

Le point de convergence des dix-sept contributions réunies ici demeure la réflexion sur la mobilité des identités genrées, amorcée par les auteurs et les artistes modernistes : étudier ces œuvres signifie explorer les multiples facettes du modernisme ce qui, ultimement, devra nous permettre de comprendre qu'un certain nombre d'expérimentations contemporaines (disons *grosso modo* des années 1980 à nos jours) – mentionnons Serge Doubrovsky, Cindy Sherman, Matthew Barney, Virginie Despentes, Pedro Almodovar, Nelly Arcan, Xavier Dolan et Guillaume Gallienne – seraient à placer sous l'enseigne du postmodernisme.

49. WOOLF V., « Mr. Bennett et Mrs. Brown », art. cité, p. 239.