Des voix en voie : les femmes, c(h)oeur et marges des avant-gardes

Elisa Borghino

▶ **To cite this version:**

Elisa Borghino. Des voix en voie : les femmes, c(h)oeur et marges des avant-gardes. Littératures. Université de Grenoble; Università di Torino (Turin, Italie), 2012. Français. NNT : 2012GRENL041 . tel-01559403

HAL Id: tel-01559403
https://theses.hal.science/tel-01559403

Submitted on 10 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
ALMA UNIVERSITAS TAURINENSIS

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'Université de Grenoble et l'Université de Turin

Spécialité : **LLSH / Lettres et Arts / Recherches sur l'Imaginaire**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 -7 août 2006

Présentée par

Elisa BORGHINO

Thèse dirigée par **Mme Franca BRUERA** et
codirigée par **M. Jean-Pol MADOU**

préparée au sein des **Laboratoire LLS de l'Université de Savoie et Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Lettterature Moderne e Comparate**

dans **les Écoles Doctorales Langues, Littératures et Sciences Humaines (50) et Culture Classiche e Moderne**

Des voix en voie.
Les femmes, c(h)œur et marges des avant-gardes

Thèse soutenue publiquement le **28 septembre 2012**,
devant le jury composé de :

Monsieur Jean-Pol Madou
Université de Savoie (Président du jury)
Madame Franca BRUERA
Université de Turin (Secrétaire du jury)
Madame Silvia CONTARINI
Université Paris Ouest-Nanterre La Défense (Membre du jury)
Madame Laura COLOMBO
Université de Vérone (Membre du jury)

Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France / Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP

RÉSUMÉ

Des voix en voie. Les femmes, c(h)oeur et marges des avant-gardes étudie le dense réseau de relations établies par quelques figures féminines qui ont inspiré des projets et des recherches au sein des avant-gardes historiques dans le panorama français du début du XXe siècle. La présente étude s'intéresse à des femmes – Sonia Delaunay, Claire Goll, Marie Laurencin, Hélène d'Œttingen, Valentine de Saint-Point et Elsa Triolet – qui ont travaillé de concert avec les représentants majeurs des avant-gardes émergentes, en donnant naissance à des projets et à des collaborations à travers l'Europe. Ces femmes artistes prolifiques, qui ont en commun le multiculturalisme et le pluristylisme, sont très actives dans le panorama artistique et littéraire du début du XXe siècle. Des traces de leurs travaux peuvent se retrouver dans les correspondances, les manuscrits, les mémoires et d'autres documents, édités et inédits, qui constituent le corpus de la thèse. La documentation ici présentée est un témoignage de la capacités des auteures à mettre en place des stratégies de communication pour une reconnaissance méritée de leur production sur la scène nationale et internationale. Le travail présente trois parties, chacune décrivant, expliquant et analysant la matière, dans le but de retracer les parcours – les voies – de ces quelques créatrices, pour en faire enfin ressortir les voix. Les annexes comprennent des documents originaux et une chronologie qui liste les travaux examinés, avec ceux des principaux chefs-de-file des avant-gardes.

Mot-clés :
Avant-gardes, réseau, femmes artistes, femmes de lettres.

ABSTRACT

Voices on the way. Women, heart / choir and fringe of the avant-garde explores the thick network of relations established by some female characters who have inspired projects and researches within the historical avant-garde in the French panorama of the early twentieth century. This study examines women – Sonia Delaunay, Claire Goll, Marie Laurencin, Hélène d'Œttingen, Valentine de Saint-Point and Elsa Triolet – who have worked closely with the main leaders of the emerging avant-garde movement, giving rise to projects and cooperations across Europe. These fecund female artists, who share multiculturalism and multilingual abilities, are the most active in the literary-artistic landscape of the early twentieth century. Traces of their works can be found in correspondence, excerpts, memoirs and other documents, both published and unpublished, that create the corpus of the thesis. The documentation presented here is a valid testimony to the authors' ability to put in place communicative strategies for an adequate recognition of their work into the national and international scene. The work is subdivided in three parts, each describing, explaining and dissecting the subject, in order to retrace the ways of these creators, to hear their voices at last. The appendix includes original documents and a chronology listing the examined works, together with those of the main exponents of the avant-garde movement.

Key-words :
Avant-garde, network, women artists, women writers.

REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser ici mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de cette thèse ainsi qu'à la réussite de ce parcours de recherche.

Je tiens à remercier sincèrement Madame Franca Bruera qui, en tant que Directrice de thèse, s'est toujours montrée à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce travail, ainsi que pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer et sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Mes remerciements s'adressent également à mon autre Directeur de thèse, Monsieur Jean-Pol Madou, pour la disponibilité, la gentillesse et la patience dont il a su faire preuve malgré ses charges académiques et professionnelles.

Un remerciement particulier va à Madame Barbara Meazzi, pour tous les conseils, les encouragements, la confiance, le soutien et la bienveillance qu'elle m'a témoignée. Merci à elle d'être si disponible, ouverte et motivante par rapport à mon travail et à ma recherche.

Je tiens à remercier les membres du jury, Madame Laura Colombo et Madame Silvia Contarini, d'avoir bien voulu accepter d'être les rapporteurs de ce travail. Je les remercie pour l'honneur qu'elles me font en accordant leur temps et leur expertise dans l'évaluation de cette thèse.

Je remercie tout le personnel de l'Université de Turin et du Dottorato en Culture Classiche et Moderne, dans la personne de Madame Paola Cifarelli, pour sa disponibilité et sa gentillesse, ainsi que les membres de l'Ouvroir de la Modernité. Je remercie également tout le personnel de l'Université de Savoie, et notamment Sabina Ciminari, pour ses conseils et ses encouragements, le personnel du Laboratoire LLS de l'Université de Savoie, dans les personnes de Messieurs Guido Castelnuovo et Christian Guilleré, Mesdames Catherine Brun et Marie-Ange Mayoussier, pour leur disponibilité et leur efficacité, tous les membres de l'association Têtes chercheuses – Alpes et l'équipe organisatrice des Journées d'Études Doctorales de ces trois dernières années, dans l'espoir de poursuivre dans l'avenir notre collaboration.

Je remercie également Mesdames Marianne Camus et Valérie Dupont de l'Université de Bourgogne, Monsieur Thomas Stauder de l'Université d'Augsbourg, Madame Anne Tomiche de l'Université Paris III, Monsieur Peter Read de l'Université de Kent et Madame Cathy Margaillan de l'Université de Nice Sophia-Antipolis, pour l'attention qu'ils ont portée à

mes recherches et les échanges fructueux que nous avons eus.

Je remercie le personnel de la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque Sainte-Geneviève, la Bibliothèque Marguerite Durand, la Bibliothèque Municipale de Saint-Dié des Vosges, le Fonds Doucet, tous les ayant-droits qui m'ont accordée leur permission pour la consultation des documents inédits, et notamment Madame Severini-Brunori, avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger de longues lettres, Madame Catherine Gide, Madame Anne Quarles, Monsieur Christophe Tzara et la Fondation des Apprentis d'Auteuil, la Bibliothèque de l'Université libre de Berlin, la Biblioteca Nazionale, les bibliothèques universitaires et municipales de la ville de Turin, la Bibliothèque de l'Université Stendhal Grenoble III, la Bibliothèque Universitaire de l'Université de Savoie, et notamment Madame Véronique Rochette, pour sa gentillesse et sa sympathie, la Bibliothèque du Laboratoire LLS de l'Université de Savoie, et notamment Madame Chabert, pour sa disponibilité et son efficacité.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Madame Evelyne Thomassin qui a eu la patience et la gentillesse de lire et corriger ce travail.

Je remercie aussi mon professeur de lycée, Madame Silvia Diegoli, pour m'avoir transmis la passion pour la langue, la culture et la littérature françaises.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de cette thèse, notamment zia Graziella et zio Lino, Giorgio et Claudia, Luca et Antonella, Sara et Sergio, à ma meilleure amie Paola, ainsi qu'à mes parents Elvira et Franco et à mon frère Dario, pour leur contribution, leur patience et leur soutien : c'est à eux que je dédie ce travail.

Merci à toutes et à tous.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....8

PREMIÈRE PARTIE. LES VOIES DES AVANT-GARDES

CHAPITRE 1

INVENTAIRE.....27

1.1 LES AUTRICES : DES FEMMES DE LETTRES ET DES FEMMES ARTISTES.....33

1.1.1 *Les Mots des femmes*: auteur, auteure, autrice, femme écrivain, femme de lettres..

1.1.2 La Femme artiste et le “troisième sexe” : le mythe de l'androgyne.....39

1.2 LA FORMATION DES INTELLECTUELLES.....47

1.2.1 Les “Cercles d'amis”.....47

1.2.2 L'École des Beaux Arts et les Académies.....51

CHAPITRE 2

LES VOIES DE LA DIFFÉRENCE.....56

2.1 EN-QUÊTE D'IDENTITÉS.....62

2.1.1 Des Voies genrées.....62

2.1.2 Des Archétypes et des *Topoi*.....71

2.2 LA CRISE IDENTITAIRE.....78

2.2.1 La Rupture.....78

2.2.2 Le Renouvellement.....83

2.3 L'AFFIRMATION DE SOI.....86

2.3.1 La Femme nouvelle.....86

2.3.2 Les Triades : entre *tierce pensée* et *troisième voix*.....91

DEUXIÈME PARTIE. LES VOIX DE L'AVANT-GARDE

CHAPITRE 3

LES VOIX TRADUITES....96
3.1 CLAIRE GOLL ET ELSA TRIOLET....102
3.2 L'AUTOTRADUCTION....106
3.2.1 *Arsenic*....112
3.2.2 *La Mise en Mots*....121
3.3 AU CŒUR DES AVANT-GARDES, AU CŒUR DE L'HISTOIRE....129
3.3.1 *La Poursuite du Vent*....129
3.3.2 *Les Amants d'Avignon*....135

CHAPITRE 4

LES VOIX INTIMES....147
4.1 SONIA DELAUNAY ET MARIE LAURENCIN....152
4.2 LES JOURNAUX INTIMES E LES ÉCRITS AUTOBIOGRAPHIQUES....159
4.2.1 *Nous Irons jusqu'au Soleil*....159
4.2.2 *Le Carnet des Nuits*....163
4.3 AU CŒUR DES AVANT-GARDES, AU CŒUR DE L'HISTOIRE....175
4.3.1 *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*....175
4.3.2 *Le Petit Bestaire*....178

CHAPITRE 5

LA TROISIÈME VOIX....185
5.1 HÉLÈNE D'ŒTTINGEN ET VALENTINE DE SAINT-POINT....187
5.2 LA NARRATION....193
5.2.1 *Le Château de l'Étang rouge*....193
5.2.2 *Une Femme et le désir*....201
5.3 AU CŒUR DES AVANT-GARDES, AU CŒUR DE L'HISTOIRE....208
5.3.1 *Guillaume Apollinaire et Henri Rousseau*....208
5.3.2 *Les Manifestes*....210

TROISIÈME PARTIE. AU C(H)ŒUR DES AVANT-GARDES : LE RÉSEAU

CHAPITRE 6

LES VOIX CROISÉES, LES VOIX MULTIPLES.....217
6.1 CORRESPONDANCES AU FIL DU TEMPS (FÉRAT, SOFFICI, ŒTTINGEN).....225
6.1.1 Entre passé et présent : les temps des souvenirs.....225
6.1.2 Entre présent et futur : les temps des projets.....228
6.2 CORRESPONDANCES ENTRE FEMMES ET CHEFS-DE-FILE.....234
6.2.1 Sonia Delaunay et Tristan Tzara.....234
6.2.2. Marie Laurencin, Guillaume Apollinaire, Marcel Jouhandeau et Paul Léautaud.....240
6.3 CORRESPONDANCES ENTRE FEMMES.....250
6.3.1 Marie Laurencin et Natalie Clifford-Barney.....250
6.3.2 Rachilde et Valentine de Saint-Point.....253

CHAPITRE 7

LES VOIX DE LA MÉMOIRE.....255
7.1 LES FEMMES, AU CŒUR DU RÉSEAU.....264
7.2 LES FEMMES, CHŒUR DU RÉSEAU.....267

CONCLUSION.....276

ANNEXES.....282

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES.....283
ANTHOLOGIE DES TEXTES INÉDITS.....297

BIBLIOGRAPHIE.....331

INTRODUCTION

Paris, à l'aube du XXe siècle. Peu avant l'éclatement de la première guerre mondiale, qui allait révolutionner le sort de l'humanité entière, dans la pleine agitation de la Belle Époque qui préannonce des renouvellements imminents, quelques prometteurs intellectuels européens se réunissent dans la capitale française pour donner l'essor à d'incomparables mouvements artistiques et littéraires, promoteurs de nouvelles formes d'art et de vie. Naissent les avant-gardes historiques[1] : les années 1907[2], 1909[3], 1916[4], 1924[5] ne sont que quatre parmi

---

1 Emprunté au jargon militaire, le mot "avant-garde" désigne en origine la « partie (d'une armée) qui marche en avant du gros des troupes », Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert-Sejer, 2005, p. 678. Par ailleurs, « par métaphore, le terme indique, en politique (aux lendemains de la Révolution française), puis dans le vocabulaire artistique, des idées et des formes d'expression en rupture avec l'idéologie et l'esthétique dominantes, généralement défendues et exprimées dans un manifeste par un groupe plus ou moins structuré », Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige / Plus, 2002, pp. 40-42. N'appartenant pas spécifiquement au domaine de la littérature, dans lequel il fait une apparition tardive, ce terme désigne désormais un mouvement, un individu, une œuvre qui joue ou prétend jouer un rôle de précurseur, par ses audaces.

2 La poétique cubiste s'affirme dès 1907 dans *Les Demoiselles d'Avignon*, œuvre révolutionnaire que l'espagnol Pablo Picasso – installé depuis longtemps à Paris – termine alors et qui constituent la première violation du rapport traditionnel entre figure et fond. « Lorsque Picasso, en 1907, commençait à représenter les êtres humains et les objets sous des angles combinés et bientôt sous des facettes multipliées presque à l'infini, il entreprenait une reconstitution rationnelle et méthodique du monde vu en ses aspects divers et successifs, d'une façon plus complète encore qu'on n'avait jamais osé le concevoir ; et en même temps il donnait au réel un ébranlement formidable qui allait le faire craquer de toutes parts et lui faire révéler en la moindre de ses parcelles des trésors inconnus », *La Grande Histoire de la peinture*, Paris, Skira, 1979, p. 113.

3 « L'année 1909 marque un tournant décisif dans l'évolution culturelle de l'Italie. Il y a longtemps que les traditions formelles du monde antique, cultivées depuis des siècles par une communauté internationale d'amateurs d'art assidus, ainsi que l'idée d'une Arcadie éternelle maintenue vivace par des voyageurs jusque tard dans le XIX siècle se sont détériorées à l'intérieur du pays qui les a vues naître », Sylvia Martin, *Futurisme*, Paris, Taschen, 2006, p. 6.

4 « Le nom de "Dada" paraît pour la première fois à Zurich en 1916, dans l'unique livraison de "Cabaret Voltaire", une revue d'allure moderniste, rassemblant poètes et peintres d'avant-garde réfugiés en Suisse », Henri Béhar, Michel Carassou, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990, p. 7.

5 « Utilisé pour la première fois par Guillaume Apollinaire en 1917, le terme de "Surréalisme" est repris par André Breton quand il décide de transformer la révolte Dada contre la bourgeoisie en révolution pour la liberté de l'individu et de la société », Federico Poletti, *L'Art au XXe siècle. Les avant-gardes*, Traduit de

les principaux moments évocateurs de la publication et de la diffusion d'expressions manifestaires ponctuelles et précises[6]. À chacun de ces mouvements artistiques et littéraires – parmi les principaux nous citerons, dans l'ordre chronologique, le Cubisme[7], le Futurisme[8], le Dadaïsme[9] et le Surréalisme[10] – on leur associe généralement le visage d'un chef-de-file : de Picasso[11] à Marinetti[12], de Tzara[13] à Breton[14], tous ont introduit, par le biais de leur originalité créative, des innovations révolutionnaires[15] dans les domaines linguistiques et stylistiques, dans un mélange des genres très particulier. C'est l'époque du renouvellement, du dynamisme,

---

l'Italien par Dominique Férault, Paris, Hazan, 2006, p. 118. En 1924 son fondateur André Breton rédige et publie son *Manifeste*, où il affirme que le Surréalisme est un « automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale », André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 36.

6 Vu la grande quantité des travaux consacrés aux écritures manifestaires, nous ne citerons ici, à titre d'exemple, que l'étude récente d'Anne Tomiche : « De fait, la plupart des mouvements qui, au début du XXe siècle, ont revendiqué le statut d'"avant-garde" ou se le sont vu attribuer, ont utilisé la forme du manifeste pour légitimer leur fondation, et ont produit des textes explicitement intitulés "manifestes" : manifestes du Futurisme, du Vorticisme, du Dadaïsme, du Surréalisme, manifestes lettristes, ou encore *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique* de Pierre Garnier. S'il faut assurément faire attention à ne pas amalgamer les avant-gardes, il est une stratégie discursive qu'elles semblent partager : celle du manifeste. D'ailleurs, si les "avant-gardes" historiques du XXe siècle ont eu recours aux "manifestes" pour légitimer leur fondation, inversement, les affirmations, réitérées depuis la fin des années 1970, de la "fin des avant-gardes" vont de pair avec celles de la fin des manifestes littéraires », Anne Tomiche, *"Manifestes et "avant-gardes" au XXe siècle*, *in* Francis Marcoin, Anne Tomiche, Fabrice Thumerel (dir.), *Avant-Gardes, Critique et Théorie*, Actes du colloque de l'Université d'Artois à Arras, Site Libr&critique, 2006, p. 3.

7 Stimulés par la leçon de Cézanne – qui recommande de traiter la nature par les volumes – et par la simplification plastique de l'art et plus précisément de la sculpture nègre que l'on vient de découvrir et qui enthousiasme les jeunes artistes, la recherche de l'art pur et innocent tel que le propose le Douanier Rousseau, Picasso et son ami Braque – et bientôt Léger – approfondissent les recherches du Cubisme, qui veut la représentation d'un objet en une seule image constituée par plusieurs angles de vue à la fois. Ne représentant que des objets quotidiens, ils refusent les sujets littéraires. Pablo Picasso donne alors la vie à la première période du Cubisme, dite "Précubisme, Cubisme cézannien, nègre ou géométrique", dont le nom vient de la représentation en volume de l'objet, à la manière de Cézanne ou des masques africains. Remontant à la période entre 1907 et 1909 et définies comme "protocubistes", ces œuvres sont caractérisées par le bouleversement de la perspective, par la réduction chromatique à deux ou trois tons, de plus en plus sombres, et par la fermeté de la touche – aussi bien que dans *Le Grand Nu* de Georges Braque, de 1908 –. De cette période, *Le Réservoir à Horta* de Pablo Picasso, de 1909. André Derain et Fernand Léger mènent alors des recherches parallèles.

du partage des projets et des intentions. C'est l'époque des premiers groupes créateurs, des vivaces rencontres dans les cafés, des célèbres soirées futuristes[16] et dadaïstes[17]... Mais c'est aussi l'époque de la lutte contre la misogynie et des premières révolutions dans le domaine sociopolitique, dans le but d'obtenir d'abord le droit de vote[18] et ensuite une parité des sexes aussi utopique que lointaine.

De tels événements s'accompagnent de l'émergence de quelques femmes artistes et femmes de lettres, profondément décidées à poursuivre une carrière aussi éclatante que celle

---

[8] Inauguré par le manifeste publié par Filippo Tommaso Marinetti à Paris dans « Le Figaro » du 20 février 1909, *in* Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, pp. 85-89, le Futurisme italien est le premier mouvement appelé d'avant-garde. « Caractérisé par l'exigence d'un renouvellement radical des moyens d'expression par le biais d'une audacieuse expérimentation stylistique et technique, le Futurisme exalte le progrès, la vitesse, la simultanéité, mais aussi l'agressivité et la compétition. Vivement critique à l'encontre de l'art du passé, il propose sur le plan littéraire l'emploi du vers libre et la désintégration de l'ordre syntaxique, comme l'exprime la poétique des “mots en liberté” », Federico Poletti, *L'Art au XXe siècle. Les avant-gardes*, *cit*., p. 53.

[9] Le mouvement Dada – ou Dadaïsme –, courant international, se manifeste aussi en Amérique, en Afrique, au Japon. Envisageant tous les arts, proclamant l'abolition de la logique, des mesures du temps et de l'espace, et un retour à l'illogisme enfantin – considéré et prisé en tant que source profonde et spontanée de l'inspiration poétique –, ce mouvement littéraire et artistique est fondé en 1916, à Zurich, par Tristan Tzara, son principal prôneur. Le mouvement Dada, dont le nom n'a signification aucune, est délibérément affublé d'une dénomination cocasse et dénuée de sens, choisie à l'aide d'un coupe-papier pointé au hasard sur les pages d'un dictionnaire. Nous lisons dans le manifeste Dada de 1918 : « DADA – voilà un mot qui mène les idées à la chasse ; chaque bourgeois est un petit dramaturge, invente des propos différents, au lieu de placer les personnages convenables à la qualité de son intelligence, chrysalides sur les chaises, cherche les causes ou les buts (suivant la méthode psycho-analytique qu'il pratique) pour cimenter son intrigue, histoire qui parle et se définit », Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, *in* Aurélie Verdier, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005, p. 78.

[10] S'inscrivant dans le mouvement de révolte suscité par le traumatisme d'une guerre qui a engendré la faillite des valeurs du rationalisme et de l'humanisme occidental, le Surréalisme a pour but le « reclassement des choses suivant un ordre impossible à élucider par les moyens de la raison ordinaire. Nous ne parlons pas pour nous faire comprendre, mais à l'intérieur de nous-mêmes avec des socs d'angoisse », André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, *cit*., p. 36.

[11] Pablo Picasso (Malaga 1881-Mougins, 1973), peintre et sculpteur espagnol. « Affrontando il problema di Picasso non si può fare a meno di percorrere l'esperienza dell'arte contemporanea per ogni verso, perché dovunque egli ha impresso il segno indelebile della sua personalità, anche se il periodo cubista rappresenta senz'altro una tappa della più alta importanza nella sua complicata vicenda d'artista. Picasso infatti è il massimo protagonista dell'arte di oggi e resta una chiave essenziale per comprendere cinquant'anni di storia

des chefs-de-file de qui elles s'inspirent ; contrairement à ce que l'on a tendance à croire, ces femmes n'animent pas seulement la micro-histoire, mais entrent de plein front dans la macro-histoire[19]. Notre travail se propose de démontrer les modalités et les temps de ce processus de recherche et de découverte : l'étude de près du panorama culturel de l'époque nous le montre timidement souligné par des présences féminines qui, grâce à une volonté et à une ténacité admirables, laisseront une marque profonde dans l'histoire culturelle européenne. La plupart du temps il s'agit de figures peu connues par le grand public, ou alors associées à d'autres

figurativa », Mario De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milan, Feltrinelli, 1998, p. 225. « En affrontant le problème de Picasso on ne peut pas s'empêcher de parcourir l'expérience de l'art contemporain dans tous les sens, parce qu'il a imprimé partout le signe indélébile de sa personnalité, bien que la période cubiste représente certainement une étape des plus importantes dans sa vie compliquée d'artiste. Picasso est en effet le plus grand protagoniste de l'art d'aujourd'hui et il demeure une clef essentielle pour comprendre cinquante ans d'histoire figurative », traduction réalisée par nos soins.

12 Filippo Tommaso Marinetti (Alexandrie, Égypte 1876 – Bellagio, Italie 1944), poète, écrivain et dramaturge italien.

13 Tristan Tzara (né Samuel Rosenstock, Moinesti, Roumanie 1896 – Paris 1963), poète et essayiste roumain d'expression roumaine et française.

14 André Breton (Tinchebray, 1896 – Paris, 1966), poète, essayiste et critique d'art français. « Mais il y a un homme, qui, depuis le départ et jusqu'à maintenant est, si je puis dire, l'âme du groupe surréaliste. Les membres du groupes ont, sans doute, changé selon le temps, mais le groupe est toujours présent, toujours vivant, réuni autour de Breton. Nous pouvons donc appeler surréaliste ce qui est sorti du groupe surréaliste, passé et présent, ce qui a eu son assentiment. Il me semble que, de ce fait, le concept de Surréalisme peut être défini avec clarté », Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le Surréalisme*, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 13.

15 « La notion d'avant-garde, conçue comme scission novatrice à l'intérieur du champ artistique, n'a pu apparaître et conquérir son droit de cité qu'à deux conditions : d'une part, qu'il existe des “mouvements” en art, autrement dit des regroupements par affinités esthétiques, distincts les uns des autres et susceptibles de coexister à l'intérieur d'un même champ de production ou, si l'on préfère, d'un même espace de concurrence ; d'autre part, que la notion de novation ou d'innovation soit valorisée, autrement dit soit considérée, par les producteurs et par leurs juges, comme une qualité susceptible de renchérir la valeur des œuvres et d'asseoir la position de leurs auteurs – et, occasionnellement, celle de leurs clients », Nathalie Heinich, “Avant-garde, art”, *in Encyclopédie thématique, culture*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2004, p. 507. La logique de l'avant-garde étant de rupture et de renouvellement, la définition qu'on lui assigne est purement structurelle. Structure plutôt qu'objet, disposition avant d'être une position, l'avant-garde est une « forme du travail de création, dont le contenu change fortement selon la situation historique », Nathalie Heinich, “Avant-garde, art”, in *Encyclopédie thématique, culture*, *cit*., p. 508.

16 « Tra gli strumenti della propaganda rientra anche la serata futurista, forma privilegiata di comunicazione

personnalités bien plus célèbres. Leurs noms – souvent des pseudonymes – évoquent ceux des compagnons ou des maris de majeure envergure et coïncident, entre autres, avec ceux de Sonia Delaunay[20], Claire Goll[21], Marie Laurencin[22], Hélène d'Œttingen[23], Valentine de Saint-Point[24], Elsa Triolet[25] – et sur ces figures notre recherche se focalisera –. Définir le lien commun entre ces femmes artistes ou femmes de lettres du début du vingtième siècle ne se révèle pas, en réalité, une tâche difficile, vu l'ample production non seulement picturale conservée dans les musées du monde entier, attestant les centres d'intérêt et de travail

negli anni “eroici”, quando il teatro è ancora un importante mezzo di socializzazione che permette al pubblico di riunirsi in uno stesso luogo, al di là delle distinzioni di classe o censo. Dalla platea alle barcacce, ai loggioni, il teatro è il contenitore in cui la creatività futurista ritualmente dilaga come la lava fusa che scorre dalla bocca d'un vulcano : spettatori e artisti sono i componenti chimici di una fusione incandescente, dove l'evento è non soltanto lo spettacolo in sé, ma l'insieme di tensioni, azioni e reazioni suscitate. Le “serate futuriste” producono un'emozione collettiva liberatoria e anticipano, sia pure in dimensioni ridotte, un fenomeno abituale nella nostra società di massa avanzata, i grandi concerti di musica per i giovani, i meeting politici attraversati da forti implicazioni passionali e talvolta da inevitabili scontri », Claudia Salaris, *Futurismo*, Milan, Editrice Bibliografica, 1994, pp. 18-19. « Parmi les instruments de la propagande se répand aussi la soirée futuriste, forme privilégiée de communication pendant les années “héroïques”, lorsque le théâtre est encore un important moyen de socialisation permettant au public de se réunir dans un même endroit, au delà des distinctions de classe ou de patrimoine. Du parterre aux loges d'avant-scène, en passant par le paradis, le théâtre est le récipient où la créativité futuriste se répand comme la lave en fusion qui rituellement s'écoule de la bouche d'un volcan : spectateurs et artistes sont les composantes chimiques d'une fusion incandescente, où l'événement n'est pas seulement le spectacle tout court, mais l'ensemble des tensions, des actions et des réactions suscitées. Les “soirées futuristes” produisent une émotion collective libératoire et anticipent, même dans des dimensions réduites, les grands concerts de musique pour les jeunes, les rencontres politiques traversées par de fortes implications passionnelles et parfois des affrontements inévitables », traduction réalisée par nos soins.

[17] À Zurich, les premières soirées du Cabaret Voltaire – prélude à la naissance de Dada – sont déjà dadaïstes : à la fois artistiques et critiques, polémiques et contradictoires, elles sont décrites par Tzara dans *Chronique zurichoise*, « Le Cabaret a duré six mois, chaque soir on enfonça le triton du grotesque du dieu du beau dans chaque spectateur, et le vent ne fut pas doux – secoua tant de consciences – le tumulte et l'avalanche solaire – la vitalité et le coin silencieux près de la sagesse ou de la folie – qui pourrait en préciser les frontières ? – lentement s'en allèrent les jeunes filles et l'amertume plaça son nid dans le ventre du père de famille. […] Devant une foule compacte, Tzara manifeste, nous voulons nous voulons pisser en couleurs diverses, Huelsenbeck manifeste, Ball manifeste, Arp Erklärung, Janko meine Bilder, Heusser eigene Kompositionen, les chiens hurlent et la dissection du Panama sur piano sur piano et embarcadère – Poème crié – on crie dans la salle, on se bat, premier rang approuve deuxième rang se déclare incompétent le reste crie, qui est plus fort on apporte la grosse caisse, Huelsenbeck contre 200, Ho osenlatz accentué par la très grosse caisse et les

communs[26]. En revanche, la proposition d'une vision d'ensemble tenant compte des effectives contributions apportées à la macro-histoire se révélera plus compliquée. Il faudra y ajouter la démonstration du travail réalisé de concert avec les principaux représentants des avant-gardes historiques et le parcours – souvent et inévitablement semé d'obstacles – visant à la reconnaissance de la production artistique et littéraire, ainsi que la passion partagée pour les arts, l'égal intérêt pour les évolutions dans le domaine culturel, la commune vivacité des intentions et des propositions. Et pourtant, ce qui attire notre attention et ce sur quoi nous

---

grelots au pied gauche – on proteste on crie on casse les vitres on se tue on démolit on se bat la police interruption », March Dachy, *Journal du mouvement Dada 1915-1923*, Genève, Skira, 1989, p. 7.

18 En France, le mouvement pour le droit de vote est repris sous une forme spectaculaire par Hubertine Auclert (1848-1916), qui fait son éducation politique à Paris, auprès de la première génération des féministes du Second Empire. En 1876, après avoir participé à un congrès ouvrier où elle s'insurge contre les conceptions développées à la tribune sur la subordination des femmes, elle crée son propre mouvement, la *Société du droit des femmes* – autorisée seulement en 1879, dont la priorité est l'obtention du droit de vote. D'après Michelle Zancarini-Fournel, « après 1880, Hubertine Auclert incarne un féminisme radical qui ne recule devant aucune obstacle et se met en scène avec un certain goût pour la provocation : elle essaie, en compagnie d'une dizaine de jeunes femmes, de se faire inscrire sur les listes électorales et devant le refus commence une grève publique de l'impôt et par ce geste devient la première suffragette avant même les Anglaises. Elle fonde le 13 février 1881, son propre journal, hebdomadaire, *La Citoyenne*, aux éditoriaux percutants qui donnent le ton de son combat pour le droit de vote », Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France, XIXe-XXe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 44.

19 Nous renvoyons au paragraphe introductif de l'article de Daniela Rizzi centré sur les artistes et les lettrés russes dans les écrits d'Ardengo Soffici, et duquel nous nous inspirerons ici : « Questo articolo appartiene al genere della ricostruzione di microstorie culturali, le quali in taluni casi servono ad aumentare la mole dei dati fattuali riguardanti le circostanze di una data epoca, in altri casi più fortunati contribuiscono a illuminare in maniera sostanziale fatti macroscopici e già risaputi », Daniela Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, *in* Daniela Rizzi, Andrej Shishkin (dir.), *Russko-ital'janskij archiv II*, Université de Salerno, Collection Europa Orientalis, pp. 309-322, p. 309 : « Cet article appartient au genre de la reconstruction des micro-histoires culturelles, qui dans certains cas servent à augmenter l'étendue des faits factuels concernant les circonstances à une époque donnée, dans d'autres cas plus heureux contribuent à illuminer de manière substantielle des faits microscopiques et déjà sus », traduction réalisée par nos soins.

20 Sonia Delaunay (née Sara Ilinitchna Stern, Hradyz'k, Ukraine 1885 – Paris 1979), peintre d'origine ukrainienne. Pour l'ensemble de nos femmes artistes et femmes de lettres nous renvoyons aux fiches bio-bibliographiques présentées en annexe de ce travail de thèse.

21 Claire Goll (née Clara Aischmann, Nuremberg 1890 – Paris 1977), femme de lettres et journaliste franco-allemande.

22 Marie Laurencin (Paris 1883 – Paris 1956), peintre et graveuse française.

focaliserons notre recherche, est ce dense réseau de contacts que ces femmes ont développé et créé avec un travail de fond attentif et constant.

Le réseau[27] se propose en effet comme le mot-clé de notre entier discours, autour duquel tourneront nos raisonnements et nos analyses. Or, dire « réseau »[28] signifie évoquer inévitablement des rapports, des relations, des points de contact – voire des conflits – des discours explicités ou passés sous silence qui peuvent être de nature diverse, personnelle ou professionnelle, se liant alternativement au quotidien et à la création. Notre attention se focalisera sur les modalités de développement du réseau et sur l'analyse des temps, des lieux et des processus qui ont conduit à la naissance et au maintien des contacts sur des périodes de longue durée, ou au contraire à leur disparition suite à des moments d'échange occasionnels et sporadiques. L'échange représente, justement, un autre mot-clé du phénomène : puisque tout réseau implique un va-et-vient de nouvelles et de propositions, l'émetteur et le destinataire s'enrichissent dans un échange continu et durable qui se poursuit dans le temps et consolide

---

[23] Hélène d'Œttingen (née Elena Frantsevna Mionchinska Miaczinska, Ukraine *ca* 1875/1880 – Paris 1950), femme de lettres et peintre russe.

[24] Valentine de Saint-Point, (née Anna Jeanne Valentine Marianne Vercell Desglans de Cessiat Pelletier, Lyon 1875 – Le Caire 1953), femme de lettres et artiste française.

[25] Elsa Triolet, (née Ella Kagan, Moscou, Russie 1896 – Saint-Arnoult-en-Yvelines 1970), femme de lettres d'origine russe.

[26] Les musées consacrés à Marie Laurencin vont de Paris à Tokyo, et les expositions à l'honneur de Sonia Delaunay ont eu lieu à Berne comme à New York. Nous renvoyons à la bibliographie annexe à notre travail de thèse pour une liste complète des catalogues d'exposition des deux femmes artistes.

[27] « Réseau (amical, professionnel, social) : un mot passe-partout aux connotations multiples, une notion fonctionnelle pour certaines disciplines en sciences humaines, notamment l'économie ; mais pour quel usage, exactement, en matière de littérature ? », Julie Gaudreault, "Réseaux littéraires", *Acta Fabula*, Vol. 7, n° 5, Octobre 2006, est la question qui oriente les publication du recueil de Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires,* Bruxelles, Le Cri / CIEL, 2006, s'offrant comme un outil pour pouvoir réfléchir, d'une part, à la valeur théorique de la notion de réseau en sociologie de la littérature et, d'autre part, aux possibilités de l'appliquer à l'étude sociologique de l'espace littéraire.

[28] Les écrivains actifs durant l'entre-deux-guerres en Belgique francophone fréquentent de nombreux lieux de sociabilité, que l'article de Björn-olav Dozo, *Sociabilités et réseaux littéraires au sein du sous-champ belge francophone de l'entre-deux-guerres*, « Histoire & Mesure », vol. 24, n. 1, 2009, propose d'étudier dans une perspective réticulaire. L'analyse met en avant une catégorie particulière souvent ignorée du personnel littéraire, les animateurs de la vie littéraire, dont les principaux profils sont examinés qualitativement. Nous nous sommes inspirés de cette étude pour approfondir notre recherche concernant les réseaux instaurés par les femmes d'avant-garde.

les rapports. Cela sous-entend vraisemblablement la parité des intentions et des propositions des acteurs, dans un équilibre intellectuel souvent difficile à atteindre. Cependant, dans quelques cas nous remarquons des synapses communes[29] qui se relient systématiquement et engendrent le développement du réseau à tache d'huile, dans une évolution exponentielle.

L'étude analytique du réseau de contacts nous permet non seulement de suivre de près le procédé de création, mais aussi de vérifier l'effective présence des femmes au sein des avant-gardes, ce qui constituera notre problématique. Dans notre état des lieux, nous pouvons déjà affirmer que leur rôle actif est témoigné par les travaux critiques publiés ces trente dernières années par Anna Nozzoli[30], Claudia Salaris[31], Silvia Contarini[32] et bien d'autres. L'indispensable apport critique de ces études a permis de faire émerger un aspect encore peu exploré de la scène artistique et littéraire de l'époque, ainsi que la recherche continue et le recours incessant à des thématiques bien précises des auteures étudiées, qui entre autres partagent l'intérêt commun pour le mot écrit.

Les échanges épistolaires et l'écriture manifestaire représentent la carte de visite nécessaire à l'entrée dans les cercles intellectuels ; en effet, comme le témoignent les nombreuses correspondances et les mémoires qui constitueront notre objet d'étude, les femmes en question écrivent pour la nécessité et pour l'urgence de la communication, dans le but secondaire d'atteindre de plus vastes couches de public.

L'écriture se propose ainsi comme le complément à un travail nécessaire et parfois indispensable d'une sphère expressive qui paraît ne pas vouloir se tarir dans l'engagement artistique, mais qui s'étend et s'amplifie à l'infini, en trouvant sa moitié manquante[33] dans la production des artistes de niveau. Ces dernières ne se limitent pas seulement à contribuer à

---

[29] La synapse est la région d'interaction entre deux cellules nerveuses qui constitue une aire de jonction par laquelle le message chimique passe d'un neurone à l'autre, entraînant l'excitation ou l'inhibition de ce dernier. Dans notre lecture du réseau, nous pourrions comparer les synapses aux points de contact mis en place par les correspondants et représentés, dans la pratique, par les missives qu'ils ont échangés.

[30] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza : la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, La Nuova Italia, 1978.

[31] Claudia Salaris, *Le Futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909 – 1944)*, Milan, Edizioni delle donne, 1982.

[32] Silvia Contarini, *La Femme futuriste : mythes, modèles et représentations de la femme dans la littérature futuriste, 1909-1919*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, 2006.

[33] Lea Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Traduit de l'Italien par Mireille Zanuttini, Paris, Des femmes, 1982.

l'amélioration et à l'approfondissement des connaissances de leurs protégées, mais interviennent en premières dans la prise de contact avec d'autres personnalités, en les aidant à tracer leur parcours de quête identitaire.

La reconstitution des différentes étapes peut puiser dans les idées proposées par Béatrice Didier[34] dans ce qu'elle-même définit comme l'*Écriture femme*[35] et qui, opportunément adaptées aux temps et aux lieux des avant-gardes, apportent une contribution essentielle à l'analyse des écrits examinés. Nous retrouvons ainsi des constantes qui permettent de reconstituer les voies empruntées par nos auteures et qui les conduiront, dans la plupart des cas, à s'investir sur les deux fronts de l'art et de la littérature, dans l'espoir d'obtenir ensuite une visibilité et une résonance majeures. Lorsque Marie Laurencin, au cours de l'année 1947, adresse ses lettres à Natalie Clifford-Barney[36] pour l'informer de ses progrès dans le domaine artistique, elle ne le fait pas seulement pour revendiquer sa position de femme artiste ou pour se vanter de ses succès – tout en étalant sa liste de connaissances dans le milieu –, mais aussi pour établir un point de contact profond et durable avec la gérante d'un des salons les plus fréquentés de l'époque, qui pour sa part pourrait la présenter à d'autres artistes, des marchands et des mécènes. Le même procédé est mis en place par Sonia Delaunay lorsqu'elle prend contact avec Tristan Tzara et entreprend avec lui un échange épistolaire composé par un corpus de 22 lettres et 2 cartes postales, conservé aujourd'hui au Fonds Doucet de Paris. Comme pour Marie Laurencin, plus que d'un véritable échange dans les deux sens, il s'agit plutôt d'une action à sens unique, conduite à des fins professionnelles : bien que les pneus adressés par l'artiste au chef-de-file soient remarquablement rédigés, dans un style bien soigné et un registre affectueux, l'intention de fond reste fort évidente. Sonia Delaunay est décidée à conserver et à diffuser non seulement la production du peintre, son ami, le Douanier Rousseau[37], mais aussi celle de son défunt mari Robert Delaunay[38], dont Sonia s'occupe personnellement, en favorisant son succès posthume et en protégeant sa mémoire. Bien entendu, ces deux exemples ne sont pas exhaustifs, mais constituent tout de

[34] Béatrice Didier, spécialiste des écritures du XVIIIe siècle, s'est montrée particulièrement attentive à la production féminine ; ses ouvrages Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976 et Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 nous le montrent bien.

[35] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, *cit*.

[36] Natalie Clifford-Barney (Dayton, États-Unis 1876 – Paris 1972), écrivaine et poétesse américaine.

[37] Henri Rousseau (*dit* le Douanier Rousseau, Laval 1844 – Paris 1910), peintre français.

[38] Robert Delaunay (Paris 1885 – Montpellier 1941), peintre français.

même deux modèles témoignant de l'habileté communicative des deux artistes, nous permettant de démontrer que, de manière subtile voire souterraine, ces femmes réalisent la création d'un réseau de relations qui difficilement trouve des équivalents dans les années précédentes. Puisque leur travail est colossal, de portée et de valeur incomparables, la restriction de notre étude à quelques exemples significatifs nous paraît nécessaire.

En vue d'une vision plus complète du panorama des avant-gardes, il nous paraît opportun de reprendre les mémoires de quelques femmes qui ont observé – au sens littéraire du terme – le réseau des relations, sans toutefois montrer l'indispensable détachement historique dû à leur évident engagement en première personne et à leur participation à un simple moment d'échange. Nous renvoyons, par exemple, à Alice Halicka[39], Claire Goll, Marevna[40], Gertrude Stein[41], pour n'en citer que quelques unes. Dans leurs écrits toutes ces artistes défendent leur cause, soulignent les difficultés de la création, racontent pas à pas les difficultés de leur travail, tissent une vie souvent marquée par des privations et des difficultés financières, tout en suscitant de la sympathie, voire de l'empathie chez le lecteur. Il s'agit d'un procès qui traverse une réorganisation constante, et qui est sujet à une évolution perpétuelle : se configurant comme un système prêt au renouvellement, le réseau suit de près les étapes des avant-gardes, s'active et émerge, touche les couches les moins connues, se prépare à des changements et à des renouvellements radicaux.

Les modalités à la base de la prise de contact avec les chefs-de-file sont variées et peuvent se résumer selon le schéma suivant :

- la créatrice qui procède en solitaire : c'est le cas de Marie Laurencin qui, malgré l'appui fondamental fourni par son fiancé Guillaume Apollinaire, après la rupture avec le poète et une fois restée seule, rencontre à plusieurs reprises des difficultés à se faire respecter dans le milieu artistique, où elle n'est pas bien vue – comme le témoignent

[39] Alice Halicka (Cracovie, Pologne 1895 – Paris 1975), peintre polaque.

[40] Marevna (née Marie Bronislava Vorobieff-Stebelska, Tcheboksary, Russie 1892 – Paris 1984), peintre d'origine russe.

[41] Gertrude Stein (Allegheny, États-Unis 1874 – Neuilly-sur-Seine 1946), écrivaine, poétesse et collectionneuse d'art américaine.

les lettres[42] échangées entre Gertrude Stein, Fernande Olivier[43] et Picasso, et celles de Serge Férat[44] à Ardengo Soffici[45] ;

- la créatrice qui, forte de son charisme, prend directement contact avec les chefs-de-file : c'est bien le cas d'Hélène d'Œttingen, qui écrit à Guillaume Apollinaire pour traiter de ses difficultés dans la rédaction et lui demander conseil : « Cher Guillaume, Je suis très perplexe à cause de ma chose sur Rousseau. Elle est faite et elle n'a pas l'air de plaire à Serge »[46], en mettant en place une véritable opération de communication, persévérante mais souvent indirecte ;
- la créatrice qui se sert des liens créés par le frère, l'ami, le compagnon ou le mari : c'est le cas de Sonia Delaunay, qui exploite les relations instaurées par son mari Robert pour progresser dans le domaine de l'art à travers un procédé plus tortueux, mais plus stable et durable – puisque ramifié et fondé sur des bases de nature diverse – de ce que sont au contraire les tentatives solitaires de Marie Laurencin, qui tente de se faire un nom en se créant des liens disparates, mais sans plan préétabli.

Encore une fois, comme pour toute avant-garde que l'on respecte, c'est au groupe de se distinguer et décider du sort de ses composants ou d'exclure ceux qui n'en font pas partie.

Notre étude se propose d'éviter, autant que possible, de glisser dans le récit purement biographique : bien qu'en reconnaissant la richesse des existences féminines, passionnantes et nourries de coups de théâtre, nous souhaiterions nous diriger vers une vision plus critique des ouvrages étudiés. Nous verrons comment l'écriture permet de faire émerger le côté le plus intime, en touchant des aspects que l'art, dans quelques cas spécifiques, ne peut pas – ou ne sait pas – aborder : une de ces questions fondamentales concerne, par exemple, le rapport au genre, dans ses deux acceptions principales : la première liée à la critique littéraire – le genre

[42] Laurence Madeline, *Gertrude Stein – Pablo Picasso : Correspondance*, Paris, Gallimard, 2005, et Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen, Correspondance 1903-1964*, avec des notes de Peter Read et d'Elisa Borghino, et une post-face de François Livi, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012.

[43] Fernande Olivier (née Amélie Lang, Paris 1881 – Paris 1966), artiste et modèle française.

[44] Serge Férat (C^TE Édouard-Serge Jastrebzoff, *dit* Édouard ou Serge, 1878 ? – 1958), peintre et décorateur russe.

[45] Ardengo Soffici (Rignano sull'Arno, Italie 1879 – Vittoria Apuana di Forte dei Marmi, Italie 1964), écrivain, poète et peintre italien.

[46] Laurence Campa, Peter Read (dir.), *Guillaume Apollinaire : Correspondance avec les artistes. 1903-1918*, Paris, Gallimard, 2009, p. 623.

littéraire – et la seconde liée à la production de genre – et soi-disant « féminine » –. L'idée de cette approche nous vient du colloque *Genres*[47], qui nous paraît avoir exploré de manière exhaustive les deux problématiques. En effet, si d'une part nous souhaitons souligner comment la création féminine est en réalité le résultat d'un mélange de genres et un assemblage de techniques les plus disparates, de l'autre nous tenons à préciser comment les questions de genres, bien qu'importantes et insécables de notre discours, ne constituent pas le noyau de notre analyse, puisqu'elles risqueraient de fausser une étude que nous envisageons le plus possible objective et complète. Cela dit, la prise en considération du riche panorama des changements de nature socio-historique concernant la question de la femme et sa position dans le cadre de la sphère culturelle du début du XXe siècle se révèle nécessaire, ainsi que l'analyse des thématiques récurrentes de la production féminine.

Pour ces raisons, les textes de Bonnet[48], Contarini, Didier, Duby-Perrot[49], Kristeva[50] et bien d'autres nous ont beaucoup servi dans notre recherche. D'autres idées nous ont été suggérées par les séminaires et les conférences auxquelles nous avons participé dans les trois dernières années : des Journées d'Études *La tradition des romans de femmes. XVIIIe-XIXe siècles*, qui ont eu lieu à Grenoble en octobre 2009 aux déjà citées Journées d'Études *Genres (littéraires et genrés) et avant-gardes des années 1910-1950*, qui se sont tenues à Paris XIII en décembre 2010-janvier 2011.

Dans le sillage de ces interventions, il nous a paru utile d'organiser notre travail sur deux axes principaux et interchangeables entre eux, défendant d'une part une certaine continuité et communion des intentions, et soutenant de l'autre une approche critique-littéraire – comme déjà dit auparavant, non pas genrée, mais des genres – qui demande l'emploi

---

[47] Nous renvoyons ici aux Journées d'Études *Genre (*gender*) et genres (littéraires) dans les avant-gardes européennes (1900-1950)*, qui ont eu lieu à Paris XIII en décembre 2010-janvier 2011, et dont les actes viennent tout juste de paraître dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, L'Harmattan, Itinéraires. Littérature, textes, cultures, Vol. 1, 2012.

[48] Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes, Paris*, Odile Jacob, 2006.

[49] Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XXe siècle*, Paris, Plon, 1992.

[50] Julia Kristeva, *Le Génie féminin la vie, la folie, les mots : Hanna Arendt, Mélanie Klein, Colette, t. I, La vie : Hanna Arendt ou l'action comme naissance et comme étrangeté*, Paris, Fayard, 1999. Julia Kristeva, *Le Génie féminin la vie, la folie, les mots : Hanna Arendt, Mélanie Klein, Colette, t. II, La Folie : Mélanie Klein ou le matricide comme douleur et comme créativité*, Paris, Fayard, 2000. Julia Kristeva, *Le Génie féminin la vie, la folie, les mots : Hanna Arendt, Mélanie Klein, Colette, t. III, Les mots : Colette ou la chair du monde*, Paris, Fayard, 2002.

d'instruments comme l'analyse de l'écriture intime effectuée par Philippe Lejeune ou l'étude de la correspondance conduite par Béatrice Didier[51].

Notre attention se focalisera sur un choix bien précis de femmes artistes et de femmes de lettres que nous nous proposons de gérer par couples, dans un esprit de comparaison visant à souligner les différences et les points communs de leur création. Nous traiterons ainsi la double approche artistique et littéraire de Sonia Delaunay et de Marie Laurencin, nous étudierons la question linguistique et traductive pour Claire Goll et Elsa Triolet, nous analyserons l'éclectisme d'Hélène d'Œttingen et Valentine de Saint-Point et leurs rapports à celle que nous aimons définir comme la "troisième voix"[52].

Les raisons de notre intérêt pour l'idée de "réseau" sont à chercher notamment dans le manque d'études – voire à leur totale absence – qui visent à confronter la variété des formes expressives des avant-gardes au féminin. En revanche, nous croyons observer la présence de simples portraits qui ne sont pas toujours complets ni ne comprennent le sens total des événements, justement à cause d'une insuffisante vision globale ou d'un intérêt trop détaillée pour une simple figure.

L'analyse critique des textes demeure alors importante, mais pas autant que la définition de l'impact des femmes sur les mouvements des avant-gardes et la présence, à leur intérieur, de ces signaux qui permettent de reconstituer le parcours d'affirmation et de prise de conscience de leur être[53] non seulement de femmes, mais surtout de femmes artistes. Le désir d'obtenir de la reconnaissance, de trouver une place dans la société sont des étapes fondamentales du développement et de la recherche identitaire qui se révéleront le moteur commun à toutes les figures étudiées.

Plus précisément, notre étude se base en partie sur l'analyse de quelques lettres manuscrites que nous avons eu l'occasion de consulter au Fonds Doucet de Paris et qui ont constitué la confirmation de ce réseau d'échange dont la consistance a été testée et mise au point par ces femmes. Nous retrouvons ainsi de nombreuses constantes, tout d'abord pour ce qui est de la position de nos artistes, qui se révèle à peu près paritaire, puisque curieusement il n'existe pas de chef qui gère les différents contacts et qui les canalise en quelque sorte ;

---

[51] Nous renvoyons à la bibliographie ci-annexée pour une liste plus complète des supports méthodologiques sur lesquels nous nous sommes appuyés.

[52] Nous approfondirons l'étude de la *troisième voix* dans notre premier chapitre, auquel nous renvoyons.

[53] Et de leur "devenir" : « On ne naît pas femme, on le devient », affirmera quelques décennies plus tard Simone de Beauvoir, dont en quelque sorte "nos" femmes se proposent comme des précurseuses.

néanmoins, il n'existe pas le culte de la personnalité, qui au contraire se retrouve chez les chefs-de-file au masculin. À ce propos, l'exemple que nous pouvons porter est celui de Valentine de Saint-Point, dans l'épisode de la lecture de son manifeste avec Filippo Tommaso Marinetti[54]; et, pourtant, avec cette épisode, nous en constatons également la défaite, puisque la tentative d'une présentation « officielle » de la femme artiste n'a pas toujours eu de résultats positifs, se révélant en réalité une faillite du point de vue de l'exploitation du charisme et de l'impact sur les foules. Nous renvoyons aux idées de Maximilian Weber[55], qui nous permettent d'affirmer que dans les cas examinés il n'existe pas vraiment un véritable *leader*, une autorité qui implique l'existence de disciples. Il manquerait en somme une organisation formelle, un point de repère commun qui dirige les travaux et se pose au dessus des divisions.

Une autre constante concerne l'engagement commun : en quelque sorte les figures étudiées proposent un travail de réorganisation des différents contacts ; les personnalités à qui elles s'adressent sont souvent très distantes de leur vie quotidienne, mais en même temps sont les plus "utiles" pour leur carrière d'artistes. Clairvoyantes et concrètes, nos femmes visent à s'affirmer et à s'insérer dans ce qui reste un milieu encore marqué par la misogynie.

[54] La lecture du *Manifeste de la Femme Futuriste* « aurait lieu le 27 juin 1912, Salle Gaveau. Tous étaient curieux d'écouter la nouvelle égérie des futuristes. À l'affût de scandale, badauds, curieux, femmes du monde, féministes, intellectuels, artistes et poètes s'y presseraient. Une femme allait s'exprimer. L'affiche conçue par les futuristes était, certes, particulièrement éloquente […]. En effet, ce jour là, les féministes furent présentes, extrémistes et modérées. Le comité futuriste entourait Valentine, altière, coiffée d'un immense chapeau mexicain sur la tête avec de larges aigrettes qui donnaient un air exotique à la conférencière, vêtue d'une robe de soie écarlate, tapageuse. Les futuristes arboraient les costumes les plus disparates et les plus excentriques. Certains avaient revêtu des jaquettes bleu clair et des pardessus très contrastés, des vêtements rouges, d'autres, comme le faisait Picasso, des bleus de prolétaires, d'ouvriers d'usine. Ambiance de carnaval, mais surtout de défi, que les rictus, les mimiques, les grimaces et les insultes adressés au public, de Balla et Severini, augmentaient. À l'occasion, ils écrasaient les pieds qui dépassaient, invectivaient le public. Marinetti introduisit […] la conférence […]. Grâce au manifeste, Valentine allait établir de nouveaux rapports avec le public, directs et impartiaux, seuls capables, selon elle, de détruire les mythes du passé et de générer une vision du monde créatrice de modernité. *Le Manifeste de la Femme Futuriste*, signé du seul nom de Valentine de Saint-Point, prenait aussi position face aux affirmations de Marinetti de 1909, quant à son *mépris de la femme*, en annonçant l'avénement d'une *surfemme*, forte et instinctive, dont le caractère serait précisé dans *Le Manifeste Futuriste de la Luxure*, rédigé quelques mois après ». Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Albères, 2003.

[55] Max Weber, *Theory of Social and Economic Organization*, Traduit de l'Allemand par A. R. Anderson et Talcott Parsons, New York, Simon & Schuster, 1947.

Cependant, elles ne recherchent pas l'insertion en tant que femmes, mais en tant que personnes, artistes, créatrices. La différence de genre joue un rôle de première importance et devient fondamentale pour la successive évolution des travaux. En effet, ces artistes se plient difficilement aux règles du monde masculin, mais réemploient les astuces et les moyens de manière très subtile. La plupart des fois elles maintiennent leur intégrité et leur individualité, tout en risquant de mettre de côté leurs priorités au niveau personnel. Encore une fois, les épisodes relatés par Halicka[56] et Marevna[57] nous paraissent exemplaires. Pourtant, même si elles traitent toutes, dans leurs mémoires ou dans leurs correspondances, d'une recherche identitaire difficile à atteindre ou d'une série d'obstacles à surmonter, ces femmes savent canaliser avec force et ténacité leurs énergies dans un projet plus grand, s'engageant dans une bataille qui reflète au fond le parcours de tout être humain. En fin de compte leurs récits fascinent puisque le lecteur s'y identifie, revit les étapes d'une existence et d'une évolution hors du commun. Le choix d'adopter un lexique soigné et assez soutenu dans les textes permet d'intéresser une tranche de public bien précise, cultivée et capable de comprendre les références au monde classique. Nous retrouvons par exemple des rappels à Platon dans les écrits de Valentine de Saint-Point, qui réadapte les mots du philosophe de la même manière que Claire Goll renvoie au milieu religieux et reprend les *Petites Fleurs* de Saint-François[58] ou alors les innombrables clins d'œil à Balzac[59] ou à Gide[60] dans les écrits de Marie Laurencin, ce qui nous fait conclure que même une formation qui n'est pas strictement littéraire trouve ses origines dans des connaissances approfondies et cultivées.

Finalement, les femmes sont traditionnelles dans le choix du genre et parfois même des thématiques traitées, mais toujours novatrices dans l'assemblage des différents moyens d'expression. Détruire pour reconstruire : ainsi Sonia Delaunay ou Marie Laurencin calquent les mouvements des avant-gardes, se montrant en accord avec leur temps et en continuelle rénovation. Non seulement elles créent, mais ré-créent sur la base de ce qui existe déjà, pour donner la vie à des projets originaux, revisitant des canons et des histoires déjà écrites.

---

[56] Halicka, *Hier. Souvenirs*, Paris, Pavois, 1946.

[57] Marevna, *Life with painters of La Ruche*, Traduit du Russe par Natalia Heseltine, London, Constable, 1972 et Marevna, *Mémoires d'une nomade*, Paris, Encre, 1979.

[58] Claire et Yvan Goll, *Nouvelles Petites Fleurs de Saint-François*, Paris, Seghers, 1952.

[59] Honoré de Balzac (Tours 1799 – Paris 1850), écrivain, dramaturge, critique littéraire, essayiste et journaliste français.

[60] André Gide (Paris, 1869 – Paris, 1951), écrivain français.

L'analyse de la perception du milieu féminin de la part des représentants majeurs du début du XXe siècle nous paraît également intéressante : parmi eux, nous retrouvons Guillaume Apollinaire dans sa série d'essais *Sur la littérature féminine*[61], qui fait des propositions concrètes concernant la vision de la production genrée et devient utile pour reconstituer la situation intellectuelle du début du siècle. Nous verrons comment, d'une part, quelques chefs-de-file défendent occasionnellement les artistes étudiées, en soutenant leur cause et s'occupant personnellement de leur succès – il suffit de penser aux *Peintres cubistes. Méditations esthétiques*[62] de mémoire apollinairienne, dans lequel un petit chapitre est consacré à la compagne Marie Laurencin – et comment, d'autre part, d'autres considèrent les ouvrages peu valables sur le plan de la consistance littéraire, les assimilant plutôt à des production de deuxième choix. D'ailleurs, situer la femme au sein du tissu littéraire se révèle d'importance fondamentale ; dans ce sens, l'essai de Valentine de Saint-Point, « La femme dans la littérature italienne »[63], est exemplaire, puisqu'il démontre la position de l'écriture féminine dans le plus vaste cadre national et constitue en quelque sorte la contrepartie à la vision masculine contemporaine.

Plus pratiquement, notre travail se composera de trois grandes parties : la première, visant à la reconstruction de la situation socio-historique de l'époque et à l'étude des techniques employées par les auteures pour se frayer un chemin dans les mouvements des avant-gardes ; la deuxième, consacrée à l'étude des genres littéraires employés par les femmes et à l'analyse d'un choix de textes représentatifs, avec démonstration du réseau de contacts, pour finir avec une troisième partie de conclusion qui nous révélera ou moins l'exactitude de notre théorie.

Pour la première partie les contributions d'Alice Halicka, Marevna e Gertrude Stein[64] se révèlent fondamentales. À elles nous confions la tâche d'observer ou de relater : c'est grâce à leurs interventions croisées qu'il devient possible de tracer un cadre complet non seulement de la situation artistique et littéraire, mais aussi de l'impact des femmes sur les mouvements

[61] Guillaume Apollinaire (né Wilhelm Albert Włodzimierz Apollinaris de Wąż-Kostrowicky, Rome, Italie 1880 – Paris, 1918), poète, écrivain, critique d'art et dramaturge français.

[62] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Texte présenté et annoté par Leroy Clinton Breunig et Jean-Claude Chevalier, Collection dirigée par Pierre Berès et André Chastel, Paris, Hermann, 1965.

[63] Valentine de Saint-Point, *La Femme dans la littérature italienne*, *in* « La Nouvelle Revue », XXXIe année, Troisième Série, Tome XIX, Janvier-Février 1911, pp. 25-42.

[64] Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1995.

d'avant-garde. Leurs comptes-rendus ne se limitent pas à mettre en évidence les éléments saillants assimilés par les nombreuses expressions d'avant-garde : un exemple concerne le caractère de profonde rupture avec l'idéologie et l'esthétique dominantes et la conséquente tentative de renouvellement, ces derniers étant deux éléments qu'on retrouve facilement dans les parcours, dans les *voies* des figures examinées. De même, le travail de groupe, qui connaît toutefois des modalités différentes : les femmes en question visent à s'intégrer avec les grands mouvements déjà existants, toutefois ne créent pas de véritables occasions d'échange avec d'autres femmes artistes, ni de groupes. Nous pourrions vraisemblablement y lire la crainte d'être étiquetées comme des sectaires ou, encore, comme des féministes et donc dépréciées dans leur travail.

Pour ces raisons il nous semble opportun de consacrer notre première partie à une analyse plus approfondie de quelques thématiques : nous commencerons par l'étude de la présence des écrits féminins dans les recueils et les revues de l'époque, pour poursuivre avec l'analyse de la quête – et de la crise – identitaire de la femme artiste, qui trouve son essor dans l'art et dans la littérature, les deux assimilés à des parcours de recherche et de découverte, ainsi que de formation. Cela nous permettra de démontrer la position de la femme au sein des avant-gardes historiques, à travers la vérification de la nature et de la fréquence des participations, qui se révèlent occasionnelles ou constantes, selon le degré d'intégration des auteures. Nous terminerons ainsi avec une analyse détaillée de la production “féminine” et de sa bonne fortune dans les décennies suivantes à la publication et à la diffusion sur le marché.

Comme nous avons déjà préannoncé auparavant, dans la deuxième partie de ce travail de thèse l'analyse des textes sera fait par couples d'auteures, pour permettre une meilleure compréhension des modalités selon lesquelles les différents genres littéraires sont abordés : nous commencerons par la correspondance et l'écriture intime pour Sonia Delaunay et Marie Laurencin, étudiées sous le regard de Béatrice Didier et de Philippe Lejeune[65], pour voir comment une forme plus traditionnelle introduit en réalité des thématiques et des variantes plus novatrices et révolutionnaires ; nous continuerons avec la traduction réalisée par Claire Goll et Elsa Triolet et nous finirons avec l'approche sur plusieurs fronts – le roman, la nouvelle et l'art – avec Hélène d'Œttingen et Valentine de Saint-Point.

Tout d'abord nous proposerons par l'analyse des différences de thèmes, langages et moyens expressifs dans la production orale et écrite, en soulignant la variété des parcours et

[65] Catherine Bogaert, Philippe Lejeune, *Un Journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003.

des influences ; nous procéderons avec l'étude du phénomène du bilinguisme et du rapport avec la langue et le pays d'origine, aussi à travers les phénomènes du plurilinguisme et du pluristylisme ; nous conclurons avec l'analyse des stéréotypes et des archétypes présents dans la production, parfois même liés à la participation aux salons littéraires.

L'approche binaire nous permettra de voir les modalités et les intentions différentes avec lesquelles le mot écrit prend forme, notamment de la part des auteures cosmopolites et polyglottes, qui s'approchent de la langue française selon des modalités différentes. À ce propos le texte de Rotraud von Kulessa[66], nous paraît de fondamentale importance, puisque l'auteure y analyse la production franco-italienne du début du XXe siècle sous des angles différents, offre des idées convaincantes pour notre étude et trace en quelque sorte un parcours qui, du moins en partie, pourrait nous inspirer, si convenablement réadapté à la plus complexe situation des avant-gardes historiques. Le travail de von Kulessa nous paraît en effet assez complet pour la richesse des informations recueillies et pour l'amplitude de sa vision, particulièrement attentive à ne pas glisser dans l'étude biographique et dans la revendication des droits. Sur celui-ci nous nous appuierons pour notre projet de thèse, pour proposer, sur une plus petite échelle, un cadre correspondant.

La proposition – et la réalisation – d'un tel projet n'est ni simple ni immédiate, mais les stimulations reçues tout le long de notre période de recherche ont été nombreuses et nous ont permis de nous former dans une si vaste matière. Notre souhait est de pouvoir partager nos résultats avec ceux qui, pour des intérêts personnels ou scientifiques, s'approchent du monde des avant-gardes pour y découvrir un aspect moins connu, mais tout aussi présent et fascinant.

[66] Rotraud von Kulessa, *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, Champion, Collection Bibliothèque de littérature générale et comparée, n. 90, 2011.

PREMIÈRE PARTIE

LES VOIES DES AVANT-GARDES

CHAPITRE 1
INVENTAIRE

Bien qu'elles proviennent d'horizons géographiques, sociaux et linguistiques différents, toutes les femmes étudiées ont en commun une approche presque viscérale avec l'acte de l'écriture, quelle que soit leur première vocation : sont-elles intéressées par l'art ou la littérature, ou encore dirigées simultanément vers les deux domaines ? Dans notre analyse, nous distinguerons deux grandes catégories d'auteures : les premières sont, à proprement dit, des *femmes écrivains* de profession qui feraient du mot écrit un moyen d'expression privilégié, et en même temps, la seule voie possible pour faire émerger leur féminité. Elles sont également celles qui, se focalisant sur un seul domaine, réussissent à mieux s'imposer et à s'insérer au sein des mouvements littéraires. Les secondes sont des *femmes artistes* au sens large qui s'approchent de l'écriture par curiosité ou par passion, en laissant souvent en héritage un livre de mémoire rédigé à la fin de leur vie et publié au moment où les avant-gardes avaient disparu depuis des années – voire des décennies –, plus dans l'intention d'éclaircir leur propre parcours que dans un véritable intérêt de divulgation. Si les premières auteures vantent une formation vaste et approfondie dans le domaine littéraire, les secondes interprètent l'écriture comme un passe-temps ou comme une activité complémentaire à leur occupation principale, souhaitant démontrer à elles-mêmes et aux autres non seulement leurs multiples habiletés, mais aussi leur capacité à s'engager dans des domaines variés. En retrait, mais non moins importantes, ces autres figures sont finalement capables de se mettre à l'épreuve dans des domaines divers. Puis, comme un caméléon, elles s'adaptent, obtiennent de bons résultats et parviennent à la célébrité dans tous les domaines explorés, bien qu'elles doivent parfois répondre de l'étiquette peu flatteuse de *touche-à-tout*.

Dans la première catégorie, nous regroupons par exemple Claire Goll ou Elsa Triolet qui, embrassant la poésie et la nouvelle, en passant par le roman et la production autobiographique, choisissent l'écriture comme leur *voie* privilégiée, dans laquelle elles dirigent tous leurs efforts et toute leur énergie. De plus, exploitant positivement leur origine étrangère, elles parviennent également à intégrer la traduction, en faisant du bilinguisme un nouvel instrument de travail, un atout qui les rattache tout à fait aux écrivaines francophones. Cela les différencie des autres femmes prises en considération qui, bien qu'en vantant une bonne connaissance des langues étrangères, paraissent ne pas savoir ou ne pas vouloir

exploiter la possibilité d'une approche traductive de la langue. L'influence de la contrepartie masculine sur le succès des productions féminines examinées peut éventuellement se considérer comme un élément d'évaluation nous portant à la conclusion qu'une différence d'approche des avant-gardes existe bien, puisque les femmes qui agissent individuellement se différencient de celles qui, au contraire, peuvent compter sur le réseau de contacts établi par les hommes. Pour Claire Goll et Elsa Triolet, la première étape du travail – consistant dans la recherche et dans la prise de contact avec les représentants des avant-gardes – a été survolée, pour passer directement à la suivante qui se résume à une dense correspondance et à un échange actif des idées et des projets. Bien évidemment, d'autres occasions de confrontation suivront, mais elles ne constitueront que la deuxième étape du parcours dans un passage plus naturel qu'il ne l'aurait été pour d'autres femmes.

En revanche, dans le deuxième groupe participent des artistes comme Sonia Delaunay et Marie Laurencin, qui bien qu'ayant canalisé la plupart de leur créativité dans la sphère artistique, de prévalence picturale, s'intéressent de même au mot écrit, pratiqué comme un complément à l'activité artistique, soit communiquer par le biais de l'écriture ce que l'art ne leur permet pas d'exprimer. Le texte imprimé révèle ainsi le point d'arrivée d'un parcours dont la fin suprême est la plénitude intellectuelle et personnelle. Les deux figures pourraient difficilement expliciter leur rapport conflictuel avec les représentants des avant-gardes, tant qu'elles ne maîtrisent pas plusieurs moyens de communication à la fois. De plus, Sonia et Marie ne se mesurent pas seulement à l'écriture intime, une pratique plutôt répandue et ordinaire pour n'importe quelle figure féminine de l'époque, mais aussi à la rédaction de conférences[67] et de poésies[68], e montrant riches d'une formation savamment canalisée vers une

[67] Nous renvoyons à Marlène Gossmann, *Confection de l'œuvre textile dans l'avant-garde parisienne et russe à travers les exemples de Sonia Delaunay et Varvara Stepanova*, communication présentée à l'Université de Dijon, Centre Georges Chevrier, le 11 mai 2007, à l'occasion du séminaire *Le Tissu dans l'art des XXe et XXIe siècles* ; *Le Journal de Sonia Delaunay*, communication présentée à l'Université de Bourgogne, Maison des Sciences de l'Homme de Dijon, le 25 avril 2008 à l'occasion de la Journée d'Étude coordonnée par Marianne Camus et Valérie Dupont, *Les Femmes écrivent sur l'Art*, dans le cadre du Pôle thématique Textes et Contextes de la Maison des Sciences de l'Homme de Dijon ; *Sonia Delaunay ou l'expérience simultanée dans les années 1920 et 1930*, conférence donnée à l'Université de Dijon le 7 juin 2010, dans le cadre du cycle artistique des *Saisons Blanche.*

[68] Nous renvoyons à la deuxième partie de l'ouvrage de Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, Paris, Cailler, 1956, qui s'intitule *Le Petit Bestiaire* et dans laquelle sont recueillis quelques poèmes de l'artiste ; de ce poèmes nous traiterons dans notre cinquième chapitre.

profonde spécialisation de la forme et des contenus. L'écriture révèle ainsi des zones d'ombre, des méandres cachés du caractère et du travail d'une *femme artiste* active au sein des avant-gardes historiques, là où la multitude des moyens expressifs n'est qu'un autre moment-clé des avant-gardes. Leur double intérêt peut se définir comme une sorte de *double ambiguïté*, puisque leurs voix sont doubles, une pour chaque domaine exploré. Le cas d'autres femmes artistes telles qu'Halicka, Marevna et Fernande Olivier est différent, car, principalement consacrées à l'art – même en qualité de modèles vivants comme Fernande – elles cherchent dans la rédaction de mémoires plus un prolongement à leur carrière d'artistes qu'une occasion d'épanouissement intellectuel, cela pour des raisons biographiques. En effet, lorsqu'elles se mesurent à l'écriture, leur parcours touche désormais à leur fin. À ces dernières, nous consacrerons quelques pages à part, car leur besoin d'exprimer leur vision des choses reste confié à un seul texte – essentiellement un livre de mémoire qui restera bien souvent le seul ouvrage publié de toute leur vie –, et à qui nous reconnaissons une valeur de témoignage historique relevant de la micro-histoire, bien que demeurant fort subjectif de par sa nature de mémorial. À notre avis, il mérite bien d'être pris en considération en raison du peu de succès obtenu et des anecdotes racontées ayant comme protagonistes, quelques chefs de file des avant-gardes, constituant des épisodes peu ou nullement connus, voire assimilés à la légende.

Le dernier groupe de femmes est finalement constitué par celles qui, comme Valentine de Saint-Point et Hélène d'Œttingen, caractérisent leur parcours de formation par un va-et-vient constant d'un domaine expressif à l'autre, tout en possédant non seulement une énorme variété de talents, mais aussi une parfaite maîtrise des langages et des styles des avant-gardes, qui sont déclinées dans tous leurs états. Leur capacité à s'investir sur plusieurs fronts leur vaudra un grand succès, puisqu'elles découvrent non seulement la simplicité de la prise de contact avec les représentants des avant-gardes, mais aussi une certaine malléabilité intellectuelle qui leur permet de connaître de près, et peut-être même mieux que leurs contemporaines, les dynamiques des avant-gardes.

Un tel procédé de regroupements pourrait rencontrer des critiques négatives en raison de son excessive volonté de cataloguer ou pire d'étiqueter qui se concilie mal avec le refus décidé des figures féminines de rentrer dans un système d'archivage. Ce dernier serait effectivement en net contraste avec le désir de libre expression des idéaux propres aux avant-gardes, et éventuellement repris par quelques-unes de ces femmes – Sonia Delaunay et Marie Laurencin, entre autres. Cependant, à un certain moment de notre travail, l'instauration d'un

système d'organisation et de gestion de la matière étudiée s'est révélée indispensable : la matière, plutôt vaste et protéiforme, nécessite une approche systématique et organique. En essayant de mettre en place un tri raisonné et attentif des cas à analyser, nous avons ainsi décidé d'établir un ordre d'étude interne des différents parcours personnels et professionnels, en nous référant parfois à un choix ciblé de moyens expressifs employés.

Dans cet ordre d'idée, nous avons ainsi cherché à mettre en place une forme de sélection inspirée de quelques théories reprises de l'écriture féminine qui, soigneusement testées sur la matière étudiée, nous ont permis de définir le binôme Claire Goll-Elsa Triolet comme l'expression d'une seule voix traductive, le binôme Sonia Delaunay-Marie Laurencin comme le représentant d'une double voix – dans le sillage du *double-voiced discourse* – et finalement le binôme Hélène d'Œttingen-Valentine de Saint-Point comme étant le témoignage concret de l'existence d'une *troisième voix*[69]. Aux créatrices telles que Halicka, Marevna, Fernande Olivier et éventuellement Gertrude Stein, nous réserverons, comme nous l'avons anticipé plus haut, un espace à part qui se liera plutôt à la définition du panorama des avant-gardes, avec un parcours que nous définirons comme celui de la *voix de la mémoire*.

Le contexte socio-historique dans lequel toutes ces voix émergent joue bien évidemment un rôle de première importance. Comme l'affirme Marcelle Marini :

> Au XXe siècle, dans les sociétés occidentales, la participation des femmes à la vie culturelle connaît un développement sans précédent. Trois phénomènes se conjuguent pour favoriser cette participation, en dépit des résistances. D'abord, les luttes féministes menées depuis la fin du XIXe siècle pour l'égalité des études et des diplômes remportent des succès évidents. Ensuite, l'évolution des techniques, l'augmentation du public amateur et l'accroissement du temps de loisir entraînent, à partir des années cinquante, une diffusion massive des œuvres d'art. Enfin, les nouvelles structures de la production culturelle, qui engendrent notamment un salariat important, permettent aux femmes de conquérir plus d'autonomie et plus de visibilité sociales. Elles sont ainsi de plus en plus nombreuses dans les métiers intellectuels et artistiques, avec une accélération sensible dans la seconde moitié du siècle.[70]

Dans un tel climat de bouleversements visiblement ouvert et prêt à accueillir de nouvelles

[69] La *troisième-voix* se constituerait comme l'évolution du *double-voiced discourse* et résulterait de l'union des trois voix se synthétisant dans la production des deux femmes artistes. Pour une explication plus complète, nous renvoyons à notre premier chapitre.

[70] Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XXe siècle*, *cit*.

propositions culturelles, il paraîtrait plutôt facile pour une femme de lettres ou pour une femme artiste de chercher à faire entendre sa propre voix. D'ailleurs, petit à petit l'intérêt des représentants majeurs des avant-gardes devient plus présent et plus attentif à l'évolution féminine, en ligne avec les changements socio-historiques : il suffit de penser au volume *Méditations esthétiques*[71] de Guillaume Apollinaire, où nous trouvons un petit chapitre écrit afin de défendre Marie Laurencin[72], ou au soutien offert par Filippo Tommaso Marinetti au *Manifeste de la femme futuriste*[73] de Valentine de Saint-Point. Cependant, il faut tenir compte qu'une nette distinction à l'égard de la vision de la femme proposée par les représentants des avant-gardes de celle envisagée par les savants de l'époque se réalise : si d'une part, nous observons un intérêt grandissant à l'égard des *femmes de lettres* et des *femmes artistes,* non pas en tant que femmes, mais plutôt en qualité d'êtres créateurs, capables de penser et instigatrices d'un discours puis d'un projet de création. De l'autre, la présence d'archétypes, de stéréotypes et de lieux communs liés à la présence féminine persiste, en vue d'un étiquetage de la femme comme la femme enfant, la mère ou la muse. Nous remarquons en effet deux courants distincts de pensée, qui réagissent de manière opposée à l'égard de la figure de la femme : si des auteurs comme Guillaume Apollinaire, Ardengo Soffici ou Tristan Tzara instaurent des rapports durables et mettent en place des projets professionnels avec des figures féminines, des écrivains comme Otto Weininger[74] méprisent ouvertement la figure féminine, la réduisant à un être sexué subordonné à l'homme, dont les seuls objectifs comprennent la maternité et le mariage. Généralement, la femme qui crée devient alors l'objet d'une attitude nouvelle, recueillant le soutien et l'estime de la part des représentants des avant-gardes historiques, qui en soulignent le côté « pensant » et qui le valorisent en plusieurs occasions, tandis que la femme « commune » est accueillie négativement ou rencontre encore un accueil mitigé. Cela crée ainsi une attitude de mimétisme chez les créatrices qui ne défendent pas leur féminité – elles refusent toutes sortes d'étiquettes, n'adhèrent pas aux mouvements de libération et de défense des droits des femmes –, mais continuent de plaidoyer pour leur création. Les hommes ne sont pas les seuls à changer lentement de points de vue à l'égard du

[71] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques*, *cit*.

[72] *Ibidem*, pp. 91-98.

[73] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, Textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel, Paris, Mille et une nuits, 2005.

[74] Otto Weininger, *Sexe et caractère*, Traduit de l'allemand par Daniel Renaud, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.

pouvoir de création : les femmes modifient radicalement leur regard sur elles-mêmes. Nous avons ainsi l'impression que lorsque la femme – et notamment la femme d'avant-garde – devient artiste ou écrivaine, elle perd son aura de féminité, en devenant un être créateur et producteur. Ayant perdu son caractère maternel, adoptant à nouveau les habits de la *virago* ou de la muse, elle est acceptée à l'unanimité par le cercle des avant-gardes, et entre de plein droit dans les mouvements littéraires. Bien évidemment, les thématiques traitées restent fortement liées à la sphère féminine – on traite encore de maternité ou de mariage –, mais petit à petit un nouveau point d'observation s'impose. Le caractère misogyne des avant-gardes persiste ; cependant, il connaît parfois un renversement qui voit l'entrée sur scène de l'auteure, enfin, au cœur et non plus aux marges des avant-gardes. Il s'agit d'un parcours qui vise à l'obtention d'un nouveau statut pour les femmes, et qui passe aussi par l'abandon du pseudonyme : le besoin de se cacher ou de se confondre ayant ainsi disparu, la nécessité d'émerger et de trouver sa place dans le monde apparaît, pour atteindre enfin l'entière reconnaissance de la personne et de l'auteure, qui peut enfin s'exprimer à travers son véritable nom[75].

[75] Au XXe siècle nous assistons progressivement à l'abandon, de la part des créatrices, de l'emploi du pseudonyme. Les femmes préfèrent désormais adopter le nom de leur mari ou de leur compagnon : c'est bien le cas de Sonia Delaunay, Claire Goll, Elsa Triolet.

1.1 LES AUTRICES : DES FEMMES DE LETTRES ET DES FEMMES ARTISTES

1.1.1 *Les Mots des femmes*[76] : auteur, auteure, autrice, femme écrivain, écrivaine, homme de lettres, femme de lettres

Femme de lettres, *femme écrivain*, *écrivaine*, *auteure*, *autrice* ne sont que quelques-uns des termes proposés par la variété et la richesse du lexique littéraire pour designer la femme qui écrit. Il s'agit de quelques mots appartenant à un idiome qui évolue dans le temps, en s'adaptant aux exigences d'une société en plein changement, capable de comprendre l'évolution de la vie et de la pensée de ses acteurs. Que la langue française soit assez conservatrice est une chose reconnue, pourtant les innovations introduites dans les lettres témoignent de l'attention grandissante et progressive au sujet de la question de la femme, et notamment de la femme auteur. Il s'agit de propositions lexicales assez récentes, attestant d'une évolution linguistique aujourd'hui encore en cours d'affirmation, désignant la femme qui emploie le mot écrit comme un moyen d'expression privilégié, selon les modalités choisies par ses collègues hommes. Le phénomène trouve ses origines dans l'augmentation – relevée aussi statistiquement[77] – des femmes qui ont accès à l'écriture, et qui au cours du temps parviennent aux mêmes droits et parfois aux mêmes devoirs que les hommes, jusqu'à obtenir une sorte de parité sur le plan linguistique.

Une telle situation protéiforme, historique, politique et sociale trouve sa confirmation dans une langue qui décline le vocable *auteur* dans des formes les plus variées, telles qu'*auteure* et le très récent *autrice*[78]. Le terme, qui trouve ses origines dans le latin *auctor*, fait

---

[76] Nous souhaitons ici faire un clin d'œil à l'ouvrage de Mona Ozouf, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris, Gallimard, 1999.

[77] Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du Naturalisme*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.

[78] La version *autrice* est moins répandue qu'*auteure* ; elle lui est préféré pour marquer oralement la différence de genre par rapport à *auteur*. L'écrivain français Nicolas Edmé Restif de la Bretonne (Sacy 1734-Paris 1806), figure parmi les premiers à avoir employé ce terme. « Autrice de différents ouvrages, et fille d'un médecin. On sait que je la rechercherai pour me dépiquer de Sara, qu'elle appelait traîtresse. Ah ! Minette ! Vous faisiez patte de velours plus perfidement encore ! », Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, 1989, p. 834. Le terme est également entré dans l'usage des ouvrages critiques. « Les deux autrices constatent que le conditionnement, et non pas la nature, détermine l'identité masculine ou féminine, ainsi que les stratifications sociales », Katherine Roussos, *Universalité et création*

son apparition pour la première fois en France autour de 1160 ; de nos jours, il est définit ainsi :

> Auteur est plus général qu'écrivain ; il se dit de toute composition littéraire ou scientifique, en prose ou en vers ; un poète en composant une tragédie, et un mathématicien en composant un traité de géométrie sont des auteurs. Mais écrivain ne se dit que de ceux qui ont écrit en prose des ouvrages de belles-lettres ou d'histoire , ou du moins, si on le dit des autres, c'est qu'alors on a la pensée fixée sur leur style : Descartes est un auteur de livres de philosophie et de mathématiques, mais c'est aussi un écrivain. Racine est un grand écrivain, par la même raison, parce que son style est excellent, car eu égard à la forme du langage employé on dira toujours que c'est un grand poëte.[79]

L'histoire de l'expression *femme de lettres* n'est d'ailleurs pas si différente, car en se présentant comme la forme féminine d'*homme de lettres,* elle devient populaire entre le XVIIe et le XVIIIe siècle grâce au rôle de première importance joué par quelques femmes cultivées qui gèrent des salons littéraires, et non seulement influencent l'époque des Lumières, mais deviennent aussi des pionnières dans la conceptualisation de la pensée féminine. Des auteures comme Rachilde en feront d'ailleurs un usage très particulier : se définissant comme un homme de lettres, elle crée un renversement de la position de la femme et vise à la pleine reconnaissance de son activité d'écrivain[80].

Toutefois, une telle variété de vocabulaire ne doit pas être trompeuse, puisque les auteurs du début du XXe siècle maintiennent une certaine méfiance à l'égard de l'écriture féminine. Nous sommes en 1905 quand Jules Renard publie la phrase suivante :

> Les femmes cherchent un féminin à “auteur” : il y a “bas-bleu”. C’est joli, et ça dit tout. À moins qu’elles n’aiment mieux “plagiaire” ou “écrivaine”.[81]

---

féminine, in Liliane Dulac, Anne Paupert, Christine Reno et Bernard Ribémont (dir.), *Désireuse de plus avant enquerre*, Actes du VIe colloque international sur Christine de Pizan, Paris, 20-24 juillet 2006, Paris, Champion, 2008, p. 330.

79 Nous renvoyons à la définition du terme “écrivain” proposée par Émile Littré (dir.), *Dictionnaire de la Langue française*, Monte-Carlo, Cap, 1971.

80 C'est bien ce qui attestent les documents inédits que nous avons retrouvés au Fonds Doucet de Paris et dont un exemplaire est proposé en annexe.

81 Jules Renard, *Journal 1887-1910*, Paris, Gallimard, 1935, p. 584.

L'affirmation de Renard est loin d'être flatteuse et s'accompagne à celle d'autres représentants de l'époque, parmi lesquels nous comptons Otto Weininger avec son *Sexe et caractère*[82]. Les raisons d'une telle méfiance trouvent une justification dans la fonction de l'auteur, qui subit des changements importants, comme le soulignent Vessilier-Ressi, Dionne et Théry à travers des analyses qui sont toutefois réductrices et excessivement circonscrites dans le temps et dans l'espace, et dépourvues peut-être d'une vision d'ensemble :

> Cependant, ces analyses sociologiques exigent une mise en perspective historique, car le constat de l'inégalité actuelle ne contredit pas forcément le sentiment d'une préférence plus grande des femmes dans le monde des lettres. En fait, au début du siècle, la littérature est le seul métier qui s'offre aux femmes pauvres et non mariés qui ont reçu un peu d'éducation. Colette succède à George Sand comme figure d'écrivaine professionnelle qui a gagné son indépendance économique et personnelle tout en imposant son talent auprès du public et auprès des institutions : elle est la seconde femme à entrer au jury Goncourt (après Judith Gautier fille du célèbre poète), et même la préside. La littérature est en même temps la pratique artistique la mieux tolérée chez les femmes de la bourgeoisie, à condition de garder un parfum d'*amateurisme*. Dans les deux cas, toute ressemblance avec l'image prestigieuse de l'homme de génie qui, vivant de ses rentes ou de tâches ingrates, voue sa vie à l'écriture, semble impossible à imaginer. À cette époque donc, si les femmes acceptent de rester à leur place, elles ont un strapontin en littérature. En revanche, elles sont écartées des lieux de prestige et de pouvoir (Universités, Grandes Écoles, instituts et mêmes lycées) où se constituent les mêmes discours du savoir qui deviendront les sciences humaines, la critique et la théorie littéraires. Et, sauf rarissime exception, édition et grand journalisme leur sont fermés.[83]

D'après Dionne et Théry, les femmes tendraient naturellement vers la littérature, car elle se révèle le seul moyen expressif publiquement accepté qui leur soit accordé, du moins jusqu'au moment où l'engagement littéraire est considéré comme un passe-temps. Bien qu'en partageant en partie la vision de Dionne et Théry, nous estimons qu'une ouverture au féminin se vérifie de la part des représentants des avant-gardes, sans doute influencés par l'idée de la littérature de masse, qui théoriquement ouvre ses portes à toutes sortes d'auteures, provenant de tout niveau social. Malgré son caractère hétérogène, la production féminine étudiée rentre

[82] Otto Weininger, *Sexe et caractère*, *cit.*

[83] Florence Montreynaud, *Le XXe Siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1989, pp. 285-286.

dans le domaine littéraire, seulement grâce à quelques cas, comme pour Halicka, Marevna et Fernande Olivier. Plus généralement, elle est reliée au deuxième plan ou, au mieux, à une fonction de service – celle qui peut être remplie par le livre de mémoire –, et ceci, peu importe de la provenance ou de la formation précédente des figures étudiée. Dans notre vision des faits, toutes méritent le statut d'auteures. En effet, si nous parcourons la signification étymologique et philologique du terme *auteur*, nous observons comment une première signification assimilable à l'idée de création l'atteste : l'auteur est celui qui crée et qui se situe à l'origine d'un projet, comme le font nos auteures, en se situant à l'origine d'une production. D'après Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, les femmes sont des créatures et des créatrices, des objets et des sujets à la fois :

> le terme "production" sera pris ici dans son double sens, passif – comment les femmes sont produites –, et actif – ce qu'elles-mêmes produisent. En effet, les femmes ne sont pas simples agents de la reproduction, mais sujets autant qu'objets de la production. Elles ne sont pas seulement créatures, mais créatrices, et modifient sans cesse le processus qui les fait.[84]

Dans notre étude, nous employons alors le vocable auteur, décliné au féminin dans la récente forme *auteure* ainsi que dans la très récente *autrice* pour désigner en général toute femme qui écrit, soit une *femme de lettres* ou une *femme artiste* à l'origine, puisque toutes les deux œuvrent dans un projet créatif ou productif, soit il est actif ou passif.

Tout de suite après la question étymologique, il nous paraît opportun d'introduire aussi celle liée à la question de l'auteur, que nous pouvons résumer en citant Michel Foucault :

> La fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserre, détermine, articule l'univers des discours ; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation ; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes ; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différents d'individus peuvent venir occuper.[85]

---

[84] Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 120.

[85] Alain Brunn (dir.), *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 82.

De la même manière, les auteures examinées entreprennent un parcours personnel et professionnel qui varie d'un individu à l'autre, et qui demeure unique pour chacune d'entre elles. Autour du terme auteur tourne en effet le phénomène d'individualisation qui caractérise aujourd'hui les notions d'œuvre et d'auteur.

Comme nous l'avons déjà vu auparavant, le parcours de l'auteur au cours de l'histoire littéraire est long et riche en étapes. Toutefois, bien que ces femmes présentent en germe quelques spécificités de la littérature d'avant-garde, nous ne soutenons pas encore la mort de l'auteur qui sera prêchée par Barthes et par Foucault, constituant une étape successive du point de vue chronologique et du point de vue évolutif de la fonction de l'auteur. Nous pouvons néanmoins souligner quelques prérogatives des avant-gardes présentes dans les écrits analysés et qui annoncent les profonds changements qui se vérifieront dans les décennies suivantes. Parmi ceux-ci, nous retrouvons, par exemple, la question du nom, soulignée par Foucault :

> Le nom de l'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé non plus dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. […] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société.[86]

Devenant des auteures, ces femmes visent à trouver leur position au sein de la société, et sont à la recherche d'une reconnaissance publique qui semble leur faire défaut.

Une autre distinction, sans doute plus subtile, est toutefois encore possible : si le terme *écrivain* désigne aussi une condition sociale et une activité professionnelle reconnue, le terme *auteur* renvoie à une fonction spécifique, c'est-à-dire à la responsabilité de la production d'un texte. Ce n'est pas par hasard si le terme latin *auctor* dérive du verbe *augeo*, « augmenter » et « garantir ». Comme l'atteste l'*Encyclopædia Universalis*[87], « Il y a donc des auteurs qui ne sont pas écrivains »[88]. Il s'agit d'une idée liée à une responsabilité juridique ou intellectuelle, qui investit la fonction d'une « autorité », un autre terme qui se lie étymologiquement au latin *auctoritas*. L'auteur garantit son propre texte qui, en échange, l'autorise. Si nous prenons en examen le texte de Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur*[89], nous observons comment la

[86] Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur*, Paris, Gallimard, 1969.

[87] *Encyclopædia Universalis*, *cit.*

[88] *Ibidem*, p. 479.

[89] Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur*, *cit*.

nature complexe et variable de la fonction de l'auteur se lie à celle philosophique du sujet : penser l'auteur signifie non seulement enquêter sur sa vision de lui-même, mais aussi sur sa vision du rapport avec lui-même et avec la société en général.

Le dernier aspect que nous envisageons d'analyser est le lien entre la *femme* et l'*écrivain*, donnant la vie dans la vision de Béatrice Didier, au concept qui est à la base de l'*Écriture-femme*. *Femme* et *écrivain* sont deux idées qui coexistent et qui deviennent complémentaires dans l'histoire de la production féminine. D'après ce que propose Didier, le premier terme n'a pas qu'une simple fonction adjectivale par rapport au deuxième. Son but ne se limite pas à définir ou à compléter, mais il associe deux entités différentes dans un seul être, dans une seule forme expressive, qui est générée par l'existence des deux notions qui s'enracinent dans le temps.

Au moment où on parle de l'*écriture femme*, inévitablement on traite des spécificités liées à l'écriture des femmes, qui nous conduisent à répondre à quelques questions concernant les différentes sensibilités productives entre auteurs et auteures. Dans notre étude, nous n'envisageons pas de nous attarder sur cet aspect, particulièrement vaste et en partie déroutant par rapport à notre matière. Toutefois, nous remarquons l'existence de ces écoles de pensée[90]. Nous chercherons plutôt à analyser les modalités selon lesquelles une auteure des avant-gardes se rapporte à la société et aux mouvements de l'époque, ainsi que la vision de son engagement intellectuel et de sa place dans le monde.

[90] Nous renvoyons, par exemple, au volume de Christine Planté (dir.), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Presses Universitaires Lyon, 2002.

1.1.2 La Femme artiste et le “troisième sexe” : le mythe de l'androgyne

Être une *femme de lettres* au début du XXe siècle signifie rencontrer quelques difficultés de nature pratique telles que la restriction du champ de travail et la limitation des genres explorés. En revanche, être une *femme artiste* signifie jouer un rôle globalement reconnu et accepté par la société. Comme le souligne Marlène Gossmann dans son introduction à sa thèse de doctorat centrée sur les femmes artistes dans le Paris des années vingt et trente[91], les artistes sont bien présentes, et nombreuses. Elles s'expriment par l'énorme richesse de leurs réalisations plastiques : « La femme artiste est peut-être un des travaux les plus répandus au début du siècle. Il s'avère qu'être une artiste est accepté par la société »[92]. D’autre part, l'évolution lexicale de la langue française reflète l'évolution de la société, là où le terme masculin *peintre* se décline d'abord dans le péjoratif *peintresse* et revient finalement au féminin invariable *(la) peintre*, témoignant d'une aussi lente que récente recherche de parité lexicale, tant dans le domaine littéraire que dans le domaine artistique.

Parmi les auteurs qui ont soutenu et éventuellement défendu le rôle de la femme – créatrice, écrivaine ou artiste – nous comptons Guillaume Apollinaire qui, dans ses articles publiés sous le pseudonyme de Louise Lalanne, affirme : « Il y a en ce moment tant de femmes qui écrivent mieux que je ne le pourrai jamais et surtout je ne me ferai jamais à la vie comme je sais qu'elles l'entendent »[93].

De même, le personnage romanesque est transformé par les changements du début du XXe siècle. Le personnage s'inspirant de Balzac ou de Manzoni n'a plus de raison d'être. Il est remplacé par un être inorganique, privé de son identité et de sa cohérence, désarticulé dans une nébuleuse de sensations : un personnage composé lui aussi par des particules discontinues, telles que les composantes de l'univers préconisé par la nouvelle physique du XXe siècle.

Dans ce discours s'insèrent les personnages esquissés par les auteures étudiées. Ces dernières, bien que s'inspirant encore de la tradition romanesque du XIXe siècle, proposent en germe certains aspects des avant-gardes qui se manifesteront dans la ténacité des propos, dans la modernité des convictions et dans l'audace de sa propre existence. Ce sont les personnages

---

[91] Marlène Gossmann, *Artistes femmes à Paris dans les années Vingt et Trente du XXe siècle*, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, Dijon, Université de Bourgogne, 2006.

[92] *Ibidem*, p. 9.

[93] Guillaume Apollinaire, *Sur la Littérature féminine*, *cit*., p. 920.

féminins qui justifient, de par leur féminité pressante, les évolutions et les changements de l'époque moderne. L'homme nouveau, s'inspirant d'une vision nietzschéenne, n'est pas le seul à se frayer un chemin sur la scène internationale. Il existe également la femme nouvelle, qui vante des racines profondes dans le mythe du Super homme, proposé par Nietzsche et ensuite réadapté par Valentine de Saint-Point. L'auteure, dans son article *La Femme nouvelle dans la littérature italienne*[94], prétendant une effective supériorité de l'esprit féminin, condamne la soumission des femmes aux hommes, dont seule la créatrice a su se libérer dans le temps grâce à son caractère d'exception[95]. La double nature de la créatrice, moitié femme et moitié homme, conduit à la naissance d'un individu nouveau, doué des caractéristiques contemporaines de l'une et de l'autre, soit le corps de l'une et le cerveau de l'autre :

> La créatrice, toujours plus libérée du joug des obligations féminines, des préjugés et des devoirs auxquels, durant des siècles, la femme a été soumise, dominée plus par l'imagination que par la réalité, n'appartient-elle pas, en quelque sorte, à un troisième sexe ? Ce qui équivaut à dire qu'elle est un être très complexe et très complet, chair de femme et cerveau d'homme, être au double destin.[96]

D'après Valentine de Saint-Point, cet être appartient au *troisième sexe* et vante des racines profondes dans le mythe de l'androgyne proposé par Platon. Le renvoi au classicisme grec est évident. Le premier à traiter du thème de l'androgyne a bien été Platon dans son *Symposium*[97]. L'androgyne serait un être à la double nature, aux caractéristiques à la fois masculines et féminines, ne s'associant ni à la Terre comme les femmes, ni au Soleil comme les hommes, mais plutôt à la Lune, qui en devient le symbole. Déjà évoqué auparavant par Honoré de Balzac dans sa *Seraphita*[98] et par Rachilde dans son *Monsieur Venus*[99], le mythe de l'androgyne a suscité un intérêt particulier dans les arts et dans les lettres depuis toujours, par des exemples tels que Sarah Bernhardt dans le domaine de la littérature française ainsi que des rappels parallèles dans les littératures internationales – il suffit de penser à *Orlando*[100] de

[94] Valentine de Saint-Point, *La femme dans la littérature italienne*, *cit*.

[95] Nous nous reférons encore une fois au *troisième sexe* et à la *troisième voix*.

[96] Valentine de Saint-Point, *La femme dans la littérature italienne*, *cit*., p. 25.

[97] Platon, *Symposium*, *in Les Mythes de Platon*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 63-85 pour *Le Banquet*.

[98] Honoré de Balzac, *Seraphita*, Paris, Werdet, 1835.

[99] Rachilde, *Monsieur Venus*, Paris, Gallimard, Paris, 1884.

[100] Virginia Woolf, *Orlando*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1948.

Virginia Woolf –. Éliade également, avec son *Méfistofeles et l'androgyne* [101], nous permet de de (re)lire le mythe d'un point de vue critique, bien qu'il reste entouré d'une aura spirituelle qui n'est pas toujours partagée par nos auteures. Le texte fournit en tout cas une lecture-clé du mythe, permettant de décomposer d'abord et de recomposer ensuite la légende, assumant une signification encore plus profonde au moment où elle est lue à la lumière de la double – ou de la troisième, comme nous verrons ensuite – voix des femmes étudiées.

Il s'annonce ainsi une étape suivante, qui ne trouvera malheureusement pas d'échos dans l'histoire littéraire. Aujourd'hui, nous n'avons pas connaissance ni d'autres auteures traitant du *troisième sexe* ni de la femme artiste telle que Valentine de Saint-Point l'envisage. En revanche, nous pouvons retracer la genèse de l'expression, affirmant tout d'abord que l'idée du *troisième sexe* paraît pour la première fois dans le *Banquet*[102] de Platon et réapparaît en France au XVIIIe siècle pour designer l'homosexualité masculine. Ensuite, Gustave Flaubert utilisera ce terme au sujet de George Sand. Le 19 septembre 1868, il lui écrit : « Cependant, quelle idée avez-vous donc des femmes, ô vous qui êtes du troisième sexe ? »[103]. Sur le succès de l'expression et sur ses conséquences sur le genre, le volume de Laure Murat, *La Loi du genre* [104] peut constituer un texte de référence, puisqu'il éclaircit quelques allusions faites par Valentine de Saint-Point dans son essai *La Femme dans la littérature italienne*[105]. En défendant la position de l'auteure dans le champ de la création, l'auteure ouvre la voie à une lecture moderne de la femme artiste, dont nous pouvons aisément reconnaître les traits dans quelques-unes des femmes étudiées : Valentine et Hélène par exemple, ou encore Marie Laurencin. Toutes se proposent comme témoins exemplaires de la *double ambiguïté*, leurs travaux allant de l'art à la littérature, en passant par la danse, dans une variété de formes expressives qui les rend parfois touche-à-tout, dont l'habileté consisterait davantage dans leur malléabilité et leur capacité à s'adapter aux différents domaines que dans la capacité de se spécialiser et se focaliser dans un seul parcours. Il s'agit de femmes qui, étant multiples, font entendre leur double voix, comme Rachilde :

> Cependant, manquant de conscience politique et étant antiféministe, le discours subversif de

[101] Mircea Eliade, *Méfistofeles et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.

[102] Platon, *Le Banquet*, *cit*.

[103] Jean Bruneau (dir.), *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 3, 1991, p. 196.

[104] Laure Murat, *La loi du genre : une histoire culturelle du troisième sexe*, Paris, Fayard, 2006.

[105] Valentine de Saint-Point, *La Femme dans la littéraure italienne, cit.*

> Rachilde doit être rangé dans ce que la critique anglo-américaine qualifie de “double-voiced discourse.[106]

Elles peuvent aussi aller jusqu'à la décliner, dans une troisième voix, comme c'est le cas pour Valentine de Saint-Point.

Notre lecture se propose ainsi de mettre en évidence non pas les différences au niveau biologique, mais celles au niveau conceptuel, qui se dit intimement lié aux conditions de la création – telles qu'elles ont déjà été annoncées par Virginia Woolf. Cela nous a conduits à traiter ces femmes non pas en fonction de leur nature – qu'elle soit double ou triple –, mais par rapport à leur production. La perspective de genre reste présente sur le fond, mais sert plutôt à justifier et à éclaircir des procédés créatifs spécifiques et la volonté des femmes de s'investir dans des domaines tout à fait différents. D'après ce que Rotraud von Kulessa affirme à plusieurs reprises,

> Les prises de position des femmes de lettres au sujet de leur position dans le champ littéraire, telles qu'elles se manifestent dans leurs ouvrages littéraires, reflètent clairement de leur position dans la société qui est, somme toute, marginale. Elle parlent alors à ‘double voix’, employant une stratégie de subversion implicite, un discours plutôt diplomatique que combatif.[107]

et encore :

> Ces textes font preuve d'une double voix (“double-voiced discourse”) quand ils subvertissent des modèles littéraires masculins afin de rendre justice à une subjectivité féminine.[108]

Ces quelques lignes traitant de la *double-voice theory* nous paraissent renvoyer également à l'idée des femmes à la triple voix. L'idée nous vient d'une phrase écrite par Rachilde dans une lettre inédite adressée à Valentine de Saint-Point et découverte dans les archives du Fonds Doucet de Paris :

> Vous avz [*sic*] su enfermer triplement votre àme [*sic*] de rèveuse [*sic*] dans le fluide berceau

[106] Marya Chéliga, *Almanach Féministe 1899*, Paris, Cornély, 1899, p. 281.

[107] Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion*, *cit*., p. 211.

[108] *Ibidem*.

> des vagues, la ronde lumineuse les étoiles et les cris alternés des marins perdus ou des oiseaux ivres. Oui, la forme du roman peut devenir, sous votre plume, celle du poème sans cesser de demeurer une histoire.[109]

Le roman, la nouvelle et le poème ne sont que trois formes d'écriture qui s'interposent et ouvrent la voie aux trois talents de l'auteure. Ainsi, Rachilde continue son explication :

> Peintre, musicien, femme de lettres, vous avez ls [*sic*] trois moyens de nous ensorceler... surtout quand nous vous regardons, et la critique désarme devant les trois gràces [*sic*] de votre geste d'écrivain dominé par la gràce [*sic*] suprème [*sic*] de votre sourire ![110]

Les trois Grâces s'unissent et se rejoignent dans la même personne, dans la même plume, comme l'affirme Rachilde qui, soulignant la valeur de Valentine de Saint-Point, en reconnaît le rôle d'« écrivain ». Nous retrouvons ainsi deux femmes qui éprouvent de l'estime l'une pour l'autre et qui vivent de manière similaire, se reconnaissant le même niveau intellectuel, sans rivalité apparente. D'ailleurs, le terme « triplement » employé par Rachilde dans sa lettre manuscrite renvoie aux femmes « à la troisième voix » ou « à la triple voix » que nous croyons pouvoir identifier dans Valentine de Saint-Point et Hélène D'Œttingen, deux porte-parole de modèles diverses, également engagées dans la création artistique et littéraire.

L'idée d'une femme qui s'exprime par des voix diverses se marie bien avec l'idée de la *femme nouvelle* et l'image de la femme d'avant-garde, car si la première coïncide avec « la femme qui assume une fonction dans la vie publique »[111], la deuxième se situe en parallèle, tout en revêtant une fonction spécifique dans la vie créative. La notion de la voix a été étudiée à plusieurs reprises par la littérature *genrée*. Dans un long et vibrant discours intitulé « Sorties »[112], Hélène Cixous invite les femmes à s'approprier de l'écriture et à se différencier des modèles précédemment existants, pour atteindre une *écriture-voix*, *voix-cri*, *voix-en corps*.

---

[109] Lettre manuscrite inédite de Rachilde à Valentine de Saint-Point, sans date, fonds Doucet, transcription par nos soins. Nous avons respecté l'orthographe de l'auteure. Nous remercions Madame Severini-Brunori qui nous a autorisé à la consultation de ce document.

[110] *Ibidem*.

[111] Diana Holmes, Carrie Tarr (dir.), *A "Belle Epoque" : Women in French Society and Culture 1890-1914*, New york / Oxford, Berghahn, 2006.

[112] Hélène Cixous, Catherine Clément (dir.), *Sorties*, *in La jeune née*, Paris, UGE, 1975.

Comme le souligne Martine dans son ouvrage *Des Femmes en littérature*[113], malgré une évidente variété de positions, d'ambitions, d'histoires personnelles, d'œuvres et d'époques, quelques traits communs ont été repérés :

> Elles ont également pu faire valoir des difficultés spécifiques dans l'exercice de l'activité littéraire, qu'il s'agisse du processus qui les a conduites à écrire, du nom sous lequel elles ont publié, de la possibilité de faire de la littérature un métier ou de leur insertion dans les institutions littéraires en place[...]. Toute femme auteur a ainsi manifesté une réelle conscience de cette *altérité* qu'elle représente dans le champ littéraire et qu'elle est d'ailleurs sommée par lui de représenter.[114]

Il s'agit d'une altérité qui conduit à deux autres concepts-clés, c'est-à-dire celui de la différence et de l'oubli, qui portent en eux un débat fécond et intelligent, encore à explorer et pour lequel il est important de multiplier les études et de publier des textes injustement oubliés :

> en faisant entendre non pas *la* voix des femmes auteurs, mais *des* voix, multiples et personnelles, en partie semblables en même temps que parfaitement particulières, en restituant enfin aux femmes leur place dans un champ littéraire auquel elles appartiennent de plein droit.[115]

En effet, la place des femmes dans le champ littéraire mais aussi dans une réalité socioculturelle en pleine évolution a visiblement changé tout au long du XXe siècle : l'époque 1900 apparaît comme une période de profonds changements sociaux et idéologiques, notamment en ce qui concerne la position de la femme dans la société.

> Cette évolution est accompagnée du processus de la formation des identités nationales en France comme en Italie. Les champs culturels, et surtout celui littéraire, sont alors caractérisés par un processus d'autonomisation progressive, un phénomène étroitement lié à la commercialisation de l'art. Le dynamisme dû à ce processus d'autonomisation ouvre ainsi des positions qui sont particulièrement disposées à accueillir de nouveaux arrivants, parmi

[113] Martine Reid, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.

[114] *Ibidem*, p. 18.

[115] *Ibidem*, p. 21.

> lesquels comptent en effet un grand nombre de femmes.[116]

Cela nous permet alors d'introduire une autre idée chère aux femmes de lettres, celle de la différence, qui aux dire de Martine Reid structure en profondeur le champ littéraire et qui, d'après elle, « ne peut néanmoins conduire, ou reconduire, à l'idée d'une identité de situations et de productions indexée sur le *genre* »[117]. Nous partageons son avis, selon lequel

> Une fois abandonnée la conception universaliste de la littérature, la difficulté de l'exercice critique tient à la nécessité d'identifier les différences manifestes qui s'observent chez les femmes auteurs et d'en peser les conséquences (y compris dans leurs œuvres), mais aussi de tenir compte des ressemblances que la situation de ces femmes et le contenu de leurs œuvres présentent avec celles de leurs contemporains.[118]

Le débat est ouvert, inventif et fécond, et il est important de multiplier les analyses, d'éditer des textes injustement oubliés,

> en faisant entendre non pas *la* voix des femmes auteurs, mais *des* voix, multiples et personnelles, en partie semblables en même temps que parfaitement particulières, en restituant enfin aux femmes leur place dans un champ littéraire auquel elles appartiennent de plein droit.[119]

L'écriture féminine évolue et se fait écriture de la différence. Nous tenons toutefois à préciser que notre approche ne sera pas *genrée*, c'est-à-dire que même si nous tenons compte des théories de la différence, notre étude restant de nature scientifique, nous mettrons l'accent sur les aspects socio-historiques et littéraires.

Cela dit, bien que nos recherches touchent forcément quelques thèmes chers à l'écriture féminine, nous envisageons de faire une analyse comparative des constantes, des points forts et des points faibles de ce type d'écriture. À ce propos l'ouvrage de Patricia Ferlin, *Femmes d'encrier*[120]. De plus, notre analyse ne peut pas se passer d'œuvres majeures et

[116] *Ibidem*, p.379.

[117] *Ibidem*, p. 19.

[118] *Ibidem*.

[119] *Ibidem*, p. 21.

[120] Patricia Ferlin, *Femmes d'encrier*, Etrepilly, Bartillat, 1995.

universellement reconnues comme celles de Virginia Woolf, plus particulièrement *A Room Of One's Own*[121] et *Le Deuxième Sexe*[122] de Simone de Beauvoir. Bien que vingt ans séparent la publication de ces deux ouvrages – le premier remonte à 1929, le deuxième à 1949 –, les deux traitent des thèmes fondamentaux pour ce que Béatrice Didier aime définir comme l'*écriture-femme*. Et, bien avant que les deux auteurs n'expriment leurs idées d'émancipation dans leurs œuvres phares, d'autres *voix* ont cherché à surmonter le silence, formulant leur désir de liberté et d'affranchissement dans des textes qui demeurent aujourd'hui encore peu connus, voire méconnus. Cela serait peut-être dû à l'ambiguïté de certains propos, qui basculent entre la résignation d'une condition obligée et dans l'admiration pour un style de vie qui est loin de leur vie quotidienne. L'analyse des figures choisies nous permet de découvrir des rapports ambigus et variables, comme ceux de Marie Laurencin, et des relations franches et directes qu'un style sec avec des phrases brèves et une syntaxe très simplifiée en témoigne comme celles de Sonia Delaunay. Quoi qu'il en soit, tout cela ne manque pas d'être explicité. Comme Paula Modersohn Becker le souligne, l'opposition aux conventions artistiques et sociales s'exprime parfois avec la négociation, parfois avec la rupture totale. Autrefois encore, les auteurs utilisent le principe de travestissement de la voix narrative, en adoptant des pseudonymes ou en se présentant comme des hommes et non pas comme des femmes de lettres.

Finalement, la voix leur permet de s'exposer comme des femmes multiples, *passeuses* de culture et de langues, et d'intégrer l'active cohorte des femmes créatrices du début du XXe siècle.

[121] Virginia Woolf, *A Room of one's own*, *cit*.

[122] Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, *cit*.

1.2 LA FORMATION DES INTELLECTUELLES

1.2.1 Les “Cercles d'amis”

La formation des *femmes de lettres* des avant-gardes reste vaste et hétérogène, passant par les moments et les rencontres les plus disparates. Difficilement associée à un parcours linéaire ou à une communauté de matières et de méthodologies, l'évolution intellectuelle laisse des traces dans les mémoires étudiées qui, malgré leur subjectivité, suggèrent pas à pas les étapes atteintes. Bien que provenant d'horizons le plus possible diversifiés, ces femmes ont en commun des caractéristiques, des attitudes et des modes de vie qui les porteront à prendre des décisions similaires et à se retrouver dans les mêmes milieux, au contact de situations et de personnages communs. Paris représente le cœur de leur évolution personnelle et professionnelle, la Ville lumière étant le symbole de la rencontre des esprits jeunes et actifs qui apportent et partagent des techniques et des connaissances acquises dans des contextes précédents ou souvent au-delà des frontières géographiques et culturelles de la France, d'où la richesse de leurs propositions. D'après la documentation examinée, nous observons tout d'abord que souvent l'éducation d'une future femme de lettres se fait à la maison, dans la ville ou dans son pays d'origine, sous les yeux d'une savante nounou bilingue pour ce qui est d'Elsa Triolet[123], ou alors par l'appropriation de grands « classiques » de la littérature européenne – par le biais de lectures souvent désordonnées ou discontinues – pour ce qui est de Marie Laurencin, qui dans les pages de son journal intime[124] admet avoir grandi en lisant avidement Balzac et Carroll[125]. Pour toutes, leurs futurs choix professionnels puisent souvent dans des centres d'intérêt approfondis dans leur enfance leur force, en se transformant d'abord en passion, puis en devenant le moteur d'un choix de vie décisif.

Puisqu'en réalité il n'existe pas de parcours scolaires et académiques définis préalablement, en raison de l'insuffisance ou du manque d'une offre formative adéquate, une modalité pour se mettre en contact avec les autres intellectuels de l'époque est souvent

[123] C'est justement grâce à sa nounou qu'Elsa Triolet apprend la langue française dès sa petite enfance. Cette présence inspirera ses écrits de jeunesse : « J'ai peur, Nounou ! » et encore : « Je suis seule à la maison avec Dounia, elle est allée dormir et j'ai peur », Elsa Triolet, *Fraise-des-Bois*, Traduit du Russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, 1974, p. 26 et p. 46.

[124] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[125] *Ibidem*, p. 35.

représentée par les salons littéraires qui, bien qu'en ayant atteint leur plus grand succès dans les siècles précédents[126], continuent de trouver quelques exemples au XXe siècle – il suffit de penser aux *salons littéraires* de Rachilde, d'Hélène d'Œttingen, de Gertrude Stein ou de Nathalie Clifford-Barney. D'autres points de rencontre sont représentés par ceux que Marevna définit comme des « cercles d'amis », c'est-à-dire des moments de contact et d'échange entre pairs qui se révéleront ensuite à la base de projets communs, notamment dans le domaine artistique. Une des prérogatives des avant-gardes est justement représentée par l'habitude de se retrouver pour partager des idées et des expériences, dans l'intention de créer un savoir pour tous, à plusieurs voix, et ces deux modalités paraissent répondre pleinement au besoin de rencontre et d'échange exprimé par les artistes du début du XXe siècle.

De la *chambre bleue* de la marquise de Rambouillet[127] jusqu'au plus récent *salon* de Natalie Clifford-Barney, vaste est la tradition des salons qui, tout en offrant aux femmes un rôle social caractérisé par le droit de parole, permettent enfin au public féminin d'atteindre la liberté de pensée et de parole. Entre les murs des *salons,* on ne traite pas seulement d'art ou de littérature, mais on prend aussi des décisions politiques de grand intérêt : souvent les personnalités influentes de l'époque n'hésitent pas à demander des conseils à des femmes tellement intelligentes et informées.

Au cours du XIXe siècle, nous relevons toutefois l'évolution du salon littéraire, qui devient de plus en plus un espace masculin. Le salon géré par Rachilde[128] dans les bureaux du « Mercure de France », tous les mardis, rue de Condé, n'était quasiment fréquenté que par des

[126] Dans les salons se réunit, surtout au XVIIe et XVIIIe siècles, une élite intellectuelle, artistique ou mondaine, généralement chez une femme cultivée. Les hommes et les femmes de lettres se rencontrent régulièrement, dans un milieu intellectuel, souvent mondain, pour discuter d'actualité de l'époque concernée, philosophie, littérature, morale. Avant le XIXe siècle, on qualifie de telles réunions de “société” ou de “cercle”. Les salons littéraires se distinguent des cafés littéraires *Procope*, lieux publics où les discussions se tiennent sans invitation, ni horaire, ni sujet précis.

[127] Catherine de Rambouillet (1588-1665), d'une grande vivacité d'esprit, férue d'art, d'histoire et de lettres, choisit de tenir son salon dans son hôtel parisien – l'hôtel de Rambouillet – et d'y recevoir les grandes lettrés du temps, ménageant aux femmes une place privilégiée. Ainsi, se côtoient chez elle des écrivains d'exception comme Corneille (1606-1684), Bussy-Rabutin (1618-1693), Voiture (1597-1648), mais aussi des femmes dont la plume est si acérée de critiques pertinentes que leurs mots d'esprit peuvent assassiner de réputations dans le grand monde : Madame de Sévigné (1626-1696), la duchesse de Longueville (1619-1679) ou encore Madame de La Fayette (1634-1693). Le salon de la Marquise de Rambouillet a été le premier à être reconnu, en 1608.

[128] Rachilde (Marguerite Eymery, Madame Alfred Vallette, Cros 1860 – Paris 1953), écrivaine française.

hommes, parmi lesquels nous comptons Oscar Wilde, Paul Verlaine, Pierre Louÿs, Joris-Karl Huysmans et bien d'autres. Seulement quelques années plus tard, le salon a ouvert ses portes aux femmes et a accueilli la critique Aurel[129] – elle aussi gérante d'un salon –, Liane de Pougy[130], Sévérine[131], Gyp[132] et Colette[133]. Cependant, son attitude à l'égard des autres auteures n'a pas permis à son *salon* d'occasionner une consécration pour les auteures, mis à part quelques élues comme Colette, dont les ouvrages ont été publiés chez « Mercure de France ».

Au début du XXe siècle, les derniers salons dignes de ce nom sont tenus par Natalie Clifford-Barney et Gertrude Stein, et c'est là que les plus grands génies du siècle se sont rencontrés. Chez Barney, un plus grand nombre de femmes a pu se réunir, notamment Lucie Delarue-Mardrus[134], Colette, Marguerite Yourcenar[135], Françoise Sagan[136]. De sa part, Marie Laurencin a tenté à plusieurs reprises de prendre contact avec Natalie, probablement poussée par le désir d'être introduite dans son cercle intellectuel : en effet, les nombreuses lettres qu'elle lui a adressées relatent de ses rencontres avec les personnalités de l'époque et mettent en lumière le travail d'artiste de Marie[137]. En revanche, chez Stein se rendent les majeurs représentants des avant-gardes, surtout masculins, tels que Pablo Picasso, Ernest Hemingway, Zelda Sayre Fitzgerald et Paul Bowles. Également important est le salon tenu par Hélène d'Œttingen et son frère / cousin Serge Férat dans ce lieu historique qui deviendra ensuite l'appartement du 229, Boulevard Raspail, où se sont rencontrés, parmi les autres, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Amedeo Modigliani et Léopold Survage.

---

[129] Aurel (Marie-Antoinette ou Marie Aurélie de Faucamberge, Cherbourg 1869 – Paris 1948), femme de lettres française.

[130] Liane de Pougy (née Anne-Marie Chassaigne, La Flèche 1869 – Lausanne 1950), danseuse et courtisane française.

[131] Séverine (née Caroline Rémy, Paris 1855 – Pierrefonds 1929), écrivaine et journaliste libertaire et féministe française.

[132] Gyp (Sibylle Aimée Marie Antoinette Gabrielle Riquetti de Mirabeau, Plumergat 1849 – Neuilly-sur-Seine 1932), romancière française.

[133] Colette (née Sidonie-Gabrielle Colette, Saint-Sauveur-en-Puisaye 1873 – Paris 1954), écrivaine française.

[134] Lucie Delarue-Mardrus (Honfleur 1874 – Château-Gontier 1945), poétesse, romancière, sculptrice et dessinatrice, journaliste et historienne française.

[135] Marguerite Yourcenar (née Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine Cleenewerck de Crayencour, Bruxelles 1903 – Bangor, États-Unis 1987), écrivaine, poète, traductrice, essayiste et critique d'origine française.

[136] Françoise Sagan (née Françoise Quoirez, Cajarc 1935 – Honfleur 2004), écrivaine française.

[137] Pour un aperçu plus de ces documents inédits, nous renvoyons à nos sixième et septième chapitres.

Cependant, si d'une part le terme salon est encore lié à la sphère littéraire, de l'autre il se réfère toujours au domaine artistique, soit l'acception liée au *Salon d'Automne* et au *Salon des Indépendants* : le *salon* évoque encore les expositions ouvertes à tous ceux qui ont été refusés par le Salon officiel, où des jeunes émergents peuvent exposer leurs œuvres et obtenir une plus grande visibilité. À ce propos, ainsi s'exprime Marie-Jo Bonnet :

> Dès le début du XXe siècle de nouveaux salons sont ouverts par des artistes comme le Salon des Indépendants (fondé en 1884) et le Salon d'Automne (1903). La participation des femmes y est beaucoup plus importante que dans les salons traditionnels, près de 20% de femmes en moyenne, qui comprend un pourcentage non négligeable d'artistes étrangères. Au Salon des Indépendants de 1914, elles sont 281 sur 1399 artistes, soit 20%. Si leur nombre est multiplié par trois au Salon de 1926 (862 sur un total de 4251), le pourcentage reste sensiblement le même (20,2%).[138]

Les *Salons* représentent une bonne occasion pour se faire connaître, étant donné qu'ils représentent souvent le théâtre des premières expositions des femmes artistes : Marie Laurencin expose pour la première fois au *Salon des Indépendants* en 1907 et au *Salon d'Automne* en 1912. Les femmes ne sont pas les seules à exploiter une telle opportunité :

> On observe aussi la très grande mixité du milieu de vie des artistes, qui est nouvelle, qui est nouvelle et très spécifique à ces communautés, les autres sphères de la société étant encore largement non mixtes. Cela explique peut-être pourquoi de nombreuses expositions de femmes sont organisées jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale sans choquer personne.[139]

La réalité des salons est publiquement acceptée, qu'il s'agisse du domaine littéraire ou artistique, peut-être car ils coïncident avec une pratique profondément enracinée dans la culture française depuis des siècles. Il n'est pas excessivement difficile pour une femme, et notamment pour une femme d'avant-garde, de s'insérer dans ces circuits. Bien évidemment, ils représentent un point de départ, un tremplin, s'ajoutant aux lieux de formation reconnus tels que l'École des Beaux-Arts et les Académies, qu'elles soient publiques ou privées.

---

[138] Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes-artistes dans les avant-gardes*, *cit*., p. 35.

[139] *Ibidem*, p. 36.

1.2.2 L'École des Beaux Arts et les Académies

« La pratique artistique féminine en France est beaucoup plus ancienne qu'on ne le croit généralement »[140] affirme Marie-Jo Bonnet dans son volume consacré aux *femmes artistes*[141]. La présence des femmes artistes remonterait, d'après l'auteure, à l'époque gallo-romaine : au milieu du XIXe siècle, la tombe d'une femme peintre ayant vécu à cette époque-là a été découverte en Vendée, fournissant un témoignage concret de la reconnaissance et du respect ressentis vers l'art produit par des femmes depuis les temps les plus lointains. Le statut de la *femme artiste* serait alors publiquement reconnu depuis l'Antiquité bien que, comme pour ce qui advient des *femmes de lettres*, les titres dépréciatifs n'aient jamais manqué, de la *peintresse* à la *tâcheronne* sans visage au service d'un maître.

Jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle, les femmes paraissent évoluer dans un monde parallèle, celui de l'art, où elles parviennent à se créer un espace à elles et à trouver des moyens expressifs en accord avec leur être. L'art pourrait être un de ces rares domaines – voire le seul – dans lequel les femmes aient réussi à recréer la si convoitée *room's of one own,* longtemps recherchée par Virginia Woolf. Cependant, comme en littérature, leur champ d'action est restreint, puisqu'il ne leur est pas permis de suivre les mêmes cours, ni de fréquenter les mêmes académies que les hommes, en raison de l'interdiction d'entreprendre ces voies d'apprentissage.

La fin du XIXe siècle est marquée par des nouveautés importantes, renvoyant aux changements socioculturels en acte et coïncidant avec l'émergence des premières voix décidées à obtenir la reconnaissance de l'activité et du statut de femmes artistes. Hélène Bertaux, peintre, fondatrice en 1881 de « l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs », a conduit une dure bataille pour obtenir l'accès des femmes à l'École des Beaux-Arts, accès accordé seulement en 1897. Les femmes pourront ainsi prétendre, de manière assez relative, à un meilleur enseignement artistique dans l'Institution publique qui est représentée par l'école, et des nombreuses Académie privées qui les favorisent davantage. Des artistes se sont toutefois opposées à une telle situation en 1889, lorsqu'une pétition au Congrès des Institutions Féminines est adressée à M. Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, pour demander un espace à l'intérieur de l'école, dans l'intention de préparer le Prix de Rome. La demande est refusée, sous prétexte du manque des fonds et de la promiscuité des lieux. La

[140] *Ibidem*, p. 7.

[141] *Ibidem*.

commission composée entre autres par Gerôme et Leneveu, les sculpteurs Cavalier et Guillaume et les architectes Garnier et Bailly étudie la proposition.

En effet, bien que la figure de la créatrice soit reconnue au sein de n'importe quelle communauté, la fréquentation des lieux propres à la formation artistique s'avère plus difficile, s'agissant d'un accès limité dans le temps et dans l'espace. Longtemps les femmes ont été exclues de l'école. Tout en pouvant accéder aux *salons* au XIX siècle, elles ne peuvent pas suivre de formation artistique comme les hommes. Concrètement, être une femme artiste au début du XXe siècle signifie ne pas pouvoir accéder à des cours spécifiques – les cours de nu par exemple –, avoir des difficultés objectives dans ses déplacements et préférer par conséquent, les études d'intérieur aux paysages, se diriger vers le pastel au lieu de la peinture à l'huile, et ainsi de suite.

Cependant, l'ouverture de l'école à un public féminin, au lieu de causer une augmentation des inscriptions, crée une situation différente, voire inattendue :

> Si paradoxal que cela paraisse, c'est au moment où les femmes commencent à être admises à l'École nationale supérieure des beaux-arts que celle-ci perd son rôle dans la formation de l'élite artistique. Les règles du bien peindre enseignées dans cette école sont remises en question depuis deux décennies, ce qui fait qu'elle perd son prestige en tant que lieu de transmission et de constitution du statut d'artiste.[142]

D'ailleurs, les initiatives adressées à un public féminin se multiplient : en 1900, un atelier de sculpture sous la direction de Marqueste et un de peinture sous la direction de Humbert sont créés expressément pour les femmes. Peintre provenant d'une famille d'artistes, Ferdinand Humbert[143] entre à l'École des Beaux-Arts en 1861, travaille avec Cabanel, Fromentin, Picot, mais échoue au prix de Rome. Marie Laurencin prendra part à ses cours dans un lieu qui est organisé selon les modalités d'un règlement constitué par quarante paragraphes d'instructions[144] . Nous pouvons lire de la satisfaction chez les étudiantes et de leur engagement professionnel représentant pour une jeune artiste un sens d'appartenance :

---

[142] *Ibidem*, p. 30.

[143] Ferdinand Humbert (Paris, 1842 – Paris, 1934), peintre français.

[144] Nous renvoyons au Réglement de l'Atelier Humbert, *in* Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*, Paris, ENSB-A, 1991, pp. 77-78.

> Nous avons grande hâte, de nous voir installées ; vous ne pouvez vous faire une idée de l'importance capitale qu'il y aura pour nous d'avoir *notre professeur*, lequel au moment venu, nous soutiendra et nous réclamera. C'est une des grandes forces, pour ne pas dire la plus grande, de nos camarades hommes que le soutien de leurs chefs d'ateliers au moment des concours. Nous sommes très satisfaites que M. Viviani nous ait obtenu des ateliers séparés. Il était à craindre que, dans les ateliers mixtes, les professeurs à qui nous aurions été imposées ne se fussent que très imparfaitement occupés de nous.[145]

La formation des artistes a lieu surtout dans les ateliers privés ouverts à Montparnasse dans les années vingt. Contrairement à l'École des Beaux-Arts, où on entre sur concours, tous peuvent s'inscrire aux cours privés moyennant une faible participation payante. Les ateliers privés sont gérés en toute liberté par les artistes. L'Académie Vassilieff, fondée par l'artiste russe au 21, avenue du Maine à Paris, a joué un rôle particulièrement important, offrant aux artistes un espace adéquat pour s'exprimer. Les modèles ne sont pas les seuls à être nourris et logés gratuitement : son académie devient un des principaux lieux de rencontre de l'avant-garde pendant la Première Guerre mondiale, sa cantine offrant des repas gratuits. Marie Vassilieff est particulièrement sensible envers les artistes d'origine russe, au point que parmi ses hôtes on compte même Marevna. Dans un article tiré du journal de l'école, publié entre 1902 et 1914, André de Talmours se souvient :

> Aux ateliers des dames, dans les divers quartiers de la capitale, l'animation est analogue, la ruche bourdonne. C'est une des plus heureuses conquêtes du féminisme, une des plus justifiées, que l'accession des dames aux diverses branches de l'art. Elles se réjouissent de trouver dans les ateliers séparés, confortables, un milieu à la fois de bonne tenue et de haute valeur technique : ce dernier caractère, éloigné de la plaie de "l'amateurisme", nettement professionnel au contraire, a fait le succès des ateliers des dames.[146]

Pourtant, dès 1903 les femmes artistes ont la possibilité de prendre part à de nombreux prix, et parfois même de les gagner :

> À partir de 1903, les jeunes artistes peuvent se présenter au prix de Rome, obtenu pour la

[145] J. De Marguerie rapportant les propos d'étudiantes, article publié entre la fin de l'année 1899 et le début de 1900, consulté dans le dossier École des Beaux-Arts, 707 BEA, Bibliothèque Marguerite Durand, Paris.

[146] André de Talmours, *Chroniques*, *in* « Journal de l'Académie Julian », novembre 1907, p. 2.

> première fois en 1911 par Lucienne Antoinette Heulvelmans en sculpture, et en peinture en 1925 par Odette Pauvert. Malgré les nombreuses difficultés pour se faire admettre au sein de l'école, les étudiantes obtiennent en 1923 l'accès à tous les ateliers, sous la seule condition d'être célibataire. Il est à regretter que cette issue intervienne au moment où le système de l'enseignement académique perd de son prestige et de son attraction. Pendant l'entre deux guerres, les étudiants désireux de se former à Paris, abandonnent ces institutions sclérosées qui démontrent la faillite des systèmes traditionnels, pour s'orienter vers d'autres lieux et de nouveaux circuits.[147]

L'accès tardif des femmes à l'École des Beaux-Arts ne les aide pas, la formation étant la première étape permettant à une jeune artiste de se familiariser avec les circuits traditionnels du monde de l'art. Dans un atelier, grâce au contact avec le professeur, ou alors dans une école, on acquiert les connaissances académiques et on développe les relations indispensables pour entrer dans ce milieu. Loin de ce monde, la création d'un réseau de contacts s'avère difficile, ce qui peut poser problème, d'autant plus que ce système leur permettrait de se connaître et de se faire connaître, ainsi que de pratiquer leur art et naturellement d'exposer leurs créations.

Les problèmes rencontrés à l'intérieur de l'école elle-même sont aussi d'autres natures :

> L'enseignement de l'École de Beaux-Arts reste très classique et n'encourage pas les formes de créations nouvelles. Il reste figé dans la tradition et l'art du Beau. Après la première guerre mondiale, il ne remettra pas en cause son enseignement ni ses préceptes face aux mouvements extérieurs. Des changements apparaissent durant l'entre-deux-guerres, en 1923 les cours deviennent mixtes, puis en 1934, l'enseignement de l'archéologie est supprimé, déserté par les étudiants tournés plus vers l'avenir que la culture antique[148].

Finalement, l'idée littéraire de l'*écriture femme* trouve son correspondant dans l'art, qui rend possible l'étude des influences de la symbologie moderne tendant à canaliser les femmes vers les soi-disant arts mineurs, comme la décoration par exemple :

> Car l'entrée des femmes dans la pratique artistique ne s'effectue pas sur le mode de la rupture avec le père, comme le préconise l'avant-garde. Longtemps elle s'est faite dans la continuité,

[147] *Ibidem*.

[148] *Ibidem*.

les pères ayant enseigné l'art à leurs filles douées et ouvert la porte des salons. Ce qui ne veut pas dire que les femmes ne connaissent pas la rupture. Avec la mère, d'abord, et d'une manière générale avec la symbolique féminine rejetée par par la doxa avant-gardiste comme conservatrice, décoratrice et artisanale[149].

[149] *Ibidem*, p. 23.

CHAPITRE 2
VOIES DE LA DIFFÉRENCE

En parcourant quelques textes critiques concernant la production féminine entre le XIXe et le XXe siècle[150], nous avons pu observer l'abondance et la richesse des métaphores qui illustrent des problématiques stylistiques et lexicales propres à l'*écriture-femme*. Bien qu'un des aspects auxquels nous nous intéresserons dans notre travail soit constitué par la présence des spécificités féminines dans la production des avant-gardes, nous ne reconnaissons que marginalement l'existence d'une différence biologique de l'écriture, ce qui nous porte à nous éloigner d'une tout à fait plausible vision genrée des textes étudiés. Les spécificités lexicales ainsi repérées, si adéquatement analysées et regroupées, nous permettent de reconstituer une sorte d'échantillonnage par noyaux sémantiques des métaphores utilisées, présentes non seulement dans les textes écrits, mais aussi dans la critique qui les concerne.

D'un tel échantillonnage[151] émerge ainsi une prédilection particulière des lectures critiques pour le symbole de la voix, qui inspire les spécialistes pour de nombreux exemples[152]. Grâce à sa versatilité, l'image permet de nombreuses comparaisons avec la condition et l'expression féminines, jusqu'à devenir avec le temps un synonyme de langage, et c'est dans ce sens que nous souhaitons l'employer. Mieux encore, quelques chercheuses vont encore au-delà, introduisant le concept que nous définissons “la voix de la différence” : c'est bien le cas de Marie-Thérèse Eychart qui, dans son article *La femme ou l'épreuve de la différence*[153], propose une tentative de comparaison[154] entre deux écrivaines très productives du XXe siècle, Elsa Triolet et Simone de Beauvoir, que Claudine Monteil n'hésite pas à définir comme « deux femmes témoins de leur siècle »[155]. Comme l'explique Eychart, les deux

[150] Nous nous référons ici aux études de Béatrice Didier, Rotraud von Kulessa, Anna Nozzoli et bien d'autres, que nous avons déjà citées dans notre introduction.

[151] Pour la question de l'échantillonnage nous renvoyons à l'introduction de notre travail de thèse.

[152] Nous pensons par exemple à toutes les expressions rencontrées au cours de nos recherches et se référant aux termes voie/voix ; certaines jouent sur l'assonance et ont été intégrées à la langue française : *chercher sa voie*, *montrer la voie*, *ouvrir la voie de*, *se tromper de voie*, *donner la voix*, *rester sans voix*,et ainsi de suite.

[153] Marie-Thérèse Eychart, *La Femme ou l'épreuve de la différence*, *in* « Faites entrer l'infini », n° 30, décembre 2000, pp. 51-55.

[154] La comparaison sera ensuite reprise, approfondie et complétée par Claudine Monteil.

[155] Claudine Monteil, *Elsa Triolet et Simone de Beauvoir, deux femmes témoins de leur siècle*, *in* Thomas

auteures sont toutes les deux sensibles à la question de la différence, dont elles se font porteuses, actives et complémentaires à la fois. Chacune exprime un côté différent non seulement de la féminité, mais aussi de la capacité de mettre en œuvre des mécanismes spécifiques utiles pour aborder la problématique de la diversité. Bien que les deux figures montrent une vision différente de la production littéraire, et que Simone de Beauvoir n'ait pas été influencée par des phénomènes d'avant-garde, toutes deux se proposent comme des modèles exemplaires de la "voix de la différence", puisqu'elles sont animées par un seul moteur commun : la prise de conscience de l'existence de la différence et de sa valeur de conséquence de la question de genre et – en ce qui concerne Elsa Triolet – des origines étrangères, qui imposent l'emploi d'une langue et d'une culture *différentes*.

Principalement entendue comme expression de la diversité biologique entre homme et femme, dans l'article d'Eychart la "voix de la différence" se découvre de nouvelles facettes, intéressant non seulement les deux auteures prises en examen, mais aussi, par extension, les autres que nous étudions. À ce propos, l'analyse de la figure d'Elsa Triolet nous paraît bien intéressante, et c'est pour cela que nous la prenons en considération pour notre étude, et la réadaptons à nos femmes d'avant-garde.

L'exemple porté par la compagne d'Aragon nous montre comment la question de la différence se complique et suscite de l'intérêt, puisque dans son cas spécifique deux instances se superposent : d'un côté, la différence biologique et intellectuelle relative au rapport et à la production homme-femme, et de l'autre la différence linguistique et culturelle liée à la question de l'étranger. Cette dernière consiste en une situation récurrente pour de nombreuses femmes étudiées, et qui nous paraît intéressante parce qu'en elle nous devinons une clé de lecture prenante, à la lumière de laquelle nous pouvons lire la production analysée. Proposer quelques exemples signifie évoquer principalement, outre à la déjà citée Elsa Triolet, les noms de Sonia Delaunay, Claire Goll, Hélène d'Œttingen, Gertrude Stein et en partie ou marginalement ceux de Halicka et de Marevna. Toutes, d'une manière ou d'une autre, ont fait face à la question de la différence, et encore plus souvent à celle de l'extranéité dans le rapport avec un groupe culturel ou linguistique spécifique par exemple, ou plus généralement avec une réalité socioculturelle bien précise.

En effet, bien que les mouvements de l'avant-garde européenne se présentent comme particulièrement réceptifs au nouveau et au différent, à la pluralité des langues et des cultures,

Stauder (dir.), *L'Identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, Tübingen, Narr, 2010, pp. 143-167.

comptant des repères tels que la pratique de l'art comme activité de groupe et le développement des avant-gardes sur le plan international et interartistique en même temps, dans quelques cas spécifiques le binôme femme *et* étrangère parait ne pas être particulièrement bien accepté par la plupart des gens. Cependant, parfois ce binôme est tellement fort qu'il se transforme en quelque chose d'inséparable, presque une condition ou un état d'art et de vie, ensuite transformé par traits dans une source d'inspiration créative, jusqu'au cas extrême de la représentation obsédante[156]. L'idée trouve un premier exemple dans quelques titres de la production de l'époque, du *Journal d'une étrangère*[157] d'Hélène d'Œttingen au *Rendez-vous des étrangers*[158] d'Elsa Triolet, en passant par *Qui est cet étranger qui n'est pas d'ici ? Ou le Mythe de la baronne Mélanie*[159] de la même auteure, outre bien entendu son journal intime[160].

L'équilibre précaire de la condition d'une femme – et de plus étrangère – provoque deux réactions différentes, donnant de l'essor pour des réflexions profondes, et même de nature existentielle. Deux sont les principales cas de figures que nous retrouvons chez les auteures et dans les œuvres étudiées : dans la première prévaut une lecture positive de la condition de femme *et* d'étrangère, parallèlement à la naissance d'une activité intellectuelle qui voit émerger la femme en tant que *passeuse*[161], c'est-à-dire comme celle qui se tache de *passer*, au sens de "transmettre" la langue et la culture d'un domaine à l'autre, d'une situation culturelle à l'autre. C'est bien le cas de Claire Goll et d'Elsa Triolet, qui de par leur activité de traductrices explicitent non seulement leur rôle de femmes cultivées, mais aussi celui de

[156] Pour la modalité de la représentation obsédante, nous renvoyons à Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1983.

[157] *Paris 1914-1918. Le Journal d'une étrangère* relate les horreurs subies par les blessés de la Grande guerre et rapportées tous les soirs à Hélène par Serge Férat, infirmier à l'hôpital italien du quai d'Orsay. Aujourd'hui le texte demeure inédit, mais une publication est en projet.

[158] Elsa Triolet, *Le Rendez-vous des étrangers*, Paris, Gallimard, 1956.

[159] Elsa Triolet, *Qui est cet étranger qui n'est pas d'ici ? Ou le Mythe de la baronne Mélanie*, Paris, Seghers, 1944.

[160] Elsa Triolet, *Écrits intimes 1912-1939*, Paris, Stock, 1998, p. 306.

[161] Le passeur est celui qui transmet un savoir, une connaissance. Pour la thématique de la *passeuse* dans les avant-gardes, nous renvoyons à la Journée d'Études *Les Passeuses (2)*, organisée par Marianne Camus est qui s'est tenue à l'Université de Bourgogne, Centre Interlangues Texte, Image, Langage le 1er octobre 2010, ainsi qu'à Marianne Camus, Valérie Dupont, *Création au féminin. Les Passeuses*, vol. 5, Université de Bourgogne / Éditions Universitaires de Dijon, Collection Kaléidoscopes, n. 18, 2012.

vectrices[162]. Dans la deuxième éventualité prévalent au contraire une vision et une dimension plus intimes de la situation, avec l'inévitable et parfois même cyclique chute psychologique dans un tourbillon d'émotions négatives, causées par une mauvaise réception de soi-même par le milieu dans lequel elles œuvrent, ce qui porte à difficulté conséquente non seulement d'acceptation, mais aussi d'auto-acceptation. Finalement, si dans quelques cas la condition de l'*étranger* – dans sa double acception[163] – paraît se transformer en un atout, dans d'autres cas elle représente une limite et un obstacle à sa propre évolution, dont nous trouvons souvent des traces dans les mémoires dont elles sont les auteures. Malheureusement les limites de la deuxième possibilité sont évidentes, puisqu'il reste difficile d'établir jusqu'à quel point la perception reste subjective et à quel point la condition d'étrangère est conçue comme un synonyme de diversité, et de cette dernière version nous trouvons des traces dans le texte déjà cité de Elsa Triolet, *Qui est cet étranger qui n'est pas d'ici*[164], dans lequel l'auteure propose une comparaison intéressante avec deux textes d'Albert Camus, *L'Étranger*[165] et *Le Mythe de Sisyphe*[166]. Bien que difficile, celle-ci n'est autre qu'une des étapes que nos "passeuses de la différence" vont devoir franchir pour pouvoir s'intégrer correctement au sein du *réseau*. Nous traiterons de la question de l'étrangeté de manière plus approfondie dans notre troisième partie, mais nous tenons encore à proposer un exemple tiré du *Rendez-vous des étrangers* d'Elsa Triolet qui nous paraît témoigner concrètement des difficultés rencontrées par les auteures dans le procès d'intégration :

> On a applaudi dans la personne de l'écrivain français, la France, dans la personne de l'écrivain allemand, l'Allemagne, on a applaudi le chauffeur qui représentait le chauffeur de Villejuif... On a fêté tout le monde. Sauf, une femme... Ce n'était pas une "personnalité"... Ce n'était pas une ouvrière... […] Elle parlait le français avec un léger accent et ne représentait personne. Elle n'était qu'elle-même. Elle avait aidé à réunir les fonds pour l'achat du camion, elle avait inlassablement tiré des sonnettes... Elle avait cousu de ses mains la banderole sur la bâche du camion... Elle avait subi les risques et les fatigues du voyage... Mais pour elle

[162] Le rôle fondamental des *passeuses* sera approfondi dans notre troisième chapitre, en relation aux figures de Claire Goll et d'Elsa Triolet.

[163] L'étranger est celui qui n'appartient pas à un groupe, à une ville, à une famille ; celui qui en quelque sorte est différent. C'est, en quelque sorte, la définition qui nous paraît mieux définit la condition de nos femmes.

[164] Elsa Triolet, *Qui est cet étranger qui n'est pas d'ici ?*, *cit.*

[165] Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1944.

[166] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

> personne n'a eu un mot, mais elle, on ne l'a pas fêté.[167]

La condition de la femme étrangère peut ainsi se présenter comme un obstacle au parcours de prise de conscience de la femme, se constituant comme l'élément fondamental à la base de la différence. La force de nos femmes réside toutefois dans leur capacité de réemployer ces situations de départ, en les transformant en des points de force de leur expérience personnelle et professionnelle.

Un autre aspect méritant d'être approfondi concerne la différence biologique et intellectuelle entre homme et femme. Les réflexions de Marie-Thérèse Eychart à ce propos sont nombreuses ; une des premières questions qu'elle se pose concerne le statut d'Elsa Triolet est sa volonté d'être ou non féministe. La question se pose, comme pour toute autre femme étudiée, parce que d'après Eychart l'auteure est toujours restée aux marges du débat sur le féminisme, presque oubliée par les femmes adhérentes aux mouvements de libération et de revendication, et encore aujourd'hui difficilement classable. Son regard sur la condition de la femme dans la société se révèle très personnel, en partie à cause de ses origines russes – avant de devenir citoyenne française – et de sa marginalité due à son statut d'étrangère.

De plus, il nous paraît intéressant d'étudier les diverses dynamiques mises en place par Elsa Triolet et Simone de Beauvoir afin de faire face à la question de la différence. Pour la première :

> Elle [Elsa Triolet] ne se sent pas l'envie et ne s'estime peut-être pas à même de théoriser sur le statut historique, social et politique de la femme comme l'a fait Simone de Beauvoir. Marginale par rapport à l'entreprise de celle-ci et à la voie qu'elle ouvrit, marginale également dans les combats de l'UFF dont elle partage pourtant les objectifs, elle suit un sentier très personnel.[168]

Tandis que le point de vue adopté par Simone de Beauvoir diffère, puisque d'après Eychart :

> Pour Simone de Beauvoir, c'est au contraire mal poser le problème de la femme puisque la maternité est le point névralgique de l'aliénation féminine. Alors que pour elle la sacralisation de la maternité est le meilleur moyen que l'homme a trouvé pour réduire la

[167] Elsa Triolet, *Le Rendez-vous des étrangers*, *cit*., p. 11-12. Le passage a déjà été cité précédemment par Marie-Thérèse Eychart dans son article *La Femme ou l'épreuve de la différence*, *cit*.

[168] *Ibidem*.

> femme à un rôle mineur et l'exclure des fonctions sociales valorisantes, Elsa Triolet est à mille lieux de ses perspectives comme on le voit aussi dans les romans où la maternité est désirée et conçue comme un bienfait intime et social. Elle frôle même dans l'exaltation de la féminité une mystique qui ferait de la femme "l'avenir du monde", anticipation de la formule de l'auteur des *Cloches de Bâle*.[169]

Finalement, dans le sous-cité article émerge la façon dont Marie-Thérèse Eychart :

> y met en relief qu'à la différence de Simone de Beauvoir, Elsa Triolet n'est pas une théoricienne du féminisme ; ses réflexions personnelles sur les relations entre les deux sexes et sur la position de la femme dans la société ne se trouvent pas dans des traités, mais uniquement dans ses fictions narratives. Également à la différence de Simone de Beauvoir, qui voit dans la maternité et dans les travaux ménagers un piège pour les femmes qui les empêche d'atteindre l'égalité intellectuelle et professionnelle avec les hommes, Elsa Triolet juge comme positive la responsabilité particulière des femmes pour les enfants, car à travers l'éducation elles peuvent ainsi contribuer à changer les mentalités politiques.[170]

Pour conclure, s'il est vrai qu'aux femmes manque un véritable langage pour s'exprimer, c'est aussi peut-être à cause de cela que toutes nos femmes tentent d'en inventer un nouveau, qui tienne compte des spécificités de leurs voix.

[169] Marie-Thérèse Eychart, *La Femme ou l'épreuve de la différence*, *cit.*, p. 55.

[170] *Ibidem.*

2.1 EN-QUÊTE D'IDENTITÉS

2.1.1 Des Voix genrées

Profondément liée à la question de la quête identitaire, la réflexion sur les *voies genrées* empruntées par nos créatrices implique inévitablement une analyse centrée sur deux différents axes de lecture, calquant les deux possibles interprétations du terme *genre*. D'après les définitions du Grand Robert[171], le *genre* renvoie en effet à deux domaines distincts, tous les deux employés aussi bien dans la forme écrite que dans la forme orale, désignant le genre littéraire d'une part et le genre biologique d'autre.

Dérivant de l'anglais *gender*, le terme *genre* est apparu pour la première fois en 1972 dans un essai[172] d'Ann Oakley et s'est progressivement diffusé à partir des années 1980. Dans son enquête, Oakley propose la distinction entre la dimension biologique – le *sexe* – et la dimension culturelle – le *genre* –, puis souligne que les rôles « féminins » et « masculins » ne sont pas définis à la naissance, ni ne vantent des caractères innés déterminés par la biologie. Destinés à demeurer inchangés dans le temps – sauf intervention directe de l'être humain –, ils sont ainsi attribués à des hommes et à des femmes de la société qui peuvent évoluer de manière différente selon les situations sociales, économiques et culturelles dans lesquelles se situent les individus. C'est, au fond, la vision exprimée par Simone de Beauvoir dans son *Deuxième Sexe*[173], qui depuis longtemps est considéré comme un texte de référence pour les études de genre grâce à son approche novatrice de la question complexe du rapport *masculin / féminin*. Différent du *sexe biologique*, qui renvoie aux différences biologiques universelles et se propose comme un caractère inné, est défini à la naissance et reste normalement inchangé dans le temps, le genre – c'est-à-dire le *sexe social* – souligne les différences culturelles construites artificiellement, qui varient selon le milieu social et le contexte culturel. N'étant pas prédéfini, ce dernier est un caractère acquis, qui a la faculté de changer avec le passer des années.

De même, d'après Robert J. Stoller, auteur de *Sex and Gender : on the development of*

[171] Daniel Morvan, Alain Rey, Paul Robert (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

[172] Ann Oakley, *Sexe, gender and society*, Londres, Temple Smith, 1972.

[173] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

masculinity and femininity[174], la première grande distinction concernant les concepts de sexe et de genre passe à travers leur définition. Sa vision remet en question l'approche freudienne de la bisexualité humaine, un binôme étudié à partir des années 1970 d'après un schéma également proposé par les études de genre. Ces dernières confirment une structure de type binaire jusqu'à présupposer – comme nous l'avons déjà vu précédemment – l'existence d'une structure triadique et donc tridimensionnelle, où les trois éléments qui la composent interviennent alternativement et interagissent avec les présupposés des avant-gardes.

La vision de Christine Planté n'est pas très différente de celle d'Oakley et de Stoller ; en effet, sa définition de *genre* renvoie encore une fois aux relations entre hommes et femmes, tout en se référant aux relations sociales entre les deux sexes :

> La question du langage me paraît fondamentale. Comme le rappelle Joan Scott, *genre* est un mot emprunté à la grammaire et utilisé de façon impropre, au départ, en anglais, pour suggérer la construction par le langage en même temps que par l'histoire. Curieusement, les études de genre, notamment littéraires, ne se sont pas pleinement emparées de cette dimension qui me paraît pourtant très féconde.[175]

En soulignant son attention au à la question linguistique, Planté signale la persistance d'une étude qui serait encore insuffisamment centrée sur les fonctions du langage, et qui d'après elle nécessiteraient un approfondissement ultérieur. À la dimension linguistique s'oppose alors la dimension littéraire, qui conçoit le *genre* en tant qu'une catégorie artistique, relative à la musique ou à la littérature, marquée par des signes, des formes et des contenus distinctifs ; il consiste dans un ensemble d'ouvrages qui partagent déterminés éléments expressifs – tels que le style, le lexique, la métrique – et de contenu – les thématiques, les motifs, l'idéologie – ayant une fonction et un destinataire particuliers. Caractérisé par des propriétés textuelles précises et soumis à des conventions discursives rigides, le genre littéraire est défini par des règles de composition précises, souvent codées dans des traités de poétique ou reconstituées *a posteriori* par les historiens des littératures.

---

[174] Robert J. Stoller, *Sex and Gender: on the development of masculinity and femininity*, New York City, Science House, 1968.

[175] Nous renvoyons à la Table ronde *Genre, Gender : conjonctions et disjonctions*, animée par Audrey Lasserre, avec Catherine Nesci, Christine Planté et Martine Reid, publiée *in* Andrea Del Lungo, Brigitte Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de juillet (1815-1848)*, Paris, Garnier, 2010.

Nous focaliserons plus précisément notre attention sur les choix des écrivaines d'adopter un ou plusieurs genres littéraires, tout en partageant l'avis de Béatrice Didier, qui confirme la longue pratique féminine des modalités comme la chanson de toile, la berceuse ou les contes de grand-mère, et leur volonté de rester dans le berceau de l'intimité même lorsqu'elles ont la possibilité de s'approprier de l'écriture :

> Si l'on ne peut pas parler de genres littéraires qui seraient spécifiquement féminins, on constate donc que les femmes ont souvent opéré un choix parmi les genres possibles à une époque donnée et ont su adopter, transformer le moule, au gré de leur besoin d'écrire et de leur être. Avec cette plasticité qui est peut-être le fait tout autant du traditionnel esclavage que de leur « nature », elles ont su se rendre habitables un certain nombre de demeures, se [sic] les aménager. Après avoir pendant des siècles été cantonnées dans la chanson de toile, dans la berceuse ou les contes de grand-mère, lorsqu'elles se mettent à écrire, elles savent garder l'accent propre de leur chant dans des poèmes – si différents que puissent être des textes de Louise Labé, de Marceline Desbordes-Valmore ou d'Anna de Noailles. Leurs récits se souviennent des contes, terrifiants, attendrissants, merveilleux ; leurs romans gardent l'accent de la confidence.[176]

C'est toutefois une restriction qui n'enthousiasme pas l'auteure, qui observe bien la pratique du roman par les femmes, mais ne se limite pas à étudier leur production romanesque, ni à classifier les femmes en tant que « romancières » :

> Je ne voulais pas non plus me limiter exclusivement à un genre littéraire. Parce que les femmes ont souvent été romancières, faut-il tomber dans l'erreur de croire qu'elles ne peuvent être que romancières ? N'est-ce pas encore, malgré les immenses possibilités du roman, réduire leur pouvoir créateur ? J'avais été amenée précédemment à lire nombre de textes autobiographiques, de journaux ; mais là aussi je me méfiais du piège : cantonner l'écriture féminine dans l'intimité et dans l'intimisme. On peut se demander s'il n'y a pas eu un phénomène de société, une sorte de barrage systématique, qui a consisté à exclure les femmes des genres littéraires qui supposaient un contact plus direct avec le public : le pamphlet, le théâtre.[177]

Pour sa part, Rotraud von Kulessa nous montre l'évolution de l'histoire littéraire des femmes

[176] Béatrici Didier, *L'Écriture-femme*, *cit*., p. 23.
[177] *Ibidem*, p. 9.

en témoignant comment, quelques décennies plus tard, la production littéraire féminine englobe en réalité tous les genres, de la prose à la poésie en passant par les écritures théâtrales. Un rôle de première importance est joué par la littérature pour l'enfance et la jeunesse, à qui se destinent de nombreuses auteures, généralement très prolifiques. L'éclectisme de la création féminine s'exprime ainsi dans une prédisposition générale à l'ouverture, qui se concrétise dans la capacité d'exceller dans plusieurs genres à la fois.

Au final, nous concordons pleinement avec ce que Béatrice Didier affirme au sujet de la prédilection des femmes plus pour certaines catégories esthétiques que pour certains genres littéraires :

> Dans cette recherche d'une autre réalité, les femmes ont été amenées à porter leur préférence non seulement sur certains genres, mais aussi sur certaines catégories esthétiques : le poétique, le merveilleux, le « noir » les attirent, parce qu'il s'agit de domaines où vont être remis en cause l'organisation rationnelle et un certain nombre de clivages – entre le réel et le surnaturel, la raison et l'imaginaire etc.,[178]

ce qui nous paraît se reproduire aussi pour nos femmes artistes et qui constitue, en quelque sorte, le lien entre l'écriture de genre et l'écriture des avant-gardes.

Ainsi, dans l'intention de définir les liens effectifs entre les deux modalités, nous souhaitons nous inspirer des Journées d'Études *Genre (gender) et genres (littéraires) dans les avant-gardes européennes (1900-1950)*[179] précédemment évoquées. Nous tenterons de proposer la question du genre – littéraire et biologique – pour traiter d'une part de la réflexion autour des genres littéraires employés par les avant-gardes historiques – et notamment par les femmes d'avant-garde – et pour, d'autre part, définir l'impact d'une éventuelle différence biologique sur la littérature des avant-gardes, afin de découvrir s'il existe effectivement une différence d'approche concrète de la parole écrite au masculin et au féminin. En effet, il nous paraît intéressant d'investiguer l'apport des écritures féminines dans les milieux culturels du début du XXe siècle, leur portée et leur réception de la part des représentants majeurs des avant-gardes, ce qui nous permettrait de vérifier une possible adaptation de la pensée de Béatrice Didier à la production de “nos” femmes :

> S'il y a bien une spécificité de l'écriture féminine, je ne pense pourtant pas que l'on puisse

[178] *Ibidem*, p. 20.

[179] Journées d'Études *Genre (gender) et Genres (littéraires) dans les avant-gardes européennes (1900-1950)*, *cit*.

> établir une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine – et pas seulement parce qu'une femme écrivain a forcément lu beaucoup d'œuvres écrites par des hommes, et a été marquée par leurs modèles culturels. La spécificité de l'écriture féminine n'exclut pas ses ressemblances avec l'écriture masculine. D'où l'extrême difficulté – et souvent l'arbitraire – qu'il pourrait y avoir à décréter tel thème exclusivement féminin. La bisexualité latente de l'artiste (sans parler de l'homosexualité), amène à trouver sans cesse des thèmes qui pouvaient sembler proprement féminins dans une œuvre masculine, et inversement »[180].

L'étude des écritures d'avant-garde sous le double point de vue du *genre* et du *gender* valorise l'influence des deux instances *masculin / féminin* sur les projets créatifs des femmes étudiées et la réalisation successive de leur production. Employer l'expression *voie genrée* signifie renvoyer aux deux acceptions du terme, justement parce qu'emprunter une telle *voie* coïncide avec un double parcours : si d'une part cela peut être perçu comme une prise de position de la féminité, de l'autre cela consiste en l'accueil de schémas figés qui sont souvent mal perçus par la communauté littéraire. Nous verrons par la suite comment les femmes d'avant-garde ont habilement surmonté l'obstacle, le ménageant à sa propre faveur.

À ce propos nous nous servirons de quelques études de genre publiées dans une période successive à celle étudiée puisque, bien que ces analyses soient postérieures et bien que la plupart des études de genre se soit développée dans la deuxième moitié du XXe siècle, nous croyons pouvoir retrouver quelques prérogatives de la recherche identitaire aussi dans les premières décennies du siècle, des véritables prodromes annonçant les grands bouleversements socio-historiques des décennies qui suivront.

Pour notre étude le volume de Laure Murat, *La Loi du genre*[181], mais aussi la table ronde *Genre, Gender : conjonctions et disjonctions*[182], proposée par les spécialistes du genre Catherine Nesci, Christine Planté et Martine Reid, nous ont paru éclairantes. Dans le but d'

> interroger, et de fait exposer, les rencontres possibles entre les études relevant de la poétique, ou de l'histoire des genres littéraires, et celles du genre (ou *gender*), compris soit comme *la relation hiérarchique* des sexes socialement et culturellement construits, soit comme *le sexe socialement et culturellement construit* dans un rapport hiérarchique (selon que l'on porte

[180] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, *cit*., p. 6.

[181] Laure Murat, *La Loi du genre*, *cit*.

[182] Table ronde *Genre, Gender : conjonctions et disjonctions*, *cit*.

> l'accent sur le principe de partition ou les parties divisées),[183]

les trois chercheuses proposent des schématisations et des structures analytiques telles celle du système binaire, à double catégorisation de Christine Planté, pour qui il n'est pas possible de parler de la femme sans faire allusion à l'homme. En effet, Planté se montre de l'avis que :

> Du point de vue des stratégies, il faut beaucoup de rigueur et en même temps beaucoup d'ouverture et de tolérance. Car pendant un temps, non contentes de souffrir d'illégitimité, de défiance ou d'ironie, les dites études étaient complètement minées de l'intérieur par des affrontements disciplinaires, théoriques, politiques et par des défiances institutionnelles réciproques. Ces anathèmes, ces exclusions affaiblissaient le champ de recherche et rendaient inintelligibles les débats entre les différentes positions en présence. Il est donc important d'entendre des points de vue différents mais, en même temps, il importe de ne pas tout mélanger. Par exemple, je n'emploie jamais les expressions «écriture féminine» ou «littérature féminine» – sauf par citation, et le plus souvent avec des guillemets – car j'y vois une construction idéologique que je combats. Il est important d'essayer de définir ce que l'on fait– méthodes, enjeux, terrains d'appréciation – tout en laissant se développer des points de vue différents. Dans mes pratiques d'enseignement et d'impulsion de la recherche, j'essaie de laisser s'exprimer des points de vue longtemps dominants en France et aujourd'hui marginalisés – ceux qui postulent précisément la différence, ceux de l'«écriture féminine» –, même si j'en mène la critique intellectuelle par ailleurs. Cette double exigence me paraît nécessaire.[184]

Il s'agit là d'une exigence fort différente de celle de Béatrice Didier qui, comme nous l'avons vu auparavant, soutient la thèse de l'écriture féminine ; en effet, elle observe comment l'écriture intime et le roman, avec la pratique de la correspondance, sont les modalités normalement attribuées à l'expression « féminine », avec une conséquente stigmatisation de déterminés genres littéraires, parfois réunis dans un personnage représentatif, même fictif : c'est bien le cas de Virginia Woolf, qui évoque la sœur de Shakespeare pour traiter de la condition féminine, ou de Christine Planté, qui se sert d'une petite sœur imaginaire de Balzac pour conduire son étude sur la *femme auteur*.

Il est compréhensible qu'autant d'idées et de théories concernant la question du genre

[183] Table ronde *Genre, Gender : conjonctions et disjonctions*, *cit*.

[184] *Ibidem*.

et celle de l'écriture féminine se croisent et s'entrecroisent ; d'ailleurs, il est vrai que le système binaire *masculin/féminin* qui intéresse l'homme depuis des siècles. Au final, la vision de Pierre Bourdieu à ce sujet nous paraît pertinente :

> Pour lire adéquatement une œuvre dans la singularité de sa textualité, il faut la lire consciemment ou inconsciemment dans son intertextualité, c'est-à-dire à travers le système des écarts par lequel elle se situe dans l'espace des œuvres contemporaines; mais cette lecture diacritique est inséparable d'une appréhension structurale de l'auteur correspondant qui est défini [...] par les relations objectives qui définissent et déterminent sa position dans l'espace de production […].[185]

Finalement, si nous tenons compte des différentes études que nous avons recueillis ici, nous croyons préférer, à la notion d'écriture genrée ou d'écriture féminine, celle de « spécificité féminine », que nous reprenons encore une fois de Béatrice Didier.

Le premier pas à faire pour établir si effectivement des spécificités féminines existent bien dans les écritures des avant-gardes consiste dans la définition des différences réelles entre homme et femme au niveau littéraire. Dans ce sens, nous nous référons au volume *Masculin / Féminin*[186], qui nous a été très utile dans notre recherche, puisqu'il étudie, entre autres, la réception des ouvrages féminins. Béatrice Didier a effectivement approfondi ce champ de recherche par rapport à l'époque 1700, mais, au lieu d'introduire le concept de la différence, a préféré traiter de la « spécificité spontanée de l'écriture féminine » :

> S'il y a toujours eu une spécificité, en quelque sorte spontanée de l'écriture féminine, la prise de conscience systématique de cette spécificité et de son caractère positif, est récente. Il faut dire aussi que l'image du style féminin, telle qu'elle avait été construite par un discours marqué d'une idéologie bourgeoise et phallocratique, n'était guère engageante, et l'on comprend que les meilleures aient préféré s'en écarter, quitte à singer l'écriture masculine. Pendant longtemps fut considéré comme typiquement féminin un style papillonnant, superficiel et prolixe, embarrassé dans les chiffons et les falbalas, les larmoiement et les flots d'une sensibilité névrotique. Typiquement féminin, un laisser-aller, une absence de rigueur plus proche du parler que de l'écrit. On voit sur ce point précis comment toute recherche de spécificité était piégée d'avance. Si on insistait sur la parenté

[185] Pierre Bourdieu, *Les Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 175.

[186] Christine Planté (dir.), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Presses Universitaires Lyon 2002.

> de l'écriture féminine avec le langage oral, c'était pour la rejeter, comme le folklore, vers le marginal ou vers le passé.[187]

La spécificité féminine révèle ainsi son caractère de marginalité, voire de passéisme. En raison de cela, il nous paraît intéressant d'étudier la question non seulement par rapport à l'époque enquêtée par Didier, mais aussi en relation du XXe siècle et dans le spécifique à la période des avant-gardes historiques, ce qui nous permettrait de mieux concevoir l'impact réel de l'écriture féminine sur la production d'avant-garde, et *viceversa* sur son succès réel :

> La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme – d'autant plus, comme on l'a vu, que son écriture est souvent autobiographique. Comment écrire quand une identité vous est refusée ? A la limite, c'est le problème de l'autobiographie non signée : elle ne peut exister. Le "je" n'est si envahissant dans la littérature féminine que parce que son existence est contestée. La véritable conquête de l'écriture féminine moderne aura été, peut-être, aidée là encore par tout un courant de pensée issu à la foi de la psychanalyse et de l'existensialisme [*sic*], d'inscrire différemment l'identité dans le texte. Ce qui peut se traduire très concrètement par un usage révolutionnaire des pronoms personnels, une remise en cause de la distinction entre le "je" et le "elle" et peut-être aussi le "tu".[188]

Nous concordons avec Béatrice Didier et son affirmation concernant la relation entre écriture et identité, qui équivaudrait alors à une réelle quête identitaire et répondrait à une nécessité intime de la femme. Dans nos recherches nous avons également pu voir comment cette quête se réalise dans l'adhésion aux moyens expressifs soi-disant « traditionnels », ainsi que dans la théorie de la différence. Et pourtant, cette même théorie de la différence que nous adopterons par la suite pour l'analyse de nos auteures, nous paraît trouver son évolution et son aboutissement dans les écrits de Gertrude Stein, qui en femme d'avant-garde semble démonter toutes les catégorisations et tous les étiquetages destinées aux femmes du passé pour adopter, comme l'affirme Maria Muresa, une nouvelle perception de soi :

> Dans l'histoire de Gertrude Stein, la femme se présente dans un *cadre simplement performatif* : moi, Gertrude Stein au moment-même de mon entrée dans l'histoire de la littérature, je vous présente, *hic et nunc* (1933), à vous qui êtes maintenant à l'université, la

[187] Béatrice Didier, *L'Écriture féminine*, *cit*., pp. 31-32.

[188] *Ibidem*, p. 34.

> littérature de langue anglaise telle que je l'ai élaborée tout au long d'une vie de lecture-écriture. Disant cela, Gertrude Stein, comme on le verra, ne se conçoit pas comme voix féminine. Elle adopte plutôt une posture de maîtrise enjouée qui ne relève pas de la différence sexuelle. Derrière cette posture, il y a la perception de soi comme « génie » se mesurant aux grands artistes contemporains hommes, dont elle se reconnaît l'égale, dans une logique de négociation entre désir de célébrité et autonomie du processus créateur. En même temps, Stein se soucie peu du « genre » de ses objets. Toute la littérature, écrite par les hommes ou par les femmes, devient une histoire intériorisée et construite par celle qui est devant vous ici et maintenant. Le contenu de cette histoire, tout autant que l'énonciation de cette histoire, n'est pas sexué. Le devenir de l'histoire suit celui de la pratique de toute une vie, en l'occurrence celle d'une femme, d'un « génie » »[189].

À une première vue, concilier les études de genre avec les recherches sur l'avant-garde se révèle sans doute une rude tâche, puisque les deux centres d'intérêt paraissent parfois appartenir à deux pôles opposés, difficilement conciliables ; en réalité l'analyse des auteures d'avant-garde a révélé que non seulement les deux centres présentent d'importants points communs, mais paraissent aussi avoir interagi l'un avec l'autre ; le résultat d'une telle interaction se résume justement dans la femme nouvelle qui devient en quelque sorte l'emblème de toutes les figures féminines étudiées.

Ce sera justement dans la deuxième partie de notre travail que nous en approfondirons les nombreux traits distinctifs et les multiples facettes, dans l'intention de reconstituer le prisme des voix et de chercher à déterminer, dans ce grand *intonarumori* qu'est l'avant-garde, les simples voix et leur impact non seulement en tant que solistes, mais aussi et surtout comme chœur.

[189] Maria Muresa, *L'Écriture de l'histoire littéraire chez Gertrude Stein*, Veronica Forrest-Thomson, Susan Howe, LHT, n. 7, Dossier, publié en ligne le 01 janvier 2011 : http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=183.

2.1.2 Des Archétypes et des *Topoi*

Tout en étant un élément important de la production féminine des avant-gardes, la *théorie de la différence* n'est pas la seule variante à intervenir dans le procès de création. Encore une fois, plusieurs influences se rencontrent et se mélangent, jusqu'à créer une condition, celle de la *créatrice d'avant-garde*, unique dans son genre. Dans notre cas, deux sont les éléments principaux qui interagissent entre eux, c'est-à-dire le fait d'être une femme et d'adhérer aux mouvements des avant-gardes. Le fait d'être une créatrice, une *femme artiste* ou une *femme de lettres*, constitue une autre instance qui évidemment se superpose aux deux précédentes, mais bien qu'en revêtant un rôle de premier plan, entre en jeu seulement en un deuxième temps, avec des modalités et des incidences diverses et particulières pour chacune des figures examinées.

Toutes proposent cycliquement des caractéristiques pour chacune des conditions sous-citées. Ainsi, à travers l'examen des archétypes, des *topoi* et des tabous récurrents, nous pouvons essayer de reconstituer une cartographie de la structure sémiotique, stylistique et linguistique des ouvrages étudiés, pour en tirer quelques conclusions concernant l'évolution dans le temps des méthodes expressives employées.

Nous ne souhaitons enquêter ici ni sur l'existence d'une écriture dite féminine ni les raisons pour lesquelles ces caractéristiques sont propres à ce procès. Nous nous limiterons à en étudier la présence et la fréquence, et à voir la façon dont elles se croisent ou se superposent avec les thématiques des avant-gardes et si effectivement il se vérifie ou moins une stigmatisation. En effet, l'examen attentif des archétypes permet non seulement de reconstituer l'identité des auteures, mais aussi de compléter l'éventail des caractéristiques communes aux deux domaines.

Pour notre analyse, nous adopterons comme texte de référence l'essai de Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza*[190] qui, tout en examinant les cas de quelques créatrices de la littérature italienne entre le XIXe et le XXe siècle – Gianna Manzini, Anna Banti, Fausta Cialente et Elsa Morante parmi d'autres – étudie la présence et l'influence de quelques prérogatives séculaires de l'*écriture-femme*. Ses réflexions, adéquatement remaniées et replacées dans un nouveau contexte, se aussi révèlent utiles pour l'analyse des femmes des avant-gardes. À côté d'autres textes critiques, parmi lesquels nous citons ceux de Claudia

[190] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza*, *cit*.

Salaris[191] et de Lea Vergine[192], l'auteure fournit un support valide pour une analyse des contenus des œuvres étudiées.

Nozzoli elle-même écrit, en paraphrasant Sibilla Aleramo :

> Le figure muliebri della narrativa tra Otto e Novecento rispondono senza dubbio ad una tipologia ben precisa, codificata nelle pagine degli autori più in auge e vulgata dalla letteratura di consumo presso la borghesia femminile del tempo[193]

comme à vouloir signifier que les figures féminines peintes dans la narrative à cheval des deux siècles sont stéréotypées, et proposent souvent les mêmes caractères communs, identifiables dans les *topoi* de l'amour et de la passion ou dans le lieu commun de la mère ou encore dans le mythe de la *femme fatale* – défini par Nozzoli comme un « lineamento canonico » – :

> L'orbita dei rapporti amorosi resta, infatti, il *background* naturale di molte eroine, il campo privilegiato in cui fissare la loro produzione narrativa, siano esse latrici di valori estetizzanti e demoniaci, o di ideali domestici e familiari.[194]

L'imaginaire féminin se colorie ainsi d'une incontrôlée, aprioriste, presque ontologique réponse au rôle de la mère, se reflétant également dans les deux « Ève » mythologiques de notre littérature, que nous identifions dans les caractères diamétralement opposés de la pécheresse et de l'ange du foyer, le démon pervers et la créature hiératique vouée à l'accouchement et à la reproduction. L'opposition millénaire entre le bien et le mal, entre le juste et le faux paraît ainsi se mettre en place : à travers les deux rôles de la femme, celui qui consiste à bien respecter les règles de la vie bourgeoise d'une part, et celui de la femme qui au

---

[191] Claudia Salaris, *Le Futuriste*, *cit*.

[192] Léa Vergine, *L'Autre Moitié de l'Avant-garde* 1910-1940, *cit*.

[193] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza*, *cit*., p. 1. « Les figures féminines de la narrative entre le XIXe et le XXe siècle répondent sûrement à une typologie bien précise, codifiée dans les pages des auteurs les plus célèbres et diffusée par la littérature de consommation auprès de la bourgeoisie féminine du temps », traduction réalisée par nos soins.

[194] *Ibidem*, p. 3. « L'orbite des rapports amoureux reste, en effet, le *background* naturel de nombreuses héroïnes, le domaine privilégié où fixer leur production narrative, soient elles des passeuses d'idéaux esthétisants et démoniaques, ou d'idéaux domestiques et familiers », traduction réalisée par nos soins.

contraire les brise et les refuse de l'autre, il est inévitable de retrouver l'intention didactique proposée dans les deux cas, c'est-à-dire par le biais d'un exemple à suivre à la lettre, et son contre-exemple à éviter et à mépriser. Les deux archétypes se révèlent toutefois nécessaires en raison de deux motivations principales : tout d'abord pour maintenir en équilibre le récit, puis pour offrir du moins sur le papier la transgression impossible à gérer par la bienséance de la vie bourgeoise.

Parmi les archétypes et les *topoi* que nous retrouvons dans notre étude[195], nous comptons :

- le *locus amoeunus*
- l'idylle
- l'amour et la mort
- l'*enfantement* / la maternité
- la maternité involontaire
- l'innocence violée
- la *quête*
- la *subalternité des rôles*
- l'ambigüité sexuelle (l'androgynie)
- la mythologie de la mariée
- la corporéité

D'ailleurs, la nouvelle sensibilité introduite par les avant-gardes se reflète aussi dans l'emploi des *topoi*, qui au XXe siècle ceux-ci subissent parfois de nouvelles transformations et des profondes influences. Bien que les individus diffèrent par la culture et la tradition, la répétition des thèmes, la stigmatisation précise et consciente des *topoi* des avant-gardes reviennent constamment. Ces derniers se reconnaissent dans :

- le sport
- la guerre
- la ville

[195] Nous avons pu vérifier la présence et la récurrence de ces quelques *topoi* dans tous les ouvrages que nous analysons dans notre recherche.

- le cirque
- la danse

En effet, étudier les principaux axes des avant-gardes signifie également reconnaître les démarches des femmes, ce qu'elles adoptent et ce qu'elles reproduisent : les *topoi* des avant-gardes et ceux de l'*écriture-femme* se fondent, pour donner vie à une nouvelle forme d'écriture, naissant de l'union des deux domaines.

Un exemple de ce discours nous vient d'une des plus répandues thématiques soi-disant « féminines » : celle de l'*enfantement*, prédominante dans les narrations étudiées – Hélène avec *Le Château de l'Étang Rouge*[196], Elsa Triolet, Valentine de Saint-Point, et récurrente également dans la production des avant-gardes, et qui est l'exemple de ces thématiques qui s'intersèquent et se superposent : par exemple, la thématique de l'enfantement est aussi propre aux avant-gardes historiques, que nous retrouvons par exemple en Marinetti, avec son *Mafarka le futuriste*[197], où le discours se fait encore plus intéressant puisque celui qui enfante est un homme et assume quelques traits dérivant de l'union des deux genres. Marinetti lui-même amplifie le concept et parle du « futurismo della specie »[198].

Comme nous le rappelle Michel Décaudin, Apollinaire aussi, dans *Les Mamelles de Tirésias*[199], introduit la thématique de l'*enfantement* :

> Thérèse-Tirésias s'affirmera “à la tête de l'Armée à la Chambre à l'Hôtel de Ville”, tandis que le mari – qui, lui, n'a pas de nom – prend sa place et fait des enfants, plus efficacement d'ailleurs, puisqu'il en fabrique 40 049 en un seul jour. […] s'il assume la fonction maternelle et estime que “Puisque ma femme est homme/Il est juste que je sois femme”, il n'en goûte pas moins les “joies de la paternité”.[200]

Grâce à la fusion des deux domaines se vérifie la contestation du matériel iconographique lié

[196] Roch Grey, *Romans. Le Château de l'Étang Rouge, Les Trois Lacs, Âge de Fer, Billet circulaire n. 89*, Paris, Conti, 2010.

[197] Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot et Cie, 1909.

[198] Filippo Tommaso Marinetti, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, *in* Filippo Tommaso Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di poesia, 1915.

[199] Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias, drame surréaliste en deux actes et un prologue*, Paris, Sic, 1918.

[200] Christine Planté (dir.), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, *cit*., p. 490.

à l'imaginaire romantique de la femme, et prend vite un nouveau type d'imaginaire, décidément en contraste avec le précédent. Cependant, la fusion se produit seulement dans un deuxième temps, quand les femmes se sont appropriées des archétypes de l'écriture, les maîtrisent, et peuvent s'en éloigner et ainsi transgresser, provoquer, étonner. Un tel procès est mis en place tant par Valentine de Saint-Point que par Hélène d'Œttingen, et paraît se révéler plutôt efficace dans l'économie de leur entière production.

Il est également important de comprendre en quoi les femmes étudiées innovent et transgressent, et en quoi elles adhèrent à la tradition. Tout d'abord elles n'inventent pas de genres nouveaux, mais c'est plutôt l'usage qu'elles font de ces genres qui est innovant. Parce que jusqu'à ce moment-là les modalités d'expression qui leur sont permises sont celles du roman et de la correspondance, parfois le théâtre. Parfois, elles connaissent des débouchés dans la littérature enfantine. Pourtant, au XXe siècle la production féminine s'intensifie, recouvre tous les genres littéraires et les modalités expressives se multiplient, ainsi que les moyens linguistiques et stylistiques employés, avec des innovations au niveau sémiotique également.

Pourtant, le besoin de se lier à la production du XIXe siècle est encore bien présent, ainsi que la dépendance d'une littérature encore forte de ses *topoi* et de ses *loci communes*. En effet, ceux-ci seront toujours présents dans la production écrite des décennies suivantes. L'ouvrage *Masculin/Féminin*[201] nous montre à quel point les thématiques du siècle précédent sont encore bien enracinées, mais surtout la façon dont on joue plus aisément sur la différence homme-femme et sur son interchangeabilité – il suffit de penser aux articles signés par Guillaume Apollinaire sous le pseudonyme de Louise Lalanne.

Nous remarquons par exemple une plus grande liberté dans l'explicitation des contenus qui auraient été considérés négativement au XIXe siècle ; ils le sont encore au XXe siècle, mais une plus vaste diffusion rend la frontière entre ce qui est décent et ce qui ne l'est pas moins marquée et plus souple.

Quoi qu'il en soit, le discours sur les *topoi* et sur les tabous implique un autre discours de plus ample portée, se liant au discours des genres, sur ce qui est bien accepté par la bienséance, et sur ce qui au contraire est identifié comme révolutionnaire ou peu adapté à la production féminine. La provocation demeure encore un des points de force des tabous renversés. Les *topoi* n'appartiennent pas seulement à la production féminine, mais aussi et

[201] Christine Planté (dir.), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, *cit*.

surtout à celle d'avant-garde :

> Ma forse il distacco dalle posizioni marinettiane è più apparente che reale, destinato a vanificarsi completamente nell'epilogo quando il mito della Superdonna aderente ai programmi del movimento conferma la dicotomia, largamente accertata nel gruppo, tra la donna comune finalizzata alla funzione riproduttrice e la donna "eccezionale" nobilitata dalla partecipazione, sia pur gregaria, alla rivoluzione futurista. Né si deve d'altro canto dimenticare come la convergenza con i principi dell'ideologia futurista preveda macroscopici raccordi anche su un altro terreno, opposto a quello della smaterializzazione, anzi aderente all'apologia del ruolo materno che Marinetti negli anni a cavallo della guerra veniva prospettando come correzione politica della iniziale misoginia. Al mito delle braccia lavoratrici e delle schiere combattenti venuto a sostituire per evidenti ragioni di opportunità politica l'ideale del "figlio meccanico", si conforma infatti anche la Robert nel momento in cui finisce per esaltare nella sua eroina l'antico ruolo predestinato della donna, quello da cui sempre essa ha attinto gli strumenti della propria promozione sociale.[202]

Pour les avant-gardes historiques on parle plutôt de canons ; d'après Poggioli[203], ces derniers se fonderaient, pour ce qui est du Futurisme, sur quatre principes fondamentaux : l'activisme, l'antagonisme, le nihilisme et l'agonisme.

En revanche, d'après Piscopo, se vérifie :

> La contestazione del luogo comune, anzi meglio di tutta una consuetudine che si prospetta come un enorme *topos*, identificato non come avviene nel *Manifesto tecnico della*

[202] Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza*, *cit.*, pp. 46-47. « Mais peut-être le détachement des positions marinettiennes est plus apparent que réel, destiné à l'inefficacité complète dans son épilogue lorsque le mythe de la Superfemme adhérent aux programmes du mouvement confirme la dichotomie, largement vérifiée dans le groupe, de la femme commune finalisée à la fonction reproductive et de la femme "exceptionnelle" ennoblie par la participation, même grégaire, à la révolution futuriste. D'ailleurs il ne faut pas oublier comment la convergence avec les principes de l'idéologie futuriste prévoit des raccords macroscopiques aussi sur un autre terrain, opposé à celui de la dématérialisation, adhérent au contraire à l'apologie du rôle maternel que Marinetti envisageait comme la correction politique de la misogynie initiale dans les années à cheval de la guerre. Au mythe des bras travailleurs et dans les troupes combattantes qui a remplacé, pour des évidentes raisons d'opportunité politique, l'idéal du "fils mécanique", se conforme en effet aussi la Robert au moment où elle finit par exalter son héroïne dans l'antique rôle prédestiné de la femme, celui d'où elle a toujours puisé les instruments de sa propre promotion sociale », traduction réalisée par nos soins.

[203] Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

> *letteratura futurista* con l'istituzione letteraria stessa, ma con un modo di pensare e di agire di tipo interagente nei più vari campi, dalla filosofia ai tribunali; l'accusa senza riserve rivolta contro la concezione di vita borghese; l'impegno dissacratorio del nuovo intellettuale; la scommessa per la novità in sede letteraria ed artistica, come ipotesi per scardinare ogni codificazione e museificazione di ordine sociale; la ventata anarchica di costruire integralmente un nuovo contesto di vita dopo aver dalle radici spazzato via ogni vecchiume. Quante di queste proposizioni si travasino nel futurismo è superfluo sottolineare.[204]

En effet, l'analyse de la nature des différentes structures rhétoriques employées nous aide à mieux comprendre les caractères des figures peintes et les expériences inédites sur les matériaux et sur les formes qui seront ensuite mises en place, et qui constitueront en quelque sorte le moment de renouvellement de la création, pour devenir finalement, comme nous le verrons plus loin, quelques uns des témoins d'une crise surmontée. Surtout, à travers la fusion des deux domaines – femme et avant-garde – un profil féminin inédit se dessine.

[204] Ugo Piscopo, *Il Futurismo italiano*, *in* *Novecento : gli scritti e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. 2, Milan, Marzorati, 1982, pp. 1696-1707. « La contestation du lieu commun, ou mieux, de toute un coutume qui se prospecte comme un énorme *topos*, identifié non pas comme il l'advient dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste* avec l'institution littéraire elle-même, mais avec une façon de penser et d'agir qui interagit avec les domaines les plus variés, de la philosophie aux tribunaux ; l'accusation sans réserves, adressée contre la conception de la vie bourgeoise ; l'engagement désacralisant du nouveau intellectuel, le pari pour la nouveauté dans le siège littéraire et artistique, comme hypothèse pour dégonder toute codification et muséification d'ordre social, l'éventée anarchique de construire intégralement un nouveau contexte de vie après avoir balayé toutes les vieilleries des racines. Il est superflu de souligner combien de ces propositions se transvasent dans le Futurisme », traduction réalisée par nos soins.

2.2 LA CRISE IDENTITAIRE

2.2.1 La Rupture

La condition primaire et intrinsèque qui paraît rapprocher toutes nos femmes, ce point de rencontre dans lequel s'entrecroisent les traits communs des *créatrices* paraît au fond reconduire à la seule et grande conception de la différence. Elle correspond en effet à un état primordial, propre à l'auteure et à sa vision du monde environnant, dont il est difficile et quasiment impossible d'imaginer une scission. Il s'agit justement d'une condition latente dans laquelle nos femmes restent profondément immergées pour la durée entière de notre parcours, s'accrochant ou à leurs origines « autres », ou à leur propre caractère féminin. Cet état intrinsèque, précédant n'importe quelle quête identitaire, intellectuelle ou sociale peut presque être considéré comme un caractère primaire des figures féminines, capable de conditionner tout leur avenir et à l'origine de tout acte futur. Dans tous les cas, être une femme de la différence signifie partir d'une situation initiale précise, correspondant à une perception particulière non seulement du soi, mais aussi de l'autre.

En effet, la recherche entière mise en place par les figures féminines examinées s'inspire de la condition, pressante et par traits imposante, qui les portera à emprunter les *voies de la différence*. Pourtant, si nos femmes n'avaient pas en quelque sorte montré qu'elles possédaient des éléments distinctifs, elles n'auraient pu ni émerger ni continuer leur parcours évolutif. Leur recherche commence en effet dans leur jeunesse, avec une première – et pédante – adhésion aux canons littéraires, à ces formes et à ces contenus qui sont affiliés à la tradition et qui toute somme faite offrent, avec leur stabilité, un important moment d'exercice, un champ d'essai qui n'est pas indifférent et dans le cadre duquel seront produits des textes comme *La Trilogie de l'amour*[205] de Valentine de Saint-Point et les premiers romans[206] de Roch Grey. Paradoxalement, ce sera justement cette impasse, cette répétition qui amènera dans la stigmatisation, cette adhésion continuelle à des schémas à causer un sentiment d'éloignement et d'aliénation, que nous reconnaissons pleinement les difficultés rencontrées

[205] Valentine de Saint-Point, *Trilogie de l'Amour et de la Mort. Un amour*, Paris, Vanier-Messein, 1906 ; Valentine de Saint-Point, *Trilogie de l'Amour et de la Mort. Un inceste*, Paris, Vanier-Messein, 1907 ; Valentine de Saint-Point, *Trilogie de l'Amour et de la Mort. Une mort*, Paris, Vanier-Messein, 1911.

[206] Hélène d'Œttingen dite Roch Grey, *Romans. Le Château de l'Étang Rouge, Les Trois Lacs, Âge de Fer, Billet circulaire n. 89*, Paris, Conti, 2010.

par l'*étranger* peint par Albert Camus[207] et par Elsa Triolet[208].

À une première phase d'adéquation suit une deuxième de recherche, parfois spasmodique et anxieuse, désordonnée et pourtant efficace de moyens nouveaux, avec l'expérimentation de voies expressives innovatrices dans lesquelles nous reconnaissons la variété des propositions et des variations féminines, jusqu'à la rencontre fructueuse avec les avant-gardes et la successive collaboration. Et c'est justement dans les avant-gardes que la crise se manifeste et se résout au même temps, en trouvant son moment le plus significatif – et en effet les travaux des *créatrices* atteignent leur meilleur niveau justement lors de la collaboration avec les mouvements – pour ensuite se renouveler et finalement s'éloigner[209].

La crise peut alors s'associer aux deux autres idées du changement et de la culture, des concepts hautement polysémiques et pluridisciplinaire qui, étroitement liés entre eux, interviennent inévitablement dans les parcours de nos femmes. Effectivement, la crise coïncide également avec un profond désir de changement et de renouvellement qui mènera à la rupture avec la tradition précédente et donc avec les archétypes de l'écriture féminine, désormais assimilés au temps passé, tandis que le présent et le futur s'avèrent de plus en plus pressants. La crise vécue par nos femmes se dessine essentiellement sur deux axes, le personnel et le professionnel, profondément interdépendants et conditionnés l'un par l'autre. Et c'est justement la crise à causer le moment de rupture et à motiver la quête identitaire déjà

[207] Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1944.

[208] Elsa Triolet, *Qui est cet étranger qui n'est pas d'ici*, *cit*.

[209] Pour une définition exhaustive du terme *crise*, nous renvoyons aux Journées d'Études Doctorales *Crise(s), Changement(s) et Culture(s)*, qui ont eu lieu à l'Université de Savoie en avril 2010. Tout en nous inspirant des trois axes d'analyse proposés lors des journées d'études, nous y apporterons quelques modifications, pour adapter les lignes directives au parcours évolutif de nos femmes, et pour en proposer une nouvelle collocation sur la toile de fond des avant-gardes historiques. Lors du colloque il est émergé que : « Qu'elle soit existentielle, stratégique, économique, sociale, sanitaire ou politique, qu'elle soit ténue ou aiguë, inévitable ou prévisible, subie ou provoquée, une crise va immanquablement engendrer des modifications, un dépassement. Du Grec *Krisis*, *décision*, la crise peut être décrite comme une situation insolite caractérisée par son instabilité, et qui va le plus souvent pousser à l'action. Associée en général à l'idée de troubles, de déséquilibres ou de désordres graves, la crise va entraîner un ou des changements ». Ce dernier serait alors le passage d'un état à un autre, pourrait avoir des causes variées et différentes conséquences, avoir des conduites et des enjeux multiples. Crise et changement sont intrinsèquement liés à l'humain, être de culture, dont l'esprit est inexorablement marqué, imprégné par des temps de crise et d'importants changements. La culture d'appartenance se fait alors le biais par lequel la crise s'exprime et donne l'occasion de raconter l'évolution naturelle de l'Homme, ainsi que ses procès de formation.

commencée auparavant, mais qui ne trouve son acmé que dans la rencontre avec les avant-gardes : au fond, l'avant-garde, c'est de la recherche, ainsi qu'un exploit de création de haut niveau, un moment de *Spannung* pendant lequel s'explicite la crise sous-jacente qui trouve dans son explicitation et sa résolution dans son ferment de création.

Au cours de cette recherche, nous retrouvons également la création, constituant à notre avis l'élément le plus important qui apparente les femmes et les avant-gardes, c'est-à-dire la recherche qui transforme l'énergie d'enquête dans une véritable énergie de création. Cela explique l'existence des mouvements connotés comme misogynes – il suffit de penser au Futurisme et aux points explicités dans son premier manifeste[210] – ainsi que l'intégration réussie des écritures féminines qui, jusqu'à ce moment, ont adopté de manière pédante les caractères de l'écriture du XIXe siècle. La quête identitaire se concrétise ainsi dans un parcours qui se fait archétype, puisque les personnages féminins peints par nos auteures ne sont rien d'autre que le reflet, peut-être encore partiel, de leur parcours de vie et de leur recherche philosophique qui débouche dans l'art et la littérature, pour parvenir enfin à la prise de conscience du rôle de femme *et* d'artiste, comme il s'avère pour Marie Laurencin :

> Si je me sens si loin des peintres, c'est parce qu'ils sont des hommes, et que les hommes m'apparaissent comme des problèmes difficiles à résoudre. Leurs discussions, leurs recherches, leur génie, m'ont toujours étonnée.[211]

Ailleurs, la crise peut engendrer la formulation de nouveaux langages : la forme du journal intime permettra à Sonia Delaunay de proposer une réflexion sur la langue à l'occasion d'une conversation avec Joseph Delteil. L'échange sera centré sur le poids de la peinture et de la littérature dans la vie quotidienne de l'artiste :

---

[210] Les points neuf « 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 » et dix « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires » du premier manifeste futuriste prennent une position assez forte à l'égard du rapport homme-femme et du féminisme. Nous reviendrons plus tard sur l'analyse de ces deux points cruciaux pour la question de la femme au sein du Futurisme.

[211] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit.*, p. 16.

> Je lui ai dit que j'aimais lire en anglais parce qu'il y a des mots qui m'échappent et ça permet à mon imagination de créer des images tandis que lorsque je lis dans une langue où je comprends tout je m'ennuie. En peinture aussi, j'ai l'expression technique mais j'aimerais plus d'humanité dans l'expression, c'est ce que je cherche.[212]

L'union de l'humanité et de la technique se révèle ainsi indispensable au complètement de la quête identitaire de Sonia Delaunay ; de la même manière, la condition de la différence, tout en paraissant assumer un caractère négatif, se révèle en réalité un véritable atout, qui deviendra en quelque sorte le moteur de leur entière recherche. En effet, il permettra aux créatrices de rencontrer les avant-gardes, qui de leur part se montreront extrêmement attentives à leur production. Il s'agit d'une rencontre qui se réalise grâce à une réelle prédisposition des auteures, particulièrement ouvertes et réceptives au nouveau, perméables aux nouvelles tendances justement parce que ce sont ces tendances qui répondent à leur besoin de renouvellement et de recherche. Seulement après la résolution de la crise, un lent procès de changement sera mis en œuvre, pour déboucher finalement sur la proposition d'une nouvelle figure féminine, cette *femme nouvelle* qui se fait représentante et porte-parole d'une complexe métamorphose intellectuelle.

Nous synthétisons notre théorie en deux exemples principaux, qui nous paraissent résumer au mieux le long procès d'évolution entrepris par les femmes d'avant-garde et par les femmes tout court : il s'agit des exemples déjà cités et portés par Sonia Delaunay et Marie Laurencin, dont nous pouvons retracer le parcours intellectuel – inévitablement marqué par la crise – à travers les pages de leurs journaux intimes, qui sont dans le détail *Nous irons jusqu'au soleil*[213] de Sonia Delaunay et *Le Carnet des Nuits*[214] de Marie Laurencin. Même si l'écriture intime fera l'objet de notre cinquième chapitre, où nous l'examinerons du point de vue littéraire, nous tenons à en étudier ici les contenus, puisqu'ils nous paraissent se configurer comme des témoignages valables d'un parcours évolutif difficilement explicité par d'autres ouvrages. En effet, bien qu'ils aient fait l'objet d'une phase de révision et d'adaptation nécessaire à la publication, les journaux nous paraissent se colorier d'une fraicheur et d'un immédiat qui manqueraient aux livres de mémoires, ces derniers ayant souvent été rédigés à

[212] *Ibidem*, p. 138.

[213] Sonia Delaunay, *Nous Irons jusqu'au Soleil*, Avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud, Paris, Laffont, 1978.

[214] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

posteriori, comme des parfaits représentants de l'union entre le souvenir et la nostalgie.

Déterminer les conditions de la création, profondément interdépendantes de la question de la différence et de l'adhésion à la "tradition" littéraire, signifie prendre en examen des écritures intimes qui représentent au mieux non seulement l'adhésion aux théories révolutionnaires du début du XXe siècle, mais aussi le renversement des modalités employées jusqu'à ce moment. Ces dernières représentent le résultat concret d'une condition de crise, générée elle-même par une complexe situation sociopolitique et personnelle à la fois, ce qui amènera les auteures à vivre un moment de rupture avec les habitudes précédentes. Si Martin Du Gard prêche la nécessité de « Suivre jour à jour, crise par crise, le rythme régulier et continu de l'aggravation »[215], de la même manière l'étude de la crise nous paraît non seulement nécessaire, mais aussi témoignée par des spécificités d'écriture, qui permettent effectivement de suivre l'évolution et ensuite l'aggravation de la crise, pour finir avec sa résolution.

En effet, la crise porte aussi à la rupture avec les genres "traditionnels" et à la proposition de nouvelles formes d'écriture ; de sa part, la structure du texte subit des innovations devenant proche de la forme artistique du *collage*. Si nous examinons les journaux intimes de Sonia Delaunay et de Marie Laurencin, nous remarquons que la rupture coïncide matériellement avec la césure, à l'intérieur d'un texte écrit, et à une double structure, qui voit l'association de la forme du journal avec la prose – pour ce qui est de Sonia Delaunay – et à la poésie – pour ce qui est de Marie Laurencin. Le moment de rupture ne caractérise pas seulement les avant-gardes, mais aussi les productions des femmes, constituant ainsi un autre point de rencontre entre les deux réalités. Examiner les manifestes[216] de Valentine de Saint-Point signifie justement concrétiser la scission, suivie par un désir de rénovation et d'une phase expérimentale dont résultera une nouvelle forme de féminité. Nous chercherons à suivre les étapes d'un tel parcours, qui seront tracées par l'écriture intime, et qui témoignent concrètement de la rupture et du changement puisque, comme le souligne Philippe Lejeune :

> Partout le moi se fabrique, se reproduit, copie, invente pour se faire à son tour copier, s'exprime, s'imprime, se diffuse, tombe dans l'oreille d'un sourd ou devient rengaine,[217]

[215] Roger Martin Du Gard, *Les Thibault*, Paris, Gallimard, 1953, vol. 7, p. 182.

[216] Pour les manifestes de Valentine de Saint-Point nous renvoyons à Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, Textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel, Paris, Mille et une nuits, 2005.

[217] Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 9.

ce qui nous paraît témoigner du fait que la mémoire et le mot écrit constituent, jour après jour, l'identité d'un individu.

2.2.2 Le Renouvellement

Après avoir proposé un premier panorama général du *statu quo* des créatrices du début du siècle, il nous paraît intéressant d'étudier les modalités de résolution de la crise, qui amèneront au changement et ensuite au renouvellement de l'image et de la perception de la vie quotidienne et de la vie intellectuelle. Un rôle de première importance est joué par le rapport *femme/écriture/peinture*, étroitement lié à la quête identitaire de la femme et plus particulièrement de la femme artiste. Se révélant à travers le parcours tracé par le chemin de l'écriture personnelle, qui entraîne le changement et conduit à la naissance de la *femme nouvelle*, ce rapport met en œuvre toute une série de dynamiques racontées à travers les pages des textes de nature autobiographique. Si l'élément masculin est fort présent – nous verrons plus loin avec quelle incidence la forme expressive du journal se révèle de même décisive pour la qualité des thématiques traitées et elle s'avère déterminante pour le changement réalisé : des femmes artistes comme Sonia Delaunay et Marie Laurencin l'exploiteront pour explorer les mondes de l'art et de la littérature, pour mettre en acte le procès de création et pour améliorer leurs connaissances culturelles. En effet, s'il est vrai que la crise engendre le changement, ces innovations peuvent se générer seulement à travers la culture – ici la culture artistique et littéraire des avant-gardes. Pour les deux femmes, mettre en œuvre un changement signifie devenir partie active du milieu de création ; l'art et la littérature deviennent alors les moyens indispensables pour exprimer la crise et en même temps pour la contenir, la guider et enfin la surmonter.

Les réactions des deux artistes face à la crise sont différentes, puisque dans un moment de solitude personnelle, Sonia Delaunay décide de se servir du dessin pour abattre l'isolement :

> J'ai décidé d'aller à Lyon et de m'occuper de mes dessins pour ne pas sentir ma solitude, ça m'occupera, ça me donnera le contact avec des gens.[218]

Consciente de sa situation, Sonia Delaunay emploie explicitement le terme *crise* : « De peur

[218] *Ibidem*, p. 127.

d'une crise, je suis rentrée en m'arrêtant sans succès dans divers magasins »[219]. Et pourtant, sa crise personnelle s'insère dans la crise historique et sociale : dans son journal, le 2 avril Sonia Delaunay note :

> Une quantité de misères, de désordres, de destructions comme il s'en passe maintenant en Allemagne ne peuvent pas être sans répercussions sur le reste de l'Europe.[220]

Sonia Delaunay surmonte la crise en créant de nouveaux vêtements ; cela est témoigné par sa conférence à la Sorbonne, *L'influence de la Peinture sur l'art vestimentaire*, au cours de laquelle elle raconte comment, quelques années avant la guerre,

> on se débarrasse du corset, du col haut, de tous les éléments de costume féminin qui étaient exigés par l'esthétique de la mode, mais qui étaient contraires à l'hygiène et à la liberté du mouvement de la femme.[221]

Comme l'explique Sonia Delaunay,

> C'est surtout le changement de la vie de la femme qui provoque cette révolution. La femme est de plus en plus active...[222]

au pas avec les temps et avec les dynamiques du début du XX siècle. Au fond, l'expression artistique permet à Sonia d'entrer en contact avec les gens et d'influencer leur vie privée, tout en participant à leur quotidien, ce qui la porte à affirmer son refus de la condition de la femme contemporaine :

> On est vraiment écœurée quand on voit ces femelles se rouer dans tous les magasins, n'importe lesquels.[223]

---

[219] *Ibidem*, p. 141.

[220] Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, *cit*., p.142.

[221] *Ibidem*, p. 98.

[222] *Ibidem*.

[223] *Ibidem*, p. 142.

La femme moderne, « de plus en plus active »[224] refuse désormais toute étiquette : *pas de cubisme, ni de féminisme* paraît évoquer son texte, tout en évoquant en quelque sorte les changements socio-historiques des décennies à venir.

Les pages des deux journaux, qui feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans la deuxième partie de notre travail, sont à lire, comme le dit Rimbaud de la poésie, « littéralement et dans tous les sens » en raison de leur intérêt socio-historique, qui amène à comparer la micro-histoire et la macro-histoire :

> Tenir un journal est devenu, pour un individu, une manière possible de vivre, ou d'accompagner un moment de sa vie. Le texte qui se dépose ainsi sur le papier est une trace de cette conduite,[225]

écrit Lejeune, lisant dans cette *conduite* le changement, rendu possible grâce au renouvellement perpétuel mis en œuvre par l'art et la littérature.

L'écriture du journal intime devient finalement le biais pour surmonter la crise ; écrire un journal intime ne signifie pas seulement raconter le moment de rupture d'un équilibre – c'est-à-dire la crise –, mais aussi et surtout favoriser la création d'un nouvel ordre, fondé sur la fusion de l'art et de la littérature des avant-gardes, jusqu'à devenir le prolongement et l'instrument d'une vie d'artiste. La nouvelle dimension qui se crée ainsi se réfère encore à la tradition – présente sous la forme des archétypes, des *topoi* et des *loci communes* – ensuite révolutionnés par l'introduction de quelques éléments d'innovation, bien lointains des tabous qui caractérisaient l'équilibre précédemment établi.

Encore une fois, l'avant-garde a une double valeur : avant la rupture, elle paraît presque traverser un moment de transition, d'acceptation des règles – comme par exemple la réutilisation du genre romanesque de la part de Marinetti – pour renouveler les formes et les styles, ainsi que les idéaux. De ce point de non retour se formera la *femme nouvelle*, jouant alternativement comme l'expression concrète de la *tierce voice* et du *troisième sexe*. Se proposant encore une fois comme le synonyme de la créatrice et assumant une ampleur majeure, la femme nouvelle devient ainsi le résultat des deux instances, traditionnelles et novatrices, féminines et d'avant-garde ; nous verrons de suite d'après quelles modalités.

---

[224] *Ibidem*, p. 98.

[225] Catherine Bogaert, Philippe Lejeune, *Un journal à soi*, *cit.*, p. 9.

2.3 L'AFFIRMATION DE SOI

2.3.1 La Femme nouvelle

S'il est vrai que la crise se constitue de plusieurs étapes, une d'entre elles coïncidant avec l'entier renouvellement de la situation initiale et donc de l'introduction d'un changement réel, de la même manière elle participe, dans sa phase finale, à la création de cette figure nouvelle et moderne qui est la *femme nouvelle*. Cette figure paraitrait vanter des racines philosophiques, en présentant de nombreuses caractéristiques communes à l'*Über-Mensch* nietzschéen. Comme son super-homme – ou, mieux, d'après la vision de Gianni Vattimo[226], *l'oltreuomo* – la *femme nouvelle* serait un être capable de mettre en œuvre le dépassement des anciennes valeurs, prêt à s'affranchir de la morale, fidèle non seulement à la terre et au corps, mais aussi à la vie vécue tant dans son caractère fragmentaire que dans son caractère concret. Comme pour le super-homme, pour la toute première phase créative de la *femme nouvelle* – celle d'une déclarée adhésion aux canons littéraires – l'acceptation de la nécessité de la vie devient un acte volontaire, se conciliant *volontairement* avec l'ordre des choses, tout en vivant l'acte et l'ivresse vitaliste selon l'art dionysiaque.

Friedrich Nietzsche introduit le premier l'idée d'un être qui se pose au-dessus de l'humanité et qui se différencie d'elle, de la même manière et presque parallèlement Valentine de Saint-Point propose la figure de la *femme nouvelle* qui se distingue de la masse des femmes communes et qui se propose en quelque sorte comme le penchant philosophique de la créatrice. La *femme nouvelle*, déjà évoquée – comme nous le rappelle Silvia Contarini[227] – par Léon Abensour dans son *Histoire*[228] est au fond le résultat de ce parcours de recherche identitaire qui fait de la crise son point de force, la clé de voûte conjuguant la rencontre entre l'ancien et le nouveau, entre la tradition et l'innovation. De l'étreinte entre la stigmatisation parfois pressente de *topos* et *loci communes* et les expérimentations audacieuses des mouvements des avant-gardes naîtra un profond moment de crise. Une crise identitaire, une crise des valeurs, qui au fond reflète pleinement la période socio-historique, le décalage entre vie publique et vie privée, la reconnaissance manquée et les difficultés d'intégration par

[226] Stefano Azzarà, *Un Nietzsche italiano. Gianni Vattimo e le avventure dell'oltreuomo rivoluzionario*, Rome, Manifestolibri, Collection La Nuova Talpa, 2011.

[227] Silvia Contarini, *La Femme futuriste*, *cit*., p. 33.

[228] Léon Abensour, *Histoire générale du féminisme des origines à nos jours*, Paris, Rodot, 1921, p. 279.

rapport au présent et à la projection dans le futur. Dans tout cela, l'avant-garde a la double tâche de force déchaînante et d'élément propulsif, à la fois source de la crise et de sa résolution. Puisque c'est justement à l'occasion de la rencontre avec l'avant-garde que nos femmes se remettent en jeu, se posent des interrogations, elles apprennent littérairement à détruire pour après recréer, dans une *pars destruens* qui, laissant la place à la *pars costruens*, rentre de plein droit dans la question nietzschéenne.

Comme l'affirme Silvia Contarini :

> Car, qu'on le veuille ou non, dans un nouvel univers futuriste, à côté de l'homme nouveau, il y aura nécessairement une femme nouvelle. Plus exactement : il y aura nécessairement la disparition de la femme ancienne, une certaine conception de l'homme entraînant en même temps une certaine conception de la femme, l'image de l'un renvoyant à l'image de l'autre, le masculin présupposant le féminin, son double, sa face opposée, sa moitié. La complémentarité – ou l'opposition – des genres étant chose établie, on ne voit pas comment l'un se modifierait sans entamer l'identité de l'autre. Par conséquent, l'analyse de la conception futuriste de la femme implique une réflexion sur l'image de l'homme et sur les rapports entre l'homme et la femme.[229]

Le parcours évolutif – personnel et professionnel, qui pour nos figures créatives procède au même rythme – reproduit en parallèle les moments cruciaux de la naissance des avant-gardes. Détruire pour après reconstruire, prêchent les avant-gardes : « Uccidiamo il chiato di luna ! »[230], s'écrie Marinetti dans le refus total du passéisme. Et pourtant, la femme nouvelle n'est pas seulement celle qui change son image extérieure et se reconnaît dans la mode de l'époque, mais est aussi et surtout celle qui s'adapte aux nouveaux temps, aux innovations apportées par le progrès, bien qu'en maintenant inévitablement un lien étroit et viscéral avec les archétypes du passé. Il s'agit au fond d'un procédé qui puise dans l'inconscient, et qui représente bien la dualité dont nos femmes se font porteuses.

En effet, bien que les femmes adhèrent aux canons littéraires dans un premier temps, elles adoptent une attitude nihiliste qui révèle lucidement l'essence de la crise qui a investi l'Europe moderne, rencontrant de la décadence et du dépaysement, des sentiments qui portent à la désagrégation du sujet moral, à la débilitation de la volonté et à la perte de la fin ultime de

[229] Silvia Contarini, *La Femme futuriste*, *cit*., p. 25.

[230] Filippo Tommaso Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1911.

l'existence, mais qui en réalité ne participent pas à la production au féminin, dans la « mort de Dieu ». En tout cas, cela n'advient pas, parce que le lien avec les thématiques du passé se réalise toujours et n'est jamais complètement éliminé.

Tout en reprenant les prérogatives du super-homme exprimées par Nietzsche dans son *Also sprach Zarathustra*[231], nous vérifierons si elles correspondent à la figure de la super-femme ; toutes sont les étapes que l'être humain doit suivre pour devenir un super-homme, c'est-à-dire un homme du dépassement :

- posséder une volonté constructive, capable d'amener une discussion sur les idéaux préétablis : c'est ainsi pour nos femmes, qui explicitent leur volonté de changement dans l'expression de la création, d'être capables de construire à partir des idéaux de la tradition à laquelle elles ont adhéré dans un premier temps ;
- dépasser le nihilisme, à travers la joie tragique et la récupération de la volonté de puissance : nos femmes vont au-delà du nihilisme à travers leur parcours d'art et de vie, dans une quête identitaire qui débouchera sur une production vaste et consistante ;
- perpétrer et promouvoir éternellement le procédé de création et de régénération des valeurs en mariant la nouvelle et inhumaine dimension morale de l'*amor fati*, qui désigne un amour joyeux et salutaire pour l'éternité dans chacun de ses aspects : terrible, chaotique et problématique : nos femmes ne cessent de créer, pas même lorsqu'elles atteignent un âge avancé, au contraire, parfois leur maturité coïncide avec un acmé créatif, plus conscient et complet, une synthèse des expérimentations de leur jeunesse, dont elles se configurent comme le prolongement, dans un désir de régénération incessante.

Pour comprendre jusqu'à quel point la *femme nouvelle* se dépasse et en quelle mesure ses traits mythiques assument une nouvelle valeur aux yeux des bénéficiaires pour devenir ensuite l'image et la personnification du dépassement, l'analyse du savoir socio-historique qui réprime et affaiblit la puissance et la force de l'instinct de liberté créative se révèle indispensable. Devenir une *femme nouvelle* signifie aussi se libérer des fardeaux du passé, résister après la fin des avant-gardes qui, en quelque sorte, peuvent être perçues ainsi que la Terre, comme ce lieu de guérison tant désiré par Nietzsche.

[231] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Traduit de l'Allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Librairie française générale, 1972.

Si le philosophe conçoit l'*Über-Mensch* comme un but – dans sa signification étymologique de “au-delà” et figurée de “fin” –, à qui aspirer et pour qui être sélectionné et éduqué, de la même manière la femme nouvelle peut se considérer non pas comme le résultat, mais aussi comme le point d'arrivée auquel tendrait toute créatrice des avant-gardes. Entre la splendeur grandiose, culturelle et politique, produite par la sélection psycho-physique séculaire de l'aristocratie passée et l'ancien gymnase grec ou la République de Platon, dont le but final consistait dans la création du guerrier-philosophe, la *femme nouvelle* bascule entre le passé et le futur, consciente de sa dimension précaire, mais en même temps élevée vers l'Ailleurs.

Et au fond nous remarquons, dans les ouvrages examinés, une certaine tragicité et une inspiration constante de la culture grecque, de manière particulière dans la production de Valentine de Saint-Point, qui non seulement incite les femmes à se battre pour abandonner les « guenilles romantiques »[232], prenant conscience de l'héroïque tragique de la vie, mais qui avec Hélène d'Œttingen exprime l'instinct prométhéen de l'homme de la Renaissance, cet homme universel qui dans sa théorie et sa pratique savait tendre au-delà de l'”humain trop humain” avec une magnificence créatrice, culturelle et politique, que la poussée vitale, “au-delà du bien et du mal”, comporte.

La création de la *femme nouvelle* est alors le résultat d'un changement, se configurant comme la conséquence concrète de la rencontre fructueuse avec le spécifique ferment créatif des avant-gardes ; elle correspond à une prise de position et à une affirmation de sa propre diversité : en tant que femmes, en tant qu'étrangères, en tant qu'artistes adhérant aux avant-gardes. Il s'agit d'une entière série de variables qui se fondent et qui interviennent dans le procès d'évolution et non plus de formation. Quelques unes prennent conscience de leur condition « différente » avant de prendre contact avec les cercles créatifs – c'est le cas d'Elsa Triolet par exemple – et cette sensation les accompagnera tout le long de leur parcours ; pour d'autres, au contraire, il s'agit d'une prise de conscience qui ne se réalise que dans la partie finale de leur existence, et qui coïncide avec la rédaction d'un mémorial – comme il advient pour Claire Goll et Marevna – ou parfois avec la publication de son journal intime – c'est le cas de Sonia Delaunay et Marie Laurencin –. C'est à ce moment précis que les auteures se rendent compte de la voie empruntée, de leur état permanent de diversité, de la rupture désormais définitive avec la tradition, à laquelle elles sont toutefois retournées avec la

[232] Valentine de Saint-Point, *Manifeste*, *cit.*

récupération des écritures proprement dédiées aux femmes – le journal intime, les mémoires – pour se diriger ensuite vers la divulgation.

Nous pourrions nous demander si toutes nos femmes sont des femmes nouvelles ; nous croyons que seules celles qui portent à terme leur procès d'évolution peuvent se définir ainsi. Sans traverser le moment-clé et le point crucial de la crise, sans affronter toutes les étapes d'une maturation parfois violente, la naissance de la femme nouvelle – et moderne – n'est pas du tout possible – : elle naît d'un échange subtil, de la confrontation avec des réalités nouvelles par lesquelles elle se sent naturellement et magnétiquement attirée.

La femme nouvelle serait, comme l'*Über-Mensch* nietzschéen, une entité qui naît du néant, et qui existe, pour finalement revenir au néant ; son existence coïnciderait éventuellement avec le contact pris avec les avant-gardes historiques. Nous approfondirons cette idée dans la partie finale de notre travail, dans laquelle nous chercherons à mesurer l'impact réel des femmes au sein des avant-gardes.

2.3.2 Les Triades : entre *tierce pensée* et *troisième voix*

La structure triadique réapparait à plusieurs reprises, se proposant non seulement dans la production de nos *créatrices*, mais aussi dans la littérature critique qui les concerne. En plus du *troisième sexe* déjà étudié, nous nous referons par exemple à la *tierce pensée* qui émerge de l'analyse des auteures comme Jeanne Hyvrard[233]. En effet, si le *troisième sexe* se propose comme la résultante de l'union entre « chair de femme et cerveau d'homme »[234], la *tierce pensée* correspond à la difficulté de traduire dans le mot écrit la particularité du rapport s'instaurant entre le je et l'autre :

> The (im)possibility of writing the other has frequently been figured in twentieth-century French thought as an attempt to escape from the recuperative movement in which the otherness of the negative moment is neutralized by the *Aufhebung*. […] in his *Science of Logic* Hegel describes the tripartite structure of dialectic reason. According to the dialectic process, two concepts are seen first as opposed, then as implying one another, and finally as conceptually interrelated. Now, the Hyvrardian schema of logos and chaos starts from a basis of binary oppositions, which are subsequently, to a greater or lesser extent, reversed, disrupted, or challenged (most obviously, in the shift from the logarchic view of chaos as disorder, to the recognition of it as order otherwise or organization). Moreover, Hyvrard's repeated references to the *tierce pensée* may suggest a reading of her work as embodying a three-stage process : the false domination of chaos by logos ; the assertion of chaos as an order in his own right ; the attainment of the *tierce pensée*, which combines both logos and chaos.[235]

[233] Jeanne Hyvrard (Paris 1945), écrivaine française vivante.

[234] Valentine de Saint-Point, *La Femme dans la littérature italienne*, *cit*., p. 25.

[235] Cathy Helen Wardle, *Beyond* Écriture féminine. *Repetition and Transformation in the Prose Writing of Jeanne Hyvrard*, Londres, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2007, p. 29. « L'impossibilité d'écrire l'autre a fréquemment été représentée dans la pensée française du vingtième siècle comme une tentative de fuir du mouvement de récupération dans lequel l'altérité du mouvement négatif est neutralisée par le *Aufhebung*. […] dans sa *Science of Logic* Hegel décrit la structure tripartite de la raison dialectique. Selon le procès dialectique, deux concepts sont vus d'abord comme opposés, puis impliquant l'un l'autre, et finalement comme conceptuellement interreliés. Maintenant, le schéma hyvrardien du logos et du chaos commence d'une base d'oppositions binaires, qui sont subséquentielles, d'une extension majeure ou mineure, renversées, interrompues, ou changées (plus obviemment, dans le pas d'une vue logarchique du chaos comme désordre, à sa recognition comme un autre ordre ou organisation). De plus, les références répétées d'Hyvrard à la *tierce pensée* pourraient suggérer la lecture de son travail comme concernant un

Le premier élément qui paraît assimiler la *tierce pensée* au *troisième sexe* parait évidemment la structure tripartie reprise par la dialectique, qui voit la fusion de deux éléments opposés et la création d'une seule et nouvelle instance. Si dans la proposition d'Hyvrard les deux pôles opposés *logos* et *chaos* donnent la vie à la *tierce pensée*, de la même manière dans la vision de Valentine de Saint-Point, l'homme et la femme produisent le *troisième sexe*, synonyme de la *créatrice*. Ce n'est pas la structure triadique qui attire notre attention – comme nous le rappelle Wardle, elle avait déjà été analysée par Hegel[236], mais plutôt la persévérance, dans l'écriture féminine, du renvoi à des figures de style qui prévoient l'union de forces contraposées ensuite muées en des éléments complémentaires. Il paraît ainsi que les productions de nature féminine ne peuvent pas s'abstenir de mettre en place le résultat de forces opposées, presque une reproduction éternelle du phénomène de l'*enfantement* : *tierce pensée* et *troisième sexe* seraient alors la preuve que la maternité de la femme est, en plus d'un archétype, une condition imprescriptible, dont dérive toute sorte de naissance, biologique ou littéraire.

Pour une analyse complète de la *tierce pensée* il est nécessaire de faire un clin d'œil à la théorie de la différence énoncée par Derrida, qui non seulement se révèle une aide valide à la compréhension de la lecture de Wardle, mais qui constitue en outre la facette manquante à la description de la *femme de la différence*, une vision qui complète et qui en même temps éclaircit. En effet, Derrida plaide l'existence d'une écriture *différante*, dans la double valence du verbe grec *diaphèrein* (“être différent”, “être divers”) et du verbe latin *differre* (“être différent”, “différer”, et “renvoyer”). Le jeu entre oral et écrit, entre présent et absent, se transforme dans une *différance temporelle* propre à l'écriture, que nous pourrions retrouver dans les écrits durables des *femmes de lettres* et des *femmes artistes* étudiées, dont les textes, désormais privés de leur collocation spatiale et temporelle, deviennent susceptibles des plus diverses interprétations au cours des époques historiques. Analyser les ouvrages étudiés à la lumière de l'enquête sur le logocentrisme entrepris par Derrida peur se révéler, bien que difficile, une des tentatives les plus fascinantes pour la lecture de la culture occidentale, et notamment des avant-gardes historiques.

Les *créatrices* pourraient alors être définies comme des *femmes de la différance* :

processus sur trois échelles : la fausse domination du chaos par le logos ; l'assertion du chaos comme un ordre dans son propre droit ; l'attachement de la tierce pensée, qui combine et le logos et le chaos », traduction réalisée par nos soins.

[236] Friedrich Hegel, *Science de la logique*, Traduit par Pierre-Jean Labarrière et Gwendoline Jarczyk, Paris, Aubier, 1987.

d'après Wardle,

> For Derrida, once the illusion of a divine origin of truth is shattered, once, in Nietzsche's words, God is dead, all meaning becomes unreliable, disputable. Words themselves lose their stability, and the meaning of language is longer inherent to the word (logos) but relational, created through the play of *différance*. This creation of meaning through relation is, as we shall see, crucial to Hyvrard's thought and to the development of the *tierce pensée*. She identifies the order of logos as profoundly reductive and unable to account fully for the complexities of lived experience, principally because it refuses to recognize relationships other than the aggressive relation of subject to object which identifies the "other" as a resource to be appropriated and consumed by the self. As contrast and complement to logos, however, she proposes chaotic patterns of thought.[237]

L'ordre s'opposant au désordre, la parole s'opposant au silence : le jeu des différences commence avec l'acte de l'écriture, et semblerait s'adapter parfaitement à l'éternel va-et-vient entre ancien et nouveau, entre tradition et innovation, encore une fois d'après la double vision de l'*Écriture-femme* et des avant-gardes :

> The *tierce pensée* does not replace logos and chaos but allows their coexistence, two alternative but complementary ways of approaching the world, not a contradiction, but a contrairation.[238]

---

[237] Cathy Helen Wardle, *Beyond* Écriture féminine, *cit*., p. 22. « Pour Derrida, une fois que l'illusion de l'origine divine a été balayée, dans les mots de Nietzsche, Dieu est mort, toutes les significations deviennent contestables. Les mots paraissent perdre eux-mêmes leur stabilité, et la signification du langage et bien plus inhérente au mot (logos) mais relationnelle, créée par le jeu de la *différance*. Cette création de la signification à travers la relation est, comme nous devrions le voir, cruciale dans la pensée d'Hyvrard et dans le développement de la *tierce pensée*. Elle identifie l'ordre du logos comme profondément réductive et incapable de compter complètement pour les complexités de l'expérience vécue, principalement parce qu'elle refuse de reconnaître les relations autres que la relation agressive du sujet vers l'objet ce qui identifie l'"autre" comme une ressource appropriée et consommée par lui-même. Comme un contraste et un complément au logos, en tout cas, elle propose des schémas chaotiques de pensée », traduction réalisée par nos soins.

[238] *Ibidem*.

D'ailleurs, il nous paraît important de souligner que le concept du *troisième sexe* a également été étudié par Laure Murat dans son volume *La Loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*[239]. Comme le souligne Isabel Violante,

> Reste que cette dualité de genre, plus que de sexe, n'est pas rare au tournant du siècle » ; on pourrait même avancer que c'est une des conditions de possibilité de carrière littéraire pour une femme, de George Sand à Rachilde, voire de succès littéraire, du *Mariage de chiffon* de Gyp au *Tour de la France par deux enfants* par Augustine Fouillée. Une dualité qui ressemble au « troisième sexe » tel que l'entend Laure Murat, « un *fait* de langage, ordonnant une série de *théories* et de *discours* autour de *figures* censées les incarner entre 1835 et 1939, principalement en France, mais aussi en Allemagne et en Angleterre.[240]

Au fond, la prise de conscience correspond à l'acte de l'écriture, qui engendre à la fois la compréhension de l'union entre la tradition et l'innovation, entre le passéisme et la modernité. La femme et l'avant-garde cessent ainsi d'être deux domaines opposés et contraposés, se complètent mutuellement, jusqu'à s'intégrer : l'avant-garde n'est plus seulement masculine, et l'auteure n'est plus si profondément féminine, puisqu'entre les deux mondes se crée enfin l'union et le mariage des idées, des propositions et des concrétisations qui ne s'étaient jamais vérifiées à ce niveau dans les époques précédentes. Bien que la situation ne soit pas idyllique à cause des discriminations, nous pouvons affirmer que les temps n'ont jamais été si mûrs pour accueillir et pour s'ouvrir au nouveau, et au différent.

Les deux propositions de Valentine de Saint-Point et de Jeanne Hyvrard nous paraissent représenter deux manifestations de la *femme nouvelle*, qui dans les deux cas maintient ses caractères de modernité et d'innovation, tout en expérimentant des formes expressives qui puisent souvent dans le domaine philosophique. Avec Saint-Point et Hyvrard la question de la modernité de la femme cesse de se lier au quotidien de la revendication des droits ou de la parité des sexes, pour devenir premièrement une question existentielle, qui implique profondément la nature de ce nouvel être qui influencera tout le courant du XXe siècle.

---

[239] Laure Murat, *Une Histoire culturelle du « troisième sexe »*, Paris, Fayard, 2006.

[240] *Ibidem*, p. 13.

DEUXIÈME PARTIE

LES VOIX DES AVANT-GARDES

CHAPITRE 3
LES VOIES TRADUITES

« La vie est un songe que l'on traverse en somnambule »,
Claire Goll[241]

« Le vrai rêveur est celui qui rêve l'impossible »,
Elsa Triolet[242]

Louis Aragon et Yvan Goll sont les premiers personnages qui émergent lorsqu'on évoque les figures d'Elsa Triolet et de Claire Goll. Bien avant qu'on ne traite de la production des deux auteures, bien avant qu'on n'analyse leur vision stylistique et leur position dans le circuit créatif, les noms de leurs compagnons d'art et de vie paraissent s'imposer par la force dans la mémoire des lecteurs. Les deux *femmes de lettres* se présentent en effet comme l'exemple concret de la stigmatisation, qui voit sans doute une trop fréquente identification du nom de la créatrice avec celui de son compagnon, dans un cercle vicieux qui impose l'image et le rôle de « femmes de » comme une arme à double tranchant.

> Jamais Goll ne sortait sans moi, et, peu à peu, le mythe de *Claire et Yvan Goll* s'imposa à Paris. On nous voyait comme un couple idéal, s'aimant sans nuage, nous prenions une place dans la galerie des couples célèbres : Dante et Béatrice, Pétrarque et Laure... Notre entente était tellement exceptionnelle que je finis par céder à Yvan et acceptai de m'unir à lui dans la mairie du XVIe arrondissement en 1921.[243]

Leur rôle stigmatisé, parfois difficile à gérer puisque trop souvent passé sous silence, peut toutefois constituer une situation acceptable, en favorisant de manière indirecte l'accès à un dense réseau de contacts centré sur les connaissances des autres créateurs ; de ce réseau elles se font parfois des artisanes silencieuses et actives. La liste des représentants contactés par Elsa Triolet pour le compte d'Aragon se révèle longue et riche, et fondamental se dessine le travail de récupération et de conservation de la production de l'autre – protégeant l'originalité

[241] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*., p. 303.

[242] Elsa Triolet, *Mille Regrets*, *in Mille Regrets*, Paris, Denoël, 1942, p. 14.

[243] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*., p. 123.

des poèmes d'Yvan dans l'affaire Celan[244], pour ce qui est de Claire Goll ; à la recherche insistante de l'intervention de Tristan Tzara au sujet de la conservation des dessins et des toiles de Robert pour ce qui est de Sonia Delaunay. C'est une aide mutuelle, qui dans le sens inverse verra l'implication de Louis Aragon en tant que premier témoin de la production d'Elsa après son décès en 1970[245].

Malgré le rôle ambigu joué par les figures masculines de Louis et d'Yvan, les maris ou les compagnons restent toutefois les premiers – souvent encombrants – paramètres de confrontation des auteures, dans un accrochage presque patriarcal avec l'autorité. Elsa Triolet tient en grand compte l'opinion d'Aragon, bien qu'elle se replie parfois sur elle-même – *Personne ne m'aime*[246] sera le titre d'un de ses romans qui explicite mieux son égotisme[247] –,

[244] Connue pour être la femme d'Yvan, Claire Goll est devenue célèbre grâce à son rôle actif dans le *Goll-Affäre*. En 1949, sur demande de l'auteur, Paul Celan traduit en allemand quelques poèmes français d'Yvan Goll. Ce dernier meurt en 1950 et, à partir de ce moment, Claire Goll accuse publiquement Celan d'avoir plagié les poèmes de son mari Yvan avec qui Celan est très lié, ce dernier ayant même envisagé la création au décès de son épouse d'un Fonds Claire et Yvan Goll, dont Celan devait faire partie. Les journaux de l'époque mentionnent les accusations, infamantes et injustes, sans vérification attentive ; l'épisode aura des conséquences décisives sur l'état psychique de Celan dans les dix dernières années de sa vie. Le temps a montré que ces accusations étaient infondées, mais le poète en est terriblement meurtri et lit dans cette persécution des motivations antisémites, malgré les origines hébraïques de Claire Goll. Nous renvoyons à l'ouvrage Barbara Wiedemann, *Paul Celan. Die Göll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.

[245] Elsa Triolet meurt d'une crise cardiaque le 16 juin 1970, à Saint-Arnoult-en-Yvelines.

[246] Elsa Triolet, *Personne ne m'aime*, Paris, La Bibliothèque française, 1946.

[247] Le “jeu des je” est essentiel dans la production romanesque de l'auteure. Béatrice Didier s'exprime ainsi par rapport à la définition de l'identité féminine à travers ce “jeu”. « Les femmes avaient dû souvent se contenter du cercle limité dans lequel on les enfermait ; les revanches de l'imaginaire autorisaient néanmoins leur “moi” à forger un univers qui échappait à toute contrainte. Plus la société les empêchait de dire “je”, plus elles l'écrivaient dans leurs textes. Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du “je” : poésie, lettre, journal intime, roman. La poésie féminine a été plus lyrique qu'épique ; le roman féminin est souvent chargé de flux autobiographique ; à la fin du XVIIIe siècle en France, la prolifération de romans sur le modèle de *La Nouvelle Héloïse* autorise les romancières à donner libre cours à leur talent épistolaire. Mais souvent le mécanisme du roman épistolaire se trouve ramené à la seule correspondance de l'héroïne, et, tout au plus, d'une amie. De cet “égotisme” de la littérature féminine, il est bien difficile de savoir s'il faut rendre responsable la société ou le prétendu caractère féminin. Souvent privées autrefois de contact avec le monde extérieur, les femmes ont peine à imaginer la grande scène dont on les a exclues », Béatrice Didier, *L'Écriture féminine*, *cit*., p. 19.

Sonia Delaunay ne s'épanouit dans sa création artistique qu'après la mort de Robert, Claire Goll s'acharne presque férocement contre Celan pour protéger la mémoire d'Yvan. Nos femmes paraissent sentir le besoin de se détacher du mari comme si elles étaient impliquées dans le deuxième acte d'une affirmation personnelle – le premier coïncidant avec l'éloignement de la maison paternelle –, dans une nouvelle phase de plus conscient mûrissement, là où l'évolution artistique s'accompagne d'une autre plus intime et personnelle, bien qu'en reproduisant les mêmes modalités. Un fort sens d'indépendance est à la base d'un éloignement traumatique du pays d'origine ; il ne concerne toutefois que la sphère temporelle et spatiale, puisque le lien avec la langue et la culture demeure encore très ancré, jusqu'à devenir un instrument de travail des deux femmes de lettres dans un jeu des parts aussi conscient que complexe.

Un autre élément qui rapproche les deux créatrices est sûrement représenté par le rapport à l'écrit et à la langue maternelle, une relation qui, en suivant les directives de la différence, touche les cordes de la traduction et de l'auto-traduction. Des domaines qui, comme nous l'avons déjà vu auparavant, influencent profondément la sphère privée et la sphère professionnelle, puisqu'ils présupposent un lien viscéral avec ses propres origines et ses propres racines. Il nous semble possible que les deux auteures, après une première phase de refus général, durant laquelle l'éloignement de la famille d'origine coïncide avec la recherche et la nécessité d'une nouvelle langue et d'un nouveau pays pour affirmer son identité intellectuelle, dans un deuxième temps entreprennent un retour vers la langue et le pays d'origine, indispensables pour compléter leur parcours personnel. Au fond la traduction – et encore plus l'auto-traduction – ne sont rien d'autre que des allers-retours du passé vers le présent, des procès fondamentaux qui transforment nos femmes en passeuses non seulement de culture, mais aussi de tradition et de vécu.

La tradition littéraire se confond ainsi avec un procédé incessant d'auto-traduction, comme à vouloir signifier que pour les deux figures examinées l'acte de création devient possible seulement dans le passage d'une langue à l'autre. Il s'agit vraisemblablement d'une création se réalisant dans la transition, là où l'adhésion aux mouvements littéraires devient une source d'inspiration – ce n'est pas un hasard si les thématiques privilégiées sont principalement le voyage et le retour au pays natal[248]. Leurs œuvres sont si imprégnées de leur culture d'origine qu'il nous paraît difficile, voire inconcevable d'imaginer une scission entre le

[248] Elsa Triolet, *À Tahiti, Bonsoir Thérèse, Les Manigances : journal d'une égoïste*, Munich, Jaspard Polus & Cie, 1964, et Roch Grey, *Billet circulaire n. 89*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1929.

monde occidental et le monde oriental. Et c'est justement l'union des deux instances, le mélange des thématiques et des actes linguistiques qui fonde l'unicité des créations de Claire Goll et d'Elsa Triolet. Ce n'est ni une soumission ni une adhésion aux canons préexistants, mais plutôt le désir de renouvellement et de changement qui pousse les auteures à expérimenter, si ce n'est du côté des genres littéraires, si ce n'est du côté de la dimension linguistique, qui se renouvelle incessamment et se révèle profondément productive.

Les deux créatrices ont su exploiter le bilinguisme à leur faveur, tout en enrichissant la culture de départ et la culture d'arrivée, ainsi que leur vision d'artiste : dans les mémoires des écrivaines le jugement concernant l'œuvre de tel artiste peut souvent paraître subjectif et parfois excessivement tranchant, influencé par les circonstances personnelles ou par la contingence historique, mais toujours original, brillant et extrêmement agréable à lire. Un des points de force du roman réside effectivement dans l'intime désir de Claire Goll d'abattre de nombreux clichés historiques et biographiques, dans l'intention d'établir un tableau le plus complet possible du panorama culturel du début du XXe siècle.

La question dialogique de la rencontre entre la prose et la poésie se résume ainsi dans l'entrecroisement de la culture de départ et de la culture d'arrivée, d'où ressortent les idées les plus originales et les réflexions les plus profondes. La question sera si importante pour Elsa, qu'elle théorisera dans un essai[249] – qui est aussi un *livre d'artiste* – son approche à la question traductive, tout en proposant le moins connu mais en même temps le plus réaliste de ses textes.

Pour les deux écrivaines la langue constitue un retour continu et un voyage dans les terres de l'enfance à la recherche de l'idiome familial qui ne peut pas s'oublier. Malgré le passage d'Elsa Triolet à la langue française dès sa quatrième publication[250], les thématiques

[249] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*. Sur la nature de l'écrit d'Elsa, nous renvoyons à l'article de Jean-Pierre Montier, *Identité féminine et figure d'auteure chez Elsa Triolet, dans* Le grand jamais*,* Écoutez-voir *et* La Mise en Mots, *in* Thomas Stauder (dir.), *L'Identité féminine dans l'oeuvre d'Elsa Triolet*, *cit*., pp. 417-430.

[250] Elsa Triolet, *Bonsoir Thérèse*, Paris, Denoël, 1938. Pour la question de la traduction, nous renvoyons à Elizabeth Klosty Beaujour, *Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1989, pp. 58-61, 241, « por ejemplo. Triolet publicó en ruso su primera novela (1925) y cuarenta años más tarde la tradujo al francés : *À Tahiti*(1964). Tradujo también, del ruso al francés, las primeras páginas de su novela *Bonsoir, Thérèse*. "*À vrai dire* –escribió– *le début de ce premier livre en français, je l'ai quand même écrit en russe, puis traduit…*" En 1936 Elsa tradujo, esta vez al ruso, *Les Cloches de Bâle* ». « Par exemple, Triolet publia en Russe son premier roman (1925) et quarante ans plus tard sa traduction française, *À Tahiti* (1964). Elle traduisit aussi, du Russe au Français, les premières pages de

trahissent l'attachement à d'autres horizons, dans les mêmes modalités adoptées par Sonia Delaunay et Hélène d'Œttingen pour expliciter des images fortement liées à un imaginaire commun, ce dernier se concrétisant par l'utilisation de termes russes parfaitement intégrés dans le texte et dans la plupart des cas sans références en note.

Le choix de traiter les deux auteures dans le même noyau d'étude relève de la volonté de valoriser le travail linguistique et l'engagement dans la récupération socioculturelle autant de la langue que de la culture d'appartenance, témoignée par exemple par l'intérêt d'Elsa pour les phrases figées et les proverbes, systématiquement réemployées dans la prose[251]. De plus, cela permet la valorisation du rôle historique des deux *femmes de lettres* et de leur modalités d'intégration sur trois niveaux différents, se résumant dans :

- la participation au milieu socio-historique, consistant pour Elsa Triolet en sa prise de position pendant la période de la Résistance[252] et pour Claire Goll en son désir de raconter de l'époque des avant-gardes historiques à travers les pages de ses mémoires[253] ;
- la participation active aux procédés créatifs de l'époque et l'entrée dans le réseau des relations intellectuelles ;
- la *mimésis* littéraire et l'adhésion aux canons littéraires.

Parmi les ouvrages que nous avons choisis ne figurent pas ceux qui ont été rédigés en collaboration avec leur compagnon – *Les Œuvres romanesques croisées*[254] pour Elsa, par exemple, ou les recueils poétiques *Les Cinq Continents*[255], *Poèmes d'amour*[256], *Poèmes de*

son roman *Bonsoir, Thérèse*. "*À vrai dire* – elle écrivit – *le début de ce premier livre en français, je l'ai quand même écrit en russe, puis traduit…*". En 1936 Elsa traduisit, cette fois du russe, *Les Cloches de Bâle* », traduction réalisée par nos soins.

[251] Elsa Triolet, *Proverbes d'Elsa*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1971.

[252] Elsa Triolet a consacré un grand nombre d'ouvrages à la période de la Résistance ; parmi les autres, nous signalons Elsa Triolet, *Mille Regrets*, Paris, Denoël, 1942 ; Elsa Triolet / Laurent Daniel, *Les Amants d'Avignon*, Paris, Minuit, 1943 ; Elsa Triolet, *Le Premier Accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1945.

[253] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

[254] Louis Aragon, Elsa Triolet, *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Laffont, 1964.

[255] Claire Goll, Yvan Goll, *Les Cinq Continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance du livre, 1922.

[256] Claire Goll, Yvan Goll, *Poèmes d'amour*, Paris, Budry, 1925.

jalousie[257], pour Claire – mais plutôt ceux qui mettent en évidence le caractère indépendant des deux auteures, où effectivement elles s'affirment en tant que *femmes de lettres*, désormais lointaines de toute influence antérieure, mais en même temps synthétisant les connaissances précédemment acquises. Deux ouvrages, *La Mise en Mots*[258] et *La Poursuite du Vent*[259], nous paraissent faire émerger la vraie identité des deux femmes, se situant dans la phase finale de leur production, comme constituant l'aboutissement d'une longue et tortueuse recherche identitaire. Les deux créatrices méritent à juste titre la définition d'écrivaines, ayant consacré leur projet de vie à la création littéraire.

[257] Claire Goll, Yvan Goll, *Poèmes de jalousie*, Paris, Budry et Cie, 1926.

[258] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*.

[259] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

3.1 CLAIRE GOLL ET ELSA TRIOLET

« Fast unbekannt blieb Claire Goll als Elzählerin » : c'est ainsi que Karl Krolow définit, de la manière la plus nette et décharnée possible, le rôle de la narratrice joué par la poétesse et romancière d'origine allemande. C'est un engagement important tant au niveau de la quantité que de la qualité, qui est relégué en deuxième plan malgré une production poétique signée à quatre mains avec son compagnon d'art et de vie Yvan Goll.

> What little interest has been afforded the writings of Claire Goll, née Clara Aischmann (October 29, 1890, Nuremberg-May 30, 1977, Paris) has been given to her verse, written largely in conjunction with, and in response to, her husband Yvan Goll; her several autobiographies which document her varied contacts with leading writers and painters of her times, among them Rilke, Joyce, Werfel, and Chagall; and her efforts as the principal editor and translator of her husband's works. Her short stories, legends, and nowels, however, have been largely ignored. Even Thomas Mann's flattering epithets failed to attract any significant attention to her novels. Understood in the context of his general practice of supplying aspiring writers with gracious but empty compliments, often written beforehand according to stock formulas and available for release to whomever, this does not entirely surprise. In point of fact he, too, may have been unfamiliar with her work. Karl Krolow in a tribute to a departed Claire Goll summed up the situation: "Fast unbekannt blieb Claire Goll als Elzählerin".[260]

Comme l'affirme Bernhardt Blumenthal dans son article[261], la prose de Claire Goll est passé

[260] Bernhardt Blumenthal, *Claire Goll's Prose*, *in* « Monatshefte », vol. 75, n° 4, 1983, p. 358. « Claire Goll demeure presque inconnue en tant que narratrice ». Traduction réalisée par nos soins.

[261] *Ibidem*. « Le moindre intérêt porté aux écrits de Claire Goll, née Clara Aischmann (Nuremberg, le 29 octobre 1890 – Paris, le 30 may 1977) a été attribué à son verse, écrit largement de concert avec, et en réponse à, son mari Yvan Goll ; ses nombreuses autobiographies qui documentent ses contacts variés avec les principaux écrivains et artistes de son temps, dont Rilke, Joyce, Werfel, et Chagall ; et ses efforts en qualité d'éditeur et de traductrice principale des travaux de son mari. Cependant, ses nouvelles, ses légendes et ses romans ont été largement ignorés. Même les propos flatteurs de Thomas Mann ont failli et n'ont attiré aucune attention significative à ses romans. Situé dans le contexte de sa pratique générale de contenter des aspirants écrivains avec des compliments gracieux, mais vides, souvent écrits à l'avance suivant des formules figées et accessibles à n'importe qui, cela ne surprend pas complètement. En réalité, il ne serait pas familier à son travail. Dans un hommage à Claire Goll, disparue, Karl Krolow résuma la situation : "Claire Goll demeure

injustement passée inaperçue, malgré une riche présence des éléments de style et de contenu qui révèlent la vivacité des intentions et la fraîcheur de l'écriture, enrichies par une approche originale de la littérature qui ne manque pas de références ponctuelles aux grands classiques de l'histoire littéraire.

Vu la grande variété de production de l'écrivaine allemande, nous restreindrons notre champ d'études afin de nous concentrer sur trois thématiques principales, communes d'ailleurs à Elsa Triolet ; elles nous permettent d'approfondir quelques aspects de leur production. Dans un premier temps nous analyserons le rapport avec les avant-gardes, témoigné par le roman *La Poursuite du Vent*[262], ensuite nous approfondirons l'étude relative à la perception du corps – le corps malade, le corps hystérique, le corps porteur du *débordement passionnel* dans *Arsenic*[263] et *Les Amants d'Avignon*[264] – et au sentiment passionnel relatif à la période historique de la Résistance – *Le Tombeau des amants inconnus*[265] et *Les Amants d'Avignon*[266] –, pour finir avec l'*étrangère* qui, dans *La Mise en Mots*[267] révèle l'intérêt porté par les auteures à la question de l'(auto)traduction.

Pour notre choix des textes, nous avons pris en considération trois axes majeurs, se résumant ainsi : le premier concerne les affinités avec les mouvements des avant-gardes, dont Claire Goll et Elsa Triolet se proposent comme témoins actifs ; le deuxième concerne l'adoption des archétypes de l'*écriture féminine* et leur bouleversement ; le troisième intéresse l'originalité de la production et son insertion dans de précises filières culturelles, historiques, philosophiques et linguistiques. Dans les deux cas nous avons étudiée l'édition française, avec des références à l'édition en langue originelle là où cela a été possible.

Le premier noyau de réflexion pour les deux auteures-traductrices – ou autotraductrices – est sûrement représenté par la question de l'auteur. Leur conception de la dimension créatrice révèle à plusieurs reprises des moments communs, à commencer par leur nature de *femmes de lettres* éclectiques. Comme Gilles Deleuze affirme dans son *Abécédaire*[268], un vrai auteur n'est pas celui qui s'occupe de la *petite affaire*, mais d'une *affaire*

presque inconnue en tant que narratrice" ». Traduction réalisée par nos soins.

[262] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

[263] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

[264] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[265] Claire Goll, *Le Tombeau des amants inconnus*, New York, Maison française, 1941.

[266] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[267] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*.

[268] Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988-1989. Série d'interviews de huit heures entre

universelle ; de la même manière les deux auteures révèlent un intérêt particulier pour la question socio-historique, qui s'accentue avec le murissement de l'écriture.

D'ailleurs, nous retrouvons dans la production des deux auteures une grande partie des thématiques et des archétypes que les chercheuses des *écritures féminines* repèrent dans les ouvrages de leurs écrivaines. Cependant, cette présence n'indique pas nécessairement une parfaite adhésion à ce type d'écriture ; au contraire, elle ne fait qu'accentuer l'idée d'un mélange des genres et des styles que nous retrouvons dans les travaux des avant-gardes. Encore une fois, les spécificités féminines et des avant-gardes se mélangent pour donner la vie à textes nouveaux et originaux. Et malgré les références de nature classique, une force majeure émerge des pages de Goll et de Triolet. Le mal d'amour n'est pas la seule thématique à demeurer au cœur de leur production : c'est plutôt un sentiment de défaite, de lutte contre le temps et l'espace à se dévoiler dans les événements les plus improbables et les plus concrètes à la fois, dans lesquels la protagoniste féminine devient la projection d'une facette différente de l'auteure. Goll et Triolet se dédoublent et se redoublent dans leurs nouvelles et leurs romans, assumant les traits d'une vendeuse[269] ou d'une dactylographe[270], mais ne reléguant jamais les personnages féminins à des rôles secondaires ; au contraire, la psychologie de la femme est analysée en profondeur, avec un œil clinique qui rappelle de près quelques passages flaubertiens. Le pouvoir de séduction n'est pas le seul à rester intact : toute une série d'attitudes et des pensées qui entourent les personnages et les peignent dans leur psychologie, jusqu'à délimiter une sphère d'action dans laquelle est contemplée même l'hypothèse du désordre mental, parfois explicité dans les mots des auteures ; c'est ce qu'il advient dans *Arsenic* [271] de Claire Goll. Les protagonistes font l'objet d'une schizophrénie explicité, qui se superpose à une hystérie – celle de Suzanne Amiel dans le roman – qui se manifeste à plusieurs reprises dans les mots de la narratrice, de la protagoniste et des personnages secondaires. Il est rare que nos auteures ne peignent pas de personnage féminin conduisant une double existence, se cachant sous faux nom, contraintes à fuir un destin qui ne leur appartient pas, pour ensuite réaliser ce *bi-destin*[272] tant déclamé par Elsa Triolet. Les causes de ce dédoublement pourraient éventuellement se retrouver dans le bilinguisme des deux

Gilles Deleuze et Claire Parnet.

[269] Suzanne Amiel, la protagoniste d'*Arsenic*, est vendeuse.

[270] Juliette Noël, la protagoniste des *Amants d'Avignon*, est dactylographe.

[271] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

[272] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*, p. 8.

femmes, qui aurait agi sur leur inconscient jusqu'à en influencer l'écriture. Le dédoublement pourrait préluder en réalité à la frontière subtile existante entre les pseudonymes et les hétéronymes, dans lesquels les auteures se lancent à la perpétuelle recherche d'elles-même, prises dans le tourbillon d'une quête identitaire qui vise à démonter pour ensuite recomposer des identités voilées et ensuite dévoilées. La parole écrite paraît presque se révéler être le seul moyen possible pour faire face à l'image que les autres leur rendent, pour rendre possible le fractionnement présent aussi dans la vie quotidienne et intellectuelle, cette capacité d'être une personne et cent-mille qui se reproduit dans chacun des simples personnages peints par les deux écrivaines, et qui renvoient aux constantes communes qui peuplent leurs textes.

3.2 L'AUTOTRADUCTION

« There is no more intimate or problematic relationship between translator and author than what occurs in self-translation »[273]. Ainsi Wechsler définit la relation ambiguë reliant auteur et traducteur, s'appliquant entre autre à l'approche traductive. En effet, malgré l'opinion unanime qui défend une rareté quasi absolue des exemples d'autotraduction, d'après Julio César Santoyo[274] l'histoire du dernier millénaire est marquée par une longue tradition d'autotraductions : « Indeed, self-translation is a much more widespread phenomenon than one might think »[275]. Aitmatov, Beckett, More, Du Bellay, Calvin, Donne, Goldoni, Green, Mistral, More, Tagore et bien d'autres ont réalisé cette démarche ; à ces noms s'ajoutent bien évidemment ceux de Claire Goll et Elsa Triolet, à qui se lient des procès d'écriture originaux et fort signés par la présence d'une langue "autre".

Se configurant comme la traduction d'un texte de départ – le prototexte – dans un texte d'arrivée – le métatexte – de la part de l'auteur du texte de départ, l'autotraduction se réalise dans plusieurs contextes d'écriture et s'avère particulièrement intéressante dans le contexte littéraire. C'est un phénomène de plus en plus fréquent, qui mérite une analyse approfondie, surtout par rapport aux travaux des deux *femmes de lettres*, qui ont fait de leur bilinguisme le point de départ de leur processus de création. En effet, dans l'optique des *passeuses*, la transition d'une langue à l'autre se révèle un passage obligé pour celles qui, comme Claire Goll et Elsa Triolet, proviennent de *milieux* autres, lointains ou tous simplement différents de ceux dans lesquels elles vivent et agissent. Leurs travaux s'intègrent parfaitement dans la perspective historique de la traduction d'auteur, d'après laquelle les créateurs des textes eux-mêmes – le cas échéant Claire Goll e Elsa Triolet – réalisent la traduction, étant elles-même des traductrices de profession. S'interroger sur les raisons qui ont motivé les deux *femmes de lettres* est toujours permis, bien que nébuleux, parce que l'acte de l'autotraduction trouve ses origines dans une multitude de formes qui se différencient au cas par cas. Certaine reste cependant la richesse de l'autotraduction, comparable à la possibilité d'habiter deux maisons,

---

[273] Robert Wechsler, *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*, North Haven, Connecticut, Catbird Press, 1998, p. 213.

[274] Julio César Santoyo, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, « Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal », Vol. 50, n. 3, août 2005, p. 858-867.

[275] Christopher Whyte, *Against Self-Translatio*n, *in* « Translation and literature », Vol. 11, n. 1, Edinburgh University Press, mars 2002, p. 64.

se changeant dans une sorte d'ubiquité – nous renvoyons par exemple à *La Mise en Mots*[276] d'Elsa Triolet – et qui parfois peut compromettre la qualité de la traduction, donnant la vie à deux unités séparées et distantes. L'étude de celle qui a été reconnue comme la branche spéciale de la traductologie en 1998, année qui voit la publication de la première édition de la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*[277], permet de reconnaître quelques instances récurrentes qui, dans le cas de Claire Goll et d'Elsa Triolet, sont en partie caractéristiques de l'autotraduction consécutive.

En effet, si nous examinons de près les traductions réalisées par Elsa Triolet[278], nous pouvons déceler une évolution dans l'approche au texte d'origine et la résumer en deux grandes phases. La première, regroupant les trois romans de jeunesse *Camouflage*[279], *Bonsoir Thérèse*[280] et *À Tahiti*[281], valide la théorie de la traduction consécutive : la transposition de ses ouvrages vers le français – la première publication avait été faite en langue russe[282] –, sous-entend que le travail linguistique a été réalisé dans deux rédactions distinctes, une pour le prototexte et l'autre, quelque temps après, pour le métatexte. De manière différente, les textes appartenant à la seconde phase productive de l'auteure révèlent au contraire une tendance inverse, dans laquelle la traduction se configure comme une étape de l'écriture. Il est vrai qu'une première rédaction "éclaircissante" est faite en langue russe, pour un passage à la langue française seulement dans un deuxième temps. *Camoufagle*, *Bonsoir Thérèse* et *À*

[276] Elsa Triolet, *La Mise en Mots. cit*.

[277] Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London / New York, Routledge, 1998.

[278] L'attention portée aux mots et aux langage caractérise la production entière d'Elsa Triolet. L'appartenance à la langue et à la culture russe ne lui empêcheront pas d'en explorer d'autres, de beaucoup voyager – elle vivra à Tahiti –, d'apprendre le Français et l'Allemand dès son plus jeune âge. Elsa Triolet saura se plonger dans une autre culture, un autre style de vie, tout en gardant un certain équilibre et un esprit curieux et attentif aux changements de son temps. Sa véritable passion pour les langues étrangères, son rôle de médiatrice reviendra dans son travail de traduction, qui la rend une sorte de passerelle entre deux cultures si différentes. Traductrice en France du théâtre de Tchekhov – notamment *Platonov*, encore peu connu en France –, des textes de Gogol et des poèmes de Maïakovski – une sélection de poèmes de 1919 à 1930 –, elle a également traduit en Russe certains romans d'Aragon, *Les Cloches de Bâle*, Paris, Gallimard, 1934, et *Les Beaux Quartiers*, Paris, Denoël et Steele, 1936. Un aller-retour continu et incessant, un Paris-Moscou, Moscou-Paris qui ne se fait pas seulement dans les vols de l'air, mais également dans ceux des mots et du papier imprimé.

[279] Elsa Triolet, *Camouflage*, Traduit du Russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, 1976.

[280] Elsa Triolet, *À Tahiti, Bonsoir Thérèse, Les Manigances : journal d'une égoïste*, *cit*.

[281] *Ibidem*.

[282] *Ibidem*.

Tahiti répondraient à la thèse de Anton Popovič, d'après qui

> L'autotraduzione non può essere considerata una variante del prototesto. È considerata traduzione dati i cambiamenti del campo valoriale e stilistico rispetto al prototesto.[283]

D'après Popovič[284] il n'y aurait donc pas de ressemblance absolue entre le métatexte et le prototexte, l'identité de l'auteur se trouvant être la même personne. Tout en représentant un nouveau canal de communication, l'autotraduction, conséquence du bilinguisme de l'auteure se propose comme l'ouverture d'un texte fermé vers un nouveau destinataire – le cas échéant représenté par le public francophone et non plus russe, avec une amplification conséquente du champ des bénéficiaires –. La position de la langue française en tant que langue internationalement reconnue et la différente ouverture par rapport à la langue de départ briseraient l'irrépétibilité, l'unicité, l'individualité de la communication linguistique originale. Le double statut d'auteure et de traductrice revêtu par Elsa Triolet exprimerait ainsi la traduction comme effacement des frontières entre la traduction et la réélaboration, tout en limitant l'autotraduction à une traduction comme toutes les autres. Cette séparation des rôles refléterait en quelque sorte le *dédoublement* dont nous trouvons des exemples dans *La Mise en mots*, ce « moi, je suis bilingue » qui est l'affirmation d'une condition de l'auteur non commune.

Diversement, dans la deuxième phase de sa production, qui prévoit la publication des textes en langue française, la théorie d'Elizabeth K. Beaujour se révèle très pertinente, puisqu'elle se réfère aux autotraducteurs qui ont comme langue d'arrivée la langue du pays d'adoption. Beaujour perçoit l'autotraduction comme un rite de passage auquel se soumettent presque tous les écrivains qui travaillent finalement avec une langue différente de celle qui les avait initialement définis tels. L'autrotraduction est le point crucial d'un parcours commun à la plupart des écrivains bilingues[285].

Dans le cas spécifique de la deuxième phase productive d'Elsa Triolet, dans

[283] Anton Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Milan, Hoepli, 2006, pp. 148-149. « L'autotraduction ne peut pas être considérée une variante du prototexte. Elle considérée comme une traduction, en raison des changements des valeurs et du style par rapport au prototexte ». Traduction réalisée par nos soins.

[284] *Ibidem*, p. 40.

[285] Elizabeth K. Beaujour, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, New York, Ithaca, 1989, p. 51.

l'autotraduction, comme l'affirme Brian T. Fitch, s'écroulerait la distinction nette entre l'œuvre originale et l'autotraduction réalisée par l'auteur lui-même et remplacée par une terminologie plus flexible dans laquelle on se réfère aux deux textes comme “variantes” ou “versions” d'un même texte[286]. Encore d'après Fitch, l'autotraduction rend l'ouvrage incomplet, car l'ouvrage complet consiste en l'ensemble des deux écrits mis l'un à côté de l'autre[287]. Pour Fitch ce ne serait pas la reproduction d'un produit, mais la répétition d'un procédé à constituer un élément de relief.

Dans les deux phases productives se réalise ainsi la naissance du prototexte en tant que simple texte, unique et irrépétible puisqu'il est fort du socle de la culture d'origine ; de son analyse commence le processus de traduction, avec une constante sémantique qui, d'après Lûdskanov,

> Le traduzioni sono sostituzioni di segni che codificano un messaggio mediante segni di un altro codice, preservando [...] un’informazione invariante rispetto a un sistema di riferimento dato.[288]

À la question de l'intraduisibilité s'ajoute celle de l'épaisseur sémantique, opportunément transposée dans la langue d'arrivée.

Pour Claire Goll et Elsa Triolet la volonté de s'autotraduire serait étroitement liée à la perspective de ne pas se trahir, jusqu'à défier, pour Claire Goll, ce qu'on peut classer comme l'absolue intraduisibilité de la poésie. Claire Goll a rédigé la plupart de ses textes en allemand et les a traduit elle-même dans un deuxième temps[289].

D'ailleurs, dans le cas plus intime de l'autotraduction, dont Claire Goll et Elsa Triolet

---

[286] Brian T. Fitch, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, 1988, pp. 132-133.

[287] Brian T. Fitch, *The Status of Self-Translation*, *in* « Text. Revue de critique et de théorie littéraire », n. 4, 1985, pp. 111-125.

[288] Alexand'r Lûdskanov, *Un approccio semiotico alla traduzione*, Milan, Hoepli, 2008, p. 35. « Les traductions sont des remplacements de signes qui codifient un message grâce à des signes d'un autre code, tout en préservant […] une information invariante par rapport à un système de référence donné ». Traduction réalisée par nos soins.

[289] Un exemple pour tous est représenté par son roman *Un Crime en province / Arsenic*, *cit*., dont nous traiterons dans la deuxième partie de ce troisième chapitre.

se font des témoins directs, la transposition d'une langue à l'autre correspond à un travail incessant sur plusieurs versants, et est souvent le résultat d'une profonde recherche identitaire. Bernhardt Blumenthal écrit à propos de la production de Claire Goll :

> Some works appeared originally in French, others in German; several were also published in her own French or German translation. A few items have been translated by others into English. Some works appear in a later printing in the same language with a changed title; several have, in fact, been recently reprinted. There is a dizzying array of originals, translations, editions, and printings of her prose works.[290]

Avec l'autotraduction il n'y a plus la duplicité des *auctores*, mais une coïncidence. La duplicité ne renverrait qu'à la scission des auteures, qui sont auteures et traductrices à la fois, dédoublées voire triplées dans leur intention créatrice. C'est bien le cas de Claire Goll qui, dans *Arsenic*[291], démontre le mieux son plurilinguisme. Barbara Glauert-Hesse écrit dans la post-face à la version allemande du roman :

> *Arsenik* zeigt dem Leser einen besonderen Aspekt der Arbeitsweise Claire Golls. Sie schrieb ihre Werke in drei Sprachen. Zunächst in ihrer deutschen Muttersprache, danach in Französisch, das sie im Münchner Elternhaus, ab 1917 in der Schweiz und seit 1919 in Frankreich gelernt hatte, schlieβlich nach ihrer Flucht in die USA in Englisch. 1932 erschien die französische Ausgabe von *Arsenik, Un Crime en Province*, in den Editions des Portiques, Paris. Die deutsche Fassung wurde 1933 unter dem Titel *Arsenik* im Bergis Verlag, Paris und Wien, veröffentlicht. Für beide Editionen liegen Verlagsverträge vor: Beide Dokumente werden im Russischen Staatlichen Militärarchiv in Moskau, das einen Teil des 1940 von den Nationalsozialisten aus der Pariser Wohnung der Golls in Paris geraubten Archivs mit Handschriften und weiteren Dokumenten besitzt, aufbewahrt. Aus ihnen geht hervor, daβ Claire Goll am 22.7.1932 in Paris den in Französisch aufgesetzten Vertrag der Editions des

[290] Bernhardt Blumenthal, *Claire Goll's Prose*, *in* « Monatshefte », vol. 75, n. 4, 1983, p. 358. « Quelques travaux parurent originairement en Français, d'autres en Allemand ; beaucoup furent également publiés dans leur traduction française ou allemande. Quelques uns ont été traduits par d'autres en Anglais. Quelques travaux paraissent, dans leur dernière publication, dans la même langue mais avec un titre différent ; beaucoup ont, en effet, été récemment publiés de nouveau. Il y a une série confuse d'originaux, de traductions, d'éditions et d'impressions de ses proses ». Traduction réalisée par nos soins.

[291] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

> Portiques unterzeichnete. Die Erstauflage betrug 4.000 Exemplare. Der Roman erschien, wie im Vertrag vorgesehen, am 1. November 1932 auf dem französischen Buchmarkt.
> Am 30.3.1933 unterschrieb Claire Goll, ebenfalls in Paris, den Vertrag des Bergis Verlags. Der Verlag verpflichtete sich, das Werk »bis zum letzten Mai 1933 « herauszubringen. Die Erstauflage betrug 1.000 Exemplare. Aus der exakt belegten Zeitfolge des Vertragsabschlusses und des Veröffentlichungsdatums läßt sich schließen, daß die in der Korrespondenz zwischen Yvan und Claire Goll besprochene Fassung von *Arsenik* in Französisch geschrieben worden sein muß. Erst danach entstand die deutsche Übersetzung. Daß beide Fassungen in Frankreich veröffentlicht wurden, geschah nicht ohne Absicht der Autorin, bedenkt man die politische Situation in Deutschland und Österreich.[292]

Si d'une part l'autotraduction peut s'assimiler au *troisième sexe*, puisqu'elle est, elle aussi, une instance du travestissement, de la volonté de devenir autre, de se transformer ou simplement de récupérer les origines d'un moi qui a appartenu à d'autres lieux, à d'autres temps et d'autres espaces, finalement elle se propose comme la nécessité réelle de clarté et d'exposition de ses propres idées, à la recherche d'un caractère complet qui sinon ne serait pas envisageable.

[292] Claire Goll, *Arsenik. Eine Deutsche in Paris. Romane*, Avec une post-face de Barbara Glauert-Hesse, Göttingen, Wallstein, 2005, p. 269. « *Arsenic* montre au lecteur un aspect particulier de la façon de travailler de Claire Goll. Elle rédige ses ouvrages en trois langues. D'abord en Allemand, sa langue maternelle, après en Français, qu'elle a appris dans la maison parentale à Munich, à partir de l'année 1917 en Suisse et depuis l'année 1919 en France, finalement en Anglais après son séjour aux États-Unis. En 1932 paraît l'édition allemande d'*Arsenik, Un Crime en Province*, chez les Éditions parisiennes des Portiques. La version allemande a été publiée en 1933 sous le titre *Arsenik* chez Bergis Verlag, à Paris et à Vienne. Pour les deux éditions existent des contrats de publication : les deux documents sont conservés dans les Archives Militaires russes à Moscou, en 1940 une partie a été volée par les Nationaux-socialistes des archives de l'appartement parisien des Goll avec des manuscrits et d'autres documents. De cela il émerge que le 22 juillet 1932 Claire Goll signa le contrat avec les Éditions des Portiques. Le premier tirage compta 4000 exemplaires. Le roman parut, comme prévu par le contrat, le 1er novembre 1932 sur le marché français. Le 30 mars 1933 Claire Goll signa le contrat chez Bergis Verlag, toujours à Paris. Le contrat prévoyait que l'ouvrage sortirait jusqu'à la fin du mois de mai 1933. Le premier tirage compta 1000 exemplaires. Grâce à la chronologie exacte de la signature du contrat et des dates de publication, on peut conclure que, dans la correspondance entre Yvan et Claire Goll, la rédaction promise d'*Arsenik* en Français aurait été contestée, débouchant d'abord dans la traduction allemande. Les deux versions furent publiées en France sans l'aval de l'auteure, grâce à la situation politique en Allemagne et en Autriche ». Traduction réalisée par nos soins.

3.2.1 *Arsenic*

Ayant en commun une vitalité artistique et intellectuelle rares, Claire Goll et Elsa Triolet représentent la partie la plus active de la création féminine du début du XXe siècle, dont les modalités seront reprises tout au long du siècle. Les deux savent jongler habilement avec les difficultés rencontrées dans les circuits de création qui aujourd'hui encore paraissent d'apanage masculin : le rôle de muse joué par Claire Goll et par Elsa Triolet se situe à mi-chemin entre la *femme de lettres cultivée* et la *femme fatale passionnée*, dans un contraste infini entre la culture et le sentiment. Si Claire Goll se différencie en particulier par la capacité profonde à abattre les clichés historiques et biographiques, dans la conviction de vouloir offrir un récit le plus possible simple et limpide, bien que chargé d'un sentiment de vengeance ou de rancune, de sa part Elsa Triolet se montre davantage liée à la tradition, au parcours rassurant et réconfortant tracé par les pratiques linguistiques « traditionnelles », telles que les phrases figées ou les proverbes. Probablement nous retrouvons encore dans l'approche à la langue le reflet de l'attachement – ou du détachement – au pays d'origine, qui paraît avoir été refusé et refoulé pour ce qui est de Claire Goll, et extrêmement mythifié et convoité pour ce qui est d'Elsa Triolet.

Différentes mais complémentaires : les deux auteures personnifient les deux faces d'un même esprit créateur, qui en se dédoublant sur les deux versants linguistiques retrouve sa force et sa liberté ; la poussée vers le nouveau et les expérimentations linguistiques et stylistiques trouvent sûrement leur accomplissement dans la véhémence du langage gollien, pendant que l'attachement obsessionnel vers la tradition et la recherche des constantes de la langue – nous renvoyons par exemple aux célèbres *Proverbes*[293] – trouvent leur équivalent dans la production d'Elsa, qui parvient à proposer une théorisation de l'aspect linguistique, atteignant un des moments les plus élevés de son entière création.

Bien que les textes étudiés soient fortement autobiographiques, nous ne nous attarderons pas ici sur l'aspect biographique relatant les influences du rapport fortement conflictuel de Claire Goll avec sa mère, ni sur les raisons de son émigration ni sur les motivations du lien d'Elsa Triolet avec sa patrie d'origine ; nous nous limiterons à analyser pour Claire Goll l'aspect expérimental de son écriture, et pour Elsa Triolet l'aspect linguistique.

[293] Elsa Triolet, *Proverbes d'Elsa*, *cit*.

Les éléments prépondérants des textes de Claire Goll sont principalement deux : nous les retrouvons en partie chez Elsa Triolet également. Il s'agit de l'attention que les deux auteures portent aux thématiques de l'étrangeté, de la corporéité et du théâtralisme de la scène et du corps même, sans compter une nette prédilection pour les personnages féminins, dont la psychologie est tracée dans les moindres détails, tout en sondant les replis de l'âme. À travers l'expression corporelle Claire Goll exprime, par exemple, le mal-être psychique de Suzanne Amiel, la protagoniste du roman *Arsenic*[294]. L'étrangeté de la femme se concrétise dans son étrange comportement, d'abord seulement supposé, puis effectivement réalisé, jusqu'à l'accomplissement du geste tragique final. Il s'agit d'une *étrangeté* qui n'a pas seulement à voir avec une extranéité matérielle, mais aussi avec un véritable éloignement par rapport à la société dans laquelle elle vit et avec qui elle interagit : non seulement Suzanne provient d'un milieu "autre", élevé, cultivé, et se distingue par sa culture supérieure à celle de ses concitoyens, mais se sent elle-même différente, bien meilleure, par ses capacités intellectuelles et commerciales. Sa position, presque volontairement solitaire – dans le roman on ne traite pas de ses amitiés, si non faussées par la haine et le ressentiment, comme celle à l'égard de Gaby – le seul être humain avec qui elle parait avoir une certaine empathie est la fille de Gaby, le symbole de l'innocence et de la confiance inconditionnelle envers l'autre. Les figures féminines du texte paraissent refléter les personnages propres à la structure du roman[295].

En effet, Claire Goll a une vision particulière des femmes de son temps, qui retrouve beaucoup des archétypes féminins précédemment individués[296]. Un exemple est apporté, encore une fois, par *Arsenic*[297]:

> Le temps que les bourgeoises d'entre-les-deux guerres dissipaient en massages et en soins de beauté, les oisives du début du siècle le consacraient à astiquer leur intérieur, ou à dresser des mercenaires à cet exercice.[298]

Les deux figures féminines principales sont différentes : tout d'abord il y a la mère, qui se

[294] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

[295] Pour la question du personnage, nous renvoyons à Umberto Eco, *Lector in fabula. La Cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979 et Gérard Genette, *Figures III*, *cit*.

[296] Nous renvoyons à notre deuxième chapitre.

[297] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

[298] *Ibidem*, p. 83.

dédouble dans la mère biologique, correspondant à Gaby, et dans la mère adoptive, ce qui est en quelque sorte Suzanne envers la petite Malou. Suivent la *femme fatale*, celle qui séduit, telle que la Suzanne du passé, et puis la femme séduite et abandonnée, c'est-à-dire la Suzanne du présent, la vraie protagoniste du roman. Nous retrouvons ensuite la femme au foyer – connotée aussi dans le physique – et puis la belle-mère c'est-à-dire la femme du médecin, un personnage neutre puisque son seul rôle est celui de communiquer la nouvelle, en passant une information que personne d'autre ne pourrait communiquer à Suzanne. En revanche, nous n'avons pas de nouvelles de la future femme du médecin. Comme dans le schéma de Propp, le rôle fiabesque de l'antagoniste est joué par Gaby, dont l'auteure met en évidence tous les caractères négatifs, décrits de sorte à influencer aussi le lecteur dans sa préférence pour l'un ou l'autre de ses personnages, et celui de l'aidant de la protagoniste, c'est-à-dire Arlette, la fille sans caractère, mais prête à calomnier Suzanne si l'acte peut correspondre à un profit. Pour finir il y a le médecin, qui toutefois ne parvient pas à secourir à temps Suzanne, peut-être par manque de courage ou respect excessif.

Arsenic se propose comme une réécriture de Madame Bovary. La comparaison est évidente dans la proposition – à deux reprises – de la scène finale de l'empoisonnement, où l'auteure observe d'un regard clinique – et critique – les étapes qui conduiront à la mort de la protagoniste. D'ailleurs, la classification de Suzanne comme hystérique et donc comme malade, autorise l'écrivaine à traiter des thématiques qui diversement se considéreraient comme scabreuses et donc mal vues par la bienséance. Les scènes d'hystérisme pourraient renvoyer à Antonin Artaud[299] et Sigmund Freud[300]: les pleurs hystériques de Suzanne, qui se proposent comme un soulagement, sont en réalité un symptôme de la maladie et témoignent du *crescendo* du roman vers son dénouement tragique, mais pas excessif puisqu'il a été savamment construit page après page. Le lecteur pressent la mort de la protagoniste, est accompagné par la main par l'auteure, qui lui fait vivre en témoin direct les souffrances de Suzanne. Les deux morts paraîtraient donc ne pas l'étonner, puisqu'elles sont justifiées par la maladie de Suzanne et sont racontées avec une transparence réaliste. Le roman puise dans deux grandes filières : le roman psychologique d'une part et le roman social d'autre part.

Les archétypes féminins reflètent toute une série de mentalités, de comportements et de langages de la vie quotidienne – la mère, la fille, l'amante et l'orpheline – avec un schéma

[299] Evelyne Grossman, *Artaud, l'aliéné authentique*, Tours, Farrago / Scheer, 2003.

[300] Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Traduit de l'Allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1989.

symétrique qui prévoit l'interchangeabilité des couples, la protagoniste avec l'antagoniste, au point que la petite Malou s'adressera à l'une ou à l'autre, comme à confondre les deux figures qui pour elle sont également maternelles, annulant la distinction entre la mère biologique et la mère spirituelle ou adoptive : « Suzanne a invité la mère et l'enfant »[301]. L'auteur relègue Suzanne à une certaine catégorie de figures féminines : « Elle appartient à cette catégorie de femmes que l'on abandonne »[302], comme à vouloir croire dans une inéluctabilité du destin, qu'il n'est pas possible de fuir.

Arsenic[303] est, au fond, une tragédie basée sur le non-dit, sur ce qui est caché, sur ce qui est ou qui pourrait être, mais qui en réalité ne sera plus ; c'est la description de la vie d'une jeune femme qui vit dans le passé et qui se cache derrière les souvenirs, derrière un monde – représenté par le miroir, lui aussi objet récurrent dans les écritures des femmes – dans lequel le reflet est faussé. Les trois quarts du roman présentent unité de lieu et de temps, et reproduisent le schéma grec de la tragédie ; c'est dans l'éloignement en Périgord, dans un village voisin, que la structure du récit s'amplifie et se transforme dans la forme narrative du roman. La protagoniste paraît chercher une ouverture dans le voyage, une dernière possibilité de rédemption, qui toutefois s'écroule. L'impossibilité d'une vie « autre » se concrétise dans les mots de la mère du médecin et de l'ex-amant, comme à en vouloir faire le messager d'une décision sibylline.

Une autre comparaison possible, et cette fois avec l'avant-garde, est celle d'un *enfantement* manqué, qui débouche dans l'hystérie et reflète en partie un rapport avec le corps et la corporeité entièrement faussé. Polysémie, pluristylisme et plurilinguisme sont aussi des caractères distinctifs des textes de Goll, qui renvoient eux aussi à la production des avant-gardes. Pour finir, *Arsenic* reflète également le roman et l'anti-roman – voir le roman futuriste – qui contrairement aux attentes des manifestes continue encore d'exister et se révèle peut-être la principale forme véhiculaire des idées des avant-gardes, avec justement le manifeste, deux formes probablement choisies parce qu'elles s'adressent aux masses. Nous nous pourrions finalement interroger sur la façon dont la prose de Claire Goll se révèle une écriture – et dans le spécifique – un roman d'avant-garde.

Cependant, le roman n'est pas le seul genre littéraire exploré par l'auteure allemande. Voici un témoignage à ce propos :

[301] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*., p. 76.

[302] *Ibidem*, p. 81.

[303] *Ibidem*.

> Si Gustave Moreau a peint Orphée, c'est-à-dire le poète, sous les traits d'une femme, ce n'est pas seulement, ainsi que l'a suggéré Proust, parce qu'il voulait prêter plus de séduction et de tendresse au chantre de Thrace, c'est aussi parce que nous pouvons mieux reconnaître dans le visage d'une muse la voix musicienne qui fait mouvoir les pierres et tient la nature en suspens. Gluck, en son Orphée, a été guidé par la même intention. Or Claire Goll est à la fois le poète et la muse, Orphée et Eurydice, puisqu'elle fut l'inspiratrice d'Yvan Goll, de Rilke et d'Audiberti, tout en étant elle-même un écrivain singulièrement doué qui sans cesse détecte l'ambiguïté de la mort et de la vie : car elle est encore Mélusine ou Viviane en face de Merlin.[304]

Sujet et objet à la fois, Claire Goll va de la prose à la poésie avec une grande aisance. Une sorte de Mélusine de la première guerre mondiale, capable de se transformer et de mettre au jour des métamorphoses linguistiques et stylistiques significatives, la femme d'Yvan Goll traverse le XXe siècle avec un esprit protéiforme, se passionnant pour les avant-gardes et en adaptant les formes et les styles.

Dans sa production littéraire le compagnon d'art et de vie, avec qui elle a crée un binôme heureux, assume une importance capitale. Nous retrouvons quelques traces de cette union dans le catalogue[305] consacré à Yvan et Claire Goll, publié par la Bibliothèque municipale de Saint-Dié à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la naissance du poète :

> Depuis 1916 Claire Goll, romancière et poète, fut à la fois l'inspiratrice, la compagne et la partenaire. Après avoir vécu avec Yvan l'aventure exaltante de la fondation du Surréalisme, édité avec lui tant d'œuvres poétiques où se mêlaient leurs deux souffles, après avoir tout quitté avec lui pour trouver aux États-Unis un refuge contre l'hitlérisme de 1939 à 1947, elle a connu le retour anxieux dans l'appartement pillé, la maladie d'Yvan et l'hôpital de Strasbourg. Quand mourut le poète, Claire Goll, restée seul membre mutilé d'un couple littéraire célèbre, continua à publier les derniers inédits d'Yvan, puis les œuvres écrites en collaboration avec lui. Enfin, à quatre-vingts ans, elle poursuit aujourd'hui l'édition chez Émile Paul des œuvres d'Yvan Goll, véritable monument littéraire qui recèle tant de poèmes admirables que la génération qui n'a point connu les Goll est saisie et se déclare prête à reprocher à ses maîtres de lui avoir caché si longtemps ce Jean sans Terre dont la voix rend

[304] Georges Cattaui, Edmée, de la Rouchefoucauld, Armand Lanoux, *Claire Goll*, Paris, Seghers, 1967, p.5.

[305] *La Poésie et l'Art sur les chemins d'Yvan et de Claire Goll*, Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 1971.

de si étranges résonances dans le tumulte de nos jours.[306]

Les rencontres sur le plan littéraire et humain, les voyages, l'exil ont marqué profondément l'existence entière de l'auteure, une femme moderne et en perpétuel mouvement, à la recherche de nouvelles modalités expressives. Tout comme les femmes peintes dans ses romans, Claire vit en première personne l'évolution – et la révolution – des rôles féminins qui habitent le XXe siècle. Le changement dont elle se fait porteuse comporte des caractéristiques bien précises, qui s'explicitent dans la description du corps, et notamment du corps féminin. Prenons par exemple l'histoire de Suzanne Amiel, la protagoniste du roman *Arsenic*[307], paru pour la première fois en 1944.

La totalité de l'histoire reproduit le climax, tout en procédant dans un *crescendo* qui paraît anticiper les dynamiques internes de celui qui neuf années plus tard sera reconnu comme le premier chef d'œuvre de Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*[308], à ses débuts. Dans la course folle vers le final, dans l'accélération et dans l'accomplissement des actes qui seraient assimilables à une folie lucide, la figure de Suzanne paraît effectivement connaître avec de l'avance les accès d'ire et de jalousie qui conduiront la Cécile de Sagan vers une épilogue tragique. Dans les deux cas le parcours d'(auto)destruction entrepris par la protagoniste est suivi pas à pas par une très détaillée analyse psychologique qui vise à disséquer en profondeur l'esprit humain, explorant avec un regard attentif les gestes et les pensées des jeunes femmes qui ont beaucoup en commun, à partir de leur rôle de moteur de l'action et du profond sentiment de solitude qui les hante, et qui bouleverse les esprits et les corps.

D'ailleurs, la cause du tragique réside dans le caractère problématique de la protagoniste Suzanne, définie à plusieurs reprises comme *hystérique*. Amour passionnel et jalousie se croisent et s'entrecroisent dans un récit prenant, qui procède par degrés vers le dénouement, jusqu'au *Spannung* final qui indique le destin tragique de ceux qui habitent deux vies, deux corps dans l'hystérie, chacun cherchant à dépasser l'autre, dans une lutte continuelle et épuisante.

La triade constituée par le corps, l'ombre et l'écho témoigne d'une progressive transformation de l'objet "corps" tout au long du roman. Si dans la première page Suzanne est

[306] Albert Ronsin, *in La Poésie et l'art sur les chemins d'Yvan et de Claire Goll*, *cit*., pp. 2-3.

[307] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

[308] Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, Paris, Julliard, 1954.

un corps vibrant, capable de sentir et de transmettre son identité et son intériorité par une gestuelle accentuée :

> Sept heures et demie du matin. Suzanne Amiel apparaît devant son petit magasin de papeterie. Elle fait des efforts pour soulever le lourd rideau métallique de la devanture. Avec d'affreux grincements, il cède. Les rainures sont rouillées. Il faut beaucoup de force pour ouvrir ce volet inutile. Une autre que Suzanne Amiel s'accorderait un instant de répit. Mais elle, plus le fer résiste, plus elle s'obstine. Les ailes de son nez irrégulier, un peu busqué, frémissent ; sa lèvre supérieure, qui est très épaisse, tremble comme par l'effet d'une excitation sensuelle. Enfin, le volet est levé. L'effort physique a laissé une expression presque sauvage sur le visage de la jeune fille chez qui toute action, même la plus simple et la plus courante, éveille la violence et provoque un gaspillage d'énergie.[309]

peu à peu il se transformera en une ombre, arrêtant de se nourrir et devenant dans la dernière page seulement l'écho d'elle-même. La métamorphose du corps coïncide en effet avec la métamorphose du personnage. L'un devient le miroir de l'autre, pressentant une interdépendance des deux entités jusqu'à l'instauration d'un lien indivisible des deux réalités-vérités. Comme Elsa Triolet pour la question du dédoublement, Claire Goll procède par un système binaire, qui oppose la réalité effective à la fiction, et dont le miroir est non seulement un objet « magique », qui introduit le passage d'une réalité à une autre, mais aussi le symbole d'un dédoublement de l'existence de deux mondes parallèles, mais situés dans deux temporalités différentes :

> […] le miroir, en tant que surface réfléchissante, soit le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance. Que reflète le miroir ? La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience. […] Le miroir sera l'instrument de l'Illumination. Le miroir est en effet symbole de la sagesse et de la connaissance, le miroir couvert de poussière étant celui de l'esprit obscurci par l'ignorance. […] Ces reflets de l'intelligence ou de la Parole célestes font apparaître le miroir comme le symbole de la manifestation reflétant l'Intelligence créatrice. Il est aussi celui de l'Intellect divin *réfléchissant* la manifestation, la créant comme telle à son image. Cette révélation de l'Identité et de la Différence dans le miroir est l'origine de la *chute* luciférienne. Plus généralement, elle est l'aboutissement de l'expérience spirituelle la plus haute. […] L'intelligence céleste reflétée par le miroir s'identifie symboliquement au soleil :

[309] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*., p. 9.

> c'est pourquoi le miroir est souvent un symbole solaire. Mais il est aussi un symbole lunaire, en ce sens que la lune, comme un miroir, reflète la lumière du soleil.[310]

Il s'agit d'un jeu entre le passé et le présent, qui toutefois ne contemple pas le futur : Suzanne ne parvient pas à se projeter dans l'avenir, sauf lorsqu'elle se (re)voit aux côtés de son compagnon :

> Autrefois, cette pièce avait été le théâtre de ses amours. Là-bas, dans le coin de droite, se

[310] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, pp. 635-636. Et, encore, de suite : « La réflexion de la lumière ou de la réalité n'en change certes pas la nature, mais elle comporte un certain aspect d'illusion. […] Par ailleurs, le miroir donne de la réalité une image inversée […] Symbole lunaire et féminin, le miroir est encore en Chine l'emblème de la reine. Le miroir *prend le feu du soleil*. Il est par ailleurs le signe de l'harmonie, de l'union conjugale, le miroir brisé étant celui de la séparation.[…] L'emploi du miroir magique correspond à l'une des plus anciennes formes de divination. Varron dit qu'elle venait de Perse. Pythagore, selon une légende, avait un miroir magique qu'il présentait à la face de la lune, avant d'y voir l'avenir, comme le faisaient les sorcières de Thessalie. Son emploi est l'inverse de la nécromancie, simple évocation des morts, car il fait apparaître des hommes qui n'existent pas encore ou qui accomplissent une action qu'ils n'exécuteront que plus tard. En vertu de l'analogie eau-miroir, on rencontre fréquemment l'utilisation magique, chez les Bambaras, par exemple, de fragments de miroirs dans les rites pour faire venir la pluie. Le miroir, de même que la surface de l'eau, est utilisé en divination, pour interroger les esprits. Leur réponse aux questions posées s'y inscrit par réflexion. Le thème de l'âme considérée comme miroir, qui se trouve ébauché par Platon et par Plotin, a été particulièrement développé par saint Athanase et par Grégoire de Nysse. […] Le miroir n'a pas seulement pour fonction de refléter une image ; l'âme devenant un parfait miroir participe à l'image et par cette participation elle subit une transformation. Il existe donc une configuration entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple. L'âme finit par participer de la beauté même à laquelle elle s'ouvre. Sous des aspects très divers, le miroir est un thème privilégié de la philosophie et de la mystique musulmanes inspirées du néoplatonisme. On a dit du miroir qu'il était le symbole même du symbolisme. […] En vertu de la théorie du microcosme, image du macrocosme, l'homme et l'univers sont dans la position respective de deux miroirs. De même les essences individuelles se reflètent dans l'Être divin, […] et l'Être divin se reflète dans les essences individuelles. Par ailleurs, le thème du miroir magique, permettant de lire le passé, le présent et l'avenir, est classique dans la littérature islamique. La coupe de Jamshîd, roi légendaire de l'Iran, est en réalité un miroir. Elle symbolise à son tour le cœur de l'initié. Le cœur étant symbolisé par un miroir – en métal, jadis –, la rouille symbolise le péché et le polissage du miroir sa purification. Cette faculté du miroir de redresser l'image devient ici symbole des choses, vues selon leur réalité essentielle. Dans une autre acception, enfin, le miroir symbolise la réciprocité des consciences. [...]La littérature soufie abonde en exemples de cette capacité de *reflet* de l'homme purifié.

> trouvait le lit sur lequel elle enlaçait Armand. Aujourd'hui il était difficile de se représenter un lit dans ce coin-là et d'y retrouver, au milieu d'un mobilier de bazar, vulgaire, les traces d'un passé heureux.[311]

et pourtant, même dans ce cas elle se replie sur elle-même, dans des temps et des lieux qui désormais n'existent plus et qui deviennent ainsi inatteignables, démontrant l'impossibilité d'une vie « autre ». La projection de Suzanne concerne sa rivale, dont elle envie la maternité qui pourtant lui permet d'oublier une réalité dans laquelle elle ne se reconnaît pas, et qui reste fictive et non réalisable dans l'immédiat.

Le roman tourne essentiellement autour des aspects les plus intimes de la protagoniste, dans un dédoublement qui concerne l'esprit et le corps à la fois. Tout en respectant l'idée explicitée par Béatrice Didier[312] pour qui, somme toute, la prose demeure le genre le plus traditionnel utilisé par les femmes – et nous ajouterons par les femmes d'avant-garde –, *Arsenic*[313] peut se classifier comme un roman psychologique, répondant pleinement à la définition des romans, que Nathalie Sarraute encadrera plus tard comme « des vieux accessoires inutiles »[314].

Le dédoublement du personnage s'accompagne de la notion du « double invisible »[315] : les protagonistes féminines des romans sont toujours des jeunes femmes, rarement ou jamais âgées. Cela serait peut-être dû à une identification de l'auteure avec son personnage, ou alors le seul je possible d'une auteure – même âgée – serait celui de sa propre jeunesse. Ailleurs le je est raconté en devenir, dans son parcours (auto)biographique : c'est bien le cas des mémoires rédigées à la fin de l'existence, qui coïncident non seulement avec la reconnaissance par écrit de l'age mur, mais aussi avec la maturation du je et donc avec la fin de la quête identitaire. Ironie du sort, souvent les textes sont publiés dans l'année de la mort ou dans celle qui la précède à peine – l'observation est valable pour *Nous Irons*[316] de Sonia Delaunay, pour *La Poursuite*[317] de Claire Goll, pour *Le Carnet*[318] de Marie Laurencin –. Tout compte fait, il

[311] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*., p. 96.

[312] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, *cit*.

[313] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

[314] Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 66-67.

[315] *Ibidem*, p. 108.

[316] Sonia Delaunay, *Nous Irons jusqu'au Soleil*, *cit*.

[317] Claire Goll, La *Poursuite du Vent*, *cit*.

[318] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

s'agit pour la plupart de femmes des avant-gardes qui deviendront telles seulement dans la partie finale de leur existence : paradoxalement, Claire Goll sera Claire Goll seulement au moment de la publication de *La Poursuite du Vent*[319], dans l'atteinte d'une liberté expressive et d'indépendance par rapport à la dépendance de son mari Yvan qui coïncide avec une floraison extrême de ses capacités d'auteure.

3.2.2 *La Mise en Mots*

Il n'existe pas d'autre ouvrage, dans l'entière production d'Elsa Triolet, qui à l'instar de *La Mise en Mots*[320] s'approche du concept du bilinguisme avec autant de précision et de densité. Le procédé de traduction y est traité sous différents aspects, qui s'inspirent de l'expérience personnelle de l'auteure et tracent un parcours stimulant, varié dans les propositions et dans les contenus.

Dès le titre de l'essai, publié en 1969 auprès de la maison d'édition Les sentiers de la création – expression qui d'ailleurs est citée par Triolet à l'intérieur du texte, dans un premier signe autoréférentiel que nous approfondirons plus loin – sont évidents non seulement le travail de type linguistique proposé par l'auteure, mais aussi le clin d'œil phonétique à *La Mise à Mort*[321], le roman-labyrinthe de Louis Aragon. D'ailleurs, l'éditeur Albert Skira – assez connu dans le domaine éditorial pour ses livres d'art – montre ici comme le texte de Triolet pourrait se considérer comme un livre d'artiste, en vertu du mélange de parole[322] écrite et parole dessinée, qui en quelque sorte le rapproche du *Carnet des Nuits*[323] de Marie Laurencin. Déjà sur la couverture le titre et le nom de l'auteure sont écrits à la main, comme à vouloir suggérer un premier indice sur la nature plurielle de l'ouvrage.

Bien qu'en n'étant pas une femme artiste comme au contraire le sont d'autres figures examinées au cours de notre recherche, c'est justement dans l'essai analysé ici qu'Elsa Triolet s'approche de l'art, tout en adoptant ses techniques et ses moyens expressifs. Parmi toutes ses

---

[319] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

[320] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit.*

[321] Louis Aragon, *La Mise à Mort*, Paris, Gallimard, 1965.

[322] Nous choisissons ici d'employer le terme “parole” au lieu de “mot” car à notre avis l'écriture d'Elsa Triolet assume ici un caractère sacré, entouré d'une religiosité qui n'émerge pas de ses autres ouvrages.

[323] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

œuvres, *La Mise en Mots*[324] est apparemment la plus complète du point de vue de la variété des moyens employés et en même temps la plus proche des phénomènes des avant-gardes, en vertu du discours concernant le plurilinguisme et le pluristylisme à qui nous nous référons plus haut.

Le discours sur le plurilinguisme renvoie aux racines de l'auteure : née Kagan en 1896 à Moscou, Elsa Triolet vante des origines russes qu'elle tentera d'étouffer et alternativement de valoriser tout au long de sa vie. Inévitablement sa réalité bilingue – Elsa apprend très jeune la langue française grâce à une nounou de *langue maternelle* – la conduira à travailler en tant que traductrice, dans le plein ferment des avant-gardes. Si ses trois premiers ouvrages – *À Tahiti*[325], *Fraise-des-bois*[326] et *Camouflage*[327] – seront rédigés dans sa langue maternelle, ceux qui suivront seront entièrement rédigés en français, une langue qu'elle fera propre au point de s'autotraduire[328], comme à vouloir annuler son identité précédente, pour assumer une nouvelle identité, conforme au pays dans lequel elle vit et duquel elle partage les mœurs et le présent historique – suite à l'engagement sociopolitique qui la rendra une des protagonistes de la Résistance. Ce n'est pas par hasard si, pour Elsa Triolet, l'idée de langue est étroitement liée à celle de destin :

> Ainsi, moi je suis bilingue. Je peux traduire ma pensée également en deux langues. Comme conséquence, j'ai un bi-destin. Ou un demi-destin. Un destin traduit. La langue est un facteur majeur de la vie et de la création.[329]

En quelques lignes nous retrouvons ainsi les thématiques principales de la totalité de l'essai, à partir du bilinguisme, pour arriver à la traduction et à l'entrecroisement de l'art et de la vie. Il est curieux que le destin puisse se révéler double, et donc deux fois valables, ou alors partagé en deux. Elsa projette sur le bilinguisme son parcours de femme et de créatrice :

> À l'heure qu'il est, que mon destin ait été double ou tranché en deux, j'arrive au temps des

[324] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*.

[325] Elsa Triolet, *À Tahiti*, *cit*.

[326] Elsa Triolet, *Fraise-des-bois*, *cit.*

[327] Elsa Triolet, *Camouflage*, *cit*.

[328] Elsa Triolet tradurrà i suoi primi tre testi, À *Tahiti*, *Fraise des bois* e *Camouflage* in lingua francese, mettendo in atto un interessante processo di autotraduzione.

[329] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit.*, p. 8.

> échéances.[330]

Et c'est ainsi que, après une vie passée à voyager et à se confronter à des réalités diverses, il devient difficile d'établir sa place dans le monde : « Est-ce que le grain de sable a *sa* place, et qui en a une, qui a *sa* place? »[331]. Le dépaysement paraitrait avoir des origines profondes aussi dans l'emploi d'une langue qu'on ne se sent pas toujours posséder et avec laquelle on a parfois un rapport conflictuel, qu'Elsa définit comme un corps à corps ou encore comme un mal de l'âme et du corps : « On dirait une maladie: je suis atteinte de bilinguisme. Ou encore je suis bigame »[332]. Il s'agit d'un parcours binaire qui oppose la langue maternelle – le russe – à la langue maritale – le français – dans un parcours croisé, qui continuera durant son entière existence.

D'ailleurs, à la question de la langue maternelle s'associent, dès les premières lignes, des métaphores s'inspirant du monde animal :

> Pour l'homme, il existe une langue maternelle, son premier mode d'expression: ensuite, il peut l'oublier, en apprendre une ou plusieurs autres sans oublier la première.[333]

renvoyant implicitement à la propension naturelle au plurilinguisme de tout être humain, ainsi explicité par une expression métaphorique : « L'homme est capable de s'expliquer dans les cou-cou, cra-cra et autres trilles humains »[334]. Le plurilinguisme paraîtrait inné chez l'homme, qui sait s'adapter aux contextes les plus variés, tout en assimilant la langue qui l'entoure. Des figures stylistiques comme la métaphore, l'onomathopée implicite et explicite démontrent l'attachement de l'auteure à l'univers naturel, auquel elle s'approche concrètement quand elle achète avec Aragon le moulin de Saint-Arnoult-en-Yvelines, pour y décéder en 1970 à cause d'une attaque cardiaque.

Le renvoi à la production du compagnon d'art et de vie Louis Aragon est évident dès le titre : le jeu phonétique avec *La Mise à mort*[335] n'est qu'un autre des renvois croisés chers au

---

330 *Ibidem*.

331 *Ibidem*, pp. 9-10.

332 *Ibidem*, p. 54.

333 *Ibidem*, p. 7.

334 *Ibidem*.

335 Louis Aragon, *La Mise à Mort*, *cit*.

couple mythique d'écrivains[336]. Et pourtant la "mise en mots", le procédé d'assemblage et de (re)constitution de la parole écrite, le passage de l'abstrait au concret, passe à travers trois grandes phases : la parole manuscrite, la parole dactylographiée – ou imprimée – et la forme visuelle. Les trois s'alternent agilement dans le texte, donnant la vie à un collage des propositions et des idées qui rappellent de près les procédés des avant-gardes historiques. L'action de "mettre en mots" réapparaît à plusieurs reprises dans le texte, tout en montrant comment l'acte de transition du mot pensé au mot écrit est une préoccupation constante de l'auteure : en effet nous en retrouvons la trace plus loin dans le texte :

> Et tout cela que j'ai mis en mots, était inventé pour dire l'impossibilité qu'il y a de discerner la vérité dans l'Histoire, pour dire que l'Histoire est toujours reconstituée du point de la pensée dominante; que sa vérité est temporaire, que cette vérité change.[337]

La langue est un univers en évolution, se métamorphosant dans le temps et dans l'espace ; de véritable importance se révèle le procédé de traduction, qui s'apparente à l'artisanat qui passe aussi par la culture du traducteur, notamment quand on parle d'autotraduction, comme pour Elsa Triolet, qui met en œuvre une personnelle « chasse aux mots »[338]. Le concept moderne de traduction est ainsi repris : il comporte à la fois une nouvelle approche linguistique et stylistique. C'est bien la « la poeticità di una traduzione che *fa opera* mediante l'*atto poetico* creativo »[339], assumant le droit de prendre part à la sphère créative à qui l'auteure russe sent appartenir, jusqu'à employer le registre du merveilleux poétique.

En effet, Elsa Triolet est une créatrice, qui encore une fois emploie la langue comme principal instrument de travail :

> La langue est un facteur majeur de la vie et de la création ». Evidente è la particolare attenzione portata ai processi creativi: « il s'agissait des *sentiers de la création* et c'est à ce thème que je voulais m'attaquer,[340]

---

[336] Nous renvoyons à Louis Aragon, Elsa Triolet, *Œuvres romanesques croisées*, *cit*.

[337] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*., p. 39.

[338] *Ibidem*, p. 57.

[339] Gabriella Catalano, Fabio Scotto, *La Nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma, Armando Editore, 2001, p. 161.

[340] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit.*, p. 11.

le tout inséré dans un processus intime, presque secret, qui conduit à découvrir la partie la plus cachée du jeu, parce qu'il faut

> Créer dans ce désert muet... Le sentier de la création vous a mené au terminus de vous-même.[341]

Comme elle l'affirmera elle-même, la création passe aussi par le paysage, dont elle nous offre de nombreuses images[342] ; le lecteur les peuplera avec son imagination, suivant l'intention de l'auteure, qui attribue une vaste importance à la création : « Selon moi, l'écriture d'un roman, c'est invention et non copie »[343]. La tâche "divine" d'Elsa Triolet en tant qu'auteure s'explicite ainsi dans l'incitation des lecteurs à mettre « vos pas dans ceux du créateur »[344]. Et pourtant l'écriture n'est pas seulement création, mais aussi « trouvaille »[345], et surtout détermination : « Je ne m'y attache pas. J'écris »[346]. C'est une affirmation qui comprend deux données fondamentales, avec des renvois limpides à l'identité de romancière d'Elsa ; au fond, c'est la condition de la femme en tant qu'auteur qui s'explicite ici et qui reprend une des grandes thématiques traitées par Jean-Pierre Montier, à notre avis représentatives de l'ouvrage tout entier.

Par exemple, dans la *Mise en Mots*[347] nous retrouvons la description du lecteur idéal, ce lecteur rêvé qui coincide avec la figure de Louis Aragon : comme le souligne Jean-Pierre Montier dans son article intitulé *Identité féminine et figure d'auteure chez Elsa Triolet, dans* Le Grand Jamais*,* Écoutez-voir *et* La Mise en Mots[348] :

> C'est précisément dans *La mise en mots* qu'elle développe cette figure du lecteur idéal, point d'orgue de toute son évolution à la fois artistique et sentimentale, et que le texte écrit par elle pour figurer sur leur tombe confirme de manière éclatante […]. Chez Elsa Triolet, la

[341] *Ibidem*, p. 16.

[342] *Ibidem*, p. 13 e p. 108.

[343] *Ibidem*, p. 47.

[344] *Ibidem*, p. 77.

[345] *Ibidem*, p. 17.

[346] *Ibidem*, p. 51.

[347] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*.

[348] Jean-Pierre Montier, *Identité féminine et figure d'auteure chez Elsa Triolet, dans* Le Grand Jamais*,* Écoutez-voir *et* La Mise en Mots, *cit*.

> dimension du couple amoureux, en première analyse, paraît donc devoir éclipser quelque peu celle, plus solipsiste, de la femme auteur.[349]

Première femme à avoir obtenu le Prix Goncourt en 1945, Elsa Triolet est une auteure complexe, à la production immense et toutefois pas encore suffisamment connue par le grand public, qui lie trop souvent son nom à celui du plus célèbre compagnon d'art et de vie Louis Aragon. Engagée pendant la deuxième guerre mondiale – elle publiera clandestinement *Les Amants* d'Avignon[350], rédigés pendant la période de la Résistance – elle défendra de plus les droits des femmes, tout en les explicitant dans sa "théorie de la différence" ensuite reprise par Marie-Thérèse Eychart dans un célèbre article[351].

À ce propos, encore d'après Jean-Pierre Montier,

> Une étude plus fine montrerait probablement que cette évanescence complexe de l'identité féminine se joue aussi au niveau linguistique, Elsa Triolet ne manquant jamais de rappeler (par des citations en exergue, par exemple, ou en campant des personnages, réels ou fictifs, aux noms slaves) qu'elle est de culture, d'origine russe.[352]

Et, en effet, l'auteure elle-même affirme « J'écris avec mon authentique accent »[353]. Nous y retrouvons ainsi inévitablement l'influence des origines russes d'Elsa, qui reviennent cycliquement et conditionnent profondément les contenus : une culture si forte que la russe s'explicite chez Triolet par le renvoi à la sagesse populaire, à ces proverbes – les proverbes d'Elsa – qui en feront ensuite un des traits distinctifs de sa personnalité. Parmi tous, en sont un exemple ces « je donne ma langue aux chats »[354], « il fait la sourde oreille »[355] et « ne tirez pas sur le pianiste! »[356], des traces de sa parfaite maîtrise de la langue française et d'une égale intégration dans la culture et dans la société françaises. En effet, l'autoréférencialité se reflète dans deux moments importants : le premier, qui renvoie aux ouvrages d'Elsa, et le second, qui

[349] *Ibidem*, p. 418.

[350] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[351] Marie-Thérèse Eychart, *La Théorie de la différence*, *cit*.,

[352] *Ibidem*.

[353] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, p. 57.

[354] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*., p. 39.

[355] *Ibidem.*

[356] *Ibidem.*

renvoie aux proverbes si chers à l'auteure. Nous assistons ainsi à la création d'une sphère de connaissances que le lecteur peut relier à ses lectures précédentes ou tout simplement à son imaginaire collectif et avec lesquelles il peut jouer, dans un plein esprit surréaliste, pour retracer d'une part la bibliographie de l'artiste et d'autre son parcours littéraire, jusqu'à reconstituer une synthèse de son entière production. Parmi les citations que nous pouvons retrouver dans le texte nous comptons Simone de Beauvoir, Eugène Ionesco, Alberto Giacometti, Henri Matisse[357], et encore Rabelais, Khlébnikov... Tous ont en commun l'éloignement et l'expérimentation et la prise de contact avec des mouvements révolutionnaires, des caractéristiques qu'en quelque sorte nous retrouvons également dans les avant-gardes.

La confrontation avec d'autres auteures qui aient déjà œuvré dans le domaine de la traduction est licite ; nous pensons par exemple à Claire Goll, elle aussi bilingue, qui a fait un énorme travail de *passeuse* entre la langue allemande et la langue française. Femme de réseau elle aussi, Claire Goll est entrée en contact avec les avant-gardes d'abord grâce au soutien de son mari Yvan, puis individuellement – mais en défendant toujours le travail du poète – à travers la publication du livre de mémoires *La Poursuite du Vent*[358]. La comparaison s'avère facile aussi avec d'autres femmes artistes, même si, comme nous l'avons déjà affirmé auparavant, Elsa Triolet ne l'est pas dans le vrai sens du terme ; cela dit, *La Mise en mots*[359] demeure encore le premier pas concret vers le monde artistique et vers le livre comme objet d'art structuré comme un *collage*. Pour le premier nous rappelons le déjà cité *Le Carnet des Nuits*[360] de Marie Laurencin, qui rapproche la prose, la poésie et l'iconographie dans le même élément. D'autres allusions peuvent être faites à Sonia Delaunay avec *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*[361], créées en collaboration avec Blaise Cendrars, ou encore à Marevna, auteure des *Mémoires d'une nomade*[362]. Toutes les deux consacrent leur carrière à la production artistique et mieux d'autres ont reproduit le lien avec l'expression littéraire, en alliant l'art et la littérature de manière exemplaire. Au fond, pour elles ainsi que pour Elsa Triolet, « c'est l'art de la mise en mots »[363].

[357] *Ibidem*, p. 70.

[358] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

[359] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*.

[360] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[361] Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, *cit*.

[362] Marevna, *Mémoires d'une nomade*, *cit.*

[363] Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*., p. 122.

3.3 AU CŒUR DES AVANT-GARDES, AU CŒUR DE L'HISTOIRE

3.3.1 *La Poursuite du Vent*

Un autre texte de Claire Goll a attiré notre attention : *La Poursuite du Vent*[364] qui, tout en oscillant entre le poétique et l'emblématique, propose un titre énigmatique pour un roman autobiographique qui a été publié en 1978 par la maison d'édition Orban.

Nous commencerons notre analyse du paratexte[365] par le titre de l'ouvrage, *La Poursuite du Vent*[366] justement, qui nous parait particulièrement significatif parce qu'il répond à l'intention d'identifier l'œuvre et de séduire le lecteur ; traitant d'une métaphore, il manque toutefois la citation du contenu, qui peut s'inscrire en différents registres. La *Poursuite*[367] pourrait en quelque sorte renvoyer à la recherche identitaire mise en œuvre par l'auteure, tandis que le vent pourrait éventuellement renvoyer au moment d'inspiration de la création. Volontairement énigmatique et ambigu, le titre se propose comme une tentative de créer de la curiosité dans le lecteur et de le pousser à lire un texte duquel il ne peut imaginer que vaguement le contenu. Il s'agit d'ailleurs d'un procédé qui n'est pas méconnu de Claire Goll, qui avec *Le Ciel volé*[368] avait déjà donné à ses écrits une aura de mystère et d'obscurité, tout en continuant à montrer une profonde prédilection pour les écritures du "je", au point de reprendre les mêmes épisodes dans deux, voire trois ouvrages distincts[369]. En effet, il est possible de reconnaître quelques épisodes racontés dans *La Poursuite*[370] dans le premier texte de Claire Goll, comme s'il était comparable à un banc d'essai. Puisque quelques phrases voire des morceaux entiers sont repris dans le dernier texte gollien, il nous parait possible de définir ce dernier comme un texte conclusif, qui vise à regrouper les différentes expériences autobiographiques et à en faire une synthèse concise et complète de la vie de l'auteure. Le témoignage contient en effet des propositions de réflexion qui, toute en ouvrant la voie à de nouveaux débats, renvoient à la lecture d'autres ouvrages de la même auteure, comme à

[364] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

[365] Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 127.

[366] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit.*

[367] *Ibidem*.

[368] Claire Goll, *Le Ciel volé*, Paris, Fayard, 1958.

[369] Nous renvoyons à *La Porsuite du Vent*, *cit*., et au *Ciel volé*, *cit.*

[370] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

vouloir créer, de manière très implicite, une sorte de métatexte.

Encore une fois il s'agit d'un je fragmenté, décousu, qui se multiplie page après page et à la recherche duquel se lance l'auteure. Le titre, bien que vague, reste de nature thématique, et plus particulièrement métaphorique, sous-entendant des vérités cachées et "volées", des espoirs inattendus et une profonde amertume face à la cruauté de la vie. Claire Goll, ainsi que pour toutes les auteures étudiées, éprouve le besoin de parcourir à nouveau son enfance, tout en retraçant le parcours qui l'a conduite d'une manière ou de l'autre à la rencontre avec les avant-gardes. Le récit de soi et de son passé devient une nécessité commune, indispensable à l'achèvement de la quête identitaire qui, comme nous l'avons dit auparavant, trouve son acmé dans la rencontre avec les mouvements artistiques et littéraires du début du siècle et dont l'autotraduction se présente comme la première étape du procédé de création.

Témoignage du XXe siècle, *La Poursuite du Vent*[371] renvoie dès l'épigraphe à un contenu cultivé, rédigé dans un registre assez élevé et riche en références littéraires, qui assument une importance majeure au moment où ils sont accompagnés par des témoignages concrets de vie vécue et de rencontres avec des personnalités du début du XXe siècle. Se configurant comme un des ouvrages les plus emblématiques de notre analyse, *La Poursuite*[372] bien illustre le réseau de connaissances de l'auteure. En effet, le texte se présente comme un témoignage du ferment culturel de l'époque, une évolution profonde sur le plan de l'écriture.

La deuxième partie de notre étude se propose en effet d'étudier comment l'analyse de la relation existante entre la soi-disant narrative féminine et l'éventuelle existence des parcours identitaires dans le cadre de l'écriture autobiographique, pour ensuite identifier les rôles des personnages féminins.

Francesco Orlando affirme, à propos de Phèdre – mais sa pensée peut très bien d'adapter à notre étude – que :

> lo scrittore dà voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com'è, a qualcosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini conosciuti o grazia di fronte alle opinioni pubbliche.[373]

[371] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*.

[372] *Ibidem*.

[373] Francesco Orlando, *Due letture freudiane : Fedra e Misantropo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 57. « L'écrivain donne sa voix à tout ce qui reste étouffé dans le monde tel qu'il l'est, à quelque chose au nom de laquelle le monde serait à changer au fur et à mesure, aux raisons qui ne sont ni reconnues pas les ordres connus ni gratifiées par l'opinion publique ». Traduction réalisée par nos soins.

La littérature paraîtrait ainsi traiter non pas de notre capacité de jugement, mais de celle de nous identifier à l'autre et au personnage, dont l'impact sur le lecteur met en œuvre un procédé de mise en abîme.

Bien que nos créatrices ne soient pas toutes des femmes de lettres, elles mettent en œuvre une dichotomie de la création, donnant de la valeur sociologique et de la valeur historique à leur production : d'une part par le biais des anecdotes relatées, permettant de retracer les lignes guides du milieu culturel des avant-gardes historiques, et d'autre par le style sarcastique et lucide, qui crée une attente chez le lecteur.

Claire Goll affirme :

> À l'époque, je vivais sans analyser le paysage culturel dans lequel je baignais. Et je ne le fais aujourd'hui que pour dégonfler ce mythe Dada qui devient de plus en plus envahissant. À Zurich, nous avions chacun nos amitiés et nos antipathies et nul ne se sentait lié à un groupe ou inscrit dans une école. Lancés dans des expériences littéraires ou artistiques, nous considérions notre travail et celui des autres avec un certain détachement. Aujourd'hui, on recueille avec ferveur les tracts et revues dadaïstes, mais à Zurich, après lecture, on les laissait glisser dans le ruisseau. Richter déchirait les dessins qui ne lui convenaient pas et Arp, avant de quitter la Suisse, détruisit la presque totalité de ses assemblages.[374]

« Dégonfler ce mythe Dada qui devient de plus en plus envahissant » est le but de l'auteure, de plus en plus consciente de son rôle et de son évolution. Claire s'engage et regarde à la création des avant-gardes avec détachement, témoignant avec désenchantement son étrangeté vis-à-vis de l'art et des artistes :

> Les artistes n'étaient pas des producteurs d'art. Dans les restaurants, ils dessinaient sur les nappes, mais une fois la table desservie, n'emportaient pas les croquis chez l'encadreur. Nous n'étions pas des professionnels conscients de la valeur de nos produits, mais des débutants entièrement engagés dans notre aventure et très critiques envers nous-mêmes. Tous, nous cherchions les moyens de construire l'homme nouveau. Dans cette exploration, les écrivains étaient en meilleure position car ils participaient à une vie culturelle organisée en publiant des articles, des poèmes. Les peintres, en revanche, faisaient des tableaux invendables. Ils étaient donc beaucoup plus agressifs l'un envers l'autre.[375]

[374] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit*., p. 34.

[375] *Ibidem*, p. 57.

Le “nous” démontre comment l'auteure se sent une composante active du mouvement, malgré ses critiques acharnées, conséquence d'une estime de soi très limitée. La recherche d'un homme nouveau – qui, amplifiée, investit celle de la femme nouvelle – la concerne au premier chef. Claire Goll reprend deux thématiques des avant-gardes, c'est-à-dire la jeunesse et l'activisme, qui toutefois sont perçus comme des synonymes du manque de rigueur et d'expérience et causent leur relégation à des artistes débutants.

Claire Goll s'intéresse également à la rencontre avec la ferveur culturelle de la grande ville, une métaphore de la fuite et en même temps de la renaissance de l'être en tant que femme et en tant qu'auteure :

> Nous [Yvan et Claire] refusions de nous laisser enfermer dans les manœuvres de l'actualité journalistique, en multipliant les contacts avec le milieu artistique.[376]

Et observe de très près la naissance des avant-gardes :

> On décrit la naissance de Dada comme la rencontre de quelques jeunes négateurs dans l'ambiance chaude d'un cabaret. Les historiens fixent même une date, le 5 février 1916, et indiquent le lieu de naissance : sous l'enseigne du Cabaret Voltaire, à Zurich, Spiegelgasse n. 1, non loin de l'appartement de Lénine qui logeait dans la même ruelle, au numéro 12. Pour Yvan et moi, qui étions au cœur de cette éclosion, la vérité était moins évidente.
>
> Lorsque, avant Goll, je suis arrivée à Zurich au milieu de 1917, je n'ai pas trouvé une ville en proie à la fièvre Dada. De Arp à Stefan Zweig, de Tzara à à Else Lasker-Schüler, de Hugo Ball à Emil Ludwig, en passant par Werfel, Lehmbruck, Janco, Jawlensky, jamais la Suisse n'avait rassemblé autant de cerveaux préoccupés par les recherches de l'avant-garde. Nous étions tous révoltés par les horreurs de la guerre, nous luttions tous contre l'art réactionnaire, contre le mensonge des mots. Mais l'idéal pacifiste n'était pas également répandu.[377]

Cela conduit à l'expression d'un idéal pacifiste, loin des horreurs de la guerre, qui voit dans l'engagement pour la Résistance le seul acte de violence possible pour fuir les injustices cruelles de tout conflit mondial. Ce qui engendrerait, d'après le témoignage de Claire Goll, des réactions contreversées : « Voici les humanistes pleurnichards, ricanait Tristan Tzara en

[376] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, *cit.*, p. 47.

[377] *Ibidem*, p. 53.

passant près de nous »[378]. La rencontre avec quelques personnages qui paraissent vouloir assumer la fonction de chaperon ou de tuteur et de garant de la qualité de la production de la compagne est bien mis en évidence :

> Goll connaissait énormément de monde et avait une grande facilité, qui tenait de la magie, pour entrer en relation avec les êtres. Sa vitalité et son goût de la vie sociale allaient m'obliger à surmonter ma tendance naturelle à la solitude. L'une des premières personnes marquantes qu'il me fit connaître fut James Joyce, rencontré à Zurich en 1918.[379]

L'opinion de Claire à l'égard de ceux qui peignent est bien sévère : d'après elles, les peintres qu'elle connaît ne seraient que des créateurs de tableaux qui ne sont pas à proposer sur le marché. L'auteure se positionne dans le cercle des lettrés, qui peuvent vanter une production plus rémunératrice. Le sentiment de supériorité se mélange à la déception et à l'acrimonie envers les autres, perçus comme concurrents. Cela pourrait paraître exagéré et il nous semble évident que les opinions personnelles de Goll sont assimilables au témoignage et à l'écriture intime, ce qui redimensionnerait les choses.

Malgré cela, l'auteure met en évidence le rôle de quelques représentants, dont elle reconnait la portée. Parmi eux nous comptons Picabia, qui contribue à la mythisation[380] du mouvement. Dans notre parcours de recherche la définition des lignes de fuite des auteures et de leurs œuvres se révèle intéressante, puisque comme l'affirme Gilles Deleuze dans ses cours,

> Pour moi l'analyse ça n'est, ça ne peut être ni une interprétation ni une opération de signifiance. C'est un tracé cartographique. Si vous ne trouvez pas les lignes qui composent quelqu'un, y compris ses lignes de fuite, vous ne comprenez pas le problème qu'il pose ou qui se pose. Or, en effet les lignes de fuite [...], c'est pas uniforme. [...]. Évidemment ça veut dire que pour moi les lignes de fuite c'est ce qu'il y a de créateur chez quelqu'un.[381]

---

[378] *Ibidem*.

[379] *Ibidem*, p. 47.

[380] Pour la relation existante entre mythes et avant-gardes, nous renvoyons à Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Actes du colloque tenu à l'Université Blaise Pascal les 20, 21 et 22 mars 2002 dans le cadre du programme de recherches du CRMLC sur la *sociopétique des mythes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013.

[381] Gilles Deleuze, *Abécédaire*, *cit*.

Les points communs au niveau biographique, mais aussi au niveau du style et du contenu sont nombreux. Une première analyse thématique des textes, regroupant ceux que d'après Charles sont les représentations obsessionnelles[382] et qui peuvent s'assimiler aux archétypes employés par les autres auteures est envisageable. À cela s'ajoute l'importance de la vision de la figure féminine émergeant surtout de la prose, et sa capacité à se décliner dans les formes les plus disparates ; nous retrouvons ainsi ces caractéristiques qui en quelque sorte appartiennent à l'*écriture-femme*.

Une autre thématique intéressante est représentée par le rapport mère-enfant, qui émerge dans la prose de toutes nos auteures comme un archétype de l'inconscient. Dans le rapport avec la société il paraît se reproduire ce qui a été précédemment vécu en famille – une mère omniprésente, un père grand absent – dans une lecture psychologique qui s'avère adaptée à notre étude.

[382] Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Rennes, Corti, 1963.

3.3.2 *Les Amants d'Avignon*[383]

La même attention pour la corporéité démontrée par Claire Goll se retrouve dans les nouvelles d'Elsa Triolet, et notamment dans *Les Amants d'Avignon*[384], où nous reconnaissons par exemple la thématique du corps féminin et de l'éclectisme de la femme, capable de jouer des rôles différents.

> Il est impossible de ne pas trouver Juliette séduisante comme une dactylo de cinéma : cheveux soyeux, longs cils, élégance naturelle dans un modeste chandail collant, une jupe très courte et des talons très hauts...[385]

[383] Le rôle des femmes devient fondamentale pendant la guerre, surtout par rapport à leur action sur le plan historique et politique. La souffrance, l'injustice et l'horreur marquent dans les écrits d'Elsa une coupure très nette entre deux univers incompatibles : d'une part l'idéal et l'âme, d'autre les contraintes matérielles, la misère et le mal. Un déchirement profond qui témoigne de la déshumanisation provoquée par l'Occupation et les horreurs de l'invasion nazie, mais qui s'accompagne également d'une célébration lyrique de la Résistance et du courage des femmes, comme dans son ouvrage *Les Amants d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007. Éléments autobiographiques nombreux et souvenirs comme source inépuisable donnent naissance à une véritable prise de conscience des difficultés de la vie, du prix de la solidarité et de la détresse des humbles. C'est précisément dans *Les Amants*, *cit*.,qu'Elsa Triolet propose l'image de Juliette Noël, femme de la Résistance qui avoue avoir des simples rêves d'amour. D'après Amy Smiley, il s'agit en réalité de « deux images qui s'annulent mais qui se rencontrent cependant dans l'élaboration du personnage de Juliette Noël, celle de la femme d'avant-guerre rêvant d'amour et celle courant les routes enneigées de l'Occupation », Amy Smiley, . *Les Amants d'Avignon et le "réel" de la femme*, *in* Marianne Gauldric-Delranc, *Elsa Triolet, Un Écrivain dans le siècle*, Actes du colloque international 15-17 novembre 1996, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 154. Le conflit entre les deux âmes du personnage demeure actif et inchangé jusqu'à la fin. « Le récit des *Amants d'Avignon* s'écrit à partir de ce conflit sans pouvoir le dépasser. La représentation de la femme résistante exprime le tiraillement entre le connu et ses repères traditionnels et l'inconnu et le vertige d'une autonomie qui s'esquisse », *Ibidem*, p. 151. La tension symbolique est portée dans le récit par la possibilité de rêver, seule issue possible pour la femme peinte dans un moment de transition. Le besoin d'être assimilée à la beauté, au désir de l'homme ou à l'enfance est fort présent. Sans ce désir, Juliette aurait peut-être succombé. La fin de la nouvelle est également emblématique : lorsque la fatigue et la détresse semblent s'emparer d'elle, une autre femme, Suzanne – et nous pensons ici à une autre Suzanne, qui sera la protagoniste du roman de Claire Goll que avons traité plus auparavant – évoque une dimension de rêve, tout en l'éloignant de la réalité et des dangers de la guerre. « Et les rêves, ça la connait, Julie », Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*., p. 113. La dimension mythique et onirique viendra encore une fois à son secours.

[384] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[385] *Ibidem*, p. 17.

Ainsi s'ouvre *Les Amants d'Avignon* d'Elsa Triolet, paru en octobre 1943 sous la signature de Laurent Daniel. Dès les premières lignes il est intéressant d'observer le pouvoir expressif et communicatif attribué au corps de la protagoniste. La citation ci-dessus nous montre dans quelle mesure Elsa Triolet focalise son regard sur les détails qui encadrent la protagoniste dans une vision stéréotypée de la femme. La promotrice du « féminisme de la différence »[386] ne laisse rien au hasard en décrivant Juliette : en partant de ses cheveux, de ses cils, pour arriver aux yeux rouges de chagrin. Le morcellement de l'objet fait que les clichés romanesques limitent « le corps de la femme à peu de choses : yeux, cheveux, front, bras, cheville »[387]. Bien que les parties décrites renvoient à une beauté conventionnelle, Elsa Triolet nous paraît vouloir interroger le corps, le scander en profondeur pour enfin le dévoiler. Le langage corporel s'exprime ainsi, à travers ce regard porté sur une physicité qui, mise au premier plan, ne paraît exister que pour être exhibée : il suffit de penser que le détail renvoyant à l'adjectif « séduisante » – c'est-à-dire les jambes – n'est qu'évoqué dans cette première description. L'attention particulière aux détails revient tout au long du texte, proposant le morcellement de l'objet suggéré par Didier, de manière que le regard se focalise encore une fois sur les cheveux et le nez :

> Elle se coiffa comme elle put devant la petite glace de son sac à main. Les cendres tombaient abondamment sur ses cheveux et elle rit de se voir du noir sur le nez.[388]

ou, plus loin, en créant un chiasme entre le visage enfantin de Juliette et ses yeux, qui ont déjà assez vu et assez vécu :

> Elle avait aussi le teint d'un enfant, maintenant que la fatigue de la nuit était balayée par l'air de la marche, et de grands yeux de femme...[389]

Les yeux sont à nouveau repris plus loin dans le texte:

> Quelques rides sous les yeux oblongs, le regard vacillant, les cheveux qui avaient tendance à

[386] Marie-Thérèse Eychart, *La Femme ou l'épreuve de la différence*, *cit*., p. 54.

[387] Béatrice Didier, *L'Écriture féminine*, *cit*., p. 36.

[388] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*., p. 22.

[389] *Ibidem*, p. 23.

> s'éparpiller... Le sourire rare...[390]

ce qui met en évidence la présence du corps est présent dans le texte. Toutefois, Juliette serait-elle présente à elle-même?

D'après Béatrice Didier, qui a longtemps travaillé sur l'étroit rapport existant entre l'écriture et la femme,

> La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. […] C'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même.[391]

Dans cette perspective de lecture, le corps de Juliette est raconté plus que vécu, même si l'émergence de son vécu corporel est évidente. L'auteur Daniel/Triolet paraît se mettre à l'écoute du corps, de ses inclinations, de ses soubresauts. C'est un *Körper* qui est peint dans ses traits essentiels et qui paraît vouloir laisser le *Leib* de côté. Le corps n'appartient pas à son personnage, qui éprouve le sentiment de l'étrangeté et par rapport au paysage géographique et par rapport à la société ; il semble ne pas connaître le sentiment de l'appartenance au monde, impliqué dans la recherche continuelle d'un lieu qu'il puisse appeler sa « maison »[392]. Triolet paraît s'immerger dans un acte de contemplation, tout en restant attentive à la limite existante entre le visible et l'invisible prêché par Merleau-Ponty[393]. Juliette existe en tant que corps, et en tant que corps elle devient à son tour un personnage[394], laissant une trace de son passage. La nécessité de vivre et de survivre tourne autour de la corporéité : « Ne vivre que pour son corps, pour le nourrir, le chauffer... »[395]. Le corps de Juliette existe avant tout au niveau biologique, en tant qu'organisme et organe, et son influence s'amplifie grâce à sa nature polysémique.

Le même esprit d'observation, très aigu chez un écrivain qui comme Triolet « adhère

---

[390] *Ibidem*, p. 77.

[391] Béatrice Didier, *L'Écriture féminine*, *cit*., p. 35.

[392] Umberto Galimberti, *Il Corpo*, Milan, Feltrinelli, 1993, p. 75.

[393] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

[394] Umberto Galimberti, *Paesaggi dell'anima*, Milan, Mondadori, 1996, p. 185.

[395] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit.*, p. 34.

aux choses »[396], se traduit dans l'attention particulière portée aux objets prenant place dans la mémoire du lecteur. Ainsi, le mobilier de la maison assume des caractéristiques humaines par le biais de la personnification: « La pendule dressait son corps étroit, on dirait un violon tiré en longueur »[397]. Quand le corps ne parle pas, les objets le font à sa place et les sentiments des personnages se transposent sur les choses :

> Des petits chenets noirs soutenaient les flammes : ils représentaient un buste de femme, délicatement moulé, la jolie tête coiffée en bandeaux, une étoffe croisée sur les seins nus. Ces deux élégants sphinx de salons, subissant l'épreuve du feu, ne semblaient être mis dans cette méchante maison que pour ne pas laisser Juliette seule, aussi déplacés qu'elle, tombés là on se demande pourquoi, comment, une dérision...[398]

Des parties où le corps qui se tait et le corps qui parle s'alternent, comme si la présence du corps voulait faire face à l'absence de la parole : les dialogues des *Amants*[399] sont en effet très courts, voire rares. Finalement, comme l'affirme Joë Bousquet, « après *Les Amants d'Avignon*[400], il se précise que la plus aveugle réalité peut féconder l'imagination d'un écrivain et que la fascinante vision d'une muraille, par exemple, orientera ses souvenirs vers la création »[401].

D'ailleurs, le travail conduit sur le corps et sur sa réception s'insère dans le procès de la quête identitaire. En lisant en début du récit : « Personnellement, j'ai toujours beaucoup aimé Juliette Noël »[402], il nous paraît intéressant d'observer comment le sujet de la phrase, le je, observe la protagoniste de la nouvelle, cette Juliette revêtant la fonction de complément d'objet direct. La description physique se fait porteuse de l'existence individuelle de la femme, partagée entre l'amour pour son Célestin et la responsabilité vers la patrie, fruit de l'engagement politique au sein de la Résistance. La dualité du personnage et de son histoire ne réside pas seulement dans le développement des thèmes principaux du récit – l'amour et la politique, la vie privée et la vie publique – ni dans le conflit qui en résulte, mais aussi dans la

396 Joë Bousquet, *Elsa Triolet*, *in* « Europe », *cit*., p. 93.

397 *Ibidem*, p. 19.

398 *Ibidem*, p. 31.

399 Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

400 *Ibidem*.

401 Joë Bousquet, *Elsa Triolet*, *in* « Europe », *cit*., p. 94.

402 *Ibidem*, p. 17.

perception que l'auteur a de ses personnages et de leur existence, procédant sur des voies – ou des voix – parallèles. Juliette montre d'une certaine façon son essence *double*, son ambivalence[403] résultante de sa féminité et conditionnant ses rapports avec le monde. Tout le long du récit elle ne tombe jamais dans le piège de l'égalité homme-femme, mais entreprend plutôt un chemin qui la porte à s'affirmer en tant que femme et donc dans sa diversité et pluralité, découvrant peu à peu ses multiples facettes. Le dédoublement investit en même temps le personnage et l'écrivain, d'autant plus que le parcours entrepris par les femmes d'Elsa se déroule sur la toile de fond de la deuxième guerre mondiale. C'est le phénomène de la dualité ambiguë : le je narrateur est double, il est masculin et féminin à la fois, ce qui crée une forte ambigüité au niveau du regard le regard porté sur la protagoniste. « Le sujet écrivant est lui-même résistant » affirme Amy Smiley[404], comme pour dire que l'auteur se dédouble et s'auto représente à travers la protagoniste du récit. Dans la fiction du récit, le narrateur est un homme et avec un regard d'homme il observe Juliette : la partie féminine d'Elsa vit et la masculine regarde et écrit.

Elsa Triolet nous paraît plus présente dans le récit par rapport à ce que l'on peut s'imaginer à la première lecture : elle ne se limite pas à transposer son vécu de résistante, mais en tant que narrateur omniscient hétérodiégétique, donne son avis sur Juliette, la définissant « ravissante et très sympathique »[405]. Cela ne fait que souligner son « plaisir esthétique de rencontrer la beauté »[406], en ligne avec l'idée que

> Le jugement d'Elsa sur les femmes est extraordinairement viril. Elle qui était la féminité même, posait un regard d'homme sur ses compagnes.[407]

Tout en suivant la question du regard d'homme au regard de la protagoniste et, plus en général, des femmes du récit, nous soulignons « l'alliance de ce regard viril et de ce clin d'œil féminin »[408], ce qui est étroitement lié au fait qu'

> On ne trouvera pas dans son œuvre romanesque de femmes stupides ; on y trouvera souvent

[403] Umberto Galimberti, *Il Corpo*, *cit.*

[404] Amy Smiley, *Représentation et Résistance*, *cit*., p. 154.

[405] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*., p. 17.

[406] Madeleine Braun, Elsa et les femmes, in Europe

[407] Madeleine Braun, Elsa et les femmes, in « Europe », 49° année, n. 506, juin 1971, p. 103.

[408] *Ibidem*, p. 106.

> les femmes solitaires qui deviennent clochardes, et dont on voit cette espèce de descente aux enfers, aboutissement expliqué, consenti, voulu même et toujours raisonné.[409]

Juliette serait-elle vraiment une de ces « femmes clochardes » ?

Ce qui est certain, c'est que de sa condition de « passante »[410] elle en est bien consciente, car elle affirme : « Non, je ne fais que passer... »[411]. Traversant le texte d'un bout à l'autre, Juliette ne s'arrête que rarement et ne le fait que pour se reposer. C'est une femme à la recherche continuelle d'elle-même, de son intériorité et de sa propre identité, que son idéal pousse à travers la campagne, dans le train, sur la Tour Saint-André. Seule, tout le temps seule et sans amis, Juliette Noël porte en elle l'idéal tragique. Forte de sa beauté, cette femme un peu secrète paraît vouée à l'aspect pratique des choses, à l'essentiel et à l'immédiat. S'efforçant de ne pas penser à son avenir, elle vit dans le présent, cachant son passé dans son sac, sous un lapin à côté des cartes d'alimentation. Prototype de l'héroïne, grâce à son masque Juliette peut agir sans se soucier ni de son adversaire ni de son ennemi, ou presque. Amy Smiley souligne l'époque de transition dans laquelle se situe la femme décrite par Elsa Triolet[412], jusqu'à introduire l'idée de « la femme en transition »[413]. Pour le dire avec Martine Reid,

> Dans *Les Amants d'Avignon*, Elsa Triolet se souvient et se transpose, comme elle en a pris l'habitude. Sa Juliette, c'est elle sans doute, logée aux mêmes endroits, hantant les mêmes villes, habitée des mêmes peurs et des mêmes convictions.[414]

L'héroïne est aussi faite à l'image de toutes ces « filles banales » :

> la nouvelle célèbre leur courage et leur détermination à toute épreuve, comme celle du réseau auquel elles appartiennent, et avec elles des résistants infatigables, parfois trahis, mais toujours prêts à poursuivre la lutte.[415]

---

409 *Ibidem*.

410 Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*., p. 24.

411 *Ibidem*, p. 28.

412 Amy Smiley, *Représentation et Résistance*, *cit*., p. 151.

413 *Ibidem*, p. 154.

414 Martine Reid, *Préface*, *in* Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*., p. 11.

415 *Ibidem*.

L'ambiguïté du je narrateur, homme et femme en même temps, constitue le seul et le dernier expédient encore possible pour dénoncer cet équilibre précaire – un équilibre fictif, mais toujours un équilibre –. La parabole de l'héroïne coïncide avec la défaite de la femme active, et notamment de la femme créatrice : la relation de Juliette avec l'écriture n'est que marginale, apparente. Elle est d'abord secrétaire, puis dactylo, nous paraissant garder une certaine distance par rapport au texte écrit et à la vie. Seul son activité de résistante et son rêve d'amour paraissent la secouer en lui donnant de l'énergie et de la force pour devenir enfin cette héroïne de son temps que tout lecteur connaît. La distance se révèle finalement un atout nécessaire pour maintenir l'équilibre social si précaire en temps de guerre.

Quant au sujet de l'ambiguité, il est justement question de « ce beau visage double »[416] : « Créature *double* », comme Martine Reid la définit[417], Elsa Triolet ne cessera de proposer deux cultures, deux langues, et plusieurs vies.

> Elle sera aussi un remarquable *passeur*: au public français, elle offrira des traductions de Maïakovski et de Tchekhov avant une anthologie de la poésie russe; pour les Russes, elle traduira Aragon et quelques-uns de ses propres textes.[418]

Ce qui nous conduit à affirmer que l'affirmation de Juliette « Je ne fais que passer » a une valeur plus générale, se référant et au rôle de la femme dans la nouvelle et au rôle de l'écrivain dans la Résistance. Personnage principal et de transition à la fois Juliette trace un parcours circulaire qui a comme point de départ le train et comme moment d'arrivée la chambre du docteur. Juliette traverse entre autres la ville d'Avignon, qui devient l'objet d'une description passionnée et rêveuse, à travers laquelle le centre habité semble à un moment donné acquérir l'apparence d'une figure féminine, reflétant l'image de la protagoniste et assumant les traits d'un personnage vif et vivant à son tour. Tel est le sort de Lyon, qui s'opposant à Avignon dans toute sa froideur et rigidité, devient la personnification de Juliette dans une plus austère période de sa vie. Deux villes, deux parties du récit, deux plans de lecture: Avignon et Lyon – deux noms qui entre autre riment entre eux –, deux visions de la guerre, deux messages qui doivent être décodés : ces « elle est venue » et « ils sont venus » qui sont des messages, des codes de guerre et d'amour à la fois. Le sort de Juliette en tant que femme de la Résistance ne

[416] Jean Marcenac, *Le Beau Visage double (poème)*, *in* « Europe », *cit*., p. 95.

[417] *Ibidem*, p. 8.

[418] *Ibidem*.

correspondrait pas au destin d'un écrivain de la Résistance telle qu'Elsa Triolet ? Et si on tient compte du fait que Juliette ne représente que la partie « mécanique » de l'acte de l'écriture – elle n'écrit pas de première main, elle transmet des messages, elle ne participe pas d'une façon active aux documents qu'elle produit à travers sa machine à écrire –, quelles conclusions peut-on tirer sur le rôle de l'écrivain ?

En tout cas, dans *Les Amants d'Avignon*[419], comme en général plus dans l'œuvre d'Elsa, le fantastique et la part du rêve tiennent une place importante. C'est toutefois la guerre, avec le rôle que les femmes ont dû jouer sur le plan historique et politique, la découverte de la souffrance, de l'injustice et de l'horreur, qui marque dans l'œuvre d'Elsa Triolet une coupure très nette entre deux univers incompatibles : celui de l'idéal et de l'âme et celui des contraintes matérielles, de la misère et du mal, tout en créant un déchirement profond. La célébration lyrique de la Résistance, et plus particulièrement du courage des femmes, porte à une prise de conscience partiellement autobiographique concernant les difficultés de la vie et le prix de la solidarité. La guerre, la Résistance ne seraient toutefois qu'un prétexte pour raconter un sens d'inadéquation plus profond et le manque de liberté. Ce n'est pas seulement la participation au combat qui a poussé Juliette à l'action et au voyage – assumant par certains traits les caractéristiques de la fuite –, ce sont plutôt les contraintes liées à la position et à sa condition sociale qui au fond ne la satisfont pas. Juliette s'arrête seulement quand la maladie le lui impose, et même à ce moment elle transfigure les oiseaux de la tapisserie. C'est un autre rêve, mais un rêve de liberté, d'évasion, qui pour des causes multiples est destinée à rester tel quel. Le texte nous laisse un sens d'inachèvement, comme si la protagoniste avait été peinte dans un moment de sa vie qui aurait pu être n'importe quel autre moment de son existence, les variables auraient été les mêmes. En quelque sorte il n'y a pas de vraie évolution du personnage, ce qui s'est passé va se répéter à l'infini, parce que telle est la condition de la femme de l'époque, statique et encore englobée dans la société qui l'entoure[420]. L'écriture d'Elsa / Daniel devient ainsi le seul moyen de dénoncer, le seul moyen de sortir de l'impasse et de franchir l'obstacle. L'impasse paraît avoir comme seule lueur le récit lui-même.

Il est intéressant d'observer la variété des stéréotypes féminins, représentant le rôle des femmes dans la société : de la femme-mère à la femme- maîtresse – ou aimante –, de la femme célibataire à la femme qui garde en elle le souhait de la maternité mais qui ne peut pas

[419] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[420] Françoise Thébaud, *Histoire des femmes en Occident. Le XXe siècle*, *cit*.

être mère. Cette dernière – Juliette – est en quelque sorte victime de sa condition de femme de la Résistance, ce qui l'amène à s'inventer une existence de mère d'un enfant adopté, le petit José. En même temps seul Juliette peut rompre le schéma et partir, voyager, passer. Seule la maladie la force au repos, ou mieux encore, le docteur, qui lui vient en aide. Dans la dernière scène de la nouvelle Juliette est aidée par la femme du docteur, qui la conduit dans une chambre « où on peut rêver », où elle renoncera définitivement à fuir d'une existence qui paraît ne pas lui appartenir, qu'elle sent comme étrangère. Des amours volées, vécues en cachette, un enfant qui n'est pas le sien par le lien du sang, mais qu'elle a trouvé dans la rue et qu'elle a adopté, portée par un sentiment de compassion. Son déplacement pourrait être lu comme la métaphore de la condition de la résistante : une femme déterminée, courageuse qui se cherche et devient le double de cette autre femme, Elsa Triolet, qui aboutira à l'écriture, la vraie – et non pas l'écriture « mécanique » de Juliette, qui aborde l'écriture seulement à travers son travail de secrétaire, puis de dactylo –. Les expériences communes – la Résistance, les séjours dans les villes de Lyon et d'Avignon – nous permettent de voir un parallèle entre Juliette et Elsa.

Une sorte de gouffre se crée entre Juliette et les autres figures féminines du récit. La femme-mère, par exemple, est peinte à travers les mots du docteur: « ma femme est partie avec les enfants pour les fêtes »[421], ce qui nous témoigne le « malaise de l'identité » dont les femmes ont longtemps souffert[422]. Juliette se fait porteuse d'une féminité toute particulière, en se détachant des autres femmes de la nouvelle. On compte Juliette en premier lieu, puis Tante Aline, la femme du docteur et les deux jeunes filles qu'elle rencontre dans la ferme. On commence par Tante Aline, qui a pour seule famille Juliette et le petit José, dont elle paraît s'occuper plus attentivement que Juliette ne le fait. Puis, la femme du docteur : mariée, elle vante une position dans la société. Les deux paysannes sont encore trop petites pour pouvoir être considérées comme de vraies femmes, quoiqu'elles s'occupent de la ferme/maison et que l'une d'entre elles va bientôt se marier. Pour finir, les figure de la veuve et de la maîtresse, la dernière jouée par Juliette elle-même. La protagoniste devient mère, mais seulement par le biais de l'adoption. S'agirait-il alors d'une maternité manquée, ou peut-être récupérée dans un deuxième temps à la recherche d'un sens de finitude ? À travers ce personnage, Elsa Triolet

[421] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*., p. 55.

[422] Béatrice Didier, *L'Écriture féminine*, p. 34.

> proclame haut et fort que la dignité de la femme ne peut se cantonner dans le spécifiquement féminin : la mère et l'épouse, mais qu'elle se trouve "comme pour l'homme dans sa liberté, son indépendance, son droit au travail, ses droits et ses devoirs de citoyenne,[423]

ce qui la pousse tout compte fait à s'engager dans la Résistance.

Dans cette perspective, on peut affirmer que Juliette s'érige finalement en tant que prototype et symbole de toutes les femmes.

> Les difficultés des femmes en tant que femmes […] n'ont pas à être simplement analysées par les femmes, les hommes doivent aussi s'en charger. […] Finalement la dignité de la femme est aussi la question des hommes.[424]

Y aurait-il une référence implicite dans les dernières scènes des *Amants*[425], et l'aide que le docteur offre à Juliette? Ou encore à la disparition de Célestin? C'est encore Marie-Thérèse Eychart qui nous confie une citation d'Elsa :

> Les femmes, c'est l'avenir du monde. [...] Pas des amazones, des femmes, les plus femmes, seins, cheveux longs, fragilité et douceur... Et la puissance.[426]

La réflexion, remontant à l'année 1928, paraît annoncer cette description minutieuse de Juliette qui ouvrira les *Amants*[427] et nous rappelle en quelque sorte une autre figure emblématique de l'avant-garde futuriste, Valentine de Saint-Point. Différence positive de la femme.

Finalement, il nous paraît intéressant d'analyser le rôle de la femme en tant qu'écrivain, et notamment d'écrivain de la Résistance. Dans l'écriture, Elsa Triolet transpose sa vie et la

[423] Jacques Madaule, *Elsa Triolet Couleur du temps*, *in* « Europe », *cit*., p. 54.

[424] *Ibidem*, p. 53.

[425] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[426] Marie-Thérèse Eychart, *La Femme ou l'épreuve de la différence*, *cit*., p. 54.

[427] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

comprend. Si d'une part « La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme »[428], encore plus particulière est le lien existant entre les intellectuelles russes et l'écriture, puisque bien que dans les autres pays, les femmes appartenant à des milieux d'avant-garde soient généralement cantonnées dans un rôle traditionnel, depuis la fin du XIXe siècle, les femmes russes de l'intelligentsia s'engagent dans la vie sociale et politique[429]. Heureusement, il suffira d'attendre le début du siècle suivant pour que les créatrices soient admises à égalité parmi les intellectuels et, le cas échéant, « Les sœurs Kagan appartiennent à cette génération d'intellectuelles libres et indépendantes »[430].

La liberté ne se révèle pas seulement dans les écrits, mais aussi dans les rapports entretenus avec les autres intellectuels. Au moment de la publication des *Amants*[431], dans une lettre à Jean Paulhan datée du vendredi 23 avril 1943, Elsa Triolet ne manque pas d'exprimer son opinion et d'affirmer :

> Cher ami, n'auriez-vous pas des idées préconçues sur mon compte? J'étais suffoquée de voir que vous me soupçonniez d'un certain dédain vis-à-vis de mes personnages que je croyais traiter avec tant de tendresse...[432]

comme si elle voulait défendre son travail de femme écrivain et ne pas céder aux préjugés. Elle joint de « petites rectifications » au manuscrit, destiné aux Éditions de Minuit[433]. Puis, elle écrit :

> J'apprends que vous êtes aujourd'hui contre la publication du texte que vous aviez accepté il y a quelque temps...[434]

Le 25 juin de la même année, Jean Paulhan écrit à Louis Aragon (une note en fin de page) :

---

[428] Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, p. 34.

[429] Marie-Thérèse Eychart, *La Femme ou l'épreuve de la différence*, *cit*., p. 51.

[430] *Ibidem*.

[431] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[432] Bernard Leuillot (dir.), *Louis Aragon, Jean Paulhan, Elsa Triolet, Le Temps traversé. Correspondance 1920-1964*, Paris, Gallimard, 1994, p. 154.

[433] *Ibidem*, p. 154.

[434] *Ibidem*.

> Pour les *Amants*, tout paraît arrangé. Je vous raconterai quelque jour l'histoire. Elle est curieuse.[435]

Finalement, il ne sera question que d'un malentendu, en tout cas Elsa a pris position au regard de sa nouvelle et de son sort.

Le destin des *Amants*[436] sera brillant, car comme Serge Youtkévitch l'affirme :

> J'avalai d'un trait le livre que lui avait valu le Prix Goncourt et je fus conquis non seulement par son style étonnant [...] mais aussi parce que surgissait de ces pages, derrière l'image de l'auteur, celle du pays, de son peuple, de son parti. Le mot de "Résistance" qui jusqu'alors n'était pour moi qu'une ligne de journal, s'incarna ici, prit tout son sens et toute sa force.[437]

et comme lui bien d'autres. Finalement, si l'écriture est un moyen pour accomplir sa propre quête identitaire, alors nous pourrions supposer que *Les Amants d'Avignon*[438] constitue pour Elsa Triolet une étape de sa quête de femme et d'écrivain.

[435] *Ibidem*, p. 157.

[436] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[437] Serge Youtkévitch, *Les Deux Amours d'Elsa*, *in* « Europe », *cit.*, p. 13.

[438] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

CHAPITRE 4
LES VOIX INTIMES

Dans le riche vivier des figures féminines qui au tout début du XXe siècle choisissent le binôme art et littérature comme leur moyen expressif de prédilection, nous comptons Sonia Delaunay et Marie Laurencin, deux femmes artistes de portée internationale qui, tout en travaillant de concert avec les plus grands chefs-de-file des avant-gardes émergentes, donnent naissance à des projets et à des collaborations d'intérêt européen. Se distinguant par des points de force tels que la multiculturalité, le plurilinguisme et le pluristylisme, leurs travaux se révèlent d'importance capitale pour la reconstruction de leur parcours de femmes artistes.

En effet, dans ce chapitre nous entendons montrer que Sonia Delaunay et Marie Laurencin sont à la fois les femmes artistes connues par le grand public pour leurs créations dans le domaine artistique et les auteurs de deux journaux, *Le Carnet des Nuits*[439] pour l'une et *Nous Irons Jusqu'au Soleil*[440] pour l'autre. Puisque les deux œuvres constituent des témoignages de l'époque, relatant la jeunesse et les relations qu'elles ont instaurées au sein des avant-gardes historiques, nous proposons d'analyser quelques textes de Sonia Delaunay et de Marie Laurencin et d'étudier les contacts qu'elles ont pu avoir avec certains chefs-de-file. À partir de l'analyse de l'étroit rapport existant entre leur peinture et leurs écrits, nous souhaitons proposer une nouvelle approche de leur travail de créatrices à travers la lecture et l'étude du journal intime.

Des traces de leurs créations se retrouvent dans les correspondances et dans les mémoires qui ont constitué le *corpus* de notre thèse ; ce sont des témoignages des stratégies mises en places par nos artistes à la recherche de la célébrité et de la reconnaissance sur la scène internationale. D'importance capitale se révèle le panorama culturel dans lequel ces collaborations sont mises en œuvre, mais aussi leur fortune et l'intérêt critique suscité à ce propos.

Deux moments précis de réseau nous sont offerts par Sonia Delaunay et Marie Laurencin ; si la première devient une représentante de l'orphisme et du simultanéisme, la seconde adopte quelques techniques du cubisme sans jamais y adhérer complètement. Toutes les deux se proposent comme des cas exemplaires de femmes actives sur la scène artistique et

[439] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[440] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit*.

littéraire de l'époque, connues par le grand public pour leurs créations artistiques – nous rappelons, dans le large éventail des ouvrages produits, la collaboration de Sonia avec Tristan Tzara pour *Le Cœur à gaz*[441] et celle de Marie avec Diaghilev pour *Les Biches*[442] – ainsi que pour leurs journaux intimes, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*[443] pour Sonia et *Le Carnet des Nuits*[444] pour Marie. Bien que les deux textes aient été publiés à distance de trente-six ans l'un de l'autre, et dans la dernière partie de leur vie, tous les deux racontent dans le détail leur rencontre avec les avant-gardes. *Le Carnet des Nuits*[445] a paru pour la première fois en 1942, en Belgique ; il sera soumis à une deuxième publication à la mort de l'artiste en 1956, cette fois à Genève, chez l'éditeur Pierre Cailler ; *Nous Irons Jusqu'au Soleil*[446] a été publié en 1978 à Paris, chez Laffont.

Il nous paraît intéressant d'observer que, bien que les deux femmes emploient des formes variées et des tons différents, la structure des deux journaux a été également influencée par leur formation artistique, qui relève d'ailleurs du XIXe siècle. Les deux journaux peuvent en effet être considérés comme une forme d'écriture intime qui a été remaniée en un deuxième temps, pour aboutir à une sorte d'autobiographie. Ce qui ne devrait pas nous étonner car, comme l'écrit Philippe Lejeune :

> J'estime qu'il est plus utile de raconter ce qu'on a éprouvé, que de simuler une connaissance indépendante de toute personne et une observation sans observateur. En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie[447].

Ainsi en sera-t-il des deux ouvrages, qui à plusieurs reprises apparaissent comme des textes

[441] Tristan Tzara, *Le Cœur à Gaz*, Studio des Champs Élysées, Galerie Montaigne, le 10 juin 1921 / Théâtre Michel, le 6 juillet 1923.

[442] La représentation du spectacle *Les Biches* a eu lieu à Monte-Carlo, en France, au Théâtre de Monte-Carlo, le 6 janvier 1924. Il s'agit d'un ballet avec chant en 1 acte, dans le cadre des Ballets Russes de Serge Diaghilev, avec la chorégraphie de Bronislava Nijinska, la musique de Francis Poulenc, le rideau, le décor et les costumes de Marie Laurencin ; le décor a été exécuté par le prince A. Schervachidzé et les costumes par Vera Soudeikine ; la régie est de Serge Grigoriev et le chef d'orchestre est E. Flament. Avec Vera Nemchinova, Bronislava Nijinska, Lubov Tchernicheva et bien d'autres.

[443] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit*.

[444] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[445] *Ibidem*.

[446] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit*.

[447] Philippe Lejeune, *On Diary*, Traduit par Katherine Durnin, University of Hawaii at Manoa, 2009.

fragmentaires, et qui peuvent également se partager en deux grandes parties, comme si leurs auteures voulaient préparer le lecteur avant de dévoiler la sphère la plus intime de leurs vies et accompagner le lecteur dans une promenade au pays du moi : si *Nous Irons*[448] se constitue d'une première partie relevant de l'autobiographie et d'une deuxième plus proprement proche de la structure du journal intime, en revanche *Le Carnet*[449] est constitué par une première partie de prose et une deuxième de poésie, contenant entre autres le recueil de poèmes *Bestiaire* consacré aux animaux, curieuse assonance avec l'œuvre homonyme de Guillaume Apollinaire[450]. S'il est vrai qu'à travers la forme autobiographique l'écriture gagne en clarté, il est aussi vrai qu'elle perd en intensité émotionnelle. L'écriture autobiographique se présenterait alors ici comme une sorte de couche supérieure rapprochant les deux journaux de la chronique – voire de la chronique sociale et mondaine –, proposant toute une série de questionnements sur le temps, l'individualité, la mémoire, la curiosité psychologique, pour assumer finalement les traits du méta-discours.

Il est intéressant de souligner que la deuxième partie du texte de Sonia Delaunay commence sous le signe de la tristesse – l'artiste y raconte un moment de crise, c'est-à-dire la mort et l'ensevelissement de son mari Robert –, mais elle devient ensuite le journal quotidien d'une femme artiste qui s'épanouit dans la création et y trouve son bonheur : ce n'est pas par hasard si le chapitre porte le titre *La Vie, la vie toujours recommencée*, comme à vouloir faire un clin d'œil au procès d'éternelle renaissance et rénovation. Au contraire, *Le Carnet*[451] raconte d'abord la vie d'une femme artiste et s'ouvre en un deuxième temps sur la poésie. Ce dernier se présente en effet comme un livre de fragments, connaissant « la fragmentation et la répétition »[452], ce qui nous renvoie à l'affirmation de Philippe Lejeune :

> le journal est peut-être lui-même à l'origine d'une nouvelle esthétique, poétique et existentielle, fondée sur la fragmentation et la vibration[453].

Cependant, un certain besoin de structure, une recherche continuelle allant au delà de la

[448] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit*.

[449] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[450] Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris, Sirène, 1919.

[451] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[452] Christine Bogaert, Philippe Lejeune, *Un journal à soi*. *Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003, p. 9.

[453] *Ibidem*, p. 11.

fragmentation nous paraissent évidents ; pour le dire encore avec Lejeune :

> Le journal satisfait en quelque sorte un besoin de structure, établit des ponts entre les différents éléments de la vie, aide à se situer dans la marche du temps : le présent qui s'écrit, le passé que l'on conserve, l'avenir qu'on bâtit.[454]

Ce « passé que l'on conserve »[455] correspondrait alors à la formation "classique" et conventionnelle des deux artistes, révélant des points communs et s'unissant à leur grande admiration pour la poésie. Cela s'explicite dans les lignes de *Nous Irons Jusqu'au Soleil*[456], où Sonia Delaunay affirme : « Ma folie est de vouloir que tout le monde soit poète »[457.] Quelques lectures communes, notamment Baudelaire, complètent le cadre ; si Sonia Delaunay affirme à plusieurs reprises lire Balzac[458], pour sa part Marie Laurencin affirme : « On peut dire que j'ai été de la plus haute poésie autant que de bouillie »[459].

À travers les pages de leurs journaux, on apprend que la formation de Sonia Delaunay a été complétée auprès de Schmidt-Reutter à Karlsruhe et ensuite à l'Académie de la Palette, à Paris, tandis que celle de Marie Laurencin est une formation de décoratrice. « C'est avec et pour les peintres que j'ai toujours préféré travailler »[460] écrit Sonia Delaunay sans hésiter. Ce sont « les années poétiques »[461], là où le mot *poétique* peut être lu comme *artistique*, l'art et la littérature étant indivisibles l'un de l'autre.

Il nous paraît curieux de remarquer comment la maîtrise du temps se différencie chez les deux artistes : si Sonia Delaunay date ses pages avec une précision méticuleuse, Marie Laurencin ne marque presque jamais le jour, parfois le mois et l'année : « Un journal sans date, à la limite, n'est plus qu'un simple carnet »[462] affirme Philippe Lejeune et

> le journal […] s'inscrit dans la durée. La série n'est pas forcément quotidienne ni régulière.

[454] Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 54.

[455] *Ibidem*.

[456] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit.*

[457] *Ibidem*, p. 85.

[458] *Ibidem*, p. 136.

[459] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit.*, p. 39.

[460] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit.*, p. 88.

[461] *Ibidem*, p. 95.

[462] Christine Bogaert, Philippe Lejeune, *Un Journal à soi*, *cit.*, p. 9

> Le journal est un maillage du temps, aux mailles plus ou moins serrées...[463]

Il est également intéressant de remarquer que le texte de Sonia Delaunay révèle sa sphère privée, puis individuelle, enfin l'intimité la plus secrète, tandis que Marie Laurencin montre quelques difficultés en dévoilant son intériorité, et paraît plutôt préférer s'exprimer par des vers poétiques. Cependant, dans chaque mot, dans chaque phrase et chaque ligne des deux ouvrages, la mémoire et la parole de chacune construisent au jour le jour son identité, s'agisse-t-il de vers poétiques ou en prose. Cela s'avère aussi grâce à la forme du journal intime qui, comme Béatrice Didier l'affirme dans son ouvrage *Le Journal intime*[464], « pendant longtemps et pour beaucoup de femmes, ce fut le seul moyen d'expression possible »[465], tandis que pour Philippe Lejeune tenir un journal

> c'est une activité discrète. Il arrive qu'on tienne son journal en famille ou en avion. Mais le plus souvent on le fait à l'abri des regards, sans en parler à ses proches. C'est aussi une activité passagère, ou irrégulière. On tient un journal pendant une crise, une phase de sa vie, à l'occasion d'un voyage.[466]

Les nouvelles découvertes dans le champ artistique se mélangent ainsi à des récits de la vie quotidienne, dans l'*heureuse compensation* qui fait que le diariste – ou même le lecteur éventuel – puisse retrouver sa tension et sa gravité.

L'étude du journal intime au sein des avant-gardes se révèle nécessaire pour mieux éclairer les notions concernant le travail de la femme artiste. Cela va nous permettre de déceler quelques points communs entre les deux femmes, que nous allons aborder en prenant en considération le chemin de l'écriture personnelle, explicitant leur parcours de formation et les résultats de leur recherche artistique. Analyser les deux textes signifie aussi et surtout parcourir le réseau de relations établies avec les chefs de file des avant-gardes, afin d'étudier la différence d'approche des mouvements du cubisme et de l'orphisme : leur production picturale introduit des caractères d'innovation et de rupture avec la tradition précédente, de la même manière leurs mémoires constituent des témoignages significatifs du Paris du début du

---

[463] *Ibidem*.

[464] Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

[465] *Ibidem*, p. 41.

[466] Catherine Bogaert Philippe Lejeune, *Un Journal à soi*, *cit*., p. 8.

XXe siècle, tout en montrant l'évolution de leurs pensées et en offrant des idées intéressantes concernant leurs opinions sur la société de l'époque, ainsi que sur la condition de la femme.

4.1 SONIA DELAUNAY ET MARIE LAURENCIN

Sonia Delaunay est une grande artiste qui participe à la libération des formes picturales. Dans ses *Prismes électriques*[467] de 1914, elle rend le mouvement par la vibration des couleurs juxtaposées. Le mouvement est aussi une caractéristique de sa vie : elle voyage beaucoup – soit seule soit en compagnie de son mari Robert – et entre en contact avec des cultures différentes, des langues qui ne sont pas la sienne.

L'activité artistique marquera sa vie entière et sera encore plus importante après la mort de Robert, tout en constituant un véritable acte de libération. On dit en effet que, la vie du mari durant, elle a préféré se mettre de côté pour lui laisser plus d'espace, comme l'affirme Jean-Paul Clébert :

> Si l'on sait bien que les hommes subordonnent leur vie privée à leur réussite artistique, on oublie trop que beaucoup de femmes ont sacrifié leur désir de créativité afin de ne pas occulter l'œuvre de leur mari. C'est le cas de toutes celles qui comme Sonia Delaunay ont pris le parti de limiter l'exercice de leur talent au seul bénéfice des supports domestiques, la mode ou l'ameublement.[468]

En tout cas, qu'il s'agit de la vérité ou de simples rumeurs, « Sonia Delaunay illustre le cas de la femme d'artiste, artiste elle-même, qui acquiert plus de notoriété que son mari »[469]. En effet, première peintre dont des tableaux soient exposés au Louvre de son vivant, Sonia Delaunay abolit les frontières entre les arts. En faisant « descendre l'art dans la rue et entrer les couleurs dans la maison »[470], l'artiste d'origine ukrainienne incarne la mode française tout comme Paul Poiret et Jeanne Lanvin : devant seize millions de visiteurs, dans un Paris vibrant de l'effervescence créatrice des années folles, l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes déroule ses fastes. Consacrée reine de l'Exposition, tout le long de sa

[467] Sonia Delaunay, *Prismes électriques*, 1914.

[468] Jean-Paul Clébert, *Femmes d'artistes*, *cit.*, p. 210.

[469] *Ibidem*, p. 241.

[470] Florence Montreynaud, *Le XXe Siècle des Femmes*, *cit.*, pp. 180-181.

vie Sonia Delaunay met en œuvre une recherche picturale continue et incessante ; ses recherches de matières, de couleurs simultanées et géométriques ont influencé tout l'Art Déco.

Tout comme Sonia Delaunay qui, peintre et décoratrice, insère sa boutique dans celle du couturier et fourreur Jacques Heim sur le Pont Alexandre III[471], Marie Laurencin émerge pour son originalité et sa sensibilité :

> À l'aube du vingtième siècle, c'est de Paris que souffla l'esprit qui donna naissance au fauvisme puis au cubisme. Marie Laurencin a vécu au centre de ce tourbillon et a réussi à créer un style original. Tout au long de sa vie tourmentée, elle a peint, elle a recherché l'expression d'une sensibilité, d'une délicatesse qu'il n'est donné qu'aux femmes de rendre. Le chagrin, la tristesse, la magie, l'innocence de chaque instant… Elle a réussi à les entrelacer avec les fils de couleur de sa palette. Elle a créé un monde arc-en-ciel imprégné du parfum de la France.[472]

C'est Masahiro Takano, directeur du musée Marie Laurencin, qui exprime l'admiration la plus complète vers les œuvres de la peintre française. En effet, la résonances de ses peintures a été énorme dans le pays du Soleil Levant, au point que le premier musée entièrement consacré – et de façon permanente à l'artiste – a été inauguré en 1983 à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste, dans l'Hôtel Tateshina, au sein d'un site protégé.

> La réduction de l'œuvre de Marie Laurencin à une suite de variations sur l'éternel féminin a, très fréquemment, conduit l'amateur à mal situer le peintre parmi les grands de son époque. Si la comparaison avec un Picasso ou un Braque, ses amis de la première heure, ne s'impose évidemment pas, c'est plus en raison de ses qualités de femme et de peintre (c'est-à-dire une raison de nature), que d'une raison de qualité dont l'évaluation reste totalement subjective.[473]

L'objectivité rigoureuse laisserait alors la place à une majeure sensibilité, qui au lieu de constituer un caractère négatif, représenterait une des clés du succès de la femme artiste :

---

[471] L'enseigne dit : « Heim Furs – Sonia Delaunay simultanés ». Le terme "simultané" fait référence aux recherches optiques qu'elle mène depuis 1912 avec Robert.

[472] Masahiro Takano, *Préface*, *in* Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin 1883-1956. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tokyo, Musée Marie Laurencin, 1986.

[473] Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin*, *cit*.

> au delà de la réunion de plus de 1300 documents qui est d'ailleurs un chiffre élevé si on le compare aux œuvres de ses contemporains et d'un inventaire général, nous sommes maintenant autorisés à affirmer que Laurencin, même dans ses peintures mineures, fut, à sa façon, un maître.[474]

La valeur de la production artistique de Marie Laurencin ne serait pas de simple compréhension. D'ailleurs, elle souffrirait de la condition déjà évoquée de « femme de », ce qui la placerait dans le cadre d'un discours misogyne. Elizabeth Louise Kahn s'exprime à ce propos :

> The terms of Laurencin's *difficulty* as an artist, a persona and a subject of public discourse predated the first mention of her reputation in Apollinaire's 1908 review. As an aspiring *femme peintre*, she had already been located in the masculine-constructed discourses of the mid- to late nineteenth century. Unwillingly, she had inherited a set of gendered obstacles from the past.[475]

Nous pourrions ainsi nous questionner par rapport à l'opinion qu'Apollinaire a au sujet de la peintre. En feuilletant ses ouvrages, nous pouvons déduire que sur le manuscrit des *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*[476], aussi bien que sur le deuxième jeu d'épreuves, le chapitre consacré à Marie Laurencin vient en tête des *Peintres nouveaux*[477]. Au moment où Apollinaire corrige les épreuves, il écrit au crayon « M. Laurencin » en haut de la page qui précède le chapitre consacré à Metzinger. Cela paraît indiquer que pour un temps il veut insérer le chapitre immédiatement après Picasso et Braque , mais il se décide finalement à en faire le cinquième de la série. Reléguer Marie Laurencin au chapitre V, après Metzinger et Gleizes, correspond aussi à renoncer au plan primitif des *Méditations esthétiques*[478],

[474] *Ibidem.*

[475] Elizabeth Louise Kahn, *Marie Laurencin. Une femme inadaptée in Feminist Histories of art*, Burlington (Vermont USA), Ashgate, 2003 : « Les termes de la difficulté de Laurencin en tant qu'artiste, une personne et un sujet de discours public, précède la première mention de sa réputation dans la revue d'Apollinaire de 1908. En tant qu'aspirante *femme peintre*, elle avait déjà été située dans les discours construits par les hommes de la dernière moitié du dix-neuvième siècle. Involontairement, elle avait déjà hérité d'un ensemble d'obstacles du passé liés au genre », traduction réalisée par nos soins.

[476] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques*, *cit.*

[477] *Ibidem.*

[478] *Ibidem*.

remplacées par un traité sur *Les Peintres cubistes*. Ensuite, en plaçant Gris plutôt que Léger directement après Marie Laurencin, il arrive à réunir tous ceux qu'il appelle "scientifiques" et il les met avant les trois "orphiques", également réunis, Léger, Picabia et Duchamp »[479]. S'il est vrai que

> de tous les peintres et sculpteurs qu'Apollinaire a révélés au public de son temps […], ceux qui figurent dans *Les peintres cubistes* semblent avoir été les plus avares de louanges. […] Marie Laurencin était encore en train de protester modestement un peu avant sa mort qu'elle n'avait jamais été cubiste et qu'elle était bien incapable de l'être,[480]

nous pouvons affirmer que le poète éprouve un véritable « enchantement devant les toiles mystérieuses du Douanier Rousseau et de Marie Laurencin en 1911 »[481] : Apollinaire appelle son amie "Mademoiselle Marie Laurencin", la situe sur le même plan d'importance de grands artistes comme Picasso ou Georges Braque, et ne manque pas de rassembler les notes qui la concernent sous la diction *Peintres nouveaux*, pour lui réserver une place de tout respect dans le chapitre *Le Cubisme et la Critique*. Seul livre de critique qu'Apollinaire ait publié de son vivant,

> *Les Peintres cubistes* annoncent en 1913 un ouvrage combat, une défense généreuse des jeunes amis du poète, un défi jeté au public parisien au beau milieu de la bataille qui allait bouleverser l'art du XXe siècle.[482]

Et, parmi ses amis, nous comptons bien évidemment "Mademoiselle Marie Laurencin".

Manifeste ou manuel du cubisme, qui ne garde aujourd'hui qu'une valeur plutôt historique, l'ouvrage d'Apollinaire présenterait

> quelques erreurs de fait, on n'accepte plus les quatre catégories du cubisme qu'Apollinaire chercha à imposer, on n'attache plus la même importance que lui à des noms tels que Metzinger, Gleizes et Marie Laurencin, on y regrette l'absence d'autres peintres, surtout de

[479] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques*, *cit.*, p. 26.

[480] *Ibidem*, pp. 31-32.

[481] *Ibidem*, p. 36.

[482] *Ibidem*.

> Jacques Villon,[483]

affirment Leroy Breunig et Jean-Claude Chevalier dans l'introduction à l'édition de 1965. D'après les deux scientifiques, le poète aurait fait une surestimation de ceux qu'il considérait comme des amis, pris par l'affection et la tendresse. Son geste galant, consistant à commencer la seconde partie de l'œuvre – dans sa première version – par un chapitre sur Marie Laurencin, produit des jugements sévères :

> c'est en partisan, semble-t-il, qu'il écrit son compte rendu du Salon d'Automne où il se voit « presque seul parmi les écrivains d'art à défendre » les artistes qui exposent dans la salle 8.[484]

Tout en regrettant l'absence de Delaunay et de Marie Laurencin, sans parler bien entendu de Picasso et de Braque, Apollinaire salue les envois de Metzinger, Gleizes, Léger, Le Fauconnier et La Fresnaye, et s'il répète que le cubisme n'est pas un système, il avoue pour la première fois qu'il forme bien une école. Ce sont encore les Indépendants, en mars, qui donnent à Apollinaire l'occasion de mettre les cubistes en vedette et, en effet, dans son énumération des œuvres maîtresses de ce salon, il ne nomme que les toiles des membres de cette école : encore une fois paraît le nom de Marie.

En 1910, lorsqu'Apollinaire se voit confier la rubrique de la « Vie artistique » à l' « Intransigéant »[485], il commente parmi d'autres envois aux Indépendants ceux de Marie Laurencin, de Metzinger et de Delaunay. Metzinger y expose un portrait cubiste d'Apollinaire ; ce dernier aide les cubistes à exposer ensemble dans la salle 41 au Salon. Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Laurencin, Léger et Metzinger y sont représentés et Apollinaire commente leurs toiles dans son compte rendu, aussi bien que l'exposition rétrospective de Rousseau. Dans son chapitre *Sur la peinture* Apollinaire explique la signification du cubisme scientifique – caractérisé par l'aspect géométrique – et regroupe sous ce courant toute une série d'artistes, dont naturellement Marie Laurencin.

La grâce et l'élégance, l'originalité de ses œuvres, la délicatesse de ses traits auraient ensorcelé non seulement le poète, mais bien d'autres artistes ; comme le dit José Pierre dans

---

[483] *Ibidem*, pp. 9-10.

[484] *Ibidem*, p. 15.

[485] « L'Intransigéant et le Journal de Paris », Paris, 1880 – 1940.

Marie Laurencin[486],

> ou de ces eaux-fortes, je ne me déclare point satisfait et je trouve que l'artiste a esquivé le problème, mais ne l'a point résolu.[487]

Cependant, la peintre ne reçoit pas que des félicitations pour son travail ;Roger Bissière commente lui aussi la production de la femme artiste, mais sur un autre ton :

> Mlle Marie Laurencin, par exemple, veut à tout prix rendre perceptible la grâce et la fraîcheur qu'elle préfère, dans l'œuvre d'art, à toute autre qualité. En face de ces aquarelles il devrait être interdit sans doute de parler de grâce dans un ouvrage consacré à Marie Laurencin : cela ferait en quelque sorte pléonasme.[488]

Hors du temps et parfois même de l'espace – n'ayant pas de repères géographiques précis – ses œuvres communiquent une sorte de fragilité, en tout cas de délicatesse de trait et d'esprit. C'est Marie Laurencin qui, déjà adulte, lit *Alice au Pays des Merveilles* – elle en possède plusieurs éditions – et échange des livres d'enfance avec la fillette de Nicole Groult, Flora, comme on raconte dans *Marie Laurencin*[489]. Les couleurs pastels sont les préférées de Marie, après toute une époque passée à peindre en camaïeu des gris et des bruns ; ils l'apparentent encore au monde de l'enfance, et renvoient à un passé mythique.

La production de Marie Laurencin est marquée par une véritable surabondance dans les dernières années de la carrière de l'artiste. Tout le long de sa vie la production artistique sera variée. Des petites peintures des premières années on passe aux grandes compositions de 1910 à 1914. Dans les années Vingt, l'artiste répond à des commandes – portraits, décorations, hauts de portes –, tout en brossant à plusieurs reprises des compositions de format moyen. Après la crise de 1929, les œuvres redeviennent plus petites, à un ou deux modèles seulement, et après 1940, faute de matériaux – toile sur châssis – elle use de petits panneaux de bois ou de carton, entoilé ou non. Sennelier, Lefèvre-Foinet figurent parmi ses fournisseurs, comme l'attestent leurs cachets au dos de certaines œuvres. C'est d'ailleurs

[486] José Pierre, *Marie Laurencin*, Paris, *cit.*

[487] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques*, *cit.,* p. 15.

[488] *Ibidem*, p. 6.

[489] Flora Groult, *Marie Laurencin*, Paris, Mercure de France, 1987.

après 1940 que les datations deviennent délicates, à cause de l'habitude de Marie de ne jamais dater systématiquement, sauf ses grands tableaux.

Quoiqu'il en soit, Marie Laurencin demeurera à jamais une artiste exceptionnelle, dont les recherches ont contribuer à l'évolution de la conception de la peinture au XXe siècle.

> À Paris, au début de ce siècle, le monde artistique envisageait un grand changement, le Fauvisme et le Cubisme gagnant de plus en plus de terrain. Jeune étudiante en peinture, Marie Laurencin connut de jeunes artistes d'avant-garde et devint, pour ainsi dire, leur fleur adorée. Bien qu'influencée par Picasso, Braque, Rousseau et Apollinaire, elle se créa, par son sens esthétique original, son propre style et elle obtiendra une place très assurée dans le milieu de l'art : celle d'une des rares femmes peintres que la France moderne ait connues,[490]

affirme Masahiro Takano, Président du Musée *Marie Laurencin* Tateshina, au Japon, lui qui définit Marie Laurencin comme « cette Française qui nous vient du Japon »[491].

[490] Masahiro Takano, *Message*, *in Marie Laurencin*, p. 9.

[491] Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin*, *cit*., p. 7.

4.2 LES JOURNAUX INTIMES ET LES ÉCRITS AUTOBIOGRAPHIQUES

4.2.1 *Nous Irons Jusqu'au Soleil*

Sonia Delaunay joue un rôle important dans le développement du livre d'artiste français. Non seulement elle crée avec Blaise Cendrars un livre en accordéon de plus de deux mètres, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*[492], mais elle coopère également avec un autre auteur, le dadaïste Tristan Tzara, pour l'illustration de deux de ses livres de poèmes.

Des traces de la rencontre avec Tzara sont présentes dans les pages de *Nous Irons Jusqu'au Soleil*[493], là où la voix du dadaïste se fait porteuse de la nouveauté et de l'élan créateur :

> La voix de Tzara nous redonne le mal de Paris. J'étais la première à lire tout ce qui arrivait de France. Son manifeste prophétique qui nous parvient à Paris rejoint nos idées. Nous ne crions donc plus seuls dans le désert. Paris va recommencer à bouger. En lisant l'appel dadaïste, nous savions que l'heure du rapatriement approchait[494].

« L'appel du dadaïste »[495] a en quelque sorte la fonction de réunir les têtes pensantes dans le même lieu et dans le même temps ; tel un prophète, Tzara voit et prévoit avant l'heure ce qui se passera sur la scène parisienne. Sa voix sibylline définit, en 1921 – date à laquelle l'extrait fait référence –, tout le travail qui viendra après. Ce court passage nous donne l'occasion de faire quelques réflexions linguistiques et stylistiques. Tout d'abord, nous retrouvons le champ sémantique lié à la voix, qui est d'ailleurs récurrent chez les auteures étudiées. Le cri du couple de poètes renforce et souligne l'importance attribuée à la nécessité de s'exprimer d'une manière nouvelle et implique l'urgence des propos, tout en introduisant une métaphore d'impact : « Nous ne crions donc pas tous seuls dans le désert ». Le désert, c'est au fond la représentation de cet exile forcé, loin du ferment parisien.

L'idée du mouvement, suggéré par ce « Paris qui va commencer à bouger », de la

[492] Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, *cit*.

[493] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit.*

[494] *Ibidem*, p. 83.

[495] *Ibidem*.

frénésie, du changement, renvoie en quelque sorte à la création d'une scène nouvelle, mais aussi à l'entrée sur scène de l'homme nouveau et de la femme nouvelle, qui vont bientôt habiter ces temps et ces espaces qui seront ensuite déformés par les théories surréalistes. Rentrer à Paris ne signifierait alors pas reprendre les choses d'où on les avait laissées, mais recommencer et redéfinir de nouveaux champs d'étude et de travail. C'est la naissance – ou alors le renouvellement – de l'avant-garde, qui s'impose et qui, d'une certaine manière, « appelle » à la création et à l'échange.

Le texte de Sonia Delaunay témoigne d'ailleurs des contacts avec les autres artistes, qui s'avèrent constants et riches :

> Le dimanche, nous recevons la nouvelle avant-garde dadaïste et surréaliste, Soupault, Tzara et Breton. Des peintres aussi : Gleizes, Lhote et Chagall.[496]

Parmi ces noms, celui de Tzara résonne : c'est avec lui que Sonia entretiendra la correspondance que nous allons étudier par la suite, et dans laquelle il est question d'art et de création. Les vingt-deux lettres et deux cartes postales échangées nous montrent l'intérêt de Sonia Delaunay pour l'œuvre du Douanier Rousseau et pour sa conservation. C'est un intérêt qui a commencé bien avant l'échange épistolaire, car dans *Nous irons*[497] nous pouvons lire des rencontres avec le Douanier qui porteront ensuite à la création de quelques projets communs. Mais Henri Rousseau n'est pas le seul à être l'objet de l'intérêt de Sonia ; non seulement, par l'exigence et la rigueur de son travail, elle rend hommage la mémoire de Robert Delaunay, en donnant à ses avancés plastiques un accent délicatement coloré, mais elle s'occupe également de la conservation des papiers de Robert et ensuite de la fortune de ses œuvres.

Avant, le couple a dû faire face à quelques soucis de nature économique, l'obligeant de vendre la peinture réalisée par le Douanier :

> Peu après notre retour, nous avons dû nous séparer de *La Charmeuse de serpents*. Nous l'avons vendue à un collectionneur, Jacques Doucet, à condition qu'à sa mort, le tableau revienne au Louvre[498].

[496] *Ibidem*.

[497] *Ibidem*.

[498] *Ibidem*, p. 95.

Il s'agit en effet du tableau qui avait été commissionné à Rousseau et qui est aujourd'hui conservé au musée du Louvre.

Mis à part cet épisode, Sonia a l'air assez engagé en ce qui concerne la conservation de la mémoire de Rousseau. Dans ses lettres à Tzara, elle ne manque pas de critiquer le travail fait par d'autres et de mettre en avant son engagement personnel :

> J'apprends qu'il s'est fondé un Comité organisé par Comœdia pour conserver la tombe de Rousseau, comme toujours il est constitué par trois quarts de salauds qui n'ont en rien contribué à la gloire de Rousseau. Mais l'important, et la seule chose qui compte, c'est que sa tombe va être conservée et transportée dans le jardin des Beaux-Arts de sa ville natal, Laval, grâce à la proposition du maire de cette ville. Ceci se fait grâce aux lettres envoyées par moi en novembre.[499]

Son intérêt pour la scène artistique est vif et constant, d'autant plus après la mort de son mari Robert. Sonia sent le besoin de s'informer, d'apprendre ce qui se passe dans la capitale et ailleurs, désirant rencontrer d'autres artistes et en voulant échanger avec eux :

> Je suis allée à la galerie Charpentier voir les cent chefs-d'œuvre de l'École de Paris. Il y a là des toiles des quarante dernières années, Matisse, Rouault, Braque, Picasso, Utrillo, Dufy ont plusieurs toiles. Les autres une, Rousseau deux, entre autres *La Charmeuse de serpents* qui est au Louvre.[500]

Jour après jour, elle se fait en quelque sorte une passeuse de la culture de son temps. Elle s'informe et, surtout, elle informe des derniers aspect des avant-gardes. Les chefs-de-file arrivent même à collaborer avec elle :

> Tzara m'avait demandé les costumes de sa pièce *Le Cœur à gaz*. Il s'agit de costumes très simples, parfaitement raisonnables, nés sous le crayons, composés, définitifs, d'une audace directe qui devait d'un seul coup les imposer, puisque « de chaque création, Sonia Delaunay fait un tout. Il y a la couleur, la substance, et aussi les muscles et les os ; ses meubles ont des squelettes, ses robes ne seront que des prétextes à embellir le port. Sonia Delaunay habille et elle habille au sens le plus strict... Elle crée, mais ce qu'elle crée, c'est moins une robe, une

[499] *Ibidem*.

[500] *Ibidem*.

> écharpe, qu'une nouvelle créature ; on croirait qu'elle prend de je ne sais quelle armoire mystérieuse les parures destinées à tel ou tel, d'où certaines noblesses de cette aisance sur tout[501].

Sonia Delaunay est finalement une artiste complète, qui sait s'occuper de ses projets autant que de ses relations, tout en ajoutant, de temps en temps, un brin d'ironie :

> Tzara est arrivé au retour de son voyage officiel à Prague et à Vienne. Il m'a dit de venir chez lui voir sa première édition de Rimbaud *Le Bateau Ivre*. Je crois qu'il est comme Arp à la recherche d'une femme et si je voulais... Pas si bête ! Premièrement j'ai un travail à terminer de nous deux et je considère que je ne m'appartiens pas. Deuxièmement j'aime ma vie actuelle.[502]

En effet, à l'occasion, les observations critiques laissent la place à des épisodes de nature plus personnelle, qui provoquent chez le lecteur des sentiments d'empatie et d'identification.

La participation effective aux mouvements d'avant-garde coïncide pour Sonia Delaunay avec la recherche d'une voie nouvelle et surtout personnelle, voire originale. Ses connaissances de dessin classique lui permettront d'aborder ensuite l'avant-garde d'une manière plus novatrice par rapport à d'autres. Mariée avec un gérant de galerie, Wilhelm Uhde, elle était déjà en contact avec les avant-gardes française et russe. Uhde l'introduira dans le cercle direct d'artistes tels Braque, Derain et le Douanier Henri Rousseau. L'amitié de Sonia Delaunay avec Tristan Tzara naît après la collaboration de Robert Delaunay à la revue « Dada » et durera toute sa vie, comme le témoigne le poème dédié à Sonia Delaunay à l'occasion du vernissage de sa boutique simultanée à l'Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

---

[501] *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit.*, p. 87.

[502] *Ibidem*.

4.2.2 *Le Carnet des Nuits*

C'est en 1942, en pleine occupation, que *Le Carnet des Nuits* est publié pour la première fois en Belgique. Il faudra attendre 1956, à la mort de l'artiste, pour que le Carnet soit soumis à une deuxième publication, cette fois à Genève, chez l'éditeur Pierre Cailler.

Son auteure est Marie Laurencin, plus connue pour sa carrière artistique que pour son œuvre littéraire. Connue sous les noms de Coco ou de Tristouse Ballerinette[503], tant célébrée par les vers de Guillaume Apollinaire, le poète de la modernité, Marie Laurencin a écrit tout au long de sa vie des « courts billets »[504], des lettres, des journaux intimes et des poèmes, autant de témoignages utiles pour mieux appréhender son travail de femme artiste d'avant-garde.

Nous nous proposons de mettre l'accent sur l'activité de Marie Laurencin en tant qu'auteure de prose et de poésie, et de montrer qu'il existe une continuité certaine entre son travail de peintre et son travail d'écrivain. Car l'écriture paraît être une sorte de délivrance, voire même l'aboutissement d'une longue et parfois douloureuse quête identitaire. Nous nous proposons donc de relire le *Carnet*[505], afin d'offrir une analyse que nous espérons originale de la personnalité de Marie Laurencin.

Avoir en mains *Le Carnet des Nuits*[506] signifie avoir accès à un ouvrage qui relève à la fois du journal intime et du carnet de dessins, où les mots et les images se mélangent et cohabitent dans un monde peuplé de petites filles, de contes enfantins et de couleurs pastels. Le double statut du *Carnet*[507] est dû aussi bien à une forte présence des souvenirs évoqués à la première personne par l'auteure qu'à sa structure, rappelant à plusieurs reprises la forme des carnets de croquis, où les images se juxtaposent sans avoir de lien apparent. En effet, si d'une part les textes de Marie Laurencin se font l'écho des nuances qui caractérisent ses tableaux,

[503] C'est sa mère qui la nomme *Coco*, tandis que le sobriquet *Tristouse Ballerinette* renvoie à l'ouvrage de Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*, où le poète Croniamantal s'éprend de Tristouse, vraisemblablement inspirée de Marie Laurencin.

[504] Comme le témoigne Flora Groult dans son ouvrage *Marie Laurencin*, p. 55, c'est ainsi que Marie Laurencin définit sa correspondance.

[505] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[506] *Ibidem*.

[507] *Ibidem*.

dont ils en proposent et en même temps en élargissent la palette de couleurs, de l'autre ils paraissent se situer dans une dimension qui, de prime abord, pourrait être définie comme atemporelle, plongée dans une sorte de discontinuité du discours narratif et appartenant à un univers où la notion du temps est reléguée au deuxième plan, voire abandonnée.

Le Carnet[508] peut être divisé en deux grandes parties : la première, en prose, est consacrée à quelques souvenirs d'enfance et de jeunesse – la plupart sans référence temporelle ou spatiale précises ; la deuxième partie rassemble les compositions poétiques les plus variées quant au genre, thème et style. C'est la partie en prose qui, étant la plus vouée à l'introspection, est la plus proprement proche du journal intime : à travers une narration à la première personne, avec une très forte présence du "je", et grâce au mécanisme propre des libres associations émergent rêves et pensées. Nous analyserons ce mécanisme plus loin, en nous appuyant sur une étude que Francesco Orlando[509] consacre à l'interprétation psychanalytique du texte littéraire. Pour l'heure, nous nous limitons à affirmer que le choix des sujets traités par Marie Laurencin est totalement arbitraire : c'est elle qui, comme tout auteur de journal intime, décide des thèmes et des modalités qu'elle va aborder. Il ne faut pas oublier que la structure propre du journal intime est une structure fragmentaire, ici portée à son extrême, car l'auteure propose au lecteur de petits camées qui pourraient être lus indépendamment l'un de l'autre. Toute l'action se déroule dans une ambiance légère, dans un monde lointain et nouveau, où l'exactitude et la précision des faits racontés laissent la place au conte, en reproduisant l'ambiance vague et indéterminée de la fable. C'est un effet qui résulte de la manière dont Marie Laurencin aborde la question du temps, qui tient une place très importante dans toute son œuvre. Nous pouvons déjà affirmer que le *Carnet*[510] s'articule autour d'une structure temporelle bidimensionnelle : le futur n'existe pas et seul le passé et le présent sont utilisés. Par ailleurs, la majorité des faits qui se déroulent dans la partie en prose renvoient à l'enfance et à la jeunesse, tandis que les événements évoqués dans la partie en vers relèvent plutôt de l'âge adulte. En effet, dans la partie en prose la narration est conduite aux temps du passé, notamment à l'imparfait, et elle est souvent discontinue, de nouveau faute de dates. Quelques repères temporels apparaissent, vers la fin de la partie en prose et dans le sous-titre de celle en vers – 1915-1920 – et même ici il n'y a que la notation du mois et de

[508] *Ibidem*.

[509] Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turin, Einaudi, 1973.

[510] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

l'année, jamais celle du jour. Ce que Béatrice Didier, dans son étude sur le journal intime, affirme à propos de Marcel Jouhandeau pourrait valoir pour le *Carnet*[511] :

> D'autres diaristes [...] affectent une totale indifférence à la chronologie. Jouhandeau, par exemple, se contente de noter l'année de ses Journaliers. C'est que, bien souvent, il s'agit d'un recueil de réflexions.[512]

Peu importent les dates dans les textes de Marie Laurencin car il s'agit en effet d'un « recueil de réflexions »[513].

De manière plus générale, et pour reprendre les termes de Genette[514] nous n'observons pas de grands changements sur la ligne du temps de l'histoire, qui devient ainsi une ligne assez droite, enrichie par quelques rétrospections concernant la période de l'école et une curieuse biographie de Guillaume Apollinaire. La composition prend la forme d'une digression analeptique à l'intérieur du récit, qui en général paraît reproduire l'évolution des événements de la vie de l'auteure dans le temps. De plus, le temps de la narration ne correspond pas tout à fait avec le temps du récit, au moins dans les toutes premières pages ; nous ne remarquons que des analepses et aucune prolepse, ce qui apparente le texte plus au passé qu'au futur. Même si les événements sont difficilement datables, il est possible d'affirmer que le journal couvre une période allant de la petite enfance de Marie Laurencin aux années Vingt.

Mais une grande importance est accordée au temps dans son acception météorologique, conçu comme le reflet de la partie la plus intime de l'auteure, jusqu'à en faire l'un des thèmes principaux du *Carnet*[515] et à lui attribuer le rôle de contrôle du rythme du récit :

---

511 *Ibidem*.

512 Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 23.

513 *Ibidem*.

514 Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil.p. 77.

515 Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

> On racontera des choses sur elle / Mais on ne saura dire / Comme elle aimait le calme / La vie simple – / Les portes fermées doucement / L'Adresse – la rapidité / La lenteur aussi / Et les livres / Ses maîtres : le hasard – le temps.[516]

L'auteure confie parfois au bon et au mauvais temps le pouvoir de calmer son esprit et de l'apaiser : c'est ce qui se produit au moment où, après un moment de découragement, elle demande « Un peu de pluie, Seigneur »[517], en confiant à la pluie une fonction rassurante tout en invoquant l'aide de Dieu, ce qui confère une connotation religieuse à l'exhortation. Toutefois, c'est le mauvais temps qui se révèle propice à la création artistique jusqu'à devenir source d'inspiration : « Ici temps de chien et froid de canard, pluie d'orage ; que faire ? Travailler »[518]. Et, au-delà des pages du *Carnet*[519], comme pour confirmer sa sensibilité à la nature environnante, Marie Laurencin écrit une lettre à une amie non identifiée et, tout en se référant à son *Carnet*[520], elle affirme : « Éditeur suisse pour un vague livre de souvenirs, à peu près terminé. Je n'y parle que de la pluie »[521]. En effet, si l'on trouve parfois dans l'œuvre de Marie Laurencin quelques clins d'œil au temps chronologique, par exemple dans *La semaine de la petite fille*[522], où les jours de la semaine sont évoqués dans une composition qui a les traits d'une comptine, et où nous assistons à de nombreux renvois aux saisons – l'été en premier lieu dans le poème homonyme –, dans le *Carnet*[523] la dimension temporelle est profondément liée à l'intériorité et la subjectivité. La temporalité subjective est indiquée, par exemple, par des remarques concernant les saisons et les changements naturels qui les accompagnent, tels « Le jour avec la mer très méchante en ce moment »[524] dans *De Biarritz*[525].

Les repères spatiaux – en premier lieu l'Espagne, de Malaga à Barcelone en passant par Madrid –, dans la partie en prose, sont aussi précisés à la fin de chaque poème, comme

[516] *Ibidem*, p. 85.

[517] *Ibidem*, p. 34.

[518] *Ibidem*, p. 37.

[519] *Ibidem*.

[520] *Ibidem*.

[521] Flora Groult, *Marie Laurencin*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 23

[522] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, p. 77.

[523] *Ibidem*.

[524] *Ibidem*, p. 30.

[525] *Ibidem*.

pour nous rappeler les étapes de l'exil. En effet, contrairement à ce qu'on pense communément, la vie de Marie Laurencin n'a pas été couleur rose pâle comme ses tableaux, elle a été marquée par des moments difficiles, notamment lorsqu'elle s'est réfugiée en Espagne pour fuir les ravages de la Grande Guerre. Suite à sa séparation d'avec Guillaume Apollinaire en 1914, Marie Laurencin épouse un Allemand, le baron Otto von Wäjten, avec qui elle gagne la Péninsule ibérique. Ce qui est curieux, c'est que même si les poèmes ont été composés pendant cette période, Marie Laurencin ne consacre pas un mot à la guerre : s'agirait-il de simple réticence ou d'un réel manque d'intérêt pour la période historique qu'elle a traversée ? En fait, il n'y a que de rares remarques concernant l'Histoire en général : Marie Laurencin bien sûr mentionne de grandes personnalités de l'art et de la littérature telles que Pablo Picasso et Guillaume Apollinaire ou encore Charles Baudelaire et James Joyce, mais le caractère du texte est plutôt intimiste et concentré sur l'exploration de l'univers intérieur. Nous observons également une forte opposition entre l'aspect privé et l'aspect public de la vie du peintre : c'est une opposition émergeant entre autres grâce à la structure propre du journal intime et qui ne représente qu'un des exemples de dualité et de dichotomie permettant d'insérer l'œuvre de Marie Laurencin dans le cadre d'une structure caractérisée par la pluralité de styles et de langues propre aux avant-gardes.

D'ailleurs, Marie Laurencin montre un fort attachement à la tradition symboliste de la fin du XIXe siècle. Il suffit de penser aux nombreux renvois à la poésie, et notamment à Baudelaire, que l'auteure affirme avoir lu dans sa jeunesse : « Je me souviens avoir lu pour la première fois les *Fleurs du Mal* à vingt ans, le livre appartenait à ma mère »[526], pour découvrir le pouvoir évocateur de son écriture :

> J'étais émerveillée et je partais dans les rêves, j'ouvrais toutes les portes de l'appartement et un jour j'ai fait ma première poésie.[527]

C'est à travers ces quelques symboles – les couleurs, les parfums et les sons ou l'évocation des arbres et de la mer – que nous décelons des rappels constants à sa peinture. Les couleurs sont très présentes, aussi bien dans la prose que dans la poésie. Même le rouge, qu'elle affirme à

[526] *Ibidem*, p. 38.

[527] *Ibidem*.

plusieurs reprises ne pas aimer particulièrement y est nommé : « Vêtue de rouge sombre »[528]. Car chez Marie Laurencin l'écriture peut dire ce que sa peinture tait : « L'écriture est un tel moyen de soigner ses doigts, ses bras, ses yeux, agilité »[529]. L'écriture lui permet de s'ouvrir et d'explorer de nouveaux moyens d'expression, en allant au-delà de ses paramètres de couleur : si dans ses tableaux elle n'utilise qu'une ou deux fois dans toute sa carrière de peintre la couleur rouge, cette couleur fait surface dans ses poèmes, créant ainsi un fort contraste entre les deux modes d'expression. Les paramètres utilisés dans l'écriture et dans la peinture sembleraient alors ne pas être les mêmes, comme si une plus grande liberté était offerte par le texte écrit, tandis qu'un contrôle strict des thèmes traités serait exercé sur la toile. En effet, nous remarquons un plus grand espace ouvert à l'imagination dans la prose et dans les poèmes de Marie Laurencin que dans ses tableaux. La recherche à laquelle elle se consacre est aussi différente, suivant les moyens d'expression employés : si au niveau textuel elle offre une grande variété de thèmes et de sujets, au niveau pictural l'innovation concerne plutôt les techniques et les formes, tandis que les sujets représentés semblent appartenir à un cercle restreint – notamment des dames, des petites filles, des chiens et des chevaux –. Il est également intéressant de remarquer que Marie Laurencin ne peint pas de paysages ; au contraire, elle en décrit – et souvent – dans son *Carnet*[530], ce qui confirme une fois de plus le pouvoir d'expression de l'écriture chez cette femme artiste, différent de son langage proprement artistique.

Nous pouvons alors observer chez Marie Laurencin un mélange de styles, de genres et de techniques différents – dans le *Carnet*[531] on remarque en effet la présence de la prose, de la poésie, du dessin –, ce qui est une constante des avant-gardes : le contenu de ses écrits renvoie à la sensibilité propre du XIX^{e}siècle, par l'importance donnée au paysage et aux détails de la nature, tandis que la forme, si variée et complexe, rappelle plutôt les structures créatrices explorées par les avant-gardes, sous le signe du pluristylisme et du plurilinguisme. Du point de vue de la technique, son écriture s'approprie quelques-unes des tendances propres aux avant-gardes telles que la porosité entre prose et poésie – profondément liées entre elles –

[528] *Ibidem*, p. 91.

[529] *Ibidem*, p. 39.

[530] *Ibidem*.

[531] *Ibidem*.

alors que, du point de vue de l'intime, son expression montre des points communs avec le symbolisme, évidents dans les nombreux renvois à la nature.

Des notes, des phrases qui se suivent avec empressement, des renvois instinctifs à des personnages qui parfois sont désignés par la seule lettre initiale ou se reconnaissent par l'indication de la nationalité ou de la couleur des cheveux s'alternent sans toutefois jamais se rencontrer, puisqu'ils proviennent de réalités et d'horizons différents. Du texte de Marie émerge la fraîcheur d'une écriture qui paraît régresser et devenir enfantine, dans le désir d'une reconnaissance publique que ses écrits n'ont pas toujours atteint.

Rare exemple d'écriture du je dans le contexte des avant-gardes historiques au féminin, le *Carnet*[532] pose la première personne au centre du récit. C'est un “je” lasse, mélancolique, qui préfère vivre dans le passé plus que dans le futur, et à qui paraît manque la capacité de se projeter :

> De temps en temps le son du cor, l'année dernière, c'était pour annoncer la mode des robes à traîne ; cette année je ne sais encore ce qu'il veut dire.[533]

Le seul acte en devenir est représenté par le travail, une activité méthodique qui paraît dépendre des questions de temps et des lois intérieures, qui ne sont pas toujours définies avec précision, mais qui peuvent toujours reconduire au moment présent, le temps de l'action et de la créativité :

> Si vous saviez comme je suis changée, il y a des jours où un vent léger passe et je me sens bien, je travaille.[534]

La présence d'un passé mythique, lointain, mélancolique revient souvent ; à ce passé sont assimilés les souvenirs et la formation, tandis que le présent et le futur demeurent encore le temps des projets et des travaux :

> Le mois d'août est mon détesté, le mois de septembre me ranime, c'est la fin des vacances et

[532] *Ibidem*.

[533] *Ibidem*, p. 52.

[534] *Ibidem*, p. 36.

> octobre arrive. Mystère de la Maison.[535]

Il paraît que Marie Laurencin ne soit pas très enthousiaste de l'idée de la publication de ses écrits, comme si elle voulait fuir de l'aura de célébrité qui la désignerait comme un personnage publique sans secrets, dans l'obligation de renoncer à une partie de son intériorité et de son intimité. Il devient ainsi fondamental de reconnaître l'intentionnalité du journal, tout en mettant en évidence les critères de choix des textes ensuite destinés à la publication et à la diffusion, puisque les écrits deviennent un des premiers paramètres de connaissance, avec les œuvres picturales, de la femme artiste. Un témoignage vivant, bien que fragmentaire, des réflexions les plus variées d'une créatrice, le *Carnet*[536] souligne la capacité de Marie Laurencin de se dédoubler en tant qu'artiste qui se consacre à la peinture et à l'écriture : le *Carnet*[537] se propose en effet comme le produit de la prose et de la poésie, porteur de la structure dichotomique si chère à la plupart de la production féminine examinée.

L'esprit des avant-gardes est donc pleinement présent et reconnaissable dans l'œuvre entière de Marie : le mélange des genres et l'expérimentation des langages s'unissent et se confrontent dans un seul grand moment expressif, qui synthétise les trois modalités. Il ne s'agit donc pas simplement d'un journal d'artiste, mais d'une création d'avant-garde qui réunit la forme classique du journal et du l'album de croquis. La fragmentation des plans, la superposition des techniques et des images, la présentation de la réalité sous différents points de vue de manière simultanée : comme le Cubisme offre une nouvelle représentation de l'espace, libre de l'imitation du réel et de la perspective, de la même manière *Le Carnet des Nuits*[538] propose les prérogatives propres aux avant-gardes. Et pourtant, comme le souligne Quentin Bajac,

> Le XXe siècle n'a toutefois pas inventé l'écriture fragmentaire. Si celle-ci a fini par constituer un des traits distinctifs de l'esthétique moderne, c'est tout au long du XIXe siècle qu'elle s'est imposée, en littérature comme dans les arts plastiques, depuis l'esthétique littéraire romantique jusqu'au goût pour les découvertes archéologiques. Méfiance ou lassitude grandissantes à l'égard des notions d'achèvement, d'harmonie ou d'équilibre ? Signe des temps, la fin du XIXe siècle voit éclore plusieurs systèmes d'analyse utilisant le détail anatomique comme outil de

[535] *Ibidem*, p. 53.

[536] *Ibidem*.

[537] *Ibidem*.

[538] *Ibidem*.

> connaissance du sujet. Le système d'identification criminelle, le premier, fait appel à la méthode photographique et anthropométrique mise au point par Alphonse Bertillon à la Préfecture de police de Paris dans les années 1880. L'individu est envisagé comme une somme de signes particuliers, de détails anatomiques caractéristiques, notamment l'oreille – qui se révèle le facteur le plus important au point de vue de l'identification. Presque au même moment, une méthode analytique et scientifique d'attribution des œuvres est mise au point par l'expert et historien d'art Giovanni Morelli, à partir de tableaux de la Renaissance. Indifférent à la composition générale des tableaux qu'il étudiait, Morelli voyait, dans le dessin de certains détails de l'anatomie des figures, notamment les mains et les oreilles, la meilleure clé d'identification de leur auteur : la manière dont le peintre peignait, le dessin des ongles, la position des doigts, le contour et l'intérieur des lobes d'oreille sont, à ses yeux, particulièrement caractéristiques du style de l'artiste. À cet égard, ses ouvrages illustrés de dessins au trait de lobes et de positions de mains, fragments de figures tirées principalement de tableaux de la Renaissance italienne, évoquent tant les planches des traités anatomiques que les manuels d'identification judiciaire de Bertillon de la même période[539].

Il s'agit d'une fragmentation qui se lie au désordre et au hasard, dans le sillage de Mallarmé[540], dans l'opposition à l'homogène, dans la dispersion de l'unité, là où la poésie se propose comme l'acte qui permet au lecteur de s'approprie des images éparpillées pour en faire des marques distinctives de son destin. Désormais, la poésie – et dans le spécifique celle du *Carnet*[541] – ne reflète ni mime plus une composition stable et rigide, animée par des règles dictées par la raison ; il s'agit au contraire d'un chaos apparent, que le lecteur doit réordonner, recomposer et agréer comme il préfère. Le fil rouge reste celui de la mémoire, du souvenir, du parcours de formation : l'artiste parcourt à l'envers les années de son enfance et de son adolescence, en choisissant avec précision ces épisodes qui justifient et démontrent que l'art est un cadeau innée, intrinsèque et présent dès les premières années de vie.

Le Carnet[542] se propose en effet comme un dialogue de l'auteure avec elle-même, qui se confronte au "je" narrant de son passé, et le lecteur, devant lequel la vie de l'artiste est mise en scène à travers une lecture personnelle des fragments de son existence. Marie Laurencin ne se limite pas à peindre la vie, mais va plus loin et l'écrit aussi, la parsemant de ses touches de

[539] Quentin Bajac, *Le Corps en éclats. La collection de photographies*, Paris, Centre Pompidou, 2011, pp. 6-7.

[540] Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Vollard, 1898.

[541] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[542] *Ibidem*.

couleurs qui laissent entrevoir la trame et le de la toile – qui peut se comparer à la vie meme –, et qui seulement en partie peuvent couvrir, mais jamais effacer.

À travers les pages du *Carnet*[543], Marie Laurencin s'écrit et se raconte : elle se sert des événements – en majorité ordinaires – des situations et des sentiments, pour explorer son je, pour chercher à connaître et à faire connaître son essence. L'écriture intime et privée de Marie Laurencin s'adresse indirectement au lecteur et observe ses réaction, tout en gardant une voile constant, comme si l'auteure ne voulait pas dévoiler complètement son intimité mais, consciente de l'effet que ses mots pourraient avoir sur le public, elle évite de traiter de manière approfondie la plupart des sujets. Les seuls épisodes qui sont effectivement caractérisés d'un début et d'une fin sont ceux qui se situent dans le passé, comme l'épisode du mouton par exemple, le seul où la figure paternelle fait son apparition.

Le Carnet[544] de Marie Laurencin est, au fond, un livre d'artiste : il nous paraît répondre à toutes les prérogatives concernées, qui peuvent se résumer de suite :

> L'appellation « livre d'artiste » réunit sous son égide plusieurs types d'ouvrages, parfois très différents les uns des autres de par leur nature et leur fonction. De plus, l'équivalent français-anglais de certains termes n'a pas le même sens dans les deux langues (artists' book est différent de livre d'artiste).[545]

Il est ainsi nécessaire de proposer une distinction entre les termes *book art* e *livre d'artiste*:

> La même confusion apparaît avec le terme « book art » que certains assignent à la notion artisanale de fabrication du livre alors que d'autres choisissent de l'utiliser comme substitut au terme « livre d'artiste », afin de ne pas avoir à suppléer le médium à son type d'auteur, permettant ainsi de rendre le genre autonome.

Isabelle Jamesson propose aussi sa définition personnelle, qui tient compte des études précédentes, et qui peut facilement s'adapter au texte de Sonia Delaunay et à celui de Marie Laurencin :

---

[543] *Ibidem*.

[544] *Ibidem*.

[545] Isabelle Jameson, *Histoire du livre d'artiste*, *in* « Cursus », vol. 9. n° 1, automne 2005. p. 3.

> De toutes ces différentes appellations et définitions du livre d'artiste, nous avons choisi de considérer celles ayant trait au type de volume produit par une seule et même personne, dans le respect de la forme traditionnelle du livre et dont le message passe à la fois par le contenu textuel, lorsque présent, et par la forme plastique de l'objet. Nous considérerons donc comme livre d'artiste ces œuvres dont le contenant et le contenu forment un tout cohérent qui exprime la pensée plastique de l'artiste. Ceux-ci proviennent, comme nous le verrons bientôt, des mouvements artistiques de la deuxième moitié du 20e siècle et se présentent en rupture à la fois avec la tradition bibliophilique des beaux livres et celle des beaux-arts (utilisant des matériaux de piètre qualité et diffusant massivement les livres), ainsi qu'avec l'art élitiste et coûteux tel que collectionné par les musées.[546]

En effet, *Le Carnet des Nuits*[547] de Marie Laurencin nous paraît respecter ces mêmes critères, puisqu'il répond aux prérogatives suggérées par Jameson : tout en respectant la forme du livre et ménageant à son intérieur des langages littéraires différents – la prose et la poésie – le Carnet peut vanter aussi une précise forme plastique, exprimée par les croquis réalisées par l'artiste. Les deux instruments puisent dans l'art et la littérature et forment un ensemble cohérent, capable d'exprimer la dualité de l'auteure donnant la vie au plasticisme de l'artiste d'un coté et au mot écrit de l'autre.

Dans le détail, il paraît intéressant d'examiner quelques pages du *Carnet*[548] de Marie Laurencin, dans l'intention de toucher l'habileté de l'artiste de se mesurer sur plusieurs versants, s'appliquant dans les domaines les plus variés – la prose et la poésie, ainsi que la peinture – mais aussi d'appliquer au mot écrit les techniques adoptées pour la peinture de ses toiles. Les touches de couleur constituent le premier élément évident que nous pouvons repérer dans le *Carnet*[549] : ces touches légères et impalpables, qui effleurent la toile sans y rester trop longtemps pour l'empregner avec sa propre essence, proposent des images voilées, transparentes, qui paraissent fuir à tout regard enquêteur du lecteur, qui examine le Carnet comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art.

---

[546] *Ibidem*.

[547] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[548] *Ibidem*.

[549] *Ibidem*.

Et effectivement, le *Carnet*[550] pourrait se considérer comme une œuvre d'art à tous les effets, si nous considérons la possibilité de définir l'œuvre de Marie Laurencin comme un livre d'artiste – comme il advient pour *La Prose du Transsibérien*[551] de Sonia Delaunay. D'après la définition proposée par la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec,

> le livre d'artiste est un ouvrage de création originale édité, œuvre d'art dans laquelle le texte ou le livre en tant que support constitue un point de référence pour une recherche conceptuelle et plastique. Conçu par des artistes qui peuvent s'associer à des artisans du livre (relieurs, typographes, imprimeurs, etc.), le livre d'artiste est disponible en tirage limité ou parfois en un seul exemplaire et fait appel à des techniques de réalisation variées. Cette définition s'applique également au livre-objet et au périodique d'art.
>
> Le livre d'artiste se distingue de l'ouvrage de bibliophilie qui est plutôt ouvrage de collection que l'on apprécie pour ses qualités esthétiques et techniques. Il est édité à tirage limité et est conservé pour la qualité ou l'originalité de sa conception et de sa fabrication : illustrations remarquables, reliure soignée, usage de papier artisanal, inventivité de la typographie ou de la mise en page.[552]

Quant aux touches de couleur, prenons à titre exemplaire le texte reportant la date d'août 1928. Nous y retrouvons non seulement une écriture évanescente, impalpable, extrêmement légère, mais aussi le flux de conscience cher à Virginia Woolf et à James Joyce : Marie va avec une extrême agilité d'un sujet à l'autre, tout en obtenant comme résultat un texte sans solution de continuité.

[550] *Ibidem*.

[551] Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, *cit*.

[552] Isabelle Jameson, *Histoire du livre d'artiste*, *cit*., p. 4.

4.3 AU CŒUR DES AVANT-GARDES, AU CŒUR DE L'HISTOIRE

4.3.1 *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*

> Sonia Terk-Delaunay n'est qu'une parmi ces jeunes femmes que l'on a appelées les amazones de l'avant-garde russe qui ont quitté leur pays natal pour s'imposer à Berlin, à Paris ou à New York, auprès d'un compagnon peintre.[553]

Au cours des années, tous les artistes et poètes, les créateurs des Ballets Russes, les Surréalistes, les Dada, deviennent ses amis. Sonia Delaunay imagine les costumes et les gilets brodés de Tristan Tzara, Louis Aragon, René Crevel[554] et d'autres poètes surréalistes. De plus, elle habille Gloria Swanson[555] et de nombreuses vedettes du cinéma français. Des manteaux, des marqueteries de laine ou de fourrure pour la célèbre Nancy Cunard[556] et les femmes des architectes du Bauhaus comme celle de Marcel Breuer[557] ne sont que quelques unes de ses créations. En architecte d'intérieur elle collabore aux maisons de Mallet-Stevens et les costumes des premiers films de Marcel l'Herbier[558], tel que *Vertige*[559], sont imaginés par elle-même. Ses tissus achetés par Chanel[560] ou Madame Lanvin[561] sont aussi vendus à Londres chez Liberty's, chez Metz & Co., à Amsterdam et dans les plus exclusifs *department stores* de New York. Jean Cocteau[562], Blaise Cendrars[563], Joseph Delteil[564], Philippe Soupault[565] écrivent

[553] Jean-Paul Clébert, *Femmes d'artistes*, *cit.*, p. 243.

[554] René Crevel (Paris, 1900 – Paris, 1935), poète français.

[555] Gloria Swanson (née Gloria Josephine Mae Svensson, Chicago, États-Unis, 1899 – New York, États-Unis, 1983), actrice américaine.

[556] Nancy Cunard (Paris, 1896 – Paris, 1965), écrivaine, éditrice et rédactrice en chef anglaise.

[557] Marcel Lajos Breuer (Pécs, Hongrie, 1902 – New York, États-Unis, 1981), architecte et designer de mobilier hongrois.

[558] Marcel l'Herbier (Paris, 1888 – Paris, 1979), réalisateur de cinéma français.

[559] Marcel l'Herbier, *Vertige*, 1926.

[560] Gabrielle Chanel (dite Coco, Saumur, 1883 – Paris, 1971), créatrice, modiste et styliste française.

[561] Jeanne Lanvin (Paris, 1867 – Paris, 1946), styliste française.

[562] Jean Cocteau (Maisons-Laffitte 1889 – Milly-La-Fôret, 1963), dessinateur, dramaturge et poète français.

[563] Blaise Cendrars (de son vrai nom Frédéric Louis Sauser, La Chaux-de-Fonds, 1887 – Paris 1961), écrivain d'origine suisse.

[564] Joseph Delteil (Villar-en-Val, 1894 – Grabel, 1978), écrivain et poète français.

[565] Philippe Soupault (Chaville, 1897 – Paris, 1990), poète français.

à propos de ses tissus et de ses robes. Son travail, ses modèles, ses carrés influencent également Paul Klee.

Sonia Delaunay nous permet d'entreprendre un voyage fascinant à travers l'art du XXe siècle : de la Russie à l'atmosphère effervescente et cosmopolite du milieu parisien des années qui précédent la Première guerre mondiale. Amie, comme le mari – compagnon d'art et de vie – d'intellectuels, poètes et artistes, Sonia s'exprime dans chaque sphère de la production créative : peinture, graphique, mode, publicité, théâtre, ballet, cinéma, ameublement et illustration de livres. Sa recherche de la couleur pure, de la lumière et du rythme est inlassable. Comme le dit Marina Giordano en citant les mots de la femme artiste dans son ouvrage dédié à la célèbre femme artiste :

> Io sono attirata dai colori puri. Colori della mia infanzia, dell'Ucraina. Ricordi di nozze contadine del mio paese dove i vestiti rossi e verdi ornati di molti nastri svolazzano danzando.[566]

Et encore, d'après Louis Cheronnet :

> Sonia Delaunay ci trascina tra ricordi di viaggio in regioni assolate, piene di folgorazioni alla Rimbaud. […]. Ci conduce negli spazi magici dello spazio ottico e delle invisibili telecomunicazioni.[567]

Suivant le credo des avant-gardes, Sonia Delaunay émerveille à chaque fois son public, tout en proposant des créations novatrices et originales.

Un des ouvrages le plus significatifs de la production de Sonia Delaunay reste *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*[568], dont nous avons trouvé des traces des étapes créatives dans *Nous Irons Jusqu'au Soleil*[569]. La femme artiste y raconte

---

[566] Marina Giordano, *Sonia Delaunay. La Danza del colore*, Milan, Selene, 2003, p. 13 : « Je suis attinée par des couleurs pures. Couleurs de mon enfance, de l'Ukraine. Souvenirs de noces paysannes dans mon pays où les vêtements rouges et verts ornés de tant de rubans qui virevoltaient en dansant », traduction réalisée par nos soins.

[567] *Ibidem*, p. 127 : « Sonia Delaunay nous emporte au travers de ses souvenirs de voyages dans des régions ensoleillées, pleines de fulgurations à la Rimbaud. Elle nous conduit dans des espaces magiques de l'espace optique et des invisibles télécommunications », traduction réalisée par nos soins.

[568] Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, *cit*.

[569] Sonia Delaunay, *Nous Irons Jusqu'au Soleil*, *cit*.

comment elle est parvenue à la création du premier livre simultané en 1913, où Blaise Cendrars relate le voyage à bord du Transsibérien qu'il aurait effectué dix ans auparavant, au temps de la guerre russo-japonaise, en compagnie de la petite Jehanne de France, une fille perdue au cœur pur de Montmartre.

La prose souple, extrêmement rythmée qui fait entendre comme le souffle de la locomotive, bien se marie avec la singularité de la mise en page. L'ouvrage se présente sous la forme d'un dépliant plié en accordéon de 2m x 0,36m, ses couleurs vives et ses formes géométriques traduisent en couleur le rythme et l'émotion du poète, qui inaugure une prose poétique faite comme un collage de sensations, de souvenirs, d'évocations et de sentiments qui affleurent à la conscience tandis que le train l'emporte :

> Je suis en route
> J'ai toujours été en route
> Je suis en route avec la petite Jehanne de France
> Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues
> Le train retombe sur ses roues
> Le train retombe toujours sur ses roues[570]

Comme le montre l'extrait que nous proposons ici, les recherches sur la couleur et sur la lumière menées par les Delaunay s'inscrivent dans les liens tissés entre l'étude de la couleur et celle du son, notamment de la musique. Le rythme paraît dicter la création du poème entier, qui exprime l'introspection du narrateur et la cadence rapide du train à la fois, tout en formant une seule unité avec les formes colorées qui encadrent le texte. Ces dernières, répondant de la technique du simultané, cessent d'être de simples illustrations et donnent naissance à une véritable œuvre d'art, qui peut ainsi se développer sur les deux voies de la forme artistique et de la forme littéraire. Les techniques de la peinture, de la fabrication textile et de la céramique sont mises au service de la création et permettent de donner un aperçu concret du lien d'amitié entre la femme artiste et le poète[571], marqué par l'affinité linguistique de la langue russe.

---

[570] Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, *cit*.

[571] La rencontre entre Blaise Cendrars et Sonia Delaunay remonte à juillet 1912, lorsque ce dernier fait une lecture de son poème *Les Pâques à New York* dans l'atelier des Delaunay. La femme artiste en réalisera une reliure qui annonce le travail successif pour *La Prose* d*u Transsibérien* et qui constituera l'inauguration d'un langage nouveau.

4.3.2 *Le Petit Bestiaire*

Dans *Le Carnet*[572] de Marie Laurencin, un changement de style et de thèmes se produit dans la partie en vers libres intitulée *Petit Bestiaire*. Marie Laurencin y privilégie les images liées à la nature et aux animaux, d'où le titre : il ne s'agit pas seulement d'une énumération de plantes, d'arbres et d'arbrisseaux, mais de courts textes consacrés, dans l'ordre, à un tigre, un lion, un zèbre, un cheval, un chien, des oiseaux, des chiens *heureux*, des poissons. La référence au *Bestiaire*[573] de Guillaume Apollinaire est évidente : en comparant les deux Bestiaires, cependant, il apparaît que le lion constitue l'unique moment de rencontre entre les deux textes. Seul animal commun aux deux œuvres, chez le poète ce n'est qu'une « malheureuse image »[574] d'un roi captif et dont l'existence est liée à la ville de Hambourg et aux Allemands ; chez Marie, le lion devient un être « généreux »[575], une figure à la fois positive et courageuse. Incarnation du pouvoir, d'après Chevalier[576], il est également le symbole du père, du maître et du souverain, revêtant parfois les habits du tyran. L'image du lion émergeant dans le texte de Marie Laurencin demeure ambiguë quant à la figure parentale évoquée : dans son poème *Le Lion*, Marie utilise en effet le terme "parent", désignant de la sorte à la fois la mère et le père, et renvoyant en même temps au concept de refoulement tel qu'il est évoqué par Francesco Orlando[577]. Associé à la figure générique du parent ou de la parentalité, le lion perd dès lors sa connotation masculine. L'omission – vraisemblablement inconsciente – suggère l'incapacité à exprimer le lien au père. La figure paternelle n'apparaît qu'une seule fois, dans le poème *Le Mouton carnivore* :

> Marie avait horreur de tout ce côté masculin – la voix plus forte – les baisers sur le front – même les compliments – et une certaine sauvagerie d'un homme qui était assez fier de sa fille.[578]

---

572 Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

573 Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire*, *cit*.

574 *Ibidem*, p. 9.

575 Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*., p. 60.

576 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont / Jupiter, p. 575.

577 Francesco Orlando, *cit*., p. 76.

578 Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*., p. 14.

Certes, la théorie des libres associations et des mythes personnels proposée par Charles Mauron[579] peut nous aider à analyser ces vers ; toutefois, nous pourrions également formuler l'hypothèse selon laquelle le rôle de souverain et de père est ici joué par la mère, étant donné que le *Carnet*[580] commence par *Madame*, un poème vraisemblablement dédicacé à la mère du peintre. Le lion ne serait-il pas alors la mère ayant remplacé le père aussi bien dans l'éducation que dans la vie quotidienne ? L'absence d'images masculines dans la plupart des tableaux de Marie Laurencin nous encourage à poursuivre l'analyse en ce sens.

Une autre approche possible pourrait cependant nous amener à nous interroger autrement sur la nature du *Carnet*[581]. Serait-il un journal intime, un recueil de poèmes, un simple rassemblement d'idées, d'objets, de mots, d'images ? Ce qui est certain, c'est qu'il ne s'agit pas d'un journal intime au sens propre du terme : le *Carnet*[582] est composé de fragments, de souvenirs réunis dans un même recueil, comme s'il s'agissait d'une sorte de collage cubiste. À l'intérieur de ce que Marie appelait son « livre de souvenirs »[583], des esquisses qu'elle signe créent une sorte de cadre dans lequel s'insèrent ensuite les poèmes, suggérant de manière implicite que le fragment ne peut être appréhendé qu'en l'adossant au contexte artistique. Tout comme dans un carnet de dessins ou dans un texte d'avant-garde, les images sont multiples et variées, se fondent et s'amalgament de par leur diversité.

Comme nous l'avons affirmé auparavant, c'est finalement une quête identitaire qui se construit dès son plus jeune âge à travers le rapport avec ses parents. Il n'est pas difficile de penser à ce que Virginia Woolf écrit en 1929 : « L'espace est habité par la mère, le temps par le père »[584]. Ce n'est pas par hasard si les repères chronologiques sont très faibles et si, en revanche, les repères géographiques sont forts : Marie étant une fille illégitime, vraisemblablement elle n'a pu tisser que de faibles liens avec son père, tandis que sa mère, partageant avec elle le quotidien, a de toute évidence influencé de près ses choix artistiques.

Dans les écrits de Marie Laurencin émergent constamment le désir d'un retour chez la mère aussi bien que le souhait d'un éloignement. C'est un rapprochement qui pourrait être suggéré

[579] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, p. 24.

[580] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[581] *Ibidem*.

[582] *Ibidem*.

[583] Flora Groult, *Marie Laurencin*, *cit*., p. 23.

[584] Virginia Woolf, Une Chambre à soi, Traduit de l'Anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 57.

par le symbole du cheval[585], chanté à plusieurs reprises dans le *Carnet*[586] de Marie et qui, d'après Chevalier[587] évoque l'archétype proche de celui de la Mère, mémoire du monde. Marie Laurencin désigne celle-ci à plusieurs reprises par l'expression “Madame”, mais surtout elle parle d'un moi enfant à la troisième personne, comme si les faits qui concernent le rapport mère-fille étaient trop éloignés dans le temps et dans l'espace pour lui appartenir. Joëlle Cauville écrit à propos du rapport entre la femme écrivain et la mère :

> Rejoindre la mère, rétablir la filiation perdue, reste, en effet, le souci, l'archétype de toute femme écrivain soucieuse de s'inscrire et de s'écrire fille légitime[588]

ce point de vue nous permettrait d'appliquer une lecture matrilinéaire telle que celle proposée par Cathy Helen Wardle dans son volume concernant la figure et l'œuvre de Jeanne Hyvrard[589], écrivaine française ayant canalisé son lien très fort avec la mère dans la création artistique. Sur la base de telles suggestions, il semble possible d'envisager à l'intérieur du *Carnet*[590] de Marie Laurencin une forte présence de la figure maternelle, jusqu'à émettre l'hypothèse d’une influence matrilinéaire reposant sur les associations présentes dans le *Carnet*[591].

De son côté, Daniel Marchesseau affirme dans son texte sur Marie Laurencin[592] que la distance de Marie avec la mère est imposée par ses origines. Ne serait-ce plutôt la volonté d'opérer une distinction entre les deux Marie, l'artiste et la femme, deux figures qui paraissent ne jamais vraiment se fondre ? D'ailleurs, il est vrai que le rapport mère-fille subit une transformation au fil des années : si au début Marie l'appelle “Madame” ou “Princesse”, tout en s'interrogeant sur le secret de son charme, dans les dernières pages on peut lire :

[585] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*., p. 47.

[586] *Ibidem*.

[587] Jean Chevailler, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, cit., p. 222.

[588] Joëlle Cauville, *Mythographie hyvrardienne : analyse des mythes et des symboles dans l'œuvre de Jeanne Hyvrard*, Saint-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 119.

[589] Jeanne Hyvrard (Paris, 1945), écrivaine française.

[590] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[591] *Ibidem*.

[592] Daniel Marcesseau, *Marie Laurencin*, *cit.*

> Pendant des années elle ne manifesta que son dédain, puis un lien se forma entre nous, un lien subtil qui demeura toute sa vie et je me flatte encore de cela. La fière, la dédaigneuse changea ses manières et me récompensa d'une tendresse de la plus grande rareté.[593]

Ce changement est peut-être dû à l'entrée en scène de Guillaume Apollinaire, qui paraît avoir perturbé l'univers féminin de Marie Laurencin et changé sa relation avec sa mère. L'arrivée du poète contribue sans doute à achever sa prise de conscience de femme artiste, comme son *Carnet*[594] en témoigne : « Si vous saviez comme je suis changée, il y a des jours où un vent léger passe et je me sens bien, je travaille »[595]. Dans son *Carnet*[596], Apollinaire devient également le terme de comparaison avec le monde qui l'entoure ; du coup, personne ne parle ou ne raisonne mieux que lui : « Ils parlent énormément et c'est curieux [...] ils essaient d'avoir les mêmes conversations qu'Apollinaire et Picasso »[597] ; personne n'a autant d'idées originales : « Guillaume avait toujours des idées nouvelles »[598]. Le poète est également le sujet d'une curieuse biographie rédigée par Marie, dans laquelle les repères temporels sont encore une fois rarissimes : « Guillaume Apollinaire était né à Rome »[599], un homme qui « aimait les fruits, surtout les melons, les oranges, les raisins, et le soleil bien avant tout le monde »[600].

Son *Carnet*[601], commencé comme un texte intimiste, inscrit dans un monde clos, fermé, s'ouvre dans la partie en vers pour atteindre une nouvelle étape de sa quête identitaire. C'est un parcours marqué entre autres par l'usage que Marie Laurencin fait des pronoms personnels : la pluralité des voix du *Carnet*[602] s'exprime aussi par la scission, commune à la plupart des journaux intimes, entre le moi qui écrit et le moi qui agit. Cette scission est encore plus marquée quand l'auteure recourt à la troisième personne pour parler d'elle-même,

---

[593] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*., p. 11.

[594] *Ibidem*.

[595] *Ibidem*, p. 36.

[596] *Ibidem*.

[597] *Ibidem*, p. 35.

[598] *Ibidem*, p. 45.

[599] *Ibidem*, p. 44.

[600] *Ibidem*.

[601] *Ibidem*.

[602] *Ibidem*.

notamment dans la composition Le mouton carnivore : « Marie avait neuf ans »[603], puis encore : « Marie avait horreur de tout ce côté masculin »[604]. C'est un "moi" en voie de construction, qui oscille sans cesse entre la deuxième et la troisième personne du singulier, comme dans le poème *Le Carnet des Nuits*[605] : « Toi – tu lis les albums de Kate Greenaway »[606]. Le dialogue entre les deux voix de Marie Laurencin ne fait au fond qu'illustrer par avance la théorie de Béatrice Didier : « Le développement du journal intime est parallèle à celui du moi »[607] : si dans un premier temps le Carnet est le lieu du repliement et du retranchement, il devient également le témoin de son ouverture au monde et de son épanouissement, là où le moi féminin prend forme et commence sa nouvelle existence. C'est une existence profondément enracinée dans le travail, autre élément témoignant des dichotomies présentes dans l'œuvre de Marie Laurencin. En effet, en ce qui concerne le travail nous pouvons remarquer une scission entre le travail abstrait – ici représenté par l'écriture – et le travail concret – correspondant à la peinture –, ce qui renvoie en quelque sorte à la scission introduite par les avant-gardes et analysée par Asor Rosa[608]. Cette notion de scission permet également de déceler une correspondance entre le travail abstrait et l'écriture et une autre correspondance entre le travail concret et la peinture. Ce n'est pas par hasard si Marie Laurencin écrit « Temps de chien. Que faire ? Travailler »[609], là où elle se réfère à l'acte de la peinture et non pas à celui de l'écriture : travailler, c'est pour elle le fait de se mettre au travail, œuvrer, produire et surtout pas écrire. C'est une scission qui n'a pas d'issue, qu'il est impossible de résoudre : chez Marie Laurencin, la production et l'action littéraire demeurent des actes occasionnels, alors que la production artistique au sens propre a pour résultat la création d'un produit concret, plus proche du travail artisanal.

La quête identitaire émergeant du journal intime sera justement appréciée par ses contemporains. C'est par exemple ce que souligne Daniel Marchesseau lorsqu' il nous rappelle à quel point le talent littéraire de Marie Laurencin est très vite reconnu par Henri-Pierre

[603] *Ibidem*, p. 13.

[604] *Ibidem*, p. 14.

[605] *Ibidem*.

[606] *Ibidem*, p. 90.

[607] Béatrice Didier, *Le Journal intime*, *cit*., p. 59.

[608] Alberto Asor Rosa, *Avanguardie*, *in* Romano, Ruggiero (dir.), *Enciclopedia*, vol. 2, Turin, Einaudi, 1977, pp. 195-231.

[609] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*., p. 37.

Roché, le destinataire de ses premiers billets en 1903, qui déclare : « Devant le chevalet, elle se cherche elle-même »[610], tout comme elle le fait devant son *Carnet*[611]. Les deux volets de l'œuvre de Marie voient le passage du "je" omniprésent à la description intéressée et intéressante du monde qui l'entoure, le tout accompagné d'une naïveté toute particulière dans les descriptions des gens qui l'entourent. Encore une fois, la dualité des sentiments persiste : d'un poème à l'autre, d'une phrase à l'autre, l'auteure passe de la mélancolie à l'allégresse comme si de rien n'était. Nous lisons par exemple un jour d'août : « Avoir du talent est une aventure qui vaut la peine et je me méfie de trop de compliments »[612] et, tout de suite après, dans le même paragraphe :

> Miss P. est morte dans une clinique, des suites d'une opération, elle m'avait écrit une petite lettre très tendre avant d'entrer dans la maison de santé,[613]

dans une structure qui reprend, comme nous l'avons démontré ci-dessus, celle des collages avant-gardistes. Ce n'est donc pas par hasard si Daniel Marchesseau définit le *Carnet*[614] de « journal intime en forme de « scrap-book »[615], où la vérité et l'innocence paraissent souveraines. L'image et la parole se mêlent et s'entremêlent sans cesse, dans le sillage de sa peinture qui, pour Marchesseau, peut « dire sans raconter, évoquer sans préciser »[616] ; cela se produit également dans son écriture, qui dit les faits sans vraiment les raconter, évoque les évènements sans les préciser, ou sans en avoir vraiment conscience.

> Marie Laurencin, la seule femme dont on ait pu dire "C'est un peintre" a trouvé le chiffre hermétique de la grâce. Qui nie que son *Portrait* ou ses *Jeunes filles* attente au goût français,[617] affirme Jean Metzinger. Son double parcours de peintre et de poétesse a

[610] Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin*, *cit*., p. 16.

[611] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[612] *Ibidem*, p. 41.

[613] *Ibidem*, p. 41.

[614] *Ibidem*.

[615] Daniel Marchesseau, *Marie Laurencin*, *cit*., p. 15.

[616] *Ibidem*, p. 16.

[617] Jean Metzinger, *in* Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, *cit*., p. 57.

duré toute sa vie et s'est exprimé par le biais des pages du journal intime et des vers de ses poèmes. Finalement, c'est une quête identitaire qui s'effectue à travers le parcours de l'écrivain, se proposant comme un nouveau point de vue sur la vie de femme et notamment de femme artiste, avec une joie et une naïveté toutes particulières. Comme l'écrivait Guillaume Apollinaire dans ses *Peintres cubistes*[618] : « Les femmes apportent dans l'art comme une vision neuve et pleine d'allégresse de l'univers »[619].

[618] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, *cit.*

[619] Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire*, *cit*., p. 34.

CHAPITRE 5
LA TROISIÈME VOIX

La lecture du monde proposée par Valentine de Saint-Point n'est pas idéologiquement féministe ; elle impose une vision de la femme enracinée dans ses spécificités et exalte les différences – non seulement biologiques – entre corps féminin et corps masculin. Parmi les femmes aux destins parallèles et tragiques qui ont transformé la conception du corps au XXe siècle à travers l'art de la chorégraphie[620], nous comptons Isadora Duncan[621] – que Valentine de Saint-Point rencontre entre 1912 et 1915 chez Rodin – et ensuite Joséphine Baker[622]. Pour sa part, Valentine de Saint-Point est la seule à concevoir la danse idéiste, grâce à son projet de la *Métachorie*[623] : son intérêt pour la discipline conceptuelle et géométrique révèle une conception nouvelle de l'instinct et de l'intuition. La *Métachorie*[624] se développe ainsi en contraste avec les principes théoriques qui la poussent à refuser les conventions scéniques de l'époque, pour développer ensuite l'autonomie de la musique et de la danse.

Le corps de Valentine de Saint-Point est un corps tendu vers le désir et non pas vers la maladie, comme il advient pour Claire Goll et pour Roch Grey ; ses gestes soulignent le besoin intime de tester sa féminité. Il s'agit d'un corps peint dans son devenir et dans son parcours d'évolution, qui trouve son écho dans les personnages féminins qu'elle invente : le désir d'Aude – la protagoniste d'*Une Femme et le désir*[625] – se reflète dans l'énergie produite par ses membres, comme il s'avère pour Suzanne Amiel, le personnage principale d'*Arsenic*[626].

En revanche, le corps de Roch Grey est un corps en mouvement, qui fuit de lui-même, qui ne s'accepte pas et qui s'exprime par un cri profond, déchirant, qui paradoxalement reste silencieux et s'étouffe tout seul. Cela contraste profondément avec la voix de Valentine, qui

---

620 Pour le rapport eétroit ntre la danse et la littérature, nous renvoyons à l'ouvrage de Laura Colombo, Stefano Genetti (dir.), *Pas de mots : de la littérature à la danse*, Paris, Hermann, 2010.

621 Isadora Duncan (San Francisco, États-Unis, 1877 – Nice, 1927), danseuse américaine.

622 Joséphine Baker (née Freda Josephine Mc Donald, Saint-Louis, États-Unis, 1906 – Paris, 1975), chanteuse et danseuse afro-américaine.

623 Valentine de Saint-Point, *La Métachorie*, *in Manifeste de la Femme futuriste*, suivi de *Manifeste futuriste de la Luxure*, *Le Théâtre de la Femme*, *La Métachorie*, Paris, Séguier, 1996.

624 *Ibidem*.

625 Valentine de Saint-Point, *Une Femme et le désir*, *cit*.

626 Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

est prête à fasciner l'autre et à le séduire. Pour toutes les auteures étudiées, il est vrai que « L'amour, la rage et le fragment seront bien le fil rouge des années à venir »[627], trois constantes d'une ou de plusieurs vies qui se développent sur les plans de la création artistique, de la maladie et de la douleur, dans une lutte sans fin qui investit aussi le corps, désormais partie active d'un procès de création sans égaux.

C'est justement ce procès de création que nous nous proposons d'analyser ici : le travail de deux créatrices – Hélène d'Œttingen et Valentine de Saint-Point – nous paraît se présenter comme le cas exemplaire de la *troisième voix*, une idée que nous avons explorée dans nos deux premiers chapitres et que nous souhaitons évoquer ici une dernière fois. Ainsi, nous nous proposons d'approfondir la production des deux auteures sous le double axe de la corporéité et de la création, afin d'étudier l'influence de ces deux éléments sur l'écriture de ces femmes. Ces dernières nous paraissent s'exprimer par les trois moyens différents de l'art, de la littérature et de l'expression corporelle, qu'elles expérimentent dans leurs formes les plus variées. Hélène d'Œttingen est à la fois peintre, poète et romancière, tandis que Valentine de Saint-Point danse, dessine et écrit. Leur besoin d'explorer de nouveaux domaines, de se confronter à des créateurs et à des milieux différents ne s'épuisera pas facilement et les accompagnera tout au long de leur vie, leur valant parfois le pseudonyme peu flatteur de *touche-à-tout*. À partir de l'analyse de quelques extraits tirés des ouvrages de deux femmes, nous chercherons ainsi à découvrir la source de l'énergie des deux créatrices, afin de vérifier si nous pouvons effectivement les définir comme des artistes à la *troisième voix*.

[627] Isabel Violante *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 17.

6.1 HÉLÈNE D'ŒTTINGEN ET VALENTINE DE SAINT-POINT

« J'appartiens à un pays que j'ai quitté »[628]
Colette

La diversité de l'approche à la culture d'appartenance dans les textes d'Elsa Triolet et d'Hélène d'Œttingen nous paraît intéressante à analyser. Bien que les deux écrivaines montrent un attachement particulier au contexte russe où elles ont grandi et dont leur enfance et leur adolescence sont imprégnées, les deux femmes acceptent leur étrangeté avec une sensibilité différente. Bien qu'elles cherchent à lier leur culture d'origine à un pays lointain qui toutefois influence encore profondément le présent, il est possible de remarquer une évolution différente du phénomène de mystification du passé.

En effet, si Elsa Triolet paraît mieux s'intégrer dans le contexte socioculturel français, en mettant en œuvre une appropriation de la langue exemplaire et une immersion totale dans la vie européenne, Hélène d'Œttingen paraît vouloir maintenir à tout prix son individualité, qui remonte périodiquement à la surface non dans la langue parlée – souvent on la félicite pour son *français irréprochable*[629] –, mais dans les thématiques et dans les contenus proposés. Elsa adopte une attitude ambiguë, comme si elle voulait tenter d'attiser une jeunesse qui a désormais assumé les contours du mythe, en émergeant seulement dans l'écrit final *La Mise en Mots*[630], dans lequel les deux âmes seront explicitées :

> Moi, je suis bilingue.[631]

Dans ce sens Elsa Triolet paraît consciente de sa dualité. De sa part, Hélène recrée une ambiance magique et mystérieuse dans ses descriptions du paysage de son enfance :

---

628 Colette Willy, *Jours gris*, *in* Colette, *Les Vrilles de la Vigne*, Paris, La Vie Parisienne, 1908, p. 7.

629 Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, *cit.* : « J'ai vu Remy de Gourmont il a lu mes choses et il dit qu'elle [*sic*] peuvent être publié [*sic*] où je voudrais, et que mon français est *irréprochable* ». Lettre d'Hélène d'Œttingen à Ardengo Soffici, du 31 mars 1913.

630 Elsa Triolet, *La Mise en Mots*, *cit*.

631 *Ibidem*.

> Il est possible que les vieux paysans s'attendrissent en regardant ces ruines, et racontent aux enfants grandis sous le fléau de la guerre, à ces nouveaux venus qui ne savent rien, qui n'ont aucun souvenir, des histoires de ce si proche passé qui paraît si lointain qu'il s'enveloppe déjà de la merveilleuse couleur d'une légende.[632]

Alors qu'Elsa tente de s'approprier la culture française en s'immergeant corps et âme, Hélène vit plus explicitement sa nature « exotique », non seulement en proposant des renvois au soutra initial comme le fait Elsa, mais aussi en peignant et en décrivant soigneusement la réalité socio-historique du pays d'origine, bien que maintenant il s'agisse du souvenir mythique de ses racines :

> L'histoire de ce pays, longue, aventureuse et poétique, se conserve dans les chansons populaires, véritable épopée qui a nourri pendant des siècles l'imagination des pays voisins. Ses terres bordaient la Pologne, adhéraient à la Russie, descendaient jusqu'à la Crimée, formant un vide préservateur en temps de paix, un passage sur le terrain neutre en temps de guerre. Propice à garder tous les mystères dans son immensité, depuis des temps immémoriaux, l'Ukraine servait de refuge à ceux qui, voulant se soustraire aux atrocités de la justice humaine, se livraient à la rudesse d'une vie errante. Le vide de la steppe les aspirait comme le sable mouvant ; le souvenir de leurs méfaits ou de leurs malheurs s'effaçait avec le temps, s'ajoutait aux légendes de la contrée qu'ils abandonnaient.[633]

Cette distinction majeure réside dans une conception de la mémoire singulière. Lorsqu'Elsa Triolet renvoie implicitement aux temps passés, elle fait allusion aux moments de réflexion culturelle partagés avec les grands représentants avec qui elle a pris contact ; en revanche, Hélène d'Œttingen paraît vivre plus consciemment sa condition d'étrangère. Non seulement elle ne se cache pas, mais elle montre, raconte, explique et enrichit son texte et ses lettres de termes d'origine étrangère :

> Il me semble que le bonheur vous attend. *Bau bau ! Facia le furbo* et faites qu'on vous aime le plus possible.[634]

[632] Roch Grey, *Le Château de l'Étang Rouge*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 33.

[633] *Ibidem*, p. 20.

[634] Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, *cit*.,

Pour finir ensuite sa lettre par « Courage et *via* ! Tout ira bien »[635].

Cependant, au lieu de dénouer une intrigue complexe, portant l'aspect d'un tranchant double de l'écriture, Hélène joue sur sa dualité – explicite pour Elsa – tout en gardant une aura de mystère par rapport à son histoire personnelle, mais en réemployant les contenus dans ses écrits. Elsa Triolet paraît être liée davantage à la Russie pour ce qui concerne l'engagement politique :

> Si l'image de l'URSS cité idéale s'est brisée lors de l'hiver terrible de 1952-1953, les amarres n'ont jamais été rompues avec ce pays, le pays où vit Lili. Ce pays dont Elsa n'a de cesse de faire connaître le patrimoine culturel. Le XXIIe congrès du PCUS (17-31 octobre 1961), qui élargit le cercle des coupables des crimes du stalinisme, apparaît comme une nouvelle étape vers l'émancipation totale. La nouvelle de Soljenitsyne *Une journée d'Ivan Denissovitch*, publiée en novembre 1962 dans la revue Novy Mir, constitue un grand moment de vérité.[636]

Hélène tient à l'aspect historique, s'approche de la culture qui est capable d'influencer les gestes et les habitudes quotidiennes. Elsa, tout en tenant particulièrement à l'aspect culturel, met l'accent sur le caractère linguistique – peut-être à cause du voisinage avec Majakovskij et Jakobson – en soulignant le sens du quotidien et du concret souvent transmis au moyen de phrases et de proverbes si largement employés dans ses textes. Hélène pourrait ainsi se définir comme une auteure du souvenir, du mystère, de l'immatériel, tandis qu'Elsa serait une auteure du concret, du palpable, de tout ce que l'on peut toucher de la main. Ses proverbes sont encore célèbres :

> Les barricades n'ont que deux côtés[637]

Cela n'en est qu'un exemple. L'écriture d'Hélène paraît ainsi difficile à cerner, parfois même à comprendre, puisqu'elle est riche en renvois. L'image qui la distingue le mieux est peut-être celle de la spirale. Celle d'Elsa, de forme circulaire, reste compréhensible immédiatement,

---

Lettre d'Hélène d'Œttingen à Ardengo Soffici de février / mars 1912.

635 *Ibidem*.

636 Lilly Marcou, *Elsa Triolet. Les Yeux et la Mémoire*, Paris, Plon, 1994, p. 348.

637 Elsa Triolet, *Les Proverbes d'Elsa*, *cit*., p. 27.

parce que les mêmes *leit-motiv* reviennent à cadence régulière et que le public à qui elle s'adresse appartient apparemment à un autre niveau social, capable de comprendre la clarté et la limpidité de ses mots, qui sont parfois répétitifs.

À travers la comparaison des deux auteures, provenant de milieux socioculturels similaires, il nous paraît évident qu'un attachement à un soustrait reste commun, et qu'il influence l'écriture selon des modalités diverses. Dans leurs ouvrages, les deux aspects intrinsèques et implicites dans leur langage sont constitués par l'exotique, qui comme un élément de départ pour leurs écritures, revient fréquemment dans les caractères des personnages, dans leurs répliques, dans le choix des scénarios et dans les digressions sur le paysage. Hélène sera effectivement l'auteure de *Billet circulaire n. 89*[638], comme à vouloir témoigner de la passion de l'auteure pour le voyage, décliné page après page dans les variantes *Promenade du matin*[639], *Promenade du soir*[640], *Promenade en voiture*[641] et *Promenade à pied*[642].

> Annoncé comme *Billet circulaire n. 89, Voyage en Italie* dans la liste des volumes « pour paraître » qui introduit *L'Âge de fer*, dédié à l'éditeur Maurice Delamain, le dernier des quatre volumes de proses publiés par Roch Grey est un roman en forme de journal de voyage, qui porte au plus haut raffinement le jeu des genres qui est la marque stylistique d'Hélène d'Œttingen.[643]

Isabel Violante résume en bref l'histoire :

> Le narrateur voyage en Italie et croise à plusieurs reprises une jeune femme vêtue de blanc, qu'il surnomme Ève par-devers soi. Les gares, les villes, les paysages vus à travers la vitre – ainsi « tout devient immédiat » - se dévident le long de la côte thyrrénienne jusqu'en Sicile, et la « dame en blanc » qui feint l'indifférence fait progressivement perdre le goût du voyage à ce « témoin passif mais agité ». Ils finiront par se rencontrer à Florence, où selon les meilleurs

[638] Roch Grey, *Billet circulaire n. 89*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., pp. 381-505.

[639] Roch Grey, *Promenade du matin*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 434.

[640] *Roch Grey, Promenade du soir*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 434.

[641] *Roch Grey, Promenade en voiture*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 435.

[642] *Roch Grey, Promenade à pied*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 435-436.

[643] Roch Grey, *Billet circulaire n. 89*, *cit*, p. 383.

> canevas de la *commedia dell'arte* le narrateur se déguise en femme et se fait prénommer Rosine. Mais la révélation finale laisse un goût amer, anticipé par la métaphore filée de la lèpre et de la pourriture dans les paysages comme dans les corps.[644]

La correspondance entretenue avec Serge Férat et Ardengo Soffici nous aide à reconstituer les étapes de création qui ont porté à la rédaction des récits traitant du thème du voyage et, entre autre, de son *Billet circulaire n. 89*[645] :

> P.S. Je suis en train de finir mon voyage en Italie, « Billet circulaire 89 »692 – pensez ! Le voyage de 1914 ! Toutes mes notes trouvées intactes bien rangées au fond d'un tiroir…. Je suis tellement heureuse, tellement sûre d'avoir fait…. même mon devoir envers l'Italie ! Le volume est presque aussi gros que « le château »…
>
> H.[646]

La satisfaction pour avoir réussi à finir son voyage en Italie, à lui donner une épaisseur digne de ces romans précédents, la motivera à publier d'autres textes, tout comme *Venise*. Le travail de correction de ce nouveau récit se révélera pourtant plus long et compliqué, et portera l'auteure à reprendre ses pages pour des modifications ultérieures.

> Le Fayet, le 24 juillet 1912
>
> Cher Ardengo
>
> Si on ne vous écrit c'est parce qu'on est sûr que vous avez autres choses à penser et à faire, il n'y a rien de plus bête que d'importuner les amis.
>
> Vous me chagriné de cette « Venise » mais vous écrivez tellement en passant qu'on ne sait ni où elle a passée ni quel genre de fautes il y a. Je ne comprends seulement pourquoi vous n'avez pas pris les épreuves – c'est un peu la faute à vous – hélas ! J'ai parfaitement raison de croire que l'amour vous a enlevé et griffes et crinière, franchement il me semble que vous diminuez un petit peu… par ex. l'article sur les futuriste : il a fait une très mauvaise impression à Paris. Enfin ! C'est à vous de juger votre état d'âme, moi je continue à être votre

644 *Ibidem*.

645 Roch Grey, *Billet circulaire n. 89*, *cit.*

646 Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, Lettre de Roch Grey et d'Hélène d'Œttingen à Ardengo Soffici du 21 décembre 1923.

amie très dévouée, seulement si vous ferez encore une fois la négligence avec mes ouvrages je ne vous les enverrai plus. Avez-vous reçu les bottines et les pantalons que Jakow devait vous envoyer ? Je vous prie sitôt cette lettre reçue, envoyez mon *Venise* imprimer, que je le lise et que je sache qui dois-je engueler.. Je vous embrasse et reste très mécontente mais encore amie fidèle

H.[647]

En revanche, le charme exotique exercé sur Valentine de Saint-Point assume d'autres caractères. L'artiste française met en œuvre un rapport inverse, qui prévoit un élan vers des terres et des langues étrangères, méconnues, qui intéressent peu à peu la production et deviennent la voix – parfois même le cri – de la revanche sur un système encore excessivement discriminatoire à l'égard des autres voix féminines. Ces dernières émergent individuellement, comme nous le remarquons dans les textes consacrés à l'Orient, déjà marqué par le mysticisme religieux vers qui Valentine tendra dans la dernière partie de son existence. La conception de la multiculturalité devient ainsi plus claire, et avec celle de l'étrangeté, elle caractérise la culture de nos femmes[648].

[647] *Ibidem*, Lettre d'Hélène d'Œttingen et de Serge Férat à Ardengo Soffici du 24 juillet 1912.

[648] Pour la question de l'*étrangeté*, nous renvoyons à notre deuxième chapitre de la présente étude.

5.2 LA NARRATION

5.2.1 *Le Château de l'Étang rouge*

Parmi les publications d'Hélène d'Œttingen nous comptons *Le Château de l'Étang rouge*[649], roman illustré de bois gravés par Léopold Survage. Le *Prologue* présente une intéressante réflexion sur l'Ukraine, son pays natal. Les traditions, les us et les coutumes du peuple sont évoqués dans le détail, et une attention particulière est portée aux noces et aux traditions qui y sont liées. Cependant, malgré la capacité de l'auteure de recréer une ambiance, d'évoquer des états d'âme bien précis et de situer l'action dans un passé mythique, le succès n'est pas au rendez-vous, faute d'une écriture souvent chaotique et d'un égotisme forcené, accompagné par des digressions permanentes et une syntaxe haletante.

En effet, si la prose de Goll est extrêmement lucide et vivace, directe et explicite dans ses propos – tant qu'elle est assimilée au courant du réalisme –, la production d'Œttingen s'approche davantage du flux de conscience et s'inspire de la perception onirique, ne définissant pas les contours et maintenant les thématiques et les personnages. Si, dans la production gollienne, le temps a une importance capitale avec une séquence rigide du rythme et du passage des heures et des jours – comme nous la retrouvons dans *Arsenic*[650] –, dans celle de Roch Grey les temps sont dilatés, bien qu'ils soient comme les lieux définis de manière précise. Il paraîtrait que ses textes veulent raconter le voyage d'un lieu à l'autre, en ne se contentant pas des événements, mais en mettant l'accent sur les déplacements, – le voyage mental ou physique – et en le plaçant au cœur du récit. Si Virginia Woolf écrit *Promenade au phare*[651], Roch Grey raconte un voyage au lac, fait en train. Cela peut se définir comme une preuve du flux de conscience, tandis que pour Goll, la réalité parfois excessivement statique fait l'objet de l'histoire. Triolet traite également du voyage, mais pour elle, il s'agit plutôt d'un voyage de retour vers le pays natal – le voyage de l'esprit, pointillé par des souvenirs et des sensations – ou alors un voyage qui implique des idéaux socio-historiques plus importants, comme les déplacements de Juliette dans *Les Amants*. Le train peut ainsi devenir le symbole

[649] Roch Grey, *Le Château de l'Étang rouge*, *cit*.

[650] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

[651] Virginia Woolf, *Promenade au phare*, Traduit de l'Anglais par Maurice Lanoire, Paris, Stock, 1929.

du voyage de Roch Grey :

> L'inventeur du train, du même qui fuit en ce moment ces lieux d'insuffisance et de brutalité, mérité d'avoir à chaque point d'arrêt des stèles commémoratives louant Dieu qui ordonna son génie, glorifiant ce génie qui accéléra l'affranchissement de l'humanité.[652]

La nature décrite par Roch Grey est une nature sauvage, fuyante, aride. Les paysans observés par la fenêtre du train sont lointains, sans caractère. Le train est le moyen de locomotion qui dans l'*Âge de fer* se fait un instrument de perception du réel[653] :

> On participe avec le train à la composition d'un paysage – éternelle formule attachée à ce nom, prise sans accentuer les détails, sans analyse – la première sensation acceptée comme un miracle. Les eaux s'immobilisent exprès – reflètent le brusque passage du train : éclair noir panaché de feu qui souligne comme une signature, le bleu nacré de leur surface – peut-être pellicule d'une capacité inconnue, qui garde l'essence réelle de ce train, et ta figure cataleptiquement exposée à l'objectif...[654]

Il ne s'agit pas d'un roman de gare, ni d'un simple récit de voyage. La vitesse, l'accélération des plans, le jeu du dédoublement sont les vrais protagonistes, tous pris dans une perpétuelle superposition de la langue et du style qui trouve son acmé dans le dialogue de Roch Grey avec son double – le narrateur qui se tutoie lui-même. Le paysage devient bientôt un moyen de prise de conscience de son "je", de son intériorité. Les lieux sont parfois vécus plus par empathie que par réelle connaissance :

> Privée du soleil, revêtue des housses de la nuit, morne et déserte, la campagne apparaît telle qu'elle est pour les hommes – lieu d'engourdissement et d'isolement. Les sentiers s'engouffrent dans le crépuscule brumeux, zigzaguent au bord des eaux courantes, entre les saules, dans cet état effrayant de virginité des choses qui finissent en rien, qui n'aboutissent nulle part, qui n'appartiennent à personne ; rochers, abîmes, plaines, fleuves et l'homme avec ses rares chaumières, première ébauche, fond élémentaire de la race humaine, attelé à ses bœufs et à sa

652 Roch Grey, *Les Trois Lacs*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 361.

653 Isabel Violante, *Avant-propos*, in Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 12.

654 Roch Grey, *L'Âge de Fer*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., p. 287.

charrue.[655]

L'homme vit la nature à la manière de Rousseau et paraît devenir une partie intégrante du paysage qui l'entoure, confiant et se confiant à elle.

Claire Goll peint un paysage urbain, vivant de personnes, d'intrigues, de pensées qui se croisent et s'entrecroisent. La nature peinte par Grey renvoie au travail et à la fatigue, où le pain quotidien est à gagner au jour le jour. Lorsqu'elle peint les lacs (ex. Les trois lacs) alors, c'est une sorte de lyrisme, un lien avec les poètes du passé – Lamartine – encore plus lointain de la réalité quotidienne se peint. Tout est entouré d'une aura magique et mystérieuse, comme si Grey ne possédait pas ce qu'elle voit, mais n'avait entre les doigts que le souvenir ou alors le reflet, comme si une couche épaisse s'interposait entre son regard scrutateur et la réalité observée. Dans son lyrisme, Grey ne parvient pas à capturer l'essence des choses, mais voltige d'un événement à l'autre, tout en suggérant sa vision du paysage, que le lecteur peut lire à travers le regard de l'auteure. Grey paraît bien s'amuser à confondre les idées et à se masquer, à donner une image fictive et à se faire personnage, même en se cachant derrière des pseudonymes. Isabel Violante souligne toutefois qu'il est préférable d'utiliser le terme hétéronyme, puisque :

> Roch Grey […] est donc un des nombreux avatars d'Hélène d'Œttingen. On ne parlera pas d'hétéronymes à la façon de Pessoa, mais de pseudonymes dont chacun délimite un champ artistique : Léonard Pieux écrit des poèmes ; François Angiboult est peintre ; Roch Grey, lui, est romancier et prosateur. Cette *roche grise* qui vient peut-être d'une page de Melville – les « roch grey monsters » au début de *Moby Dick* – publie des proses poétiques dans les revues d'avant-garde, *Les Soirées de Paris*, *Lacerba*, *SIC*, *Nord-Sud*, et des portraits d'artistes aux éditions Crès et Valori Plastici.[656]

L'ambiance de rêve évoquée par Grey n'empêche toutefois de porter un jugement critique sur les contemporains de l'auteure, qui sont examinés dans leurs caractères les plus cachés. Les personnages peints par Roch Grey sont des personnages en mouvement pour le simple goût du voyage, de la découverte, et pour une profonde inquiétude de vie. Les étapes sont celles du

[655] Roch Grey, *Les Trois Lacs*, *cit*., pp. 260-261.

[656] Isabel Violante, *Avant-propos*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit*., pp. 4-5.

repos, de se restaurer, mais il est vrai que les personnages ne s'arrêtent jamais assez pour construire de nouveaux liens. Le “je” qui raconte est toujours un simple individu qui raconte ce qu'il voit avec un regard désenchanté, en préférant se réfugier dans le rêve que dans la cruauté de la réalité.

En revanche, les personnages de Goll – eux aussi en majorité de genres féminins – sont en mouvement, mais dans des buts différents, à cause de la maladie, souvent dans l'accomplissement d'un but qui cache un autre plan bien détaillé. Ils transportent un message de délivrance morale, qui la plupart des fois ne s'accomplit pas. Le récit de leurs déplacements est aussi le récit de leur faillite annoncée, étape après étape. Leurs mouvements cachent une intention bien définie et une lucidité des propos que nous ne retrouvons pas dans les autres auteures étudiées et qui frappent le lecteur pour sa lividité.

Pour Triolet, les personnages sont en majorité féminins, aminés par de réelles nécessités – ce sont des *passeuses* d'informations pour la Résistance ou alors de culture et de connaissances linguistiques. Nous remarquons la même idée du rêve et d'une réalité aux contours flous, qui toutefois est encore plus ancrée à la réalité que celle décrite par Roch Grey. Ce lien est explicité par l'usage linguistique et par la description des lieux et du temps qui paraissent réellement vécus.

La vie de Grey – et notamment celle de ses personnages – paraît se construire sur un va-et-vient continu : « Me voici repartir pour Aix »[657]. Comme si le fait de rester dans le même lieu pendant de longues périodes était source de douleur et de désagrément, la fonction narrative qui se profile est encore riche d'une certaine ambiguïté concernant le genre et l'identité :

> Toi, homme ou femme déjà arrivé à la maturité, tu sais bien dominer l'exaltation de ton cœur ému d'entendre ce mot magique : retour.[658]

Dans son introduction aux romans de Roch Grey, Isabel Violante affirme au sujet du roman *Les Trois Lacs*[659]:

[657] Roch Grey, *Les Trois Lacs*, *cit*., p. 260.

[658] *Ibidem.*

[659] *Ibidem*, p. 193.

> C'est dans ce livre que Roch Grey inscrit dans l'écriture même l'ambiguïté voulue dans son pseudonyme : alors que la narratrice du premier roman est bien une femme, ici le narrateur se campe alternativement homme et femme, ou plutôt dominé tantôt par *l'élément femme* tantôt par *l'élément homme*. Celui qui dit *je* n'est pas forcément un monsieur, ni une dame, mais un être asexué et cependant sensible aux attraits et aux comportements des deux sexes : qui se joue de la grammaire (« les gens n'aiment pas ce passant(-te) » comme des vêtements (alternant les « chastes petites robes de l'Armée du Salut » et les « complets-veston bois de rose »), qui théâtralise son ambiguïté (les dames « ne savent plus si c'est un pirate ou une aventurière qu'elles observent ») et crayonne les menus travers de ses contemporains (« La fin de saison dans une ville d'eaux, c'est un cataclysme au ralenti »).[660]

Le jeu *masculin / féminin* devient ainsi l'objet principal d'une théâtralisation des gestes et des mots étudiée dans les moindres détails, et encore une fois réalisée dans l'intention de confondre le lecteur en cherchant à lui proposer une vision non stéréotypée des caractères masculins et féminins, tout en proposant une dualité qui annule les frontières entre les deux mondes, jusqu'à en créer un troisième qui répond pleinement au besoin de Valentine de Saint-Point, soit celle de fonder un *troisième sexe*. Une étude précise dévoile ainsi l'ambiguïté intentionnelle de Roch Grey, ainsi qu'un soin du détail non indifférent, visant à étonner et à provoquer le lecteur. Il s'agit, encore une fois, d'un jeu des miroirs où l'image reflétée dans les eaux du lac ne correspond pas toujours à celle de la personne qui s'y reflète. Avec Roch Grey, plus qu'avec les autres auteures, une définition correcte de la fonction de l'auteure se révèle indispensable. La définition du *jeu du "je"*, comme le souligne Isabel Violante, se transforme, en raison de la multitude des caractères, de manière protéiforme, jusqu'à devenir pluriel, et à se faire *jeux des "je"*. C'est bien le cas d'*Âge de fer*[661] :

> À la lumière de ce titre puissant, la narration est double : le protagoniste parle de son âge, du tournant des quarante ans qui l'accable ; mais il parle aussi d'une déchéance sociale et d'une décadence collective, et la scansion des dates encadre la Première Guerre Mondiale : un *avant* et un *après* s'opposent ainsi et justifient la mélancolie itérative et fantasque du personnage

[660] *Ibidem*.

[661] I*bidem*.

> qui dit “je” et par moments se tutoie […]. Ce serait vain cependant de prendre cette narration pour autobiographique : car les données vérifiables que sont les dates contredisent ce qu'on sait d'Hèlène d'Œttingen. […] la Baronne en 1913 devait avoir entre trente-trois et trente-huit ans – dix de plus, environ. Roch Grey a donc dix ans de moins qu'Hélène d'Œttingen. C'est ce double plus jeune qui peut changer de sexe et se jouer de la grammaire – jusqu'à un presque structuraliste [...] – qui traverse Paris la nuit en montant un cheval caché, qui promène son ennui de station thermale en grand hôtel, qui déplore la perte du Palais Rose ancestral, qui le soir de l'Armistice pleure son petit chien Bob, qui constate la ruine familiale et s'y résigne.[662]

Le temps n'est pas seulement anticipé, mais aussi dilaté et se reflète dans la question linguistique, car la même auteure se définit comme un « monologuiste de profession »[663]. En raison de cela, elle pourrait contraster avec l'approche linguistique mise en place par Elsa Triolet, qui non seulement se définit bilingue, mais motive par des intentions diverses son jeu des rôles *masculin / féminin*.

La question de la différence se lie inévitablement à celle de l'étrangeté, comme nous l'avons proposé dans notre deuxième chapitre. Des *éclats de voix* se réalisent en relation à trois grandes thématiques, ainsi synthétisées :

- le statut de la femme, plus en général de la créatrice ;
- l'identité ;
- les relations avec les hommes, notamment avec les autres créateurs.

Quant à la structure du roman, Roch Grey se montre :

> Capable de faire le grand écart entre le roman de gare et le roman psychologique, Roch Grey se place entre les genres : non seulement entre les arts, non seulement entre les sexes, mais aussi entre la haute littérature expérimentale que la Baronne connaissait et pratiquait de par sa longue intimité avec les avant-gardes successives, et la littérature populaire qu'elle pratiquait

[662] *Ibidem*, p. 273.

[663] *Ibidem*.

> par le biais de ces mêmes avant-gardes, et qui dans l'après-guerre arrive à une dignité incongrue. Ainsi le Fantômas qui hante facétieusement la revue *Les Soirées de Paris* s'incarne dans quelque gentleman cambrioleur, du tendre voleur dans *Âge de fer*, « le très beau sacripant de mes rêves », au voyageur menaçant dans *Les trois Lacs*, « qu'aussitôt je devine assassin professionnel ».[664]

Les écrits en prose contribuent de manière décisive à la définition d'une nouvelle identité féminine. À travers l'écriture de Goll, Œttingen et Triolet, la *femme nouvelle* prend forme dont Valentine de Saint-Point se fait *théoricienne* et *porte-parole*. Le dilemme *femme* ou *mère* persiste encore au XXe siècle dans les écrits des chercheuses contemporaines[665], tout en suivant le *fil rouge* tissé pendant des siècles dans les productions féminines. Le débat ne concerne pas seulement la *femme mère*, mais aussi la *femme et mère*, avec des renvois précis à la vocation de la maternité – qu'Élisabeth Badinter compare à une sorte de sacerdoce, avec des sacrifices et des épreuves à passer[666] – tant sur le plan moral que sur le plan physique. Pour la femme moderne, la conscience du rôle de mère est de plus en plus présente, et peut s'accepter instinctivement ou se refuser consciemment et rationnellement. Comme les mouvements associés au premier et au second féminisme, les femmes d'avant-garde s'activent pour souligner la question dans leurs romans, jusqu'à en faire des *leit-motiv* qui persistent et sont repris à chaque fois avec des nuances différentes. Si la Suzanne d'*Arsenic* se montre inconsciemment prise par un désir inné de maternité – biologique ou fictive –, les héroïnes de Roch Grey sont souvent au contact d'un refus de l'instinct de procréation, un choix « moderne » qui provoque des réactions contrastantes dans le cercle social. La quasi-totalité des textes analysés propose en effet des jeunes femmes dans le plein épanouissement de leur beauté et de leur sensualité, qui n'enfantent pas et, au moment où elles deviennent des mères, sont prises par le désir d'avorter – mais ce sont plutôt les voisines ou les amies ou les futures rivales qui aboutissent à une maternité qui n'est pas seulement une compensation, mais aussi une source de jalousie, provoquant chez les protagonistes un sentiment de manque et

---

[664] Isabel Violante, *Avant-propos*, *in* Roch Grey, *Romans*, *cit.*, p. 11.

[665] Nous renvoyons, à titre exemplaire, à l'ouvrage d'Elisabeth Badinter, *Le Conflit. La Femme et la Mère*, Paris, Flammarion, 2010.

[666] *Ibidem*, p. 17.

d'insatisfaction – comme la protagoniste d'*Arsenic*[667]. Toutes les figures archétypales y apparaissent et sont bien distribuées dans les personnages féminins qui dans leur fragmentation et par leur complexe évoquent le miroir d'une seule femme, soit l'auteure, qui semble ainsi toutes les synthétiser.

Si la vocation maternelle commence à vaciller, le refus de devenir mère se fait de plus en plus présent, jusqu'à aboutir au compromis qui prévoit la négociation entre le rôle de femme et celui de mère, qui bien que nécessaire n'est pas toujours satisfaisant. Les nouveaux styles de vie du début du XXe siècle, amplement décrits dans les pages de nos auteures, souvent avec un mépris évident sont les seuls symptômes d'une nouvelle figure féminine qui se dessine à travers les pages des *femmes de lettres*.

[667] Claire Goll, *Arsenic*, *cit*.

5.2.2 *Une Femme et le désir*

Malgré le refus de toutes sortes d'étiquettes et d'idées préconçues, les femmes étudiées sont en réalité profondément féministes, comme le démontrent les thématiques traitées. Les romans de Claire Goll et de Valentine de Saint-Point deviennent de véritables catalogues de stéréotypes et d'archétypes qui parfois font sourire pour leur ingénuité. Nous pensons par exemple au roman de Valentine de Saint-Point, *Une Femme et le désir*[668], où la protagoniste, Aude, plus que l'héroïne d'un roman d'avant-garde devient la protagoniste d'un roman à l'eau de rose, puisqu'en elle concentre toute une série de caractéristiques, et qu'elle vit toutes sortes d'aventures qui paraissent surréelles ; ces dernières, au lieu d'inspirer chez le lecteur un sentiment tragique, renversent la situation et se distinguent par leur absurde enchaînement dans un laps de temps trop bref pour être vécues par un seul personnage.

À la lumière de l'entière production de Valentine de Saint-Point, il est clair qu'*Une Femme*[669] n'a pas seulement été un roman de jeunesse, mais aussi un roman-essai qui a fait le banc d'essai d'une production future. Malgré le caractère acerbe et parfois ingénu du roman, il est possible de reconnaître quelques caractères distinctifs des écritures féminines de la moitié du XXe siècle et d'autres avant-gardes. Le roman épistolaire de Valentine de Saint-Point se propose comme l'exemple le plus explicite du mélange des genres et des styles propres aux avant-gardes historiques, et en raison de cela, on peut le considérer comme le texte représentatif de toutes les femmes rencontrées le long de notre recherche. Bien qu'étant encore précaire et non définitif, le texte montre en effet un caractère décis, ferme, provocant, tout en défendant les idéaux de la femme. Sa nature est expérimentale, tandis que les autres textes sont plus définis.

Valentine de Saint-Point fait ici une tentative de description de la psychologie féminine, insistant particulièrement sur la conception misogyne de la société à l'égard de la femme, qui a amené la femme à la régression ou, dans le cas contraire, à l'aliénation. La littérature joue un rôle de première importance dans la construction de l'image de la femme. Valentine se rebelle, tout en montrant sa maîtrise des mécanismes du roman épistolaire et des archétypes féminins. Pour cela, elle cherche à bouleverser la structure, à travers un acte

[668] Valentine de Saint-Point, *Une Femme et le désir*, *cit*.

[669] *Ibidem*.

provocateur représenté par *Une Femme et le désir*[670]. Cependant, la tentative n'aboutit pas, et seulement quelques années après, Valentine se rendra compte que pour bouleverser la littérature, il ne suffit pas de connaître ses formes et ses structures, mais il faut en faire un acte de propagande, en agissant de l'intérieur : c'est bien le cas des deux manifestes qu'elle rédigera avec l'aval de Filippo Tommaso Marinetti.

La protagoniste Aude représente l'archétype de la femme luxurieuse, qui se propose comme la métaphore du poète[671]. Bien qu'en étant acerbe, *Une Femme et le désir*[672] représente un parfait banc d'essai pour celle qui deviendra une des figures féminines les plus connues du futurisme. *Une Femme*[673] raconte par un échange épistolaire fictif l'éducation sentimentale d'Aude, femme lascive et sensuelle qui se dédouble et se multiplie à l'infini pour vivre les situations affectives les plus disparates. L'auteure met en scène met en scène toute une série de rencontres amoureuses, dont chacune d'elles peut constituer un simple cas de figure de la rencontre avec l'autre sexe. La subversion des canons et de la rébellion à la morale représente les deux présupposés à l'idée de littérature que Valentine a développé dans sa production, mais qui toutefois propose de manière excessive trop de sujets scandaleux, apparemment sans aucune censure. Cette incapacité à se juguler aura des conséquence sur le succès de son texte, qui aura eu un succès réduit et une moindre fortune dans sa traduction italienne[674]. Le roman mérite d'être étudié pour sa valeur expérimentale et de plate-forme indispensable pour tester ses capacités stylistiques.

Valentine semble bien connaître les dynamiques du roman épistolaire qui s'inspirent des *Liaisons dangereuses*[675] de Laclos et qui prévoient l'interaction écrite entre la protagoniste et de nombreux interlocuteurs. Le texte n'est pas seulement riche d'exemples les plus variés d'archétypes féminins, mais aussi d'idées défiant la morale. Toutes les thématiques sont

---

[670] *Ibidem*.

[671] Nous renvoyons à Camillo Sbarbaro, *Esco dalla lussuria*, *in* Lorenzo Polato, *Pianissimo*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 57.

[672] Valentine de Saint-Point, *Une Femme et le désir*, *cit*.

[673] *Ibidem*.

[674] La traduction italienne, publiée en 1928 sous le titre d'*Una Donna e il desiderio* chez la maison d'édition milanaise Sonzogno, a été réalisée à partir de la langue Anglaise par Serafini et présente de nombreuses fautes d'ortographe, des contresens et des coquilles.

[675] Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Grès, 1920.

touchées, du rapport incestueux à la relation avec un garçon, d'un homme plus âgé au sacerdoce. Le divorce, l'avortement, l'amour entre deux femmes s'ajoutent et se superposent jusqu'à créer un pot-pourri de cas innombrables et qui, à notre avis, constituent trop de cartes mal jouées qui n'ont pas aidé à la diffusion du texte, surtout dans une Italie encore trop en retard du point de vue des conquêtes sociales et fortement marquée par un catholicisme enraciné qui ne donne pas d'espace à des vies alternatives ou qui n'accepte que rarement de nouvelles découvertes. L'expérimentation de Valentine consiste alors dans l'association des thématiques propres aux avant-gardes et dans leur insertion dans des contextes traditionnels, voire conventionnels, dont la quantité n'avantage pas la qualité et encore moins l'unité du discours : trop de propositions révolutionnaires présentées ensemble, trop d'idées novatrices qui ne trouvent pas leur suite. Il s'agit d'un roman de jeunesse, d'une tentative importante qui lui a permis de développer ensuite des textes en s'y inspirant.

Il est curieux que la plupart de la production romanesque de Valentine de Saint-Point coïncide avec la période antérieure à la diffusion du manifeste et qu'elle ne soit pas reprise dans la deuxième partie de sa production. Ainsi, pour Valentine de Saint-Point, l'avant et l'après avant-garde ont une valeur différente. Ce moment crucial d'un parcours intellectuel et créatif ne coïncide pas seulement avec un moment de crise, mais aussi avec la mise en discussion des motivations et des automatismes précédemment acquis et entrés désormais dans l'inconscient de la création.

Quant à l'aspect socioculturel, dans la vision de Valentine de Saint-Point l'attitude de la protagoniste paraît fortement influencée par une société misogyne qui l'a amené à la régression ou à l'aliénation. La littérature, et le cas échéant le roman de Valentine, revêt un rôle de première importance dans la construction de l'image de la femme. Valentine se rebelle contre une littérature qui relègue la femme à un milieu maniéré ou sentimental, ou qui en limite et réduit sa place à celle d'une bonne mère de famille :

> Assez des femmes, pieuvres des foyers, dont les tentacules épuisent le sang des hommes et anémient les enfants ; des femmes bestialement amoureuses qui, du Désir, épuisent jusqu'à la force de se renouveler ! […] La femme n'est pas sage, n'est pas pacifiste, n'est pas bonne.[676]

[676] Valentine de Saint-Point, *Une Femme et le désir*, cit., p. 27.

L'image de la femme idéale se situe à l'opposé de son idée de femme. Valentine souhaite moderniser l'héroïne des épopées mythiques, la rendant en même temps virile, instinctive et sensuelle. Un ensemble de sensations qui déboucheront, encore une fois, dans les propositions du *troisième sexe*. La rébellion de Valentine de Saint-Point à l'égard d'une littérature qui dessine des femmes faibles, sentimentales et soumises, débouche dans la création d'un roman épistolaire qui, au contraire, est exagérément riche en archétypes et stéréotypes. L'auteure s'est déjà essayée auparavant et, avec de meilleurs résultats, dans la Trilogie, ce qui souligne le fait qu'*Une Femme*[677] n'est pas son premier roman. Elle possède des vertus et des habiletés certaines d'écriture – ce qui nous fait penser que l'ensemble des caractères féminins ne sont en réalité qu'une autre des provocations de Valentine. C'est une provocation qui en réalité n'aboutit pas, parce qu'elle est acceptée trop sérieusement par le public, qui n'a peut-être pas compris son caractère de parodie, et n'a pas étudié ce métatexte. Le jeu de Valentine avec la littérature n'est pas accueilli dans sa réelle intention, et reste malheureusement aplati par sa signification primaire, peut-être aussi à cause du canal de diffusion choisi, soit la maison d'édition Vanier Messein. Il serait intéressant d'imaginer ce qui se serait passé si, au contraire, Valentine avait publié son texte une ou deux années plus tard et surtout avec l'aval d'un chef de file comme Marinetti. L'intention parodique aurait été évidente et n'aurait pas laissé de doutes. La prévoyance de Valentine n'a peut-être pas été accompagnée par un synchronisme des temps, et son ouvrage est tombé dans l'oubli. L'intention parodique n'est peut-être pas prête à être acceptée et comprise, au vu des textes qui reproduisaient pleinement les spécificités féminines – il suffit de rappeler que *La Retraite sentimentale*[678] de Colette paraît en 1907. Et c'est justement dans ce texte que nous retrouvons une construction efficace et structurée des descriptions du crépuscule et des réactions de l'âme qui a beaucoup de correspondances avec les humains, lesquels se font ses confidents et ses porte-parole. Claudine est comme Aude, une héroïne qui possède l'art de vivre des personnes vivant près de la campagne et des animaux, cette innocence que devait posséder aussi Colette.

Valentine de Saint-Point choisit la forme du roman épistolaire, comme le fait Laclos avec ses *Liaisons dangereuses*[679], pour donner la voie aux divers personnages de son

[677] *Ibidem*.

[678] Colette Willy, *La Retraite sentimentale*, Paris, Mercure de France, 1907.

[679] Laclos, *Les liaisons dangereuses*, *cit.*

imagination et pour recréer la pluralité de voix et de styles propre aux avant-gardes historiques. La forme du roman épistolaire permet à l'auteure de jouer avec les registres linguistiques et stylistiques, tout en maintenant une unité de la forme et du contenu qui font la force du texte, montrant son éclectisme et la maîtrise du genre.

Le texte de Colette, *La Retraite sentimentale*[680], présente quelques similitudes qui peuvent se révéler utiles dans la définition des archétypes féminins :

- les aventures sentimentales ;
- les animaux (le chat) ;
- les thématiques scandaleuses comme l'homosexualité, le divorce, l'inceste, l'amour entre un religieux et une croyante, et entre un homme mûr et une enfant…

Comme le rappelle Lucia Re,

> Between 1906 and 1910, Valentine published a series of Nietzscheinspired novels, including *Un amour*, *Un inceste* and *Une mort*, which formed the *Trilogie de l'amour et de la mort*. She also published the novel *Une femme et le désir* (1910) and *L'Orbe pâle*, a book of prose poems (1911). These novels and prose poems have a distinctly Dannunzian flavor, but are written from a decidedly female perspective with strong (if idiosyncratic) feminist implications. The latter two works in particular delineate the phantasmatic image of a phallic woman, with a sword in her hand, that still has the power to scandalize.'" For although Valentine, like Freud, asserts the power of the libido in both women and men, her woman oversteps very limits of "womanhood" articulated first by Nietzsche and later by Freud in his theory of the female as always "castrated".[681]

[680] Colette, *La Retraite sentimentale*, *cit*.

[681] Lucia Re, *Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti : eroticism, violence and feminism from prewar Paris to colonial Cairo*, Quaderni d'italianistica : revue officielle de la Société canadienne, p. 43. « Entre l'année 1906 et l'année 1910, Valentine publia une série de romans inspirés de Nietzsche, incluant *Un Amour, Un Inceste* et *Une Mort*, qui formaient la *Trilogie de l'Amour et de la Mort*. Elle publia aussi *Une Femme et le désir* (1910) et *L'Orbe pâle*, un livre de poèmes en prose (1911). Ces romans et poèmes en prose ont une distincte saveur à la D'Annunzio, mais sont écrites dans une perspective décidément féminine avec de fortes (si idiosyncrasiques) implications féministes. Les deux derniers travaux déterminent en particulier l'image fantastique d'une femme phallique, avec une épée dans sa main, qui a encore le pouvoir de scandaliser. Pourtant Valentine, comme Freud, affirme le pouvoir de la libido dans les femmes et dans les hommes, sa femme dépasse les vrais limites de la "féminité" explicités d'abord par Nietzsche et après par

L'influence de la sensualité tant sur la vie féminine que sur la vie masculine est évoquée à plusieurs reprises dans les romans – qui reprennent la relation homme-femme – et dans les textes qui préconisent la théorie du *troisième sexe*, comme l'article *La Femme dans la littérature italienne*[682].

D'après Lucia Re, Valentine dénonce avec décision la supériorité de l'homme sur la femme, qui dans le double sentiment de jalousie du corps masculin, qui prendra la forme du désir de maternité, devient un etre masculin et féminin à la fois. Encore d'après Lucia Re :

> In her desire to counter the turn-of-the-century misogynist scenario of sexual difference (that influenced deeply both Nietzsche and Freud) and the dogma of the inferiority and passivity of woman, Valentine polemically sees the symbolic phallus as a sign of power and strength that can be woman's as well as man's. Valentine's imagination thus still envisions a phallic symbolic economy, but in fantasizing a powerful phallic woman Valentine steps outside its traditional male boundaries. For while for Freud the phallic desire, that he called "penis envy" (an expression that first appeared in a 1908 essay), is a phase of the little girl's immature sexuality that in the mature woman is transformed into the desire to have a child and to be sexually possessed by man, Valentine's powerful woman is simultaneously both phallic and a mother, both "masculine" and "feminine." Valentine's phallic woman embodies a fantasized creative potency.[683]

La femme guerrière serait alors profondément animée par une force de création qui reprend et

---

Freud dans sa théorie de la femme comme toujours “castrée” », traduction réalisée par nos soins.

[682] Valentine de Saint-Point, *La Femme futuriste dans la littérature italienne*, *cit*.

[683] Lucia Re, *Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti*, *cit*. « Dans son désir d'achever le scénario misogyne de la différence sexuelle du tournant du siècle (qui influença profondément Nietzsche et Freud) et le dogme de l'infériorité et de la passivité de la femme, Valentine voit de manière polémique le phallus symbolique comme un signe du pouvoir et de la force qui peut être de la femme aussi bien que de l'homme. Ainsi, l'imagination de Valentine perçoit encore une économie symbolique et phallique, mais tout en imaginant une puissante femme phallique Valentine va au-delà de ses frontières traditionnellement masculines. Pour quelque temps pour Freud le désir phallique, qu'il nomme “envie du pénis” (une expression qui parut pour la première fois dans un essai de 1908) est une phase de la sexualité immature de la petite fille qui dans la femme mûre se transforme dans le désir d'avoir un enfant et d'être possédée sexuellement par l'homme ; la femme puissante de Valentine est simultanément phallique et mère, “masculine” et “féminine”. La femme phallique de Valentine engendre l'imagination d'une puissance créative », traduction réalisée par nos soins.

en renverse les idéaux de Darwin et de Nietzsche. La *femme nouvelle* serait alors une « femme autre », qui sait danser et combattre à la fois :

> In creating the image of an ideal, superior and phallic woman (a kind of woman warrior) Valentine is not immune to the suggestions of the Darwinian and Lamarckian evolutionist scenario that deeply influenced Nietzsche and Marinetti. Yet her view of woman effectively reverses both Darwin's and Nietzsche's. […]. Valentine, instead, set out to show that a woman could be as good a warrior/dancer as man, [...]. Valentine's ideas and narratives constitute a set of liberatory fantasies, the imaginary staging of "another woman".[684]

L'« autre femme » imaginée par Valentine de Saint-Point appartiendrait à « l'autre moitié de l'Avant-garde »[685] proposée par Lea Vergine, et serait le fruit d'une nouvelle vision toute au féminin, qui vise à étudier en profondeur l'âme de la femme et ses recoins les plus cachés.

Valentine est fascinée par l'idée d'être *la voix de synthèse d'un peuple*, de se faire le porte-parole d'un ensemble d'individus qui combattent pour le même idéal. Cependant, malgré son engagement, ou peut-être justement en raison de cela, Valentine de Saint-Point est fortement critiquée par Serge :

> J'ai assisté aussi à une conférence de Valentine de St. Point – spectacle unique organisé par futuristes pour leur plus grandes gloires – car elle a parlé de futurisme et la femme et surtout de la luxure comme grande force – quelques coups de poings étaient échangés sur l'escalier. Hélas, il y avait quelques imbéciles qui ensemble avec les futuristes ont pris au sérieux tout ce qu'elle disait et n'étaient pas d'accord, les malheureux.[686]

[684] *Ibidem*. « Tout en créant l'image d'une femme idéale, phallique et supérieure (une sorte de femme guerrière), Valentine n'est pas immune aux suggestions du scénario de Darwin et de Lamarck qui influença profondément Nietzsche et Marinetti. Sa vision de la femme s'inspire effectivement de Darwin et de Nietzsche. […]. En revanche, Valentine essaie de montrer qu'une femme peut être une guerrière / une danseuse aussi douée qu'un homme, […]. Les idées de Valentine et sa prose constituent un ensemble de fantaisies libératoires, le pas imaginaire d'une "autre femme" », traduction réalisée par nos soins.

[685] Lea Vergine, *L'Autre Moitié de l'Avant-garde*, *cit*.

[686] Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, Lettre de Serge Férat à Ardengo Soffici du 2 juillet 1912. L'épisode a également été souligné par Barbara Meazzi dans son article *Soffici, Férat, Roch Grey e gli altri...*, *in* Bart Van den Bossche, Giuseppe Manica & Carmen Van den Bergh (dir.), *Azione-reazione : il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009*, Actes du

AU CŒUR DES AVANT-GARDES, AU CŒUR DE L'HISTOIRE

5.3.1 *Guillaume Apollinaire* et *Henri Rousseau*

Peintre et écrivaine, Hélène d'Œttingen a été également critique d'art : elle est l'auteure d'essais sur deux grands artistes de son temps, le poète Guillaume Apollinaire[687] et le peintre Henri Rousseau[688]. Les deux essais qu'elle a composés en l'honneur des deux hommes explicitent l'originalité de son point de vue sur l'avant-garde, ainsi que sa capacité d'observation de la scène artistique de son époque.

Sous le nom de Roch Grey, Hélène déclare ouvertement ses origines : « Je suis un écrivain français d'origine étrangère ».[689]. Son essai concernant la vie et l'œuvre de Guillaume Apollinaire commence avec un clin d'œil au mystère des origines et de la naissance du poète, dont la mère s'avoue pourtant de nationalité russe, mais parle sa langue natale avec un accent étranger très prononcé. La biographie de l'auteur porte une attention particulière à ses succès dans le champ artistique et littéraire, que Roch Grey paraît avoir vécu de près, grâce à son lien d'amitié avec le poète.

Les pages consacrées à Henri Rousseau soulignent l'aspect le plus humain du peintre, tout en portant un regard particulier aux expériences malheureuses qui ont caractérisé sa vie, comme si l'auteur voulait susciter dans le lecteur un sentiment de compassion et de tendresse. Sur le plan personnel, Roch Grey évoque les deux mariages et les deux divorces – « deux fois marié, deux fois veuf » – et le milieu artistique dans lequel il vit comme source inépuisable de créativité et d'échange. « Né dans la pauvreté et dans la besogne »[690], Henri Rousseau vient d'un milieu défavorisé, là où

> aucune trace de cette hérédité inspiratrice, aucune influence du milieu ne poussèrent Henri Rousseau à devenir artiste.[691]

Colloque International, Bruxelles/Louvain 19-20 novembre 2009, Florence, Franco Cesati, 2012, p. 67-78.

687 Roch Grey, Guillaume Apollinaire, Paris, « Sic », 1919.

688 Roch Grey, Henri Rousseau, Rome, Valori Plastici-Crès, 1924.

689 *Ibidem*, p. 7.

690 *Ibidem*, p. 22.

691 *Ibidem*.

Il est vrai que l'essai ressemble plutôt à un conte qu'à un ouvrage scientifique, ne portant ni de dates précises ni de références complètes aux œuvres, dans l'intention de valorise l'amour du peintre pour la tradition, pour le dimanche, pour l'ambiance familiale.. La figure du Douanier Rousseau se trouve au centre de toute description, bien que leurs contours soient un peu flous. Seul la figure de Léonie – dont on ne connaît même pas le nom de famille – s'associe de celle de « sa blanchisseuse »[692] et se situe au centre de quelques épisodes curieux.

En général, Roch Grey s'adresse à un public qui connaît déjà l'auteur et sa renommée, et ne cherche pas à découvrir de nouvelles informations sur le peintre. La naïveté du texte nous rappelle la production artistique de Rousseau et reflète son caractère, ainsi que son attitude face à la vie : les digressions et de commentaires au sujet du dimanche, des figures des femmes, des plats traditionnels ne révèlent pas les difficultés rencontrées par le poète tout au long de sa vie : « Personne ne saura jamais l'étendue des difficultés qu'il surmonta »[693]. Henri Rousseau, que Roch Grey ne surnomme jamais de Douanier, se distingue pour « son désir de vivre et d'aimer »[694], qui prédomine sur les « forces majeures dirigées contre lui ».

En revanche, l'essai sur Guillaume Apollinaire, révèle une approche plus scientifique : les étapes historiques sont bien signalées, les références correctes, les repères chronologiques nombreux. Le texte est parsemé d'ironie et propose parfois une lecture psychologique des choix de vie du poète, notamment en relation à la décision d'Apollinaire de s'engager au sein de l'armée. Le manque de jugements sur l'œuvre artistique d'Henri Rousseau laisse la place à quelque critiques de nature littéraire adressées à l'égard de Guillaume Apollinaire ; en tout cas, l'admiration inconditionnée pour les deux artistes émerge des mots de Roch Grey, qui exalte à plusieurs reprises la créativité des deux artistes, qu'elle nomme de : « génie »[695] ou apprécie comme « un des plus grands peintres »[696].

---

[692] *Ibidem*, p. 30.

[693] *Ibidem*, p. 29.

[694] *Ibidem*.

[695] *Ibidem*, p. 33.

[696] *Ibidem*, p.38.

5.3.2 Les Manifestes

Valentine de Saint-Point inscrit toute son œuvre dans la nécessité du renouvellement des stéréotypes féminins. En publiant en 1912 le *Manifeste de la Femme futuriste*[697] elle n'est pas seulement la première femme futuriste, mais aussi « la seule femme futuriste à signer des manifestes »[698] et « la seule femme à faire partie du groupe dirigeant futuriste »[699]. Pour ces raisons, elle a même été désignée dans les documents officiels comme chargée de l'action féminine »[700].

Le *Manifeste de la Femme futuriste*[701], rédigé par Valentine de Saint-Point en réponse à Marinetti, eu vraisemblablement l'aval du chef du Futurisme. Sa « réponse aux journalistes improbes qui mutilent les phrases pour ridiculiser l'idée »[702], adressée également « à celles qui pensent ce que j'ai osé dire ; à ceux pour qui la Luxure n'est encore que péché ; à tous ceux qui n'atteignent la Luxure que dans le Vice ; comme dans l'Orgueil que la Vanité »[703] ne rencontre pas, pourtant, le succès souhaité :

> le *Manifeste de la Femme futuriste*, à propos duquel les Futuristes avaient pourtant orchestrer des présentations publiques savamment provocatrices, n'avait pas suscité le scandale espéré, mais plutôt les railleries des journalistes.[704]

Valentine de Saint-Point donne lecture de son *Manifeste de la Femme futuriste*[705] le 27 juin 1912, à la salle Gaveau, à Paris :

---

[697] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme futuriste*, Paris, 1912, *in* Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, *cit.*

[698] Silvia Contarini, *La Femme futuriste*, *cit*., p. 131.

[699] *Ibidem*.

[700] *Ibidem*.

[701] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme futuriste*, *in* Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, *cit*., p. 331.

[702] Valentine de Saint-Point, *Manifeste futuriste de la Luxure*, *in* Giovanni Lista, *Futurisme*, *cit*., p. 332.

[703] *Ibidem*.

[704] *Ibidem*, p. 142.

[705] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme futuriste*, *in* Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, *cit*.

> Les cris, les sifflets, les hurlements, les rires et les boutades aussi éclataient de tous les côtés, des paroles on vint aux coups. Il y eut des gifles et quelques solides horions échangés de part et d'autre[706].

Et, d'après le récit de Marinetti, Rachilde est également présente et s'écrie « Votre futurisme est très bien, Madame, mais dites-nous ce que vous pensez de la sylphide »[707]. Comme la presse de l'époque l'écrit, un monsieur âgé demande d'une galerie supérieure : « À quel âge, Madame, devons-nous apprendre la luxure à nos filles ? ». Il obtient plusieurs réponses bien pesées. D'abord celle-ci : « Pas au vôtre bien sûr ! » Et une autre, encore moins respectueuse : « Amenez-le toujours on vous répondra après ! ». Puis enfin celle de la conférencière : « Vous êtes imbécile ! »[708]. Finalement Marinetti termine la discussion en lisant un poème de l'écrivaine – Valentine de Saint-Point ne lisait jamais ses vers – .

Les raisons de cet accueil sont tout d'abord à chercher dans le sujet du manifeste, perçu comme provocateur et scandaleux : Valentine de Saint-Point, avec son « Qu'on cesse de bafouer le désir »[709] comme mot d'ordre, valorise la luxure comme une fin en soi. Le *Manifeste Futuriste de la Luxure*[710] reprend et développe une thématique qu'elle a à peine effleurée un an plus tôt, et donne une définition du terme. « La Luxure est une force »[711], répète-elle cinq fois dans son deuxième *Manifeste*, contre une seule fois du premier. Véritable source de vie et d'énergie, « La luxure est une force »[712] est aussi la dernière phrase du

---

[706] Gérard-Georges Lemaire, *Futurisme*, Paris, Editions du Regard, 1995, p. 154.

[707] *Ibidem*.

[708] *Ibidem*, p. 155.

[709] Valentine de Saint-Point, *Manifeste futuriste de la Luxure*, *in* Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, *cit*., p. 333. Valentine de Saint-Point, le premier – et aussi la première – adepte du futurisme en France, rédige le *Manifeste de la Luxure* le 11 janvier 1913. à Paris, Avenue de Tourville. C'est le même lieu où elle affirme avoir signé le *Manifeste de la Femme futuriste*, le 25 mars 1912, un an auparavant. Le tract s'inscrit dans le courant futuriste non pas seulement en raison de son titre, mais aussi grâce à la phrase qui est rapporté à la fin du texte, « Direction du mouvement futuriste : Corso Venezia, 61 – Milan », qui indique le siège principal du mouvement d'avant-garde.

[710] *Ibidem*.

[711] *Ibidem*.

[712] *Ibidem*.

Manifeste[713], où elle condamne le romantisme et met en discussion la morale chrétienne, tout en proclamant : « La luxure est au corps ce que le but idéal est à l'esprit »[714] : la formule mathématique, la proportion que l'auteur utilise dans cette phrase voudrait peut-être justifier de manière plus scientifique la destruction des « sinistres guenilles romantiques »[715] et l'abandon « voiles sentimentaux »[716]. Le corps doit être valorisé, en particulier celui de la femme : pour elle, la Luxure et la Cérébralité sont semblables. Si « la Luxure, c'est la recherche charnelle de l'Inconnu »[717], « la Cérébralité en est la recherche spirituelle »[718]. Il s'agirait donc de deux différentes manières d'atteindre l'Inconnu. Selon elle, « un être fort doit réaliser toutes ses possibilités charnelles et spirituelles »[719]. L'un n'est pas plus important que l'autre, tous les deux peuvent sans doute coexister.

Dans son discours, l'auteure fait également allusion aux « sept péchés capitaux »[720] du catéchisme chrétien. Pour elle, la luxure n'est pas à considérer comme un péché capital, bien au contraire ; l'orgueil et la luxure se situent sur le même plan. « La luxure est une vertu incitatrice, un foyer où s'alimentent les énergies »[721]. Les nombreuses allusions à la Bible démontrent les liens avec les religions, où elle semble chercher les racines de la luxure, ainsi que dans l'histoire et dans la littérature. Ainsi s'expliquerait le retour à l'instinct, à la violence et à la cruauté :

> Après une bataille où des hommes sont morts, il est normal que les victorieux, sélectionnés par la guerre, aillent, en pays conquis, jusqu'au viol pour recréer la vie.[722]

Les principaux sujets abordés dans ce passage sont deux : l'homme, l'individu de sexe masculin, et la la guerre, deux thématiques chères aux futuristes. Le recours au viol pour la procréation est sûrement quelque chose qui choque, notamment à l'époque où le *Manifeste*[723] a été rédigé, mais vraisemblablement l'auteur désirait provoquer son public, tout en trouvant

[713] *Ibidem*.

[714] *Ibidem*, p. 334

[715] *Ibidem*, p. 333

[716] *Ibidem*, p. 334.

[717] *Ibidem*.

[718] *Ibidem*.

[719] *Ibidem*.

[720] *Ibidem*, p. 332.

un sujet de discussion très fort, qui lui permette de justifier l'énergie qui est à la base du désir :

> Que les êtres rapprochés par une attirance physique, au lieu de parler exclusivement des fragilités de leurs cœurs, osent exprimer leurs désirs, les préférences de leurs corps, pressentir les possibilités de joie ou de déception de leur future union charnelle.[724]

Finalement, « Il faut être conscient devant la luxure. […]; il faut faire de la luxure une œuvre d'art. ». Comme l'affirme Véronique Richard de la Fuente, le mot « oser »[725] estt un des préférés de l'auteure, ce qui la porte à affirmer :

> Le désir ne serait plus seulement sublimé dans l'art et la littérature, il apparaîtrait dans la vie sous de nouvelles formes, et il ferait partie des programmes de l'avant-garde, attachée aux expériences. Le manifeste annonçait la *New Women*, maîtresse de sa vie comme de ses désirs, proche du type de femme que les féministes prônèrent à partir de 1968. C'est en effet, dans cet esprit de totale liberté, et dicté par un impérieux désir d'évolution, que le *Manifeste de la Luxure* fut rédigé par Valentine de Saint-Point durant l'hiver 1912-1913[726].

En se bornant à évoquer un seul domaine, celui de l'érotisme, le *Manifeste de la Luxure*[727] est mieux accueilli par l'ensemble du public féminin que le *Manifeste de la Femme futuriste*[728]. En fait, la lecture du second manifeste de Valentine suscita peu de réactions. Véronique Richard de la Fuente, dans son œuvre *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*[729] affirme que

---

721 *Ibidem*.

722 *Ibidem*, *cit*., p. 333.

723 *Ibidem*.

724 *Ibidem*.

725 Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point*. *Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, *cit*., p. 135.

726 Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point*, *cit*., p. 137.

727 *Ibidem*.

728 *Ibidem*, p. 331.

729 Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, *cit.*

> même Apollinaire, qui se montra un exégète compréhensif du mouvement et de ses buts – qu'un écrit de 1912, *L'Antitradition futuriste*, démontre –, ne s'engagea pas outre mesure dans l'accréditation des faits et gestes de celle qui glorifiait le désir féminin. Le *Manifeste de la Luxure* fut peu mentionné dans ses textes critiques ; le poète d'origine étrangère, désireux de gagner la reconnaissance du public français, voulait rester prudent et ménager l'opinion[730].

À la lumière de l'analyse entreprise on peut donc affirmer que Valentine de Saint-Point se présente comme une vraie précurseur pour son époque. Cette femme a voué sa vie à l'art, ce qui l'a conduite à mener une existence hors de la norme. L'accueil qu'on lui a réservé a souvent été ambigu : si au début de sa carrière artistique elle était la reine des soirées parisiennes, à la fin de sa vie elle était presque oubliée de tous. Ses idées nouvelles et subversives l'ont sans doute aidée à s'imposer sur la scène culturelle du début du siècle : l'art de la provocation – notamment employé dans l'écriture de son *Manifeste Futuriste de la Luxure*[731] – a été fondamental pour elle :

> Pour les étrangers, Valentine incarnait une femme de la démesure, ses romans, très contestés, avaient alimenté bien de débats, ce qui ajoutait à la cohérence de son œuvre.[732]

Cela n'a toutefois pas été suffisant dans l'après-guerre, quand les temps ont changés et une nouvelle conception de la femme a commencé à se répandre.

Cependant, dans les dernières années nous avons pu assister à une véritable prolifération de travaux critiques sur la question de la femme futuriste, ayant pour but de sortir les femmes futuristes de l'anonymat et de l'obscurité. Anna Nizzoli a été la première à aborder la question des femmes futuristes, tout en définissant le Futurisme comme un mouvement « misogyne par excellence »[733], suivie par Claudia Salaris, qui a consacré une

---

[730] Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, *cit*., p. 138.

[731] Valentine de Saint-Point, *Manifeste futuriste de la Luxure*, *in* Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, *cit*.

[732] Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, *cit*.

[733] Silvia Contarini, *La Femme futuriste*, *cit*., p. 11.

anthologie entière au travail de ces quelques figure féminines.

Finalement, comme Silvia Contarini l'affirme dans son ouvrage, Valentine de Saint-Point

> voudrait démontrer que les femmes futuristes étaient animées d'un élan profondément avant-gardiste et transgressif, qu'elles étaient porteuses d'une volonté précise, celle de briser l'enveloppe de cristal qui recouvre la littérature et l'art féminin[734].

C'est justement cette « enveloppe de cristal » que Valentine de Saint-Point a su briser, tout en ouvrant une nouvelle voie à l'expression féminine du XXe siècle.

[734] *Ibidem*.

TROISIÈME PARTIE

AU C(H)ŒUR DES AVANT-GARDES : LE RÉSEAU

CHAPITRE 6
LES VOIX CROISÉES, LES VOIX MULTIPLES

Une nouvelle vision des actes de ces femmes est proposée dans la troisième et dernière partie de notre thèse, entièrement consacrée aux échanges épistolaires et à leur analyse, en comparaison avec leur production romanesque et autobiographique. Le but principal de notre travail consiste à proposer une lecture de la correspondance sous une nouvelle lumière, dans la définition d'un panorama des rapports existants entre les femmes et les avant-gardes, avec la proposition d'une cartographie des témoignages et des échanges entre les deux contreparties. Il nous paraît en effet important de reconnaître dans les lettres échangées la trace écrite de l'agitation culturelle des avant-gardes, leur capacité à proposer de nouveaux projets et leur façon de s'attarder sur la réflexion, même pour ceux qui préconisent des mouvements littéraires fondés sur le rythme et la vitesse.

Plus précisément, notre étude se propose d'analyser quelques exemples de correspondances, choisis pour leur valeur de témoignages :

- Hélène d'Œttingen, Ardengo Soffici et Serge Férat
- Sonia Delaunay et Tristan Tzara
- Marie Laurencin, Marcel Jouhandeau et Paul Léautaud
- Marie Laurencin et Natalie Clifford-Barney
- Valentine de Saint-Point et Rachilde

Le portrait qui émerge est celui de femmes de la différence, d'*étrangères* capables de vivre à cheval entre deux siècles, mais aussi entre deux pays, et de s'exprimer non seulement par le biais d'une ou de plusieurs formes d'art, vives et bien présentes. Elles ne sont plus aux marges de la société, mais elles font partie intégrante des cercles intellectuels, auxquels elles ont su contribuer avec des idées originales et des témoignages de relief, devenant des *passeuses* de langue et de culture d'avant-garde, et bien d'autres.

En effet, la constitution du réseau se réalise de manière particulière à travers les échanges épistolaires et les relations tissées dans le cadre des cercles intellectuels auxquels

nos créatrices ont participé. Tous les extraits de correspondances étudiés constituent des bancs d'essai permettant des exercices de styles privilégiés par les artistes qui, en racontant des faits privés, adhèrent au présent et simultanément se projettent dans le futur, proposant de nouveaux projets, imaginant de nouvelles collaborations ou étudiant de nouvelles publications.

Tout est étudié dans les moindres détails, approfondi et démêlé à travers de tout petits messages que les interlocuteurs s'envoient à intervalles réguliers. Les échanges épistolaires constituent le moment idéal pour la confrontation, pour demander l'opinion des autres, pour soumettre des questions et valider l'originalité de ses propos. Et lorsque cela n'advient pas par écrit, alors les lettres constituent une invitation obligeant à continuer la discussion à la maison, lors d'un dîner, pour admirer des tableaux ou digresser des documents retrouvés.

Les correspondances ont aussi le mérite de dévoiler la partie la plus intime des auteures, qui s'expriment sans voiles, dans leur quotidien et dans leur rapport concret avec le monde qui les entoure. Les faiblesses humaines sont évidentes, et la thématique de la maladie est souvent prépondérante :

> La santé de Lialeczka selon moi est beaucoup mieux. Humeur plus égal et plus gaie.[735]

À travers les lettres échangées, les auteures assument un visage plus humain, plus vrai. Leurs traits se complètent et deviennent plus nets, les données autobiographiques se précisent :

> Le docteur attribue sa maladie aux nerfs en grande partie et je crois qu'il a raison parce que vraiment il y a des phénomènes qui ne peuvent pas avoir l'origine fisique [*sic*]. La vie à Loretino l'avait abattu[e] beaucoup sans que je puisse comprendre pourquoi, c'est-àdire [*sic*] la cause immédiate est compréhensible : c'était toujours toi, avec ton malheureux caractère mais d'où peut-elle et comment peut-on avoir ce champs si bien préparé pour toute sorte d'excitations, ça m'échappe… Mais le fait est là… Moi je mène l'existence à peu près passable, je ne fais rien et je lis presque toute la journée.[736]

[735] Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, *cit*., Lettre de Serge Férat à Ardengo Soffici du 23 juillet 1907.
[736] *Ibidem*.

Un vaste travail de reconstruction des échanges épistolaires qui tournent autour de la figure de Guillaume Apollinaire a été réalisé par Laurence Campa et Peter Read avec *Correspondance avec les artistes 1903-1918*[737], un volume publié en 2010 qui est une véritable mine d'or, recueillant des lettres en majorité que Guillaume Apollinaire a échangées avec quelques représentants de la scène artistique de son temps. Français et étrangers, ils sont plus d'une centaine à entretenir des relations personnelles ou professionnelles avec le poète d'*Alcools*[738]de *Calligrammes*[739] :

> Peintres, sculpteurs, graveurs, affichistes, décorateurs, illustrateurs... les uns sont français, les autres viennent d'ailleurs en Europe, du Grand Nord et d'outre-Atlantique. Ils déménagent au gré de la fortune, voyagent pour trouver une lumière et un paysage, pour exposer dans une capitale ou promouvoir la peinture de leur pays à l'étranger.[740]

Bien évidemment, selon les interlocuteurs, le sens et le poids des missives changent. Si avec Marc Chagall et Natalia Gontcharova les échanges sont pleins d'estime et d'admiration, avec André Derain, Henri Rousseau, Max Jacob et Giorgio De Chirico l'union entre le travail et l'amitié devient fusionnelle, inspirée par le même élan créateur. L'amitié atteint ainsi son acmé dans l'échange furtif entre la peinture et la poésie, qui soutient Braque en péril dans les tranchées, ainsi que Kisling, évacué après sa blessure dans un corps à corps. La correspondance éclaire l'itinéraire et la personnalité des artistes les plus illustres, inventeurs de l'art moderne, sans négliger tous ceux qui, oubliés ou méconnus, ont animé l'univers des ateliers, des galeries et des salons. La correspondance tisse les liens invisibles d'un discours plus ample, dans lequel chaque petit échange renvoie à un réseau plus étendu et plus vaste de créations et de bancs d'essai. Comme *Voyage à travers l'Europe* et *La Belle Époque*, creuset du cubisme et de l'abstraction, la correspondance nous conduit dans un monde déchiré par la guerre, où chacun tente de protéger son art dans les nécessités de l'heure, en nous plongeant dans l'art vivant du début du XXe siècle.

L'ouvrage constitue un point d'appui essentiel pour l'analyse des correspondances

---

[737] Laurence Campa, Peter Read, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, *cit*.

[738] Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Mercure de France, 1913.

[739] Guillaume Apollinaire, *Calligrammes, Poèmes de la Paix et de la Guerre*, Paris, Mercure de France, 1917.

[740] Laurence Campa, Peter Read, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, *cit.*, p. 7.

étudiées au cours de notre recherche. Il a permis de reconstituer les points saillants des parcours de création uniques dans leur genre, bien que ces derniers soient liés d'une même ferveur et animés par le même esprit révolutionnaire. Relever les points communs a été de toute première importance, car la comparaison des différents échanges a donné vie à toute une série de réflexions sur la valeur de correspondance en tant que témoignage des travaux en cours, ainsi que sur la proposition de la promouvoir la correspondance au rang d'un genre littéraire. Ainsi, les échanges épistolaires tournant autour de la figure de Guillaume Apollinaire ont permis de tisser le fil rouge d'un réseau de connaissances à l'avant-garde, tout en explicitant l'existence d'un lien invisible entre les différents artistes sur la toile de fond de la Grande Guerre, qui peut-être a eu un rôle inverse, celui de valoriser les contacts qui autrement auraient été moins fréquents.

Le même principe qui anime Apollinaire et ses artistes se retrouve dans ces *femmes*. Nous retrouvons ainsi quelques constantes, telles que :

3. Le désir d'établir des contacts durables,
4. L'engagement dans le temps à maintenir des relations solides,
5. La volonté de se confronter avec d'autres créateurs,
6. Le désir de faire partie d'un cercle artistique et littéraire,
7. La volonté d'utiliser les échanges épistolaires comme une plate-forme créative ou un terrain sur lequel se jouent les actes principaux des parcours de création,
8. Le double rôle de la correspondance, comme un échange personnel et professionnel à la fois,
9. La pluralité des styles et des langages qui petit à petit se font plus directs, libres des maniérismes, plus rapides et en accord avec son temps – par exemple, les pneus –.

La guerre paraîtrait fournir une incroyable source de créativité pour des auteurs qui, comme Apollinaire, vivent cet expérience en première personne et s'inspirent des événements parfois négatifs. Il est curieux que le double jugement exprimé par Apollinaire au sujet du conflit mondial diffère selon les destinataires de ses missives : il adopte une vision exaltante en public, mais profondément déçue et mélancolique dans l'intime. Cela est témoigné dans une lettre adressée à Sonia Delaunay par le poète :

> J'habite un trou dans une région sans village, sans verdure, sans habitants, sans eau. Il n'y que des rats des mouches et des Boches devant nous. C'est tout et c'est assez. Les seuls oiseaux ici ce sont les oiseaux métalliques qui ne cessent de traverser le ciel. Jusqu'à maintenant pas de casse et je me porte très bien, mon cheval aussi.[741]

L'idée du multiple, du fragment et de la transformation caractérisent la structure entière : seulement lorsque le réseau a été reconstitué, nous pouvons accéder à une vision globale des tentatives d'interaction entre les différentes figures, qui modifie en partie la perception des avant-gardes. Au fond, les idées de nomadisme, de la mobilité, du dynamisme de la création sont évidentes et amplifiées à l'extrême, comme il advient pour les avant-gardes.

Et c'est ainsi que l'entrée sur scène de quelques figures féminines telles que Sonia Delaunay ou Marie Laurencin coïncide avec l'introduction de nouveaux moyens de communication et avec l'emploi des innovations stylistiques et lexicales importantes, littéralement véhiculées par l'art. L'analyse de ces modalités fera l'objet de notre étude, dans l'intention de voir comment les innovations introduites par nos femmes concernent plutôt le style et les thématiques traitées, mais pas vraiment le genre, qui reste encore fort lié à la tradition. Cela nous aidera dans la compréhension des changements effectifs, non seulement au niveau linguistique et stylistique, mais aussi dans les domaines socioculturels. Il nous paraît intéressant de voir si effectivement leur production se fait également le témoignage vivant d'une crise, vue comme un moment de rupture avec la tradition précédente – et donc comme le résultat d'une quête identitaire – ou alors comme une intelligente manœuvre des avant-gardes, qui dans ce sens aurait cherché à assouplir les frontières de sa vraie – ou pressentie – misogynie.

Dans le détail, nous observons deux attitudes générales pour « faire réseau » : d'une part nous retrouvons le fin intellectuel, strictement lié à la sphère professionnelle et conséquemment au procès de création, basé sur la relation entre présent et futur, dans lequel se projettent des idées et des espoirs de publication et de célébrité. D'autre part nous remarquons la motivation personnelle, qui se partage plutôt dans les axes du présent et du passé : les rapports interpersonnels se projettent dans le présent et leur évolution est racontée

[741] *Ibidem*, p. 495.

au fur et à mesure que les événements prennent forme. Le présent est aussi le temps de la création, un moment dans lequel le procès de création se réalise et s'explicite. Et c'est ainsi que chacune des correspondances examinée devient une véritable plateforme d'échange, de laquelle naissent des idées et des projets dérivant de la rencontre – ou du conflit – des points de vue et des opinions, en accord ou en désaccord entre eux. En tout cas, le réseau maintient sa propre consistance dans le temps et dans l'espace, sa substance reste invariée au cours des années, suivant un procès d'expansion tant graduel qu'irrégulier.

S'il est vrai que la création d'un réseau coïncide avec l'ouverture et la prédisposition à l'échange, à la condivision des idées et des projets, à la démonstration de l'intérêt pour le travail de l'autre, il ne faut pas oublier les principes sur lesquels ce va-et-vient de propositions de base ; un est sûrement représenté par la confiance, qui se manifeste dans le cas d'une parité socio-intellectuelle des correspondants aussi bien que dans le cas contraire. Lorsqu'un artiste s'adresse à un chef-de-file ou alors à la gérante d'un salon pour obtenir la permission à entrer de droit dans les cercles intellectuels, ou alors pour demander des aides financières, les lettres sont de prévalence à sens unique et après une période de temps assez brève elles se diminuent, jusqu'à disparaître tout naturellement.

Parmi les différents réseaux examiné, nous en choisirons une à titre exemplaire : celle entretenue par Hélène d'Œttingen et déjà définie par Daniela Rizzi comme l'exemple d'un « sodalizio intellettuale e cameratesca solidarietà »[742]. C'est une définition qui pourrait s'appliquer à toutes nos correspondances : le « sodalizio intellettuale » trouve sa force dans les relations de « cameratesca solidarietà » qui s'exprime à travers la demande constante de renseignements concernant la santé des uns et des autres, de l'avancement des travaux et de leur succès de la part du public. Si parfois les contacts naissent par simple sympathie ou alors par passe-parole, l''échange épistolaire devient un valide témoin des étapes et des modalités du maintien de ces connaissances. Les lettres éclairent les difficultés rencontrées par les écrivaines au cours de leur travail, et en effet on remarque une certaine différence dans les relations entretenues par les femmes par rapport à celles encouragées par les hommes.

Le dialogue entre l'art et la poésie constitue un autre aspect traité dans les correspondances ; il ne se limite pas à approcher « Cendrars de Léger, Éluard de Ernst, Arp de

[742] Daniela Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, *in* Daniela Rizzi, Andrej Shishkin (dir.), *Russko-ital'janskij archiv II*, *cit*., p. 311.

Tzara ou encore Braque de Saint-John Perse »[743] mais permet d'établir un lien entre Sonia Delaunay et Marie Laurencin, Hélène d'Œttingen et Valentine de Saint-Point. Tout comme le sont Apollinaire et Picasso, ces couples de femmes vantent souvent des origines étrangères, elles

> sont habitées par l'absolue nécessité de bousculer le réel pour qu'advienne une réalité nouvelle, assoiffé(e)s d'avenir, vivant dans le même dénuement, mais riches des mêmes promesses que la renommée sacra, se sont rencontré(e)s dans cet extraordinaire foyer de création et d'avant-garde que fut le pays du début du siècle, alors capitale universelle incontestée de l'art moderne[744].

Comme les deux grands artistes, les femmes ont eu l'occasion de se rencontrer et de se confronter de manière plus ou moins régulière au sujet de quelques suppositions concernant leur conception très personnelle de l'art et de la parole écrite. Bien évidemment, l'approche diffère selon les auteures : les cas où il est possible de traiter ces relations comme une « amitié vécue au quotidien »[745], comme c'est le cas du poète et du peintre, sont bien rares. Difficilement nous relevons des liens durables avec d'autres femmes leur contemporaines sans qu'il s'instaure, aussi pour des personnalités si fortes, la tentation de la médisance. En revanche, les rapports établis entre homme et femme paraissent meilleurs : les chefs-de-file sont cherchés et contactés personnellement, donnant l'envoi à des échanges prolifiques. Des témoignages, souvent de seconde main – des souvenirs plus ou moins précis ou au contraire romancés, des anecdotes ou des potins figurent parmi le matériel sur lequel nous nous sommes basés pour atteindre à une définition concrète de ces relations privilégiées. Les correspondances croisées qui constituent en partie l'objet de notre étude nous permettent de suivre de près le dialogue « entre plume et pinceau qui s'installe aussitôt et qui devient peu à peu dialogue, échange, interconnexion »[746].

Parmi toutes les figures féminines évoquées émerge celle d'Hélène d'Œttingen, qui entretient une abondante correspondance avec Apollinaire. Elle le console de son

[743] Laurence Campa, Peter Read, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, *cit.*, p. 13.

[744] Pierre Caizergues, Hélène Seckel (dir.), *Picasso – Apollinaire : Correspondance*, *cit*., p. 5.

[745] *Ibidem*.

[746] *Ibidem*.

> chagrin après le départ de Marie, s'occupe des *Soirées de Paris* qu'elle finance, lui parle de ses écrits littéraires en évitant de faire allusion à sa peinture, signée Angiboult, dont elle sait qu'il ne fait pas grand cas. Elle noircit des pages en formant des lettres démesurées qui transforment parfois leur lecture en périlleux exercice.[747]

Muse[748] et personnage actif sur la scène artistique et littéraire à la fois, au sein du réseau la Baronne jour un rôle important – souvent ambigu – en tant que « témoin de son temps »[749]. Et, témoin de son temps, Hélène d'Œttingen l'a été pour la totalité de son parcours.

[747] *Ibidem*, p. 17.

[748] Hélène d'Œttingen a été, entre autre, le sujet des tableaux d'Henri Rousseau, *Le Rêve*, 1910, sans compter que Picasso, Modigliani et Survage font son portrait.

[749] Arlette Albert-Birot, *Roch Grey, un témoin de l'Esprit Nouveau*, *cit.*, p. 147.

6.1 CORRESPONDANCES AU FIL DU TEMPS (FÉRAT, SOFFICI, ŒTTINGEN)

6.1.1 Entre passé et présent : le temps des souvenirs

L'extravagante Hélène d'Œttingen,

> l'une de ces femmes désastreuses, de la race des héroïnes des poèmes de Pouchkine, de Lermontov, des romans de Dostoïevski et d'autres écrivains russes,[750]

tisse de liens étroits avec les représentants majeurs des avant-gardes. Sa présence au sein du milieu des avant-gardes historiques est évidente lorsqu'on prend en considération les lettres échangées entre les artistes de l'époque. Par exemple, dans la carte illustré que Guillaume Apollinaire envoie à Ardengo Soffici le 12 février 1912, nous lisons : « J'ai eu l'honneur de faire connaissance avec une dame qui vous connaît bien : la baronne J… »[751]. Il s'agit bien d'Hélène d'Œttingen, nommée "Yadwiga" par Soffici, qui est une

> Giovane vedova di un barone baltico, ella è probabilmente figlia naturale dell'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe e sorellastra (cugina, secondo alcune fonti) di Serge Jastrebzoff (alias Edouard e poi Serge Férat o Jean Cérusse) di origine russa. Entrambi scrittori e pittori, i due sono legati a Soffici sin dal 1903; incontrano Apollinaire nel 1912 e subito nasce una grande e profonda amicizia. Grazie al loro contributo finanziario e alla loro collaborazione il 15.11.1913 *Les Soirées de Paris* rinasceranno in nuova veste. Per firmare i propri contributi alle diverse riviste, la Baronessa ha assunto gli pseudonimi di Roch Grey e Léonard Pieux[752].

---

[750] Ardengo Soffici, *La Fin du monde*, Paris, 1919.

[751] Nous renvoyons à Franca Bruera, Lucia Bonato (dir.), *Guillaume Apollinaire, 202 Bd. Saint Germani Paris*, *cit.*

[752] *Ibidem*, p. 54. : « Jeune veuve d'un baron baltique, elle est probablement la fille naturelle de l'empereur d'Autriche François Joseph et demie-sœur (cousine, d'après d'autres sources) de Serge Jastrebzoff (alias Édouard et ensuite Serge Férat ou Jean Cérusse) d'origine russe. Tous les deux peintres et écrivains, les deux se lient à Soffici depuis 1903 ; ils rencontrent Apollinaire en 1912 et naît tout de suite une grande et profonde amitié. Grâce à leur contribution financière et à leur collaboration, le 15.11.1913 *Les Soirées de Paris* auront

De son appartement situé au 21, boulevard Berthier, Guillaume Apollinaire recommence une nouvelle vie après sa rupture avec Marie Laurencin :

> è l'indirizzo di Serge Férat che, partito per l'Italia con la sorella, gli offre il suo appartamento. Dopo la rottura con Marie, il poeta lascia la casa di Auteuil, troppo piena di ricordi (*L'Adieu à Auteuil, anecdotique* del 21.9.1912) per trasferirsi in agosto al 202 del boulevard Saint Germain, dove abiterà solo a partire dal gennaio 1913 ».[753]

Des traces de la présence de la Baronne se retrouvent également dans la lettre qu'Ardengo Soffici écrit à Guillaume Apollinaire de Poggio a Caiano, le 8 septembre 1913 :

> Mon cher ami, Mme d'Œttingen m'écrit que vous voudriez avoir pour vos *Soirées de Paris* quelque chose de moi. Elle ne m'explique pas cependant pas de quoi il s'agit, et je voudrais que vous me le disiez en détail. Je désirerai aussi recevoir votre revue que j'aime beaucoup et que j'aimerai encore davantage quand elle sera dirigée entièrement par vous.[754]

En ce qui concerne les autres futuristes, on sait aussi qu'au mois de mars Carrà, Papini, Soffici, Magnelli et Palazzeschi sont à Paris, chez la Baronne d'Œttingen au 229 du Boulevard. Raspail, dans l'appartement qui fait de rédaction aux *Soirées*. Cela est témoigné par la lettre que « Guglielmo Apollinaire » écrit en italien à Severini :

> Carissimo Severini, come vai tu e la tua moglie. Spero di vederti prossimamente in questa bella Parigi. Ho visto qui Papini Soffici Carrà Palazzeschi, futuristi gentilissimi e amicissimi.[755]

---

une nouvelle naissance. Pour signer ses contributions aux différentes revues, la Baronne a adopté les pseudonymes de Roch Grey et de Léonard Pieux », traduction réalisée par nos soins.

[753] *Ibidem*, p. 59.

[754] *Ibidem*, pp. 73-74 : « C'est l'adresse de Serge Férat qui, parti pour l'Italie avec sa sœur, lui offre son appartement. Après la rupture avec Marie, le poète laisse sa maison d'Auteuil, pleine de souvenirs (*L'Adieu à Auteuil, anecdotique* del 21.9.1912) pour déménager en août au 202, boulevard Saint-Germain, où il habitera seulement à partir de janvier 1913 », traduction réalisée par nos soins.

[755] *Ibidem*, p. 179 : « Mon très cher Severini, comment vas-tu et comment va ta femme. J'espère te voir prochainement dans ce beau Paris. J'ai vu ici Papini Soffici Carrà Palazzeschi, futuristes très gentils et très amis », Traduction réalisée par nos soins.

Encore, Papini écrit à Guillaume Apollinaire, le 19 janvier 1914, du 6, via dei Bardi, Florence: « Salutations à Mme Œttingen »[756] et, dans une lettre inédite datée du 30 juin 1917 et écrite à Pieve Santo Stefano (Arezzo) : « Voyez-vous toujours la baronne ? Et Serge ? »[757].

Pour finir avec quelques lignes de Savinio, qui écrit à Papini le 20 avril 1918 :

> Ieri, sul tram, ho incontrato Jean Mollet, ex segretario di Apollinaire. Fa da infermiere in un ospedale francese; Apollinaire è adibito alla censura di Parigi, lavora ma la sua ferita al capo lo fa ancora soffrire. Quei due russi Sergio e la d'Octingen – guazzano nella miseria, in seguito alla pace di Brest Litowsk,[758]

ainsi que de Magnelli et de Giuseppe Raimondi :

> Insomma io spero di divenire Vostro amico, come vorrei essere di tutti i grandi lirici francesi veri e soli continuatori di Rimbaud : B. Cendrars, R. Grey, M. Jacob. Ecc.[759]

Ces quelques échanges que nous avons proposés ici montrent à quel point la Baronne est connue dans le milieu des avant-gardes, et comment ses mystérieuses apparitions relèvent en quelque sorte du mythe. Les notes qui la concernent renvoient au passé et au souvenir. Ce sont des anecdotes où les Hélène et son frère Serge paraissent plus des personnages secondaires que de vrais protagonistes. Les rôles s'inversent lorsque les deux frères commencent une correspondance avec le peintre Ardengo Soffici : comme nous le verrons par la suite, ces échanges nous témoignent des projets et du pouvoir de création du *joyeux trio*.

---

[756] *Ibidem*, p. 195.

[757] *Ibidem*.

[758] *Ibidem*, p. 71 : « Hier, sur le tram, j'ai rencontré Jean Mollet, ex secrétaire d'Apollinaire. Il est infirmier dans un hôpital français ; Apollinaire est employé à la censure de Paris, il travaille mais sa blessure à la nuque le fait encore souffrir. Ces deux Russes Sergio et la d'Octingen – nagent dans la misère, suite à la paix de Brest Lotowsk », traduction réalisée par nos soins.

[759] *Ibidem*, p. 77 : « En somme, je voudrais être Votre ami, comme je voudrais l'être de tous les grands lyriques français vrais et seuls continuateurs de Rimbaud : B. Cendrars, R. Grey, M. Jacob. Ect. », traduction réalisée par nos soins.

6.1.2 Entre présent et futur : le temps des projets

« Lialeczka a failli être mangée par… un cochon »[760]
Serge Férat

Voici la première image de l'« insaisissable baronne »[761] que Serge Férat évoque dans la lettre adressée à Ardengo Soffici le 17 septembre 1903. Entourée d'une aura comique, l'entrée en scène d'Hélène d'Œttingen est décrite par Serge de manière peu conventionnelle[762] ; cette description est très éloignée de l'image cosmopolite, pleine de charme et de courage de la Baronne, femme d'art et des lettres, mécène des *Soirées de Paris*. Humaine et fragile, Hélène D'Œttingen se révèle peu à peu, au fil des lettres, hantant les pensées de Serge et d'Ardengo, à la fois absente et présente à travers de demi phrases, « L. [ialeczka] te salue »[763], ou « L. lit et écrit bien »[764]. Les deux amis savent déceler ses points de force et de faiblesse, et nous offrent une vision particulière de cette femme qui, tout au long de sa vie et donc de cette correspondance, ne cesse de s'engager dans un projet de continuelle rénovation et évolution artistique au sens large du terme.

Nous nous proposons de nous focaliser ici sur quelques moments de la correspondance qui nous paraissent fondamentaux, afin de mieux appréhender le processus de création et de production des textes d'Hélène que nous voudrions saisir dans toute leur hétérogénéité. Nous essayerons en particulier de nous concentrer sur l'élaboration de ses projets romanesques, tout en suggérant un parallélisme avec le travail d'écriture d'autres artistes de cette époque, et notamment Marie Laurencin et Valentine de Saint-Point. Nous aurions pu envisager des comparaisons avec d'autres femmes de l'époque, par exemple Fernande Olivier ou Irène Lagut, qui d'ailleurs sont évoquées à plusieurs reprises dans la correspondance et qui

[760] Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, *cit*., Lettre de Serge Férat à Ardengo Soffici du 17 septembre 1903.

[761] Jeanine Warnod, *L'école de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris, Arcadia Éditions, 2004, p. 245.

[762] Nous renvoyons à Arlette Albert-Birot, *Roch Grey, un témoin de l'Esprit Nouveau*, *cit*., p. 139-157.

[763] Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, *cit*., Lettre de Serge Férat à Ardengo Soffici du 18 décembre 1908.

[764] *Ibidem*, Lettre de Serge Férat à Ardengo Soffici du 11 septembre 1908.

fréquentent les mêmes personnes et les mêmes lieux. Toutefois, ce sont Marie Laurencin et Valentine de Saint-Point qui, avec Hélène d'Œttingen – dont « [l]es masques sont multiples et [l]es rôles se répondent »[765] – qui nous paraissent synthétiser le mieux, de par leur éclectisme, un certain esprit de l'avant-garde au féminin ; cela nous permettra, dans la deuxième partie de ce travail, d'évoquer l'existence d'un réseau de femmes ayant appartenu à l'avant-garde au début du XXe siècle.

Hélène d'Œttingen, Valentine de Saint-Point et Marie Laurencin fréquentent les mêmes milieux et les mêmes lieux. Elles se connaissent, se croisent parfois et, autant que faire se peut, s'évitent. La trace d'une de ces rencontres par personne interposée se décèle dans la lettre que Serge Férat adresse à Ardengo Soffici le 2 juillet 1912 et dans laquelle il évoque une conférence de la futuriste Valentine de St.-Point :

> […] spectacle unique organisé par futuristes pour leurs plus grandes gloires – car elle a parle de futurisme et la femme et surtout de la luxure[766] comme grande force – quelques coups de poings etaient echangé sur l'escalier. Helas, il y avait quelques imbeciles qui ensemble avec les futuristes ont pris au serieux tout ce qu'elle disait et n'etaient pas d'accord, les malheureux.[767]

Tout en ayant l'air de mépriser la figure de Valentine de Saint-Point et son travail, Serge Férat ne manque pas de souligner l'importance de l'événement, à la fois mondain et culturel. Partageant le scepticisme de Serge vis-à-vis du futurisme et de Valentinte de Saint-Point, Hélène préfère tout de même s'abstenir de participer à la conférence : « La Baronne brilla

---

[765] « Lumières sur une personnalité hors du commun : Hélène d'Œttingen dite François Angiboult, peintre russe au centre des avant-gardes. Dix œuvres provenant de l'ancienne collection de Dimitri Snegaroff », Paris, Hôtel Dassault, le 24 octobre 2008, exposition du 18 au 22 octobre 2008, p. 3.

[766] Comme nous l'avons indiqué lors de la lettre de Serge du 14 janvier 1908, Valentine de Saint-Point est l'auteur, entre autres, du « Manifeste de la luxure » (daté du 11 janvier 1913). C'est ainsi que Severini la décrit : « [...] élégante et belle femme, plus très jeune mais encore gaillarde, capable de mettre en pratique son manifeste au cours d'une nuit de luxure, et de faire une heure d'escrime le lendemain matin », Claudia Salaris, *Storia del Futurismo*, Roma, Editori Riuniti, (1985), 1992, p. 52.

[767] Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, *cit*., Lettre de Serge Férat à Ardengo Soffici du 2 juillet 1912.

pour son absence »[768] note Jean-François Rodriguez.

Malgré leur *non-amitié* et peut-être au-delà de leur antagonisme, les deux artistes – Hélène et Valentine – ont pourtant des intérêts communs et travaillent sur des sujets très proches, de manière assez similaire. Les deux femmes pratiquent un certain type d'écriture autobiographique[769], entretiennent des rapports épistolaires avec les représentants du monde des arts[770]. Elles cherchent à diversifier les formes d'expression et de création, la Baronne choisissant la peinture et l'écriture, Valentine de Saint-Point utilisant l'écriture et la danse[771], les deux aboutissant à une même plénitude créatrice.

Par rapport à Valentine de Saint-Point et à Hélène d'Œttingen, le parcours de Marie Laurencin est un peu différent, Marie étant essentiellement peintre. Néanmoins, elle fera preuve, plus tardivement, d'un intérêt certain pour les mots écrits, notamment lorsqu'elle publiera son *Carnet des Nuits* en 1956[772].

Homme de lettres quand elle écrit des poèmes ou des textes romanesques, la Baronne est aussi « *homme de peinture* », ayant choisi comme pseudonyme le nom de François Angiboult pour signer ses tableaux. En revanche, un peu comme Rachilde, Gertrude Stein, Valentine de Saint-Point, Marie Laurencin et d'autres, c'est en tant que femme qu'Hélène tisse les fils du réseau. Pourvue d'un génie éclectique, la Baronne impressionnait (quand elle le voulait) ses interlocuteurs par son excentricité mais elle savait aussi les captiver par sa généreuse empathie et son pouvoir de séduction. La même chose se produisait avec Valentine de Saint-Point, du moins si l'on s'en tient au témoignage de Rachilde, particulièrement impressionnée par l'éclectisme de sa personnalité artistique :

> Peintre, musicien, femme de lettres, vous avez les trois moyens de nous ensorceler... surtout quand nous vous regardons, et la critique désarme devant les trois grâces de votre geste

[768] Jean-François Rodriguez*, Yadwiga disastrosa donna russa*, *cit.*, p. 55.

[769] Roch Grey, *Romans*, *cit*. et Valentine de Saint-Point, *Trilogie de l'Amour et de la Mort*, Paris, Messein, 1906.

[770] Nous renvoyons à la correspondance entretenue par Valentine de Saint-Point et Auguste Rodin, publiée in Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point (1875-1953). Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Albères, 2003.

[771] Nous nous référons ici à un chapitre de notre travail de thèse consacré aux deux artistes, qui à notre avis vantent des points communs et dans leur production romanesque et dans leur approche aux mouvements d'avant-garde.

[772] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

> d'écrivain dominé par la grâce suprème de votre sourire ! […] Vous avez su enfermer triplement votre âme de rèveuse dans le fluide berceau des vagues, la ronde lumineuse les étoiles et les cris alternés des marins perdus ou des oiseaux ivres.[773]

Tout en excluant les questions d'influence réciproque, il faut reconnaître quelques éléments de convergence au sein de la production romanesque de Valentine de Saint-Point et d'Hélène d'Œttingen : au-delà d'une écriture quelque peu stéréotypée, les écritures des deux *auteures* sont centrées sur des thèmes et des images très proches, telles que la famille, l'enfance et l'adolescence, le voyage, la quête identitaire. Prenons par exemple *Une femme et le désir*[774] de Valentine de Saint-Point et *Le château de l'Étang Rouge*[775] de Roch Grey : il s'agit de romans de formation, reflétant d'une certaine manière le processus d'apprentissage par le biais duquel ces deux êtres deviennent des artistes, des femmes et, le cas échéant, se métamorphosent en *hommes de lettres*.

En tant qu'hommes de lettres ou hommes de peinture, donc, elles créent des œuvres ; c'est en revanche en tant que femmes et femmes-artistes qu'elles créent des réseaux, à savoir un ensemble de liens tissés entre différentes personnalités, relatant des projets communs ou échangeant des propos et des idées. À la base du fonctionnement du réseau, il y a les correspondances, des échanges épistolaires qui deviennent progressivement des plates-formes créatives. Évidemment les réseaux s'alimentent aussi par le biais des événements culturels et mondains, par les publications dans les revues, les recueils poétiques et les ouvrages autobiographiques ou romanesques.

Comme le souligne Peter Read, les femmes-artistes sont finalement très présentes sur la scène de l'avant-garde :

> Les femmes artistes sont partout. L'École des Beaux-arts leur avait ouvert ses cours en mai 1897, mais elles avaient attendu janvier 1900 pour en fréquenter les ateliers. La plupart

---

[773] Lettre manuscrite inédite de Rachilde à Valentine de Saint-Point, s.d., fonds Severini, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'orthographe de l'auteure ; nous remercions la Bibliothèque J. Doucet et Mme Romana Severini-Brunori qui nous ont autorisé à publier ces textes inédits.

[774] Valentine de Saint-Point, *Une Femme et le désir*, *cit*.

[775] Roch Grey, *Le Château de l'Étang Rouge*, *cit.*

> suivent des cours privés, le plus souvent payants, comme ceux de l'Académie Colarossi où se côtoient des femmes de toutes nationalités. À l'Académie Humbert, où Marie Laurencin rencontre Braque et Picabia, un atelier est réservé aux hommes, un autre accueille aussi les femmes. En arrivant à Paris, Sonia Delaunay s'inscrit à l'Académie de la Palette. Alice Halicka fréquente l'Académie Ranson, où elle est l'élève de Paul Sérusier et de Maurice Denis. En 1908, Matisse fonde sa propre académie, dont les cours sont mixtes. Le peintre Georgette Agutte, épouse du député Marcel Sembat, y reçoit un enseignement novateur et les encouragements du maître.[776]

À côté de ces quelques figures, émerge celle de la baronne d'Œttingen, une amie sincère d'Apollinaire :

> Elle le console de son chagrin après le départ de Marie, s'occupe des *Soirées de Paris* qu'elle finance, lui parle de ses écrits littéraires en évitant de faire allusion à sa peinture, signée Angiboult, dont elle sait qu'il ne fait pas grand cas. Elle noircit des pages en formant des lettres démesurées qui transforment parfois leur lecture en périlleux exercice.[777]

À la fois muse[778] et sujet actif de la vie artistique et culturelle, au sein de son réseau la Baronne a parfois joué un rôle ambigu parce que discret et réservé, et c'est pour cela, peut-être, qu'elle n'a été considérée qu'un « témoin privilégié »[779] de son époque. Certes, elle a aussi été un témoin de son temps, et cela jusqu'à la fin de sa vie, mais les lettres ici présentées nous prouvent enfin qu'elle a bel et bien participé très activement à l'animation du réseau – son réseau à elle – que nous évoquions auparavant. Au fur et à mesure que le temps passe, que l'amitié se renforce et que les échanges sont davantage centrés sur l'art et la littérature, le réseau apparaît, progressivement, d'abord en filigrane, puis de plus en plus évident. Voilà alors que, au-delà des nouvelles concernant la santé des uns et les soucis d'argent des autres, la correspondance laisse émerger un rapport que Jean-François Rodriguez a défini de

---

[776] Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes*, *cit*., p. 13.

[777] *Ibidem*, p. 17.

[778] Le Douanier Rousseau fera un portrait d'Hélène d'Œttingen (*Le Rêve*, 1910), ainsi que Picasso, Modigliani et Survage.

[779] Arlette Albert-Birot, *Roch Grey, un témoin de l'Esprit Nouveau, cit.*, p. 152.

« cameratesca complicità »[780] parce que l'on tient toute sorte de propos, idéologiques et artistiques, et que la correspondance devient dès lors une véritable plate-forme d'échanges et d'idées.

Dans la correspondance qui est présentée ici apparaissent deux différents types de réseaux : le premier concerne les relations personnelles, le second étant plutôt centré sur les échanges culturels et artistiques. On assiste dès lors à l'évolution d'une amitié vécue au quotidien, mise à l'épreuve par l'absence ou par l'éloignement provisoire, géographique ou affectif. La camaraderie et le soutien au sein d'un *joyeux trio* n'est pas sans renvoyer aux échanges qu'entretenait par exemple Picasso avec Gertrude et Leo Stein : « Le dialogue se vit à trois entre l'automne 1905, moment où les Stein, Gertrude et Leo, et Picasso se découvrent, et la fin de l'année 1911, époque où s'amorce la rupture avec Leo », quand « Le peintre d'un côté. Ses mécènes de l'autre » [781] mirent fin à une amitié qui n'avait été « ni fortuite ni gratuite »[782].

Dans le cas d'Hélène, Serge et Ardengo, il n'y aura jamais de rupture, mais plutôt un relâchement des échanges, à partir des années Trente. Cela ne veut pas dire, toutefois, que l'amitié cesse, bien au contraire : l'affection qui lie Ardengo Soffici à ses deux amis russes se poursuit autour et à travers le réseau, au-delà des limites de l'espace et du temps. Les dernières lettres qu'Ardengo Soffici adresse à Haba Roussot constituent en ce sens un témoignage très significatif et très émouvant.

[780] Jean-François Rodriguez, *Yadwiga disastrosa donna russa*, *cit.*, p. 28.

[781] Laurence Madeline (dir.), *Pablo Picasso – Gertrude Stein : Correspondance*, *cit*, p. 25.

[782] *Ibidem*.

6.2 CORRESPONDANCE ENTRE FEMMES ET CHEFS-DE-FILE

6.2.1 Sonia Delaunay et Tristan Tzara

Le rôle actif de Sonia Delaunay au sein du circuit de création des avant-gardes est évident et palpable dans l'échange épistolaire entretenu par la femme artiste avec Tristan Tzara[783]. Quelques *pneus* adressés par Robert Delaunay – le mari de Sonia à Tzara révèlent le rôle de chaperon joué par le peintre à l'égard de sa femme : en effet, cette dernière pourra prendre contact avec Tzara grâce à l'intercession de Robert. C'est justement dans une de ces lettres que nous avons retrouvé la preuve de cette opération de récupération, archivage et récupération des travaux du peintre.

Prenons, à titre d'exemple, le message envoyé par Robert Delaunay à Tristan Tzara, dans lequel Robert demande explicitement à Tristan la concession d'un entretien avec sa femme Sonia :

8 rue Dufant

Mr Tristan Tzarra
15 rue Delambre

lundi

Mon cher ! Ça m'a été impossible de vous toucher aujourd'hui – Pour répondre à la proposition dont vous parliez hier à propos de Sonia qui me charge de vous communiquer fixez un rendez vous pour alle [*sic*] – à vous

R. delaunay

Quelques années plus tard en 1944-1945, Sonia Delaunay se souviendra de l'amitié que le poète lui a démontrée et le contacter, dans un style très soigné et respectueux, pour demander

[783] Lettre manuscrite inédite de Robert Delaunay à Tristan Tzara, s. d., fonds Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'orthographe de l'auteure ; nous remercions la Bibliothèque J. Doucet et Mme Anne Quarles qui nous ont autorisées à consulter ces textes inédits.

son soutien au moment de la récupération des lettres du mari. Sonia Delaunay citera également d'autres connaissances, comme le Douanier Rousseau, avec de l'estime et de l'affection, et offrira à Tzara deux manuscrits du peintre, en signe de reconnaissance :

> De mon coté j'ai pensé, si cela réussissait, vous en remercier en vous offrant les 2 manuscrits d'Henri Rousseau, que j'ai racheté cet hiver, trouvant qu'ils étaient dans les mains de gens qui ne sauront rien en faire- Je crois que cela vous ferait plaisir et pour les manuscrits ils seraient dans de bonnes mains.[784]

Bien que l'échange épistolaire soit réduit et qu'il soit conduit principalement par la femme artiste, il nous démontre avec clarté et transparence le lent archivage et le travail fait par les femmes des avant-gardes, non seulement pour pouvoir entrer dans les cercles des avant-gardes, mais aussi et surtout pour pouvoir y rester. Ce dernier sera en effet la tache la plus difficile à accomplir, pour toutes les femmes examinées et qui témoigne non seulement de leur éclectisme, mais aussi de leur capacité d'adaptation. Les correspondances nous indiquent de manière plus précise le travail « de réseau » fait par les femmes en question, leur attention au détail ainsi que leur persévérance.

En analysant de près les vingt-deux lettres et deux cartes postales, nous remarquons que dans les deux premières lettres Sonia s'adresse à Tzara avec un ton assez formel, distant et respectueux. Puis, au fur et à mesure que la correspondance avance, nous retrouvons une confiance majeure entre les deux créateurs, qui se réalise grâce au lien créé avec Robert Delaunay et Henri Rousseau. Sonia Delaunay est très attentive à la question de la conservation et de la diffusion des ouvrages du mari et de l'ami, et joue un rôle important de *passeuse* des nouveautés. Son regard attentif permet de mettre à jour Tristan Tzara sur les dernières conquêtes des avant-gardes américaines, tout en se faisant un instrument indispensable. Un exemple est représenté par la lettre du 29 avril 1949, dans laquelle Sonia offre la majeure quantité d'informations possibles concernant le manifeste Dada américain :

[784] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 22 mai 1945, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'orthographe de l'auteure ; nous remercions la Bibliothèque J. Doucet et Mme Anne Quarles qui nous ont autorisées à consulter ces textes inédits.

29-04-49

Mon cher Tzara,

Je pense pouvoir vous donner aujourd'hui plus de précisions au sujet du Manifeste Dada. - Il a paru un manifeste Dada en Amérique, édité par Huelsen Beck. On l'a traduit en français, mais pour le moment il est tenu très secret et on ne peut pas s'en procurer d'exemplaires- il est dacti-lographié. Il a été fait pour prouver que Dada n'a pas été seulement destructif, mais est aussi constructif. D'après ce que l'on m'a dit il ne cit [*sic*]pas de noms, mais en postscriptum il y a des noms des premiers dadaïstes

À part ça il m'a été dit (sans savoir que je voulais ces renseignements pour vous) que Huelsenbeck était très monté contre vous à cause de vos idées politiques. Il esten [*sic*]ce moment très riche et puissant en Amérique Hagenbach l'a invité à Lescona dans sa villa, où ils sont tous pour le moment-

Je tâcherai d'avoir encore des précisions à ce sujet-

À part ça, ça va très bien, Paris a été très beau au mois d'août je l'ai redécouvert en le montrant à de jeunes amis qui sont venus me visiter- Je dis que j'ai visité cet été la plus belle ville du monde-

Je suppose que vous êtes déjà à St Jamais, écrivez moi, je partirai que vers le 20- à Florence-

Mes meilleures amitiées et à bientôt

Sonia Delaunay[785]

Quant à la valorisation de la production d'Henri Rousseau, le 22 mai 1945 Sonia Delaunay écrit :

> De mon coté [*sic*] j'ai pensé, si cela réussissait, vous en remercier en vous offrant les 2 manuscrits d'Henri Rousseau, que j'ai racheté cet hiver, trouvant qu'ils étaient dans les mains de gens qui ne sauront rien en faire- Je crois que cela vous ferait plaisir et pour les manuscrits ils seraient dans de bonnes mains.[786]

Sonia paraît connaître et re-connaître la valeur artistique de la production d'Henri Rousseau, et elle n'hésite pas à exprimer des jugements négatifs par rapport à ceux qu'elle définit comme

[785] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 29 avril 1949, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

[786] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 22 mai 1945, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

des « gens qui ne sauront rien en faire ».[787] L'intérêt de Sonia pour l'œuvre de Rousseau continue et s'intensifie notamment au moment du retrouvement de la précieuse autorisation de la fille de Rousseau à la cessation de ses droits :

> Par un extraordinaire hazard [*sic*], en rangeant dans l'atelier, je suis tombé [*sic*] sur des lettres de la fille de Rousseau de 1929, qui […] l'autorisation de publier les pièces sans aucun droit pour elle. Il faudrait que vous voyez cette lettre quand vous reviendrez.[788]

Le succès des créatrices réside non seulement dans la parfaite connaissance de la langue française, mais aussi à leur habileté dans l'instauration d'un rapport d'échange entre les deux parties. Sonia n'hésite pas à inviter Tzara chez elle, toute en créant une continuité et une attente dans l'autre :

> Voilà ce que je voulais vous dire, vous serez gentil de m'écrire ce que vous en pensez-Ne manquez pas venir me voir à votre prochain séjour à Paris. Je vous montrerai vos portraits que j'ai retrouvé ; en rangeant les tableaux de Rob. Delaunay[789]

Sonia s'intéresse constamment à la situation de Tzara du point de vue personnel, avec un « Avez vous des nouvelles de vos appartements ? » ou alors

> Rentré depuis 3 jours de voyage, je voudrais savoir si il y a quelque chose de nouveau pour vous et votre appartement,[790]

jusqu'à demander l'autorisation pour la publication de quelques écrits, parmi lesquels figure le poème *Sagittaire*[791]:

---

[787] *Ibidem*.

[788] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 28 novembre 1945, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

[789] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 22 mai 1945, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

[790] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 12 novembre 1945, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

[791] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 12 novembre 1945, fonds Anne Quarles,

> Voulez vous m'envoyer un mot m'autorisant à publier votre poème, le Sagittaire tient absolument à ça- Vos manuscrits vous attendent chez moi.[792]

Sonia Delaunay obtiendra cette autorisation quelque temps après, comme le témoigne la lettre du 29 août 1945 : « Merci de votre autorisation que je transmets au Sagittaire »[793].

La vision artistique de Sonia Delaunay se distingue pour son originalité :

> 24-1-46
>
> Mon cher Tzara,
>
> Je voulais définir pour moi même ce que j'ai ressenti en écoutant notre poème dramatique "Fuite" au Vieux Colombier Voici la définition à laquelle je suis arrivée ~~En écoutant~~ à la lecture, je [*sic*]la beauté du rythme sonore et fort comme dans un poème de Malarmé [*sic*]. Mais en plus il se créait en moi des états d'âme, provoqués par <u>le sens</u> des mots, sans que des images viennent à mon esprit. Donc sans aucun élément imitatif et descriptif que je ne supporte plus ni en littérature, ni en peinture et musique. Il me semble que vous avez réalisé là une nouveauté vers laquelle tend notre époque, quoique un infime de gens se rend compte de cette "nou – comme la définissait apollinaire déjà en 1912. – velle réalité". En musique ça a été réalisé par Bach- En peinture c'est le même problème actuel que Robert et moi avons essayé de résoudre, il y est arrivé dans ses "rythmes" (surtout les reliefs) l'art dans cette voie que je continue le travail avec les femmes / jeunes à nos jeudis. Je leur parlerai de votre poème ce soir – et ils […] tendre le 3/2 Vous ne riez pas si j'ai bien réagi à ce que vous avez voulu imprimer
>
> Mes amitiés, Sonia Delaunay[794]

Pour conclure, les correspondances constituent un complément indispensable à l'étude des auteures et de leur rôle au sein du réseau. Les échanges épistolaires que nous avons examinés peuvent se résumer dans ces principaux axes de lecture :

Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

[792] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 10 août 1945, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

[793] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 29 août 1945, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

[794] Lettre manuscrite inédite de Sonia Delaunay à Tristan Tzara du 24 janvier 1946, fonds Anne Quarles, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins.

- la demande de renseignements concernant la publication de écrits de Tristan Tzara chez Le Sagittaire ;
- la demande de renseignements à fin personnel, concernant des appartements, etc. ;
- la mise à jour concernant des nouveautés dans le domaine des avant-gardes, aussi dans d'autres pays que la France ;
- la mise à jour des manuscrits (perdus et puis) retrouvés de Robert Delaunay, avec l'intérêt conséquent pour la conservation et la diffusion des expositions à l'honneur du mari (l'exposition Delaunay à Berne) ;
- l'invitation à participer à l'exposition du mari ;
- la mise à jour concernant la question du Douanier Rousseau, aussi en relation à sa fille et à son autorisation ;
- le rapport avec les intellectuels de l'époque (ex la reconciliation avec Arp à Bâle) ;
- la mise à jour par rapport aux déplacements et à quelques petites parenthèses personnelles, tout en laissant de l'espace à des réflexions sur la ville de Paris ou alors à quelques lignes sur les vacances passées au Brunnen Park-hôtel ;
- la vision de l'art et l'engagement hebdomadaire tous les jeudis avec quelques jeunes femmes, dont l'habitude à établir des rendez-vous périodiques pour parler d'art, ainsi que les frères Stein qui faisaient la même chose le samedi soir en rue de Fleurus (ou alors Serge et la Baronne au 229, boulevard Saint-Germain).

6.2.2 Marie Laurencin, Guillaume Apollinaire, Marcel Jouhandeau et Paul Léautaud

La rencontre entre Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire remonte à 1907, à l'époque de l'installation du poète en rue Hennier, son premier domicile personnel. En ce qui concerne le mouvement intellectuel et artistique, Henri Bergson publie l'*Évolution créatrice*[795] et Lumière invente la photographie en couleurs. Mais, surtout, c'est à ce moment qu'on situe le début de la période cubiste de Braque et Picasso. Caillaux propose l'établissement de l'impôt sur le revenu, les vignerons du Midi se révoltent, la Triple-Entente est formée… Et deux représentants de la vie culturelle de la bohème montmartroise se trouvent face à face. L'influence réciproque sera énorme, la relation avec Guillaume Apollinaire la marquant jusqu'à la fin de ses jours : il suffit de penser qu'à sa mort, « selon les instructions qu'elle avait laissées, elle était vêtue tout de blanc, une rose à la main et les lettres d'Apollinaire sur son cœur »[796].

La relation avec Guillaume Apollinaire est pour elle une source d'inspiration et dans la vie et dans l'œuvre artistique. Une inspiration mutuelle, "les années Marie" d'une part et "la période Guillaume" de l'autre en font une des couples célèbres de l'époque. Couple qui fut toutefois l'objet des mauvaises langues, qui ne voyaient pas de bon œil la naïveté et l'innocence de Marie, souvent aperçue comme quelque chose de construit et d'étudié. La relation avec sa mère étant fort contraignante et celle avec son père presque inexistante, Marie saura trouver dans Guillaume – qui la compare à un arc-en-ciel – la force et le courage que sa mère lui avait toujours niés.

En ce qui concerne la poésie, maintes fois Marie Laurencin a été chantée par la plume de Guillaume Apollinaire, au point qu'il crée aussi le *Cycle de Marie*, comprenant *Le Pont Mirabeau*, *Zone*, … Sa figure est évoquée notamment dans le poème *Marie*. Paru pour la première fois en octobre 1912 dans *Les Soirées de Paris*[797], la composition s'inscrit dans la continuité lyrique puisqu'elle en traite le thème dominant, l'amour. L'inspiratrice du poème est sans doute la peintre, même si d'autres pensent à Maria Dubés/Dubois, qu'Apollinaire

[795] Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907.

[796] Flora Groult, *Marie Laurencin*, *cit.*, p. 280.

[797] *Les Soirées de Paris, n° 1-27, 1912-1914*, Genève, Slatkine, 1971.

aime en 1899 à Stavellet en Wallonie. *Marie* est le poème de l'amour perdu, de l'écoulement du temps et de la musique. Comme pour *Le Pont Mirabeau*, *Cors de chasse* et *Zone*, il s'agit d'un poème de fin d'amour : la peintre rompe en effet avec Apollinaire au milieu de 1912. Toutefois, *Le Pont Mirabeau* n'est qu'un des poèmes que le poète dédie à sa muse : telle était en effet Marie Laurencin, connue à l'époque comme la "Muse du Bateau-Lavoir", situation qui d'ailleurs sera peinte par le Douanier Rousseau dans son célèbre tableau. « Pourquoi m'avez-vous faite si imposante ? »[798] demande la très svelte Marie Laurencin au Douanier Rousseau qui répond : « Mais pour que la muse soit très importante »[799].

De plus, Marie Laurencin est appréciée par Filippo Tommaso Marinetti qui, dans une lettre[800] à Guillaume Apollinaire de 1908, affirme d'atteindre « le portrait de Jarry, ainsi que le don tout précieux de l'eau forte de Marie Laurencin »[801]. Encore, Apollinaire affirme, dans une lettre du 8 novembre 1911 au « Cher Monsieur Soffici »[802],

> Pour moi voilà les noms des personnalités les plus marquantes dans la jeune peinture contemporaine. Je ne l'écrirai pas dans un article en ce moment mais je le pense. *Ordre Alphabétique* Derain, Dufy (pour les petites choses), Marie Laurencin, Matisse, Picasso. Cinq personnalités vivaces et très différentes les unes des autres mais très fortes ».[803]

Et, d'après ce que Roger Lefèvre[804] affirme,

> il plongea Apollinaire dans un état d'abattement qui dura longtemps ; mais il y avait en lui trop d'équilibre foncier pour qu'il songeât à un suicide. Il sut, au contraire, faire de cette souffrance une des sources de sa poésie.[805]

---

[798] Pascal Pia, *Apollinaire*, Écrivains de toujours, Paris, Seuil, 1995.

[799] *Ibidem*.

[800] Pour toute la correspondance concernant Guillaume Apollinaire, nous renvoyons à Lucia Bonato, Franca Bruera, *Guillaume Apollinaire, 202 Bd. Saint Germani Paris*, 2 voll., Rome, Bulzoni, 1991.

[801] *Ibidem*, p.21.

[802] *Ibidem*, p. 45.

[803] *Ibidem*.

[804] *Ibidem*, p. 12.

[805] *Ibidem*.

De même, la composition de poèmes et la rédaction du journal constitueront pour Marie Laurencin un moyen pour surmonter la crise. Son style est, comme nous l'avons déjà vu auparavant, très particulier ; son récit n'est pas centré sur une reconstruction socio-historique, mais sur une réalité personnelle, intime et privée, mais il offre une vision kaléidoscopique du milieu culturel dans lequel elle est immergée. Pour cette raison, présenter une chronologie précise des étapes de l'évolution de Marie devient difficile si on prend comme seul support le journal, à cause des points de repères spatiaux et temporels insuffisants, que le lecteur et le chercheur peuvent seulement deviner, s'ils disposent d'une connaissance précédente et approfondie de la biographie ainsi que de la production de l'artiste.

Marie Laurencin paraît volontairement ne pas savoir / vouloir s'adapter à un *mode d'écriture* qui est celui plus traditionnel de la forme de l'écriture intime. Quelques passages proposent la *coulée ininterrompue de l'imparafait*, par des phrases longues et descriptives, tandis que d'autres sont situés dans le présent et appartiennent au mode d'écriture factuelle, lié au caractère concret des événements, mais toujours fondés sur un soustrait onirique et un peu flou. L'écriture proustienne de Marie Laurencin, fortement liée à une conception bergsonienne du temps – qui se reflète parfois aussi sur l'espace – et qui permet de revivre les faits du passé, d'y retourner et de les revisiter mentalement. Laurencin parvient à faire toucher au lecteur l'écouler du temps, son poids et son influence sur la vie et sur les pensées quotidiennes. Au fond, le principal processus d'écriture qui paraît régler tout le *Carnet* paraît être celui du flux de conscience, qui avec ses sauts temporels thématiques et sa particulière structure à *tresse temporelle*, caractérisée par des points de narration mobiles avec une *narration intercalée*, paraît vouloir proposer à l'infini l'éternel dialogue entre la poésie et la peinture, définissant d'une part l'identité de l'artiste et de l'autre le processus de création qui l'a rendu telle.

Dans ce processus se sont révélées fondamentales les rencontres avec les principaux exposants de l'époque, et encore une fois, la capacité de faire réseau avec eux. Parmi les personnages célèbres avec qui Marie Laurencin prend contact nous comptons aussi René Crevel, jeune auteur disparu prématurément et pleuré par le cercle entier des artistes.

Marie lui dédie quelques vers :

> Si quelqu'un méritait le titre d'enfant terrible, dans la génération issue de l'armistice, c'était, tout autant que Bourgoint, René Crevel. Cet espoir au visage de boxeur angélisé n'avait pas quatorze ans lorsque

> sa mère l'avait obligé à fixer, pour son édification, le corps oscillant de son père, qui venait de se pendre à leur domicile et dont elle insultait la lâcheté. Brillant, désirable et fébrile, « résumant en lui tous les travers, les qualités, les désordres et la poésie après-guerre », au dire de Sachs, Crevel avait beaucoup d'atouts pour plaire à Cocteau : un talent vibrant de fragilité, un besoin insatiable d'être aimé, un regard lumineux et des ailes qui le faisaient traiter de séraphin par Marie Laurencin. « Quelque chose en lui palpitait comme un sanglot », dit Jouhandeau, en référence à cette tuberculose qui le poussait à tout vivre, et le plus vite possible, des sous-sols de la bohème aux salles de bal du gratin.[806]

D'ailleurs, les contacts avec Marcel Jouhandeau sont attestés par une lettre non datée, dans laquelle la femme artiste exprime son désir que toutes ses missives soient brûlées :

> Don Royal Je n'aime pas les lettres des vivants si j'ai le temps avant ma mort en tout cas à ma mort ordre est donné de vous rendre toutes vos lettres- ce que je voudrais c'est les mettre ensemble-correctement
> De l'ordre même apres [*sic*] Elle-pour les miennes- qu'on les brûle qu [*sic*]on les enfouisse- Elles n'ont aucun intérêt. Il n'y a que les amants qui savent écrire- Dans l'Ecole des Garçons ce sont les tiennes qui manquent-Tu as marqué tous ceux qui vivent près de toi d'un style que tu es seul à posséder on retrouve ton Ecriture partout je préfère te lire seul. […]
> Tu m'as écrit de bien belles lettres et nous n'avons jamais été amoureux l'un de l'autre-
>
> Votre Marie[807]

Son lien d'amitié avec l'artiste y est également souligné, et témoigne encore une fois du réseau de contacts que la peintre a mis en place. En général, grâce à cette lettre et aux anecdotes que nous avons recueillis dans quelques livres de mémoires de l'époque, nous pouvons affirmer que le succès de Marie Laurencin est transmis de manière indirecte, par connaissance et surtout par la prise de contacts avec les personnalités majeures : les écrits de l'époque communiquent à plusieurs reprises la présence de ses œuvres dans les maisons de nombreux

[806] Claude Arnaud, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 434.

[807] Lettre manuscrite inédite de Marie Laurencin à Marcel Jouhandeau, s. d., fonds Apprentis d'Auteuil, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'ortographe de l'auteure ; nous remercions la Bibliothèque J. Doucet et la Fondation des Apprentis d'Auteuil qui nous ont autorisé à consulter ces textes inédits.

artistes. Par exemple, dans *Le Bœuf sur le Toit*[808], Maurice Sachs propose une description soignée des lieux, dans lesquels paraît de manière surprenante la touche de Marie Laurencin :

> Antichambre sombre avec portrait de madame Cocteau par Jacques-Émile Blanche et buste de Cocteau par Lipchitz, dans un pot de cuivre, cannes rapportées d'Angleterre (après, dit la légende locale, qu'on les ait vues en songe dans une boutique anglaise où l'on fut les chercher). A gauche, les appartements de madame Cocteau, face à la porte d'entrée la chambre de son fils : c'est un amoncellement de curiosités familières propres à intriguer le visiteur : collections de pipes en terre, de cubes en cristal, de boules colorées, vases, objets hétéroclites, vieilles photos de Verlaine, de Rimbaud, de Carpentier, des Fratellini, dessins de Picasso, portraits de Cocteau par Irène Lagut, par Marie Laurencin, La Fresnaye, toiles de Chirico, livres ; plâtres des tirs, c'est le magasin d'accessoires gais et légers qui annoncent ce qui sera vraisemblablement la vraie mode de l'époque, les objets de hasard, de drôlerie, les curiosités graves, la frivolité poétique ; Cocteau a fait couper les cheveux à une femme qui en avait de très longs et les a accrochés au plafond de sa chambre.[809]

La présence des œuvres picturales de Marie dans les maisons des autres artistes n'est pas surprenante, surtout que l'activité et la renommée de Marie Laurencin tant dans le domaine de l'art que dans le domaine de la littérature sont témoignées par quelques lettres qu'elle adresse à Guillaume Apollinaire. La première forme expressive est citée dans une missive de l'année 1908 :

> Hier, moi toute seule j'ai été me promener au Jardin d'Acclimatation – J'ai vu sept lamas cinq noirs et deux rouges – avec des têtes de femmes – et des grands cheveux frisés qui tombent–[810]

Et, plus loin :

> Il manquait Marie Laurencin. Son décor et ses costumes tombent à pic. Ils soulignent carrément les choses. Nous avions toujours ressenti devant les toiles de ce peintre la tristesse de comprendre que les plantes, que les animaux ne nous aiment pas et ne s'occupent pas de nous. Un baiser suffirait peut-être pour rompre ce charme. Qui l'oserait mettre sur des museaux ? […] Marie Laurencin : vous cherchiez

[808] Maurice Sachs, *Au Temps du* Bœuf sur le Toit, Paris, Nouvelle Revue critique, 1939.

[809] *Ibidem*, p. 77.

[810] Laurence Campa, Peter Read (dir.), *Guillaume Apollinaire : Correspondance avec les artistes 1903-1918*, *cit*., p. 176.

> un cheval ; le voilà. C'est madame Nijinska. Un cheval de cirque avec le plumet en avant, ou, si vous voulez, une personne couleur champagne qui a bu du champagne et qui s'élance seule en scène avec sa cigarette et ses perles, sur le rythme du rag-mazurka. La musique de Poulenc saute autour d'elle comme un caniche.[811]

Nous retrouvons ainsi entre les lignes les caractères dominant de quelques œuvres de l'artiste – des corps et des membres allongés, des yeux très noirs et pénétrants- ainsi que les déjà cités symboles récurrents – dont le cheval[812] –.

Marie Laurencin ne se limite pas à dessiner et à écrire ; une autre modalité expressive paraît d'abord dans une lettre de Guillaume Apollinaire :

> P. S. Voulez-vous demander à votre mère de copier vos chansons ?[813]

Puis, dans une autre lettre du poète, où elle prend davantage la forme d'une suggestion et d'un encouragement :

> Pensez-vous à Kate Greenaway ? Il faut bien commencer par écrire toutes vos idées là-dessus cela fera les chapitres importants ensuite on cherchera des documents pour que vous puissiez écrire la vie de la dame.[814]

La correspondance constitue, de plus, un important témoignage du réseau des relations instaurées entre les pôles de création et des contacts pris avec d'autres artistes, ainsi que du rôle de mentor et de conseiller joué par Guillame Apollinaire à l'égard de sa muse[815] :

> Il faut, Marie, que vous envoyiez qq. chose au Salon d'automne section peinture et aussi de grandes choses pour la rue Tronchet, chacun envoie 14 à 15 choses dont des choses très grandes, vous ferez comme vous voudrez. Mais il y a des choses anciennes que vous pourriez

---

811 *Jean Cocteau, Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique, 1918, in Jean Cocteau, Romans, poésies, œuvres diverses, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 470.*

812 Pour la symbologie du cheval dans l'œuvre de Marie Laurencin, nous renvoyons à notre quatrième chapitre.

813 *Ibidem*, p. 175.

814 *Ibidem*, pp. 190-191.

815 Henri Rousseau, *La Muse inspirant le poète*, 1909.

envoyer – chacun en envoie – par exemple la toile avec Mlle Stein qui n'a jamais été exposée et qui est très jolie.

Soit des choses nouvelles. Il y a des choses qu'il faut qu'on revoie, c'est ainsi qu'elles deviennent célèbres[816]

Les lettres racontent la fin d'un amour – mais non d'une amitié – entre Guillaume et Marie ; cette dernière, une fois arrivée à Madrid avec son nouveau mari, écrit au poète quelques lignes qui témoignent de la valeur de leur union précédente :

[1914]
Madrid

Guillaume
Guillaume

Je n'ai jamais cessé de penser à vous.
Tout le monde était autour de vous.
J'ai un dégoût de mes lettres et de moi-même.
Et puis je suis fière
Votre

Marie
307 Diputación Barcelona[817]

Comme le rappellent Laurence Campa et Peter Read en bas de page, « Marie Laurencin et son époux le baron Otto von Wätjen arrivèrent à Madrid en août 1914 »[818].

Barbara Meazzi dans son article[819], rien n'échappe aux yeux attentifs des amis ; malgré leur grande sensibilité et leur extraordinaire humanité, Serge Férat et Ardengo Soffici ne comprennent pas toujours certaines conduites : il considèrent avec stupeur un inconsolable Guillaume Apollinaire après la rupture avec Marie Laurencin :

---

816 *Ibidem*, p. 187.

817 Laurence Campa, Peter Read (dir.), *Guillaume Apollinaire : Correspondance avec les artistes 1903-1918*, *cit*., p. 195.

818 *Ibidem*, p. 202.

819 Barbara Meazzi, *Soffici, Férat, Roch Grey e gli altri*, *cit*.

> […]. Il est bien compréhensible qu'Apollinaire ne t'écrit rien ; il vient de rompre avec Marie, qui ne l'aime pas du tout et c'est enamourée d'un Allemand – c'est elle qui le dit. Pendant quelques jours ils étaient à froid puis elle a demandé à Lialeczka de dire à Apollinaire qu'il la laisse tranquille. La commission était faite ; pauvre Guillaume […]. Les 4 derniers jours il a passé entièrement avec nous et un certain Marc Brésil jeune écrivain très bon, très enthousiaste et très peu intelligent il me semble ; maintenant quand nous sommes partis App. habite chez nous, cherche un autre appartement et commence une autre vie qui, selon lui et il a raison il me semble, était très diminué grâce à esprit quasi concierge et sûrement couturier de Marie. Toujours mieux alors. C'est drôle comme il lui arrive presque la même chose qu'à Picasso ; il a connu Marie la même année. Il me semble que Marie commence à dégringoler comme peintre, c'est toujours la même chose ; elle m'a donné une aquarelle et je suis déjà fatigué de la voir. […][820]

D'autres renvois à Marie Laurencin paraissent à la fin de l'été 1912, lorsque Férat explique d'abord que le livre d'Apollinaire sur les cubistes va bientôt paraître ; puis, après avoir longtemps écrit à Medardo Rosso, parle encore de la rupture entre Apollinaire et Marie Laurencin :

> […]. Je n'ai encore vu Apollinaire ; il est parti de la maison le jour de l'arrivée de Lialeczka ; il habite chez Delaunay et en ce moment est parti en auto avec Picabia (peintre cubiste) dans le Jura pour huit jours.
>
> Le livre sur les cubistes il a écrit tout seul ; il va paraître bientôt, on attend qu'il fera beaucoup de bruit. Il ne s'était pas remis avec Marie et il est décidé de ne pas se remettre ; il paraît que l'idée de la rupture complète lui est trop pénible et l'idée de la réconciliation impossible. Il fait pitié par son indécision, il demande des conseils à tout le monde et il espère je ne sais quoi – je crois que c'est l'encense qui lui manque. Il n'y a que Marie, parmi les femmes, qui le croit grand homme !! (avis de Brésil). Pour le moment, pour faire comprendre à Marie qui elle a perdu on la conspue. On ne souffle pas un mot d'elle ni dans les préfaces, ni dans les critiques ; je trouve ce moyen d'une mesquinerie digne de plus bas journaliste – ce que je n'ai pas manqué de dire à Brésil… […].[821]

---

[820] Barbara Meazzi (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, *cit*., Lettre de Serge Férat a Ardengo Soffici, du 24 juillet 1912.

[821] *Ibidem*, Lettre de Serge Férat à Ardengo Soffici du 21 octobre 1912.

Marie Laurencin démontre ainsi de savoir exploiter à sa propre faveur le réseau qu'elle a créé tout le long de l'année et qui l'aidera dans son processus d'autodéfinition de femme artiste des avant-gardes historiques.

Un dernier échange épistolaire avec Paul Léataud au sujet d'un chien, nous replonge dans l'univers quotidien de Marie Laurencin :

> Je viendrai prendre Mon chien Jeudi vous le voulez bien à 11h. ½ exactement j'ai quelqu'un pour le promener le matin
> voila à Jeudi
>
> votre amie[822]
> Marie Laurencin

Les lettres se suivent pour quelques temps : Marie Laurencin est à la recherche d'un petit compagnon, mais l'attente sera encore longue :

> Cher ami
> Est-ce que mon chien est malade ?
> Lundi je passerai vous voir au Mercure vers 5 heures
> Pour avoir des nouvelles.
> Je l'imagine comme ça en tout noir[823]

Avec le temps, l'impatience de Marie Laurencin se manifeste :

> Cher Ami-
> C'est entendu, je prends le chien puisque je voulais un caniche noir, c'est pour le mieux-
> Voulez-vous faire faire à mes frais la médaille parce que je crois que pour- vous, cela ira plus vite
> alors que la personne vienne après-demain- Lundi ou Mardi

[822] Lettre manuscrite inédite de Marie Laurencin à Paul Léautaud, s.d., fonds Apprentis d'Auteuil, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'orthographe de l'auteure ; nous remercions la Bibliothèque J. Doucet et la Fondation des Apprentis d'Auteuil qui nous ont autorisé à consulter ces textes inédits.

[823] *Ibidem*.

> Toute la matinée je suis là- et la journée jusque 4 heures-très probablement je garderai le chiens
> Lion veut bien me le laisser et je suis sure qu'il ne sera pas malheureux-
> Merci - J'irai vous voir bientot
> Votre Marie Laurencin[824]

Et, enfin , le chien est bien remis à sa nouvelle propriétaire :

> Cher ami
> On est venu m'apporter le chien-j'étais toute attendrie parce qu'il a l'air d'un bon et brave chien
> très doux- Il n'est peut-être pas très beau, mais comme vous dites son poil un peu repoussé il peut-être drôle-
> Je lui ai donné le nom de Coco-C'est un nom simple qui a été mon petit nom à peu près jusqu'à l'âge de 15 ans- Je l'ai installé au chaud dans un fauteuil et il avait l'air bien content[825]

Marie Laurencin est ravie de son nouveau petit chien, au point qu'elle consacrera de nombreuses lettres à ce sujet. Des lettres qu'elle définira ainsi, avec l'ironie qui la distingue : « Ces lettres sont vraiment plus merveilleuses de bêtise les unes que les autres-mais je suis neurasthenique [*sic*] Je ne vais chez personne-impossible et tout de même j'ai un petit chien-et un autre en garde »[826].

[824] *Ibidem*.
[825] *Ibidem*.
[826] *Ibidem*.

6.3 CORRESPONDANCES ENTRE FEMMES

6.3.1 Marie Laurencin et Natalie Clifford-Barney

Souvent, pour l'entrée sur scène d'une femme d'avant-garde, l'intervention d'un personnage déjà intégré au sein des mouvements se révèle indispensable. Il n'est pas nécessaire qu'il s'agisse d'un chef-de-file : parfois il suffit qu'un représentant actif et doué d'une certaine crédibilité au sein du groupe accueille la nouvelle venue et l'introduise dans le milieu des artistes. Seulement après l'acte formel, qui correspondrait à une sorte d'initiation face aux autres composants, la femme serait autorisée à prendre part aux réunions et aux rencontres. Dans la plupart des mémoires examinées, voire dans leur totalité, nous lisons des exemples concret de cette initiation : Sonia Delaunay, Claire Goll, Alice Halicka e Marie Laurencin ne sont que quelques unes des figures qui ont pu prendre part au réseau artistique et littéraire grâce à l'intervention de leurs amis, compagnons ou maris.

Les mécènes et des gérant(e)s des salons jouent d'ailleurs un rôle extrêmement important dans ce processus de présentation et d''introduction et de reconnaissance des artistes au sein des milieux intellectuels. Nous renvoyons par exemple à la figure de Natalie Clifford Barney, à qui Marie Laurencin adresse une bonne quantité de lettres, témoignant des nombreux contacts qu'elle a instaurés et qui ont contribué à sa fortune. Comme nous l'avons vu auparavant dans notre premier chapitre, la gérante d'un salon provient souvent d'un milieu cultivé, vante de bonnes relations dérivantes de sa propre famille d'origine ou du cercle d'amis fréquentés, connaît l'art de l'hospitalité et du débat. Spécialisées dans quelques domaines spécifiques, au cours des rencontres déclame des vers rédigés par elle-même ou par des auteurs qu'elle aime et avec qui elle est en contact. À elle s'adressent des jeunes artistes à la recherche du succès ou du soutien financier, souvent dans l'espoir d'une prise de contact avec un éditeur ou un marchand d'art ; son rôle est celui de la *passeuse* de connaissances et de culture. Parmi les noms les plus célèbres, répondent à notre définition les figures de Gertrude Stein, Natalie Clifford-Barney et Hélène d'Œttingen, pour n'en citer que quelques unes. Nombreux sont les personnages qui font appel à leur attention, normalement par le biais d'une lettre, qui demeure le moyen privilégié pour la prise des contacts : Marie Laurencin, auteure

de quelques missives adressées à la Présidente de l'Académie des Femmes Natalie Clifford-Barney, constitue un cas exemplaire du réseau établi pour des fins personnels, avec une ultérieure transition vers un but professionnel. Marie Laurencin écrit à Natalie Clifford-Barney, tout d'abord en traitant du quotidien : «Merci pour les tendres délicieux bonbons »[827], ensuite en évoquant ses progrès d'artiste : « Hier l'exposition Gauguin Distinction-cela m'a fait du bien-pas grande chose à lire- encore quatre gravures pour Sappho- »[828].

Le ton de Marie est respectueux et plein d'estime, voir obséquieux ; le désir de recevoir de l'aide et de la reconnaissance pour sa carrière artistique y est évident. Natalie est une femme de pouvoir, est son soutien pourrait faciliter la tâche à Marie qui, après la rupture avec Apollinaire, se retrouve seule, au centre des médisances. Et pourtant, souvent les lettres de Marie restent encore une fois à sens unique, car dans nos recherches nous n'avons retrouvé, pour le moment, que des lettres rédigées par l'artiste et non pas leurs réponses.

L'image qui émerge de ces échanges dessine la silhouette d'une femme artiste consciente de sa propre valeur, qui adore les voyages, la littérature et les débats. Ces passions trouvent leur essor dans sa confrontation avec les poètes, dont deux lettres adressées à André et Nicole Groult en témoignent. En effet, Marie Laurencin fait allusion à Guillaume Apollinaire dans ses échanges avec le couple d'amis :

> Dis donc Guillaume exagérait quand même-Lou sur le quai de la gare et la cour à l'autre – Il y a sur la photo Match un portrait de Guillaume par moi – Il n'a par l'air signé – Je suis prête à le faire en effet rien n'est signé de ce qu'a Guillaume – Je préfère écrire mon nom moi-même[829]

Et, au dos de la même lettre :

> Guillaume était bien changé par la guerre – ses dernières lettres étaient presque stupides – et

[827] Lettre manuscrite inédite de Marie Laurencin à Natalie Clifford-Barney, s. d., fonds Apprentis d'Auteuil, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'ortographe de l'auteure ; nous remercions la Bibliothèque J. Doucet et la Fondation des Apprentis d'Auteuil qui nous ont autorisées à consulter ces textes inédits.

[828] *Ibidem*.

[829] *Ibidem*.

banales – la patrie – les enfants ! – Il aurait pu en avoir avec M. L. – et Dieu sait ![830]

C'est dans ces quelques lignes que nous retrouvons ainsi la partie la plus intime de la personnalité de Marie Laurencin, déjà émergée de la lecture du *Carnet des Nuits*[831], miroir parlant de la Marie la plus cachée. Les lettres au couple Groult sont en plein accord avec son journal intime, bien que ce dernier ait été revu et corrigé en vue de la publication. La vision très particulière de Marie pour le temps et l'espace réapparaît dans la correspondance adressée au couple d'amis, où les références temporelles sont marquées par les allusions aux deux articles consacrés à Guillaume Apollinaire et dont un a paru dans une revue de l'époque.

Les lettres à Natalie Barney demeurent apparemment plus impersonnelles – le quotidien et la santé sont les deux grandes thématiques traitées, pendant que le lexique se fait plus simple et direct – au fur et à mesure que la correspondance avance et l'amitié devient de plus en plus profonde. Des traces de l'activité d'écrivaine de Marie Laurencin y sont également présentes :

> avec Suzanne je fais le catalogue de ma bibliothèque – comme ex-libris j'écris mon nom sur les livres non dédicacés – J'essaie de préparer un livre-souvenirs – mais si peu écrivain- je suis seulement votre
> Marie[832]

Finalement, Natalie Clifford-Barney parvient, avec le temps, à jouer un rôle important dans la vie de la femme artiste, qui lui adresse souvent ses pensées matinales :

> Natalie chérie – oui. Je pense à vous – matinée chaude- et très peu dormi – on s'est fait une belle coiffure pour ce Dimanche solitaire – c'est toujours ça – C'est peut-être idiot de ne pas vouloir me rencontrer avec mes chers Jouhandeau[833]

---

[830] *Ibidem*.

[831] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[832] Lettre manuscrite inédite de Marie Laurencin à Natalie Clifford-Barney, s. d., fonds Apprentis d'Auteuil, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'ortographe de l'auteure ; nous remercions la Bibliothèque J. Doucet et la Fondation des Apprentis d'Auteuil qui nous ont autorisées à consulter ces textes inédits.

[833] *Ibidem*.

et devenant ainsi, au fil du temps, une de ses premières confidentes, avec les Groult et les Jouhandeau.

6.3.2 Rachilde et Valentine de Saint-Point

Nous avons déjà souligné auparavant l'importance de l'échange épistolaire entre Rachilde et Valentine de Saint-Point. Cependant, nous tenons encore à mettre en valeur ici le rapport paritaire dont les deux femmes font preuve. Le témoignage de ce respect et de cette estime est représenté par la lettre non datée que Rachilde adresse à Valentine de Saint-Point en réponse à son invitation à participer à la présentation de *L'Orbe Pale*, son nouveau roman.

> Madame,
>
> Vous m'avez offert la gloire dans une tasse d'or en me conviant à partager la présidence de ce thé avec le grand Martin, que tous les artistes ont la coutume d'appeler : Dieu le Père, et je suis désolée d'être obligée de me priver... de ma part de paradis! Il y a toujours loin, hélas, de la petite cuillère aux lèvres! Mon orbe à moi est de parcourir, en pàlissant de plus en plus, au moins sous le rapport des cheveux, les sentiers de l'exil, durant que mes belles amies acquièrent le droit de rougir d'orgueil ou de modestie sur les larges routes de la célébrité plantées de palmes. Les Unes internationales, corbeille de fleurs rares où il vous plait présentement, de vous épanouir, ont la réputation d'être difficiles dans leur choix; elles-ont bien accueilli la rose aujourd'hui et elles ne m'en voudront pas de leur enlever, pour cette jolie fète [*sic*], les épines de mon mauvais esprit pointu. Il faut, Mesdames, et vous, cher Maître, boire non pas du thé, d'un vert amer, en l'honneur de Valentine de Saint-Point, auteur de l'Orbepàle, mais bien du lait, rien que du lait, tout le lait de la Voie lactée, du merveilleux clair de Lune, crème et velours d'argent, sucre et neige qui fait songer aux superbes poitrines gonflès sous le comp le pouce du puissant Créateur, le Dieu le Père, le notre Père, Monsieur Rodin.
>
> Buvons du lait !..
>
> Rachilde[834]

[834] Lettre manuscrite inédite de Rachilde à Valentine de Saint-Point, s. d., fonds Severini-Brunori, Bibliothèque Littéraire J. Doucet, transcription réalisée par nos soins. Nous avons respecté l'ortographe de l'auteure ; nous

Bien que les mots de Rachilde soient extrêmement flatteurs, la réalité des faits veut que la femme de lettres n'est pas présente à la réunion organisée par Valentine de Saint-Point. Cela pourrait insinuer des doutes concernant la sincérité de la première, qui semblerait au contraire se cacher derrière tant de gentillesse et vouloir maintenir à tout prix son rôle de première femme sur la scène artistique des avant-gardes.

Une figure rapproche les deux créatrices : c'est celle de Rodin, qui est défini comme le « puissant Créateur, le Dieu le Père, le notre Père, Monsieur Rodin ». En effet, nous rappelons l'important travail de communication et de diffusion que Valentine de Saint-Point a fait pour le sculpteur, en donnant des conférences dans toute l'Europe, ainsi qu'aux États-Unis.

Comme nous le rappelle Valentine Richard de la Fuente,

> Les correspondances adressées à Rodin par Valentine furent assez nombreuses, presque une centaine de lettres et de cartes pour la période allant de 1905 à 1915. Elles révèlent plus les diverses tractations qui se déroulaient au sujet de projets d'édition, d'articles à paraître, de poèmes dédiés au sculpteur, que les projets de la poétesse elle-même. En effet, on y trouve peu d'éléments susceptibles d'éclairer ses visées esthétiques, la Trilogie par exemple n'est pas mentionnée, et aucune allusion n'est faite quant à son engagement futuriste auprès de Marinetti, à partir de 1912. Elles permettent, toutefois, de mieux connaître les activités mondaines de la jeune femme, pour lequel Rodin était sollicité, ainsi que ses déplacements en France et à l'étranger. Le ton est toujours courtois et révèle une relation fondée sur l'amitié et l'échange artistique que seul la guerre interrompt.[835]

Cette lettre que nous avons retrouvée pourrait alors s'ajouter à la longue série de lettres que Valentine de Saint-Point et Auguste Rodin ont échangés, et qui témoigne encore une fois du rôle de Maître joué par le sculpteur.

---

remercions la Bibliothèque J. Doucet et la Mme Romana Severini-Brunori qui nous ont autorisées à consulter ces textes inédits.

[835] Véronique Richard de la Fuente, Une Poétesse dans l'avnt-garde futuriste et méiterranéiste, cit., 88.

CHAPITRE 7
LES VOIX DE LA MÉMOIRE

L'étude des ouvrages proposés nous suggère quelques premières réflexions concernant les enjeux et les rôles joués par les femmes au sein des mouvements d'avant-garde. Bien qu'il nous paraisse évident un refus constant de toute catégorie et de toute étiquette de la part de ces personnages, un premier classement nous pourrait être utile afin de mieux comprendre le dégrée d'intégration et de participation aux dits mouvements. Nous pouvons déjà faire la distinction entre :

- Les mécènes (Nathalie Clifford-Barney, Hélène d'Œttingen, Gertrude Stein)
- Les artistes qui s'adonnent à l'écriture (Sonia Delaunay, Halicka, Marie Laurencin, Marevna, Fernande Olivier)
- Les participantes actives
- Les femmes écrivains proprement dites (Claire Goll, Rachilde, Elsa Triolet)
- Les touches-à-tout (Hélène d'Œttingen, Valentine de Saint-Point)

Il nous paraît également curieux d'observer les noms donnés aux différents groupes artistiques et intellectuels : la “bande à Delaunay” pour Marie Laurencin, le “cercle d'amis” pour Marevna ne sont que quelques uns parmi les nombreux exemples. Cela souligne l'importance des liens personnels et professionnels, avec un accent particulier au sentiment de l'amitié, qui paraît être le moteur de la plupart de leurs rencontres créatives. Comme pour tout groupe créateur, l'appartenance à un groupe renforce les liens et les fortifie. Si parmi les composants “la bande à Delaunay” on compte des noms tels que Guillaume Apollinaire et Picasso, dans le “cercle d'amis” on retrouve Rivera, Angelina, Ehrenburg, Volochine, Savinkoff, Paul Cornet, Modigliani, Zadkine, Picasso, sa femme e Marevna. L'analyse de tels groupes permet également d'approfondir le niveau des interactions et des relations qui constitueront ensuite les premières étapes de la création du réseau.

D'ailleurs, les ouvrages étudiés nous montrent de nombreux points communs, à partir de la toile de fond sur laquelle se déroulent nos faits – l'époque historique du début du XXe

siècle – et les lieux, ce Paris qui est le berceau de toute idée nouvelle pour n'importe quel artiste – jusqu'à la répétition de certains événements –. Une première analyse par thèmes pourrait nous aider à déceler ces quelques constantes.

Prenons l'exemple du texte de Marevna, *Mémoires d'une nomade*[836], qui nous paraît explicatif de la situation. Comme *Hier. Souvenirs* d'Halicka, les *Mémoires* sont rédigées par une femme artiste rencontrant quelques difficultés et faisant face à des expériences de vie similaires. Cependant, nous aimerions ne pas assimiler ces ouvrages à l'*écriture-femme*, car cela signifierait adopter une approche *genrée*, ce que nous ne souhaitons pas adopter ici. Toutefois, nous nous demandons si nous pouvons traiter de l'écriture de la femme artiste pour souligner, comme nous l'avons écrit auparavant, une présence assez forte de certaines constantes dans ce type d'ouvrages.

Tout d'abord – et comme le disions auparavant – l'époque et les lieux s'avèrent d'importance fondamentale pour la compréhension du texte. Née en 1892, à Tchéboksari, Marevna a revêtu un rôle actif dans le Paris des Montparnos. La Closerie des Lilas, le Dôme, la Rotonde ne sont que quelques uns parmi les endroits fréquentés par la jeune artiste. Paris se révèlera d'ailleurs comme un aimant calamité pour la peintre, car elle ne peut pas s'empêcher d'y retourner, même au cours des moments les plus difficiles de sa vie. Elle écrit à plusieurs reprises : « Je voulais continuer à travailler à Paris »[837] et encore : « je décidai de regagner Paris »[838]. La première fois sera en octobre 1915 : après son voyage en Italie, sans argent de la France et ne savant pas comment gagner sa vie et refusant de se faire entretenir, Marevna ressent le besoin de rentrer sur le sol de la capitale. La deuxième fois, quelques temps après, Volochine l'invite à passer quelques semaines avec lui à Biarritz dans une grande villa mise à disposition par des millionnaires russes, les Zetline.

Les difficultés rencontrées par les artistes de l'époque sont à peu près les mêmes : les soucis d'argent, de faim, de solitude et de maladie, qui peuvent se résumer dans quelques épisodes exemplaires.

> Un jour, deux jours, je restai ainsi. Personne ne vint me voir. Pas même la concierge. Je demeurai couchée, les yeux clos, dans le noir absolu, comptant les heures aux rumeurs

[836] Marevna, *Mémoires d'une nomade*, Paris, Encre, 1979.

[837] Marevna, *Mémoires d'une nomade*, *cit.*, p. 184.

[838] *Ibidem*, p. 187.

d'enfants qui me parvenaient du dehors. J'étais tiraillée par la faim ; j'avais très froid. C'était en novembre[839].

Ainsi Marevna raconte sa maladie des yeux et les soucis de santé qu'elle rencontre ; aidée occasionnellement par son "cercle d'amis" qui la protège à plusieurs reprises et qui lui apporte son soutien moral, voire économique, elle pourra toujours s'en remettre. De temps en temps l'intervention de quelques uns parmi les personnages les plus en vue est providentielle et lui offre l'occasion de vivre une existence plus correcte, surtout à la naissance de la petite Marika. Ces moments de rencontre donnent lieu à des occasions d'échange, parfois fructueuses, qui permettent la naissance de nouvelles créations et la commission de nouveaux travaux.

En tout cas, la vie à Paris s'avère encore plus difficile pour une étrangère en temps de guerre. Les *Mémoires*[840] ne manquent de relater à ce propos un épisode de violence et de racisme, comme celui qui se produit en octobre 1915 tout près de l'atelier de la rue Asselin. Comme dans d'autres occasions, à ce moment également Marevna porte une attention particulière à la thématique du corps et le cas échéant au corps féminin. C'est en quelque sorte ce qui nous observons dans *Les Amants d'Avignon*[841] d'Elsa Triolet. C'est pour cela qu'une comparaison entre les deux figures féminines – celle de la marchande des quatre saisons décrite par Marevna et celle de Juliette proposée par Elsa Triolet peut être envisageable.

En effet, *Les Amants d'Avignon*[842] d'Elsa Triolet, parus en octobre 1943 sous la signature de Laurent Daniel, s'ouvre sur une description de Juliette Noël, dactylo. En tant que promoteur du « féminisme de la différence » comme Marie-Thérèse Eychart l'affirme dans son essai pour « Faites entrer l'infini »[843], Elsa Triolet se concentre sur les détails qui font de la protagoniste de son récit une femme. Rien n'est laissé au hasard: on part de ses cheveux, de ses cils, pour arriver aux yeux rouges de chagrin. Une description physique qui se fait porteuse de l'existence individuelle de la femme, partagée entre l'amour pour son Célestin et la responsabilité vers la patrie, fruit de l'engagement politique au sein de la Résistance. La dualité du personnage et de son histoire ne réside pas seulement dans le développement des

[839] *Ibidem*, p. 204.

[840] *Ibidem*.

[841] Elsa Triolet, *Les Amants d'Avignon*, *cit*.

[842] *Ibidem*.

[843] Marie-Thérèse Eychart, *La Femme ou l'épreuve de la différence*, *cit*.

thèmes principaux du récit - amour et politique, vie privée et publique – ni dans le conflit qui en résulte, mais aussi dans la perception que l'auteur a de ses personnages et de leur existence, qui procède sur des voies – ou des voix – parallèles. Juliette montre d'une certaine façon sa *double* essence justement à cause de sa féminité, qui la conduit à se rapporter au monde dans une certaine manière. Tout le long du récit elle ne tombe jamais dans le piège de l'égalité homme-femme, mais entreprend plutôt un chemin qui la porte à s'affirmer en tant que femme et donc dans sa diversité et pluralité, découvrant à peu à peu ses multiples facettes.

Cela pourrait introduire un autre aspect de l'œuvre de Marevna ; de même, il est intéressant d'étudier le rapport entre la femme et l'art. La création artistique est au centre de toute écriture et fait l'objet de quelques réflexions :

> Chaque forme d'art a ses épines – surtout si l'artiste est une femme. Je me souviens d'un amateur qui me déclara que c'était dommage que j'eusse si mauvais caractère et que cela m'empêchât de comprendre que lorsqu'on me faisait des propositions galantes, c'était pour honorer ma beauté et me montrer que j'étais désirable. Mais, enfin, quand une femme peintre porte ses tableaux à vendre, c'est l'amateur de toiles qu'elle va trouver, non pas un amateur de charmes. On n'est pas une putain parce que l'on est femme et artiste. Et bien sûr que j'avais mauvais caractère, parce que je désirais que l'on me respectât tant comme artiste que comme femme[844].

L'opinion de Marevna est ici tranchante, comme du reste dans l'affrontement des plus grandes thématiques. Le sujet lui tient à cœur et contrairement à d'autres occasions, où son avis apparaît souvent mitigé, ses mots sont directs et ne laissent pas de doute au message qu'ils veulent véhiculer. Ainsi, Marevna continue dans sa considération de la condition de la femme artiste :

> Non, la femme artiste est loin d'avoir autant de “chance” que l'homme ! Et surtout la femme libre qui met sa fierté à avoir un enfant à elle et à vouloir l'élever dans la droiture. L'homme vit plus facilement pour son art. Il ne s'embarasse pas de questions de *devoir*, comme le bourgeois – ou la femme. L'homme qui se fait une carrière, ne se gêne pas pour enjamber devoirs et préjugés. Il lui sera toujours pardonné – surtout s'il devient plus tard un géant de la

[844] *Ibidem*, p. 219.

> célébrité. C'est dans son cœur et dans sa conscience que l'homme parvenu à la renommée doit chercher des excuses à de telles lâchetés et peut-être alors, trouvera-t-il parfois, la force de réparer ses fautes[845].

Il arrive toujours un moment, dans les pages des textes étudiés, où le portrait de la femme artiste fait son apparition. Le cas échéant, le lecteur assiste en première personne à l'évolution artistique de la peintre, passant du cubisme au pointillisme « afin de dégager ma palette de couleurs, parfois trop sombre »[846] – se fait aux coté d'un grand maitre comme Rivera, qui à force de l'encourager parviendra finalement à lui montrer sa voie et à faire en sorte qu'elle puisse s'exprimer de manière autonome et originale. Après un long parcours, Marevna parviendra enfin à exposer deux de ses tableaux au Salon d'Automne et à exécuter quelques illustrations pour Ehrenbourg.

Les relations personnelles sont également racontées avec une délicatesse exquise : Marevna dédie une large partie de son ouvrage à sa relation avec Diego Rivera et à l'enfant qu'ils ont eu ensemble. Le peintre, ou le "gorille", comme on le surnomme à cause de sa présence physique, sera la seule relation décrite avec tant de détails dans les pages des *Mémoires*. La figure d'Angelina, la "femme" de Rivera, est parfois un peu controversé, sûrement à cause des sentiments de jalousie qu'elle lui porte.

Elle exprime ses opinions sur les autres femmes artistes, dont Marie Laurencin et Marie Blanchard. De la première, Marevna raconte :

> Picasso me dit : « Ne partez pas!. Que Diable ! Nous ferons ici de vous une artiste – quelqu'un de plus grand encore que Marie ». Il s'agissait bien sûr de Marie Laurencin.[847].

Elle avoue aussi que

> Rivera me rappelait souvent alors qu'Apollinaire avait fait le succès de Marie Laurencin ; et il ajoutait : « Tu vois, c'est cela qui te manque. Tu aurais besoin d'un ami pareil. Moi, je n'ai

[845] *Ibidem*, p. 220.

[846] *Ibidem*.

[847] *Ibidem*, p. 216.

ici ni assez d'influence ni assez d'autorité pour t'aider comme il faudrait »[848].

Marevna semble ne pas vouloir exprimer de commentaires explicites à l'égard de Marie Laurencin, mais laisse plutôt que leur image ressorte des mots de quelques autres personnages, peut-être par simple convenance.

De Marie Blanchard, nous apprenons qu'elle garde souvent le petit Diego, l'enfant de Diego Rivera et de sa "femme" Angelina.

> Cette femme peintre – mélange de sang polonais, espagnol et français – était bossue devant et derrière et ressemblait à une sorcière, avec son visage osseux, son long nez et ses yeux perçant. Elle avait de jolis pieds et beaucoup de talent : parmi les femmes artistes, on la considérait comme l'une des plus douées.[849]

Son portrait est plutôt positif et révèle de l'admiration pour quelqu'un que Marevna peut considérer comme une collègue.

Mais les travaux qu'on lui commissionne sont souvent occasionnels et souvent issus du hasard. Comme l'illustration du livre d'Ehrenbourg : « Il me donna à illustrer son livre de poèmes, qui me troubla profondément »[850]. Ou encore, quelques temps après :

> Spontanément Ehrenbourg me proposa de faire une couverture pour un de ses livres de poèmes russes ; ce travail me serait payé. D'autres camarades me donnèrent des adresses de gens – de docteurs, pour la plupart – amateurs de peinture[851].

L'amour pour le travestissement se raconte également à travers les pages des *Mémoires*[852] et témoigne de la curiosité pour l'autre – , telle que nous la retrouvons d'ailleurs dans les toilettes excentriques de la Baronne démontrant son envie d'être au centre de tout regard – ou alors dans les créations de Sonia Delaunay, qui décompose et recompose des pièces de tissus

[848] *Ibidem*, p. 255.

[849] *Ibidem*, p. 238.

[850] *Ibidem*, p. 169.

[851] *Ibidem*, p. 188.

[852] *Ibidem*.

jusqu'à en faire des couvertures et même des vêtements ; de même, d'ailleurs, Marevna s'adonnera à la création de modèles qui rencontreront du succès auprès de personnalités de l'époque : « Je me retrouvai à Paris au début de l'automne, munie d'un peu d'argent ».

Pour Marevna les femmes ne sont pas de bonnes clientes, car elles sont d'après elle « capricieuses et trop bavardes »[853], ce qui nous renvoie à une description de Sonia Delaunay « toutes ces femelles dans la rue... »[854]. Ce qui nous paraît curieux, c'est que ces femmes artistes non seulement refusent toute étiquette, mais surtout on a l'impression qu'elles se considèrent un peu comme des êtres à part : d'un côté les femmes communes, de l'autre elles, les femmes artistes, qui seraient en quelque sorte plus cultivées et plus conscientes de leur féminité.

Cependant, la maternité apportera de grands changements dans la vie et l'œuvre de la jeune artiste, qui commence à recherches des conditions de vie plus stables et plus saines. En tant que fille-mère, elle accouchera et grandira son enfant toute seule, sans aucune aide de la part de son compagnon, qui paraît mettre son art et ses voyages avant tout le reste. L'attachement de Marevna envers sa fille est grand, au point de ne pas pouvoir s'empêcher de commencer et de finir son ouvrage avec des mots doux pour la petite Marika :

> Ma fille a pris une grande place dans ma vie, n'aime pas l'incertitude et ne croît pas à une fin.[855]

et, en guise de conclusion : « Marika venait d'entrer dans sa quatorzième année... Et moi j'avais 45 ans »[856]. Le souci de l'âge et du temps qui passe est toujours présent, et c'est peut-être à cause de cela que la peintre a décidé de laisser une trace de son passage.

Les faits racontés font l'occasion pour proposer quelques épisodes ironiques, révélant quelques unes parmi les facettes les plus intimes des grands chefs-de-file. Nous pensons par exemple à l'épisode de Soutine et de la petite femme complaisante ; d'après la blague racontée par Cremegne et Epstein, Soutine se serait fait conseiller par ses deux amis afin de pouvoir recevoir chez lui une femme. Les propositions de deux ne sont pas mauvaises, car ils lui

[853] *Ibidem*, p. 307.

[854] *Ibidem*.

[855] *Ibidem*.

[856] *Ibidem*, p. 322.

suggèrent d'acheter une brosse à dents et une chemise propre, et de mettre au moins un drap à son lit. Inutile de dire que la petite femme vient et repart très vite pour ne plus jamais revenir, à partir du moment où Soutine

> mit un peu d'ordre dans son atelier, et posa la brosse à dents sur la table, telle une fleur, dans un verre. La chemise propre, il l'étala sur une chaise.[857]

Les maisons des artistes sont aussi les lieux où les créateurs se rencontrent et donnent naissance à leurs collaborations :

> C'est également chez Rivera que je fis la connaissance de Picasso – "mystérieux et diabolique Picasso" – comme le surnommèrent les Russes. De même que ce fut là que j'appris à connaître Cocteau, Max Jacob, Apollinaire, Larionoff, Gontcharova, Metzenger, Matisse, Favorit, Juan Gris, Friesz et tant d'autres...[858]

Et encore :

> Il fut un temps où se réunissaient autour de Diego toute une troupe de jeunes peintres français ; et Rivera pensa former avec ces jeunes artistes, l'Ecole de Cézanne. C'est ainsi que j'eus l'occasion de voir chez lui Metzinger, Favorit, […], Duret, Fournier, Cornaud, Lhote, Larionoff, Gontcharova, Marie Blanchard[859].

Les *Mémoires*[860] de Marevna nous permettent, plus que d'autres ouvrages, de reconstituer le réseau de relations personnelles et professionnelles des artistes. Pour le titre de son ouvrage, Marevna décide de se définir comme une "nomade". Cela serait peut-être dû à ses nombreux déplacements et à la peu stabilité qu'a connu sa vie d'artiste – notamment dans sa jeunesse –, ou alors à ce qu'elle écrit dans sa dédicace initiale :

> j'ai toujours senti en moi plusieurs êtres qui se heurtaient et créaient un sentiment

[857] *Ibidem*, p. 197.

[858] *Ibidem*, p. 213.

[859] *Ibidem*, p. 217.

[860] *Ibidem*.

d'incertitude[861].

Ce sentiment d'incertitude, ce tourment intérieur renvoient un peu à la figure de l'artiste maudit, qui recherche sa voie dans son œuvre et dans tout ce qui puisse la refléter.

La peintre choisit pour son ouvrage une forme et un style conventionnels, respectant les canons et n'introduisant pas de grandes innovations du point de vue de l'écriture. Sur ce plan, Marevna se distingue d'autres artistes étudiées, qui au contraire tiennent à montrer leur caractère de rupture, original et novateur. En effet, la narration de Marevna puise plutôt dans l'observation, dans le souvenir. Elle s'avère d'importance fondamentale pour nos recherches, puisqu'elle nous permet de définir le cadre dans lequel nos femmes artistes ont vécu et travaillé. Marevna, comme Halicka, permet en quelque sorte de dessiner le décor de notre objet d'étude.

[861] *Ibidem*, p. 10.

7.1 LES FEMMES, AU CŒUR DU RÉSEAU

Être une femme au sein des avant-gardes n'est pas évident. Les quelques unes qui ont le courage et la constance de s'y appliquer vivent à l'ombre des copains, des fiancés ou des maris, qui les introduisent à un certain moment dans le groupe. Leur succès est loin d'être assuré et leur renommée moins encore. Du moins, cela correspond à l'opinion générale qui paraît avoir été partagée jusqu'ici par la plupart des chercheurs. Dans le pratique, nous constatons une certaine attention au problème féminin, qui commence à émerger grâce aux changements historiques et sociaux.

Si on se tient à ce que l'historienne et écrivain Liliane Blanc écrit,

> La création a toujours été considérée par les hommes comme leur affaire, comme un domaine tellement exclusif que rien n'a été épargné aux femmes pour les dissuader d'essayer d'y entrer… Si prendre la plume ou un pinceau, c'est affirmer son besoin de faire valoir aux autres sa propre conception du monde, de sortir des carcans éternels, de proposer et même de tenter d'imposer ses vues, comment accepter, fût-ce par l'intermédiaire de l'art, qu'un être démuni de ses droits et minorisé ait de telles prétentions ? C'est pourtant ce que quelques femmes à travers les siècles ont osé réaliser.[862]

nous constatons que c'est exactement ce que quelques femmes à travers les siècles ont osé mettre en place. Il est très difficile de trouver des femmes qui aient participé aux phénomènes culturels sans après tomber dans l'oubli ; souvent, quand on regarde les photos de l'époque qui regroupent les membres participants aux avant-gardes, on ne voit que des hommes. Et les femmes, où sont-elles ? On sait quand- même qu'il y en avait. C'est justement à la recherche et à la compréhension de ces figures féminines que notre recherche se projette.

Les travaux consacrés aux femmes-artistes sont, la plupart du temps, considérés d'importance mineure ; de plus, en général ils ont la tendance à traiter la question féminine notamment par rapport aux manifestations de libération sexuelle des années 60-70. Au contraire, il faut aussi s'intéresser aux années précédentes et qui constituent le véritable

862

Nous renvoyons à la brochure qui accompagne l'exposition *Les femmes peintres et l'avant-garde, 1900-1930*, qui a eu lieu à Villefranche-sur-Saône du 15 octobre 2006 au 11 février 2007.

moment où les nouvelles idées du XXe siècle ont vu le jour. Normalement, les études critiques se concentrant sur l'aspect historique : on traite par exemple du droit de vote, des questions sociales, tandis que les peu nombreux ouvrages existants consacrés à l'aspect culturel sont des œuvres mineures, souvent très difficiles à repérer. Il est donc nécessaire de disposer – enfin – d'une vision complète du sujet traité.

Un des risques des ouvrages consacrés aux femmes consiste non seulement dans la grande emphase avec laquelle le sujet est traité et qui parfois risque de paraître excessive, mais aussi le regard un peu moqueur que le grand public montre envers ces ouvrages, définis comme "féministes", même s'ils ne le sont pas nécessairement. Ce qui se passe autrefois, c'est aussi le manque d'objectivité – si on peut l'appeler comme ça –, ce qui fait que parfois les femmes artistes et les femmes de lettres risquent d'être valorisées plus pour leur vie extraordinaire et hors du commun que pour le véritable intérêt de leur œuvre. On a souvent la tendance à étudier plus la biographie que la production elle-même, plus pour leur "être femme" que pour leur valeur dans les champs artistique et littéraire.

Lea Vergine se trouve d'accord avec la position de Blanc et affirme qu'

> Il ne s'agit aucunement de femmes abattues ayant décidé "de mettre leur angoisse sous les yeux de tous", même s'il n'est pas à exclure qu'elles aient été "pour moitié victimes et pour moitié complices, comme tout le monde, d'ailleurs". Elles n'ont pas été non plus écrasées par la routine de la carrière, car elles ont su rester à l'affût "d'autres voix et d'autres demeures". Qu'il ne s'agisse pas d'artistes de seconde zone, entrées en fraude dans l'univers de l'art, c'est ce qu'attestent leurs œuvres et leurs existences. Nul doute, cependant, que les travaux historiques aient estompé leur profil, en les cataloguant comme personnalités "intéressantes" parce que liées aux représentants dominants de l'époque selon la convention de la muse inspiratrice, de l'"alter ego" de l'artiste masculin, servant de "projection du désir" (on pense aux surréalistes). Parfois, toute trace d'elles disparaît, si bien qu'un grand nombre de leurs œuvres ont été reléguées aux oubliettes. Que de femmes écrivains, par exemple, qui n'ont jamais été lues ou même traitées comme figures indépendantes, mais seulement comme des doublures subissant déformation et mutilation.[863]

L'oubli et le silence seraient donc les grands dangers auxquels les femmes, peintres et artistes,

[863] Lea Vergine, *L'Autre Moitié de l'Avant-garde*, *cit*, p. 3.

sont exposées. En particulier, cela intéresse les femmes qui agissent au sein de l'avant-garde, car elles sont les précurseuses de toute une série d'évènements et d'idéologies qui se répandront plus loin dans le siècle, et dont les effets sont encore importants à l'heure actuelle :

> Qu'est-ce qu'oublier ? Défaillance de la mémoire ? Acte intentionnel ? Refoulement inconscient ? Injustice du temps ?[864]

C'est ainsi que, dans ce dernier chapitre de notre travail, nous tenterons de proposer une nouvelle vision des positions de nos femmes au sein du réseau, ainsi que des modalités d'insertion au cœur des circuits de création.

[864] Jean-Pol Madou, Barbara Meazzi (dir.), *Les Oublié(e)s des Avant-Gardes*, Chambéry, Université de Savoie, Collection Écriture et Représentation, n. 3, 2007, p. 7.

7.2 LES FEMMES, C(H)ŒUR DU RÉSEAU

L'idée de base sur laquelle se fonde notre projet de thèse voit la configuration du réseau comme un ensemble de connections, de points de contact donnant naissance à des riches occasions d'échange. Le fin ultime de notre recherche coïncide avec la démonstration de l'existence d'un groupe de femmes artistes et des femmes de lettres actives au sein des avant-gardes historiques au cours des premières décennies du XXe siècle. Leur entière production nous fournit le meilleur témoignage de leur effervescente activité. Parmi les figures étudiées, nous comptons :

- Sonia Delaunay
- Claire Goll
- Alice Halicka
- Marie Laurencin
- Marevna
- Fernande Olivier
- Hélène d'Œttingen
- Valentine de Saint-Point
- Rachilde
- Gertrude Stein

Ce sont des noms qui, au cours de notre recherche, nous avons vu côtoyer d'autres qui, tout en étant moins connus, sont également présents dans le panorama des avant-gardes. Parmi ces derniers nous citons, à titre exemplaire, ceux d'Alice Bailly – peintre suisse – Madeleine Lemaire – inciseur – et la “peintresse” Berthe Matrod-Desmurs – miniaturiste –.

Le réseau tissu par ces quelques femmes avec les chefs-de-file et les représentants des avant-gardes historiques peut se reconstituer à travers l'analyse attentive des ouvrages produits, reflétant fidèlement leurs contacts ainsi que leurs intérêts intellectuels. Notre recherche se propose de démontrer, contextualiser et analyser les relations personnelles et professionnelles de ces quelques figures, pour après remonter aux diverses étapes d'une quête

artistique et littéraire sous le signe des avant-gardes et au cours de laquelle des éléments comme l'art, les sciences et la politique (ré)vivent et trouvent une adéquate diffusions. En effet, nous estimons que les mailles du réseau coïncident en quelque sorte avec la formation de connections – ou de synapses, pour adopter un terme scientifique que nous avons déjà employé dans notre introduction – correspondantes aux moments de rencontre et d'échange entre les divers correspondants, des moments initialement représentés par des documents qui feront l'objet de notre étude. Non seulement : malgré chaque correspondance puisse se considérer comme un événement indépendant des autres, de la même manière, c'est seulement lorsqu'on enquête la complexité du réseau qu'il est possible de concrétiser la variété et la non finitude du système, qui peut s'étendre à tache d'huile à l'infini.

Les exemples du réseau sur lesquels notre analyse pourrait se focaliser sont nombreux, toutefois nous avons décidé de n'en choisir que quelques uns qui, à notre avis, mieux représentent les étapes de sa naissance et de son évolution. Les critères de choix qui ont été adoptés se lient strictement à la disponibilité du matériel et à la participation active au système, en particulier à l'interaction avec les autres composants du réseau, qui portera ensuite à la naissance de projets communs. Plus précisément, nous avons consultés des pages manuscrites, des journaux intimes et des correspondances, qui nous paraissent témoigner au mieux de la richesse des échanges et des projets dont les femmes ont été les protagonistes ; les moments de rencontres qu'ils marqueront donneront ensuite naissance à des travaux communs.

La reconstitution du milieu de travail dans lequel les écrivaines et les artistes étudiées agissent nous paraît aussi importante que l'étude critique de leur production. De plus, cette reconstruction peut se faire en parallèle, car quelques femmes artistes on su raconter dans les moindres détails la vie quotidienne du Paris des années Vingt et Trente. Le Bateau-Lavoir, haut-lieu de l'art moderne, à Montmartre, et Montparnasse renaissent ainsi sous leur plume. Prenons par exemple les textes de Alice Halicka, *Hier. Souvenirs*[865], ou alors de Marevna, *Mémoires d'une nomade*[866] : quoique le style s'avère souvent lent, voire peu captivant et un peu répétitif, le réseau personnel et professionnel en ressort de manière limpide et vivace. Laissons de côté les expressions parfois peu recherchées et les observations de la vie

[865] Alice Halicka, *Hier. Souvenirs*, *cit*.

[866] Marevna, *Mémoires d'une nomade*, *cit*.

quotidienne, et focalisons notre attention sur la toile de fond qu'elles décrivent. Leur point de vue montre souvent des points communs et leur esprit d'observation précis et attentif. Puisqu'elles ont vécu personnellement les mouvements d'avant-garde, leurs écrits les plus intimes sont aussi les plus naïfs et les plus sincères. Jeanine Warnod rélève par exemple la simplicité et la spontanéité de Fernande Olivier, auteure de *Picasso et ses amis*[867]. D'ailleurs, lire le *Manifeste de la Femme futuriste*[868] signifie bien évidemment connaître les points de force du Futurisme relus par une plume de femme, mais en même temps nous laisse le doute sur les convictions de son auteur, et nous porte à nous questionner sur les réelles intentions de Valentine de Saint-Point, pour comprendre si elle croit vraiment en ce qu'elle écrit ou alors si elle ne le fait pas pour simple provocation et désir de se mettre en lumière vis-à-vis du milieu futuriste.

Les contacts émergeant de ce genre sont aussi important. Marevna écrit, à propos de Marie Laurencin :

> Rivera me rappelait souvent alors qu'Apollinaire avait fait le succès de Marie Laurencin ; et il ajoutait : “Tu vois, c'est cela qui te manque. Tu aurais besoin d'un ami pareil. Moi, je n'ai ici ni assez d'influence ni assez d'autorité pour t'aider comme il faudrait[869].

Justement, au cours de notre recherche nous avons remarqué que les rapports de Marie Laurencin avec l'avant-garde paraissent ambigus : elle se situe en même temps au centre et aux marges de l'avant-garde. Si d'une part elle semble apprécier certaines caractéristiques du mouvement cubiste, du moins à ses débuts, de l'autre elle refuse toute classification. Elle écrit à ce propos : « Si je ne suis pas devenue peintre cubiste, c'est que je n'ai jamais pu. Je n'en étais pas capable, mais leurs recherches me passionnent »[870].À propos de Dada, un jour d'août, à l'occasion d'une répétition à la Comédie Française, elle écrit dans son *Carnet*[871] : « Musset vaut bien Dada »[872], comme si elle voulait suggérer une comparaison, en apparence très

[867] Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, *cit*.

[868] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme futuriste*, *cit*.

[869] Marevna, *Mémoires*, *cit*., p. 255.

[870] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*., p. 22.

[871] *Ibidem*.

[872] *Ibidem*, p. 39.

incongrue. D'ailleurs, Guillaume Apollinaire considère Marie comme l'une des « cinq personnalités vivaces et très différentes les unes des autres mais très fortes »[873].
Au niveau pratique, dans son *Carnet*[874] elle ne se limite pas à employer les mots, elle les manie et les remanie, recourant d'abord à la prose traditionnelle, puis s'en éloignant, comme si elle voulait faire un usage nouveau de la parole une fois la confiance avec le mot écrit acquise. Son écriture se fait le reflet de sa peinture, et les silences entre deux textes paraissent en quelque sorte renvoyer aux vides et aux réticences de ses créations artistiques.

Le parcours de recherche de Marie Laurencin aboutira à la prise de conscience de son rôle de femme et d'artiste :

> Si je me sens si loin des peintres, c'est parce qu'ils sont des hommes – et que les hommes m'apparaissent comme des problèmes difficiles à résoudre. Leurs discussions, leurs recherches, leur génie, m'ont toujours étonnée.[875]

Son travail de peintre investit dès lors sa féminité et son parcours de femme ; en réfléchissant sur la condition des femmes artistes, elle laisse émerger un certain pessimisme :

> On peut dire tout ce qu'on veut, une femme n'est pas un garçon, elle peut avoir du talent, travailler, elle n'en sera que plus sensible pour souffrir et chercher la retraite, celles qui ont des élans, qui courent sur les routes, les indépendantes, je les regarde.[876]

Pour mieux appréhender et comprendre cette figure et ce parcours de femme artiste, l'étude de Flora Groult peut être utile, bien qu'elle contienne des jugements quelque peu subjectifs, Marie Laurencin étant la marraine de Flora. Quoi qu'il en soit, Flora Groult note la « dualité

---

[873] Lucia Bonato, Franca Bruera, *Guillaume Apollinaire. 202, Boulevard Saint-Germain, Paris*, vol. 2, Rome, Bulzoni, 1991, p. 45.

[874] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

[875] *Ibidem*, p. 16.

[876] *Ibidem*, p. 41.

ambiguë » de Marie[877], aussi bien en tant que femme qu'en tant qu'artiste. À ce propos, elle écrit :

> Ce qui la différenciait, c'était les messages que transportait cette voix, que livrait sa plume, qu'elle avait aussi régulière et élégante que son pinceau.[878]

C'est encore elle qui nous explique que

> si elle n'avait pas choisi d'être peintre, elle aurait pu être poète. Enfin, disons plutôt qu'elle était poète sans y attribuer de l'importance. Elle était poète comme on respire, afin de ne pas perdre le souffle.[879]

Ces deux talents – la peinture et l'écriture – correspondent à deux voix qui dialoguent entre elles : c'est par exemple ce qu'on observe dans son poème *Le Carnet des Nuits*, qui reprend le titre de l'œuvre. La nécessité de la poésie y est évidente : Marie a développé ses capacités de peintre, mais rien ne l'a empêchée écrivain, elle choisit donc une double voie. Il est possible de remarquer cette même dualité dans les réactions de ses amies, qui affirment la chercher « passionnément dans la peinture et dans la poésie »[880]. Plus tard, son travail l'absorbera complètement : dès lors, elle « mène une vie d'ouvrière laborieuse qui a sommeil le soir »[881], mais elle pense indistinctement à sa « première poésie et peinture »[882], comme si les deux ne pouvaient être séparées. Elle affirme avoir « été nourrie de la plus haute poésie autant que de bouillie »[883], soulignant encore une fois ses deux vocations[884]. C'est d'ailleurs une quête qui ne

[877] Flora Groult, *Marie Laurencin*, *cit.*, p. 19.

[878] *Ibidem*, p. 9.

[879] *Ibidem*, p. 11.

[880] *Ibidem*, p. 19.

[881] *Ibidem*, p. 37.

[882] *Ibidem*, p. 38.

[883] *Ibidem*, p. 39.

[884] *Ibidem*, p. 41.

pouvait s'exprimer qu'à travers la structure du journal intime, même si, dans une optique avant-gardiste, Marie Laurencin façonne cette même structure à son gré, en l'adaptant à ses exigences. Un exemple pourrait porter encore une fois sur la notion du temps telle qu'elle est abordée dans le *Carnet*[885] : si Béatrice Didier affirme que « la périodicité est pourtant la seule loi ressentie comme telle par l'auteur »[886], Marie Laurencin paraît se poser en rupture avec cette caractéristique du journal intime. Son *Carnet*[887] semble plutôt appartenir « au monde du discontinu »[888], là où « la mémoire n'y joue pas ce rôle organique, organisateur qui caractérise le rythme de l'autobiographie »[889]. Cela est dû en partie au fait que « Le journal est vraiment écrit au jour le jour, sans perspective »[890], ne permettant pas d'inscrire le cahier dans un projet plus large et plus complexe.

D'ailleurs, comme en témoigne Béatrice Didier, « les femmes se sont mises très tôt à tenir leur journal »[891]. C'est un « moyen pour elles de s'exercer à l'écriture, sans avoir à craindre l'affrontement avec un public. Il en est du journal comme de la correspondance : pendant longtemps et pour beaucoup de femmes, ce fut le seul moyen d'expression possible »[892]. Une idée qui est confirmée par la pratique littéraire de Marie Laurencin, s'exprimant aussi bien à travers son *Carnet*[893] qu'à travers ses lettres : « Nous possédions à cette époque un élément qui a presque disparu : la correspondance »[894]. Une pratique qui l'a accompagnée pendant toute son existence :

> Encore maintenant, ce qui est écrit à la main me touche. Je suis de bien meilleure humeur lorsque je reçois des lettres, et j'y réponds toujours...[895]

---

885 *Ibidem*.

886 Béatrice Didier, *Le Journal intime*, *cit*., p. 8.

887 *Ibidem*.

888 *Ibidem*, p. 9.

889 *Ibidem*.

890 *Ibidem*, p. 66.

891 *Ibidem*, p. 40.

892 *Ibidem*, p. 41.

893 *Ibidem*.

894 *Ibidem*, p. 22.

895 *Ibidem*.

L'écriture paraît la combler et constituer une partie importante de sa vie :

> Écrire une lettre me plaît : comme je ne peux plus chanter, ce doit être une façon de siffler un petit air en me réveillant et de commencer à vivre la journée.[896]

Finalement, son *Carnet*[897] et ses petits billets constituent une sorte de voix parallèle qui accompagne ses œuvres picturales et les intègre, voie et voix en même temps.

Il est intéressant de souligner l'importance du réseau de relations établies au sein des avant-gardes par les deux femmes, ce qui constitue un instrument complémentaire à l'étude des genres littéraires pratiqués par les deux artistes. Toutefois, il est possible de remarquer une certaine différence d'approche des mouvements chez les deux peintres. Si Sonia Delaunay peut bénéficier de l'appui de son mari Robert, et de la force d'une approche qui se réalise en couple, Marie Laurencin y parvient en tant qu'individu. Cela influencera énormément la suite : pour Marie Laurencin, refuser toute sorte d'étiquette signifie aussi être mise de côté, surtout à la suite de sa rupture avec Apollinaire, tandis que pour Sonia Delaunay émerger d'abord en tant que "femme de" lui permettra de garder le contact avec les chefs de file des avant-gardes même après la mort de Robert, voire d'intensifier son activité artistique qui constitue pour elle un refuge et la solution à un moment de solitude.

La culture se constitue alors par le réseau des relations déjà connues avec les chefs de file des avant-gardes – dont les contacts sont explicités dans les deux œuvres – , Robert Delaunay en premier, Blaise Cendrars – avec qui elle écrit *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*[898] – , Tristan Tzara et bien d'autres. L'autre point de rencontre chez les deux femmes artistes est bien sûr Guillaume Apollinaire, qui collabore avec Robert Delaunay – nous pensons au poème *Les Fenêtres* qui, d'après Sonia a été inspiré par le tableau de son mari – et passe beaucoup de temps avec lui, même chez lui – puisqu'il habite durant un certain temps chez le couple Delaunay. Sonia Delaunay raconte aussi comment l'idée est venue à Apollinaire de composer son poème *Les Fenêtres* et affirme : « *Les Fenêtres*

[896] *Ibidem*.

[897] *Ibidem*.

[898] Blaise Cendrars, Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, *cit*.

tournaient le dos au cubisme pour s'ouvrir sur le futur »[899]. Sonia Delaunay parle même de Marie Laurencin :

> Quand nous nous sommes mariés, j'ai dit à Delaunay : « Il y a deux personnes à éviter, c'est Picasso et Laurencin, parce que ce sont les deux plus mauvaises langues de Paris. Leur attitude vis-à-vis d'Apollinaire ne m'a pas fait changer d'opinion. Picasso n'a pas été le seul à abandonner Apollinaire pendant qu'il était dans la position de l'accusé. Même Marie Laurencin n'a pas trouvé mieux que de le laisser choir, juste dans cette mauvaise passe[900].

Elle raconte aussi des détails sur Apollinaire :

> C'était un plaisir d'avoir Apollinaire à table ; il était un gros mangeur qui appréciait les bons plats, tout en me racontant sa journée. Souvent, après le dîner, on sortait se promener dans ce beau quartier si calme à cette époque. Marchant au milieu de la chaussée, Apollinaire nous récitait ses dernières poésies ; d'autres soirs, il nous lisait les fragments d'un roman qu'il écrivait sur les mormons.[901]

Et encore, Sonia Delaunay :

> Je crois qu'il y a deux genres d'artistes : des cabotins de talent et ceux qui ne peuvent séparer leur vie de leur art ; ils le respirent, ils le vivent et ils n'ont pas le temps de se faire de la publicité cabotine.[902]

Tout comme Marie Laurencin, Sonia Delaunay entrera en contact avec Apollinaire et Picasso – ce dernier présentera Marie à Guillaume –. À propos du poète, Sonia raconte comment

> Tout son bestiaire a été écrit pour faire plaisir à Picasso, qui devait l'illustrer avec des dessins

[899] *Ibidem*, p. 53.

[900] *Ibidem*, p. 47.

[901] Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, *cit.*, p. 53.

[902] *Ibidem*, p. 59.

> à la plume d'un seul trait et Guillaume a énormément travaillé ces quatrains en dessinant toujours auparavant l'animal.[903]

En revanche, Marie Laurencin écrit à son sujet

> Je ne m'occupais jamais d'eux, je lisais des histoires d'amour, *Marianne* de Marivaux, et je crois bien que je les détestais de les sentir si contraires à moi, surtout leurs statues nègres m'empoisonnaient.[904]

Dans son *Carnet*[905], Marie consacre de nombreuses pages au poète, qu'elle désigne souvent de sa seule initiale, un A. ou en G. ; elle en fournit même une petite note biograhique :

> Il s'intéressait aussi passionnément à tout ce qui était fait à la maison, l'écriture, la peinture, la dentelle, il avait horreur de travailler à une table et sa joie était de se promener, de regarder les boutiques et d'avoir un compagnon avec lequel il pouvait discuter, presque se battre.[906]

Pour Marie, les pages du *Carnet*[907] représentent l'occasion pour souligner ses liens avec les artistes de son temps, tout en lui permettant d'affirmer, avec un peu d'orgueil, que

> Le peu que j'ai appris m'a été enseigné par ce que j'appelle les grands peintres, mes contemporains : Matisse, Derain, Picasso, Braque.[908]

Pour sa part, Marie Laurencin entrera en contact avec Apollinaire et Picasso – c'est d'ailleurs ce dernier qui présente Guillaume à Marie –. Voilà comment les femmes interagissent avec les chefs de file et entretiennent avec eux des relations témoignées dans leurs œuvres.

---

[903] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit.*, p. 40.

[904] *Ibidem*.

[905] *Ibidem*.

[906] *Ibidem*.

[907] *Ibidem*.

[908] *Ibidem*, p. 22.

CONCLUSION

> L'époque 1900 apparaît comme une période de profonds changements sociaux et idéologiques, notamment en ce qui concerne la position de la femme dans la société. Cette évolution est accompagnée du processus de la formation des identités nationales en France comme en Italie. Les champs culturels, et surtout celui littéraire, sont alors caractérisés par un processus d'autonomisation progressive, un phénomène étroitement lié à la commercialisation de l'art. Le dynamisme dû à ce processus d'autonomisation ouvre ainsi des positions qui sont particulièrement disposées à accueillir de nouveaux arrivants, parmi lesquels comptent en effet un grand nombre de femmes.[909]

Ce « grand nombre de femmes » évoqué par Rotraud von Kulessa comprend un peu toutes les figures féminines auxquelles nous nous sommes intéressés – de Sonia Delaunay à Marie Laurencin, de Claire Goll à Elsa Triolet, en passant par Hélène d'Œttingen et Valentine de Saint-Point. Ces femmes artistes ou femmes de lettres françaises ou d'expression française nous ont révélés au fil des pages leur engagement dans le contexte critique et littéraire de l'époque, et leur pratique commune de la pluralité des langages, des thèmes et des styles propres aux avant-gardes, dont elles ont su adapter ou anticiper les constantes des formes artistiques adoptées par les mouvements littéraires.

Tout en donnant l'essor à des projets et à des collaborations de portée européenne, ces femmes ont recréé une avant-garde dans l'avant-garde, qui reste unique et fortement liée au moment socio-historique qui leur a servi de toile de fond. Leur désir d'intégration dans le milieu socioculturel s'explicite en raison de la recherche incessante d'un moyen d'expression valorisant leur individualité, qui s'avère finalement l'occasion de faire entendre leur voix. Un grand nombre de femmes explorent à la fois l'art, la prose, la poésie, sans vraiment se concentrer sur un seul domaine, devenant des touche-à-tout, parfois dispersés, qui en quelque sorte se présentent comme des porteuses de la *troisième voix*.

Finalement, toutes les femmes artistes ou femmes de lettres dont nous n'avons brossé qu'un tout petit portrait ont été très productives, originelles et provocatrices dans le choix des thématiques et des styles adoptés. Elles se sont constamment confrontées à la question du genre/*gender* et de cette confrontation, il ne reste que des traces dans leur production,

[909] Rotraud von Kulessa, *Entre la reconnaissance et l'exclusion, cit.*, p. 379.

fortement marquée par le caractère de la différence et de la quête identitaire.

Notre travail nous a permis d'étudier les étapes d'insertion de ces quelques voix féminines à l'intérieur des circuits créatifs de l'époque, pour (re)découvrir et faire remonter à la surface ce que Léa Vergine définit comme « l'autre moitié de l'avant-gar[910], afin de retracer les parcours – et les voies – de ces quelques artistes, qui de manière plus ou moins évidente ont participé aux mouvements d'avant-garde. L'étude des mécanismes de la prise de contact avec les chefs de file des différents mouvements et les modalités à travers lesquelles elles ont su s'exprimer nous a permis de (re)découvrir leurs rôles et leurs enjeux afin d'en faire ressortir leurs voix.

Les analyses effectuées au cours de notre thèse nous ont confirmé l'exactitude de quelques hypothèses proposées au tout début de notre recherche. L'existence d'un réseau personnel et professionnel dans lequel les *femmes artistes* et les *femmes de lettres* travailleraient trouve amplement son espace et sa raison d'exister. Il se décline en trois temps forts, que nous synthétiserons par la suite. Le premier moment de réflexion concerne sans aucun doute l'identité de la femme d'avant-garde et sa position au sein des circuits de création au tout début du XXe siècle, ainsi que son effective influence sur les mouvements artistiques et littéraires. Cette idée peut trouver en partie des explications dans les écritures intimes et autobiographiques, ainsi que dans les correspondances. Les deux nous ont permis de définir le statut de la créatrice et de définir les étapes de sa quête identitaire, de sa crise et finalement de sa prise de position. Le deuxième moment d'analyse concerne la typologie des textes produits – sont-ils ou ne sont-ils pas des textes d'avant-garde ? –, puisqu'il est évident qu'au moment où une femme s'applique à la production d'avant-garde, inévitablement elle met en œuvre un procès de mélange des genres, des styles, des contenus et des archétypes rassemblant des expériences liées à son histoire personnelle et au moment historique qui fait de toile de fond, ainsi qu'aux domaines culturels explorés – comptant les lectures et les connaissances par exemple.

Écrire des textes d'avant-garde signifie pour ces femmes adhérer aux principes déclamés par les mouvements avec lesquels elles prennent contact, tout en apportant des innovations et en particulier des expérimentations. Les textes qui se proposent comme des bancs d'essai sont nombreux – *Une Femme et le désir*[911] de Valentine de Saint-Point – qui,

[910] Lea Vergine, *L'Autre Moitié de l'Avant-garde*, *cit*.
[911] Valentine de Saint-Point, *Une Femme et le désir*, *cit*.

malgré leur naïveté, témoignent d'une originalité et d'un engagement exemplaires. Le troisième moment coïnciderait alors avec l'identification des textes d'avant-garde effectivement rédigés par des femmes, pour étudier ensuite les conditions de leur publication et leur succès et préciser finalement leur adhésion aux canons littéraires du XIXe ou du XXe siècle. Par conséquent, il s'est avéré nécessaire de définir le plus précisément les spécificités féminines et leurs degrés d'intégration à l'intérieur des textes étudiés. Résultent aussi les moments récurrents les plus évidents et assimilables aux archétypes et aux constantes de l'écriture féminine. Retrouver et cataloguer les textes dans lesquels ces spécificités non seulement paraissent, mais s'unissent et se mélangent aux constantes des avant-gardes, peut devenir utile pour constituer une cartographie des thématiques et des dynamiques internes, ainsi que les modalités de création d'un réseau déjà étudié auparavant dans d'autres disciplines par Bourdieu, Brunet, Lacroix, Sapiro et Gaudreault, Marneffe et Denis[912].

En effet, une étude comparative – conduite toujours dans le domaine de la littérature française – permet une meilleure compréhension des dynamiques internes et des lois qui animent le réseau. De la même manière, seule une étude diachronique sur une longue durée peut valoriser le travail de ces femmes, soulignant les ombres et les lumières, les points de départ et les points d'arrivée, les difficultés initiales et celles rencontrées le long du parcours, les conquêtes les plus intimes et les objectifs atteints. Il faut bien mettre en évidence que ces auteures étaient dans une condition défavorisée par rapport aux auteurs, et que le saut qu'elles ont dû accomplir pour récupérer le retard accumulé dans des siècles d'Histoire est immense. Cela peut aider à comprendre et à observer sous un nouveau regard les libertés atteintes à la fin de leur carrière. Une approche socio-historique, parfois même structuraliste, ne peut qu'aider à la réalisation d'une correcte – bien que tardive – réception des ouvrages.

Une première partie théorique, une deuxième partie analytique et une troisième partie plus proprement de vérification des hypothèses nous ont permis de conclure par une ouverture sur de nouvelles lectures et sur des études à venir, qui cherche par exemple à définir les raisons qui nous ont conduits à affirmer qu'être une femme d'avant-garde ne signifie pas forcément écrire des textes d'avant-garde. Cela est bien démontré dans la variété des écritures narratives que nous avons analysées et qui ne présentent pas forcément les éléments

[912] Nous renvoyons au volume collectif de Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), *Les réseaux littéraires,* Bruxelles, Le Cri / CIEL, 2006.

structurels ou stylistiques propres aux mouvements étudiés. En revanche, nous observons qu'un mélange de tradition et d'innovation est bien présent, puisque les femmes reprennent quelques caractéristiques des écritures des avant-gardes et les insèrent à l'intérieur de leurs œuvres, les mélangeant avec les spécificités des écritures féminines. Le rôle multiple des femmes et leur éclectisme reflètent leur métamorphose de simples muses inspiratrices à des sujets actifs au sein du panorama artistique et littéraire du début du XXe siècle. L'évolution est lente et commence bien avant les mouvements de libération de la femme, préconisant la prise de conscience de l'existence et de la stigmatisation des archétypes féminins. Les femmes étudiées montrent une attention particulière vis-à-vis les générations futures, à qui elles veulent transmettre un signe de leur passage et un témoignage de leur présence. Cela n'est pas seulement dû à l'orgueil personnel, mais il serait une des raisons principales de leur dénomination de passeuse et aussi de « témoin de son temps »[913], adoptant l'expression emblématique qu'Arlette Albert-Birot a employé pour Hélène d'Œttingen.

En revanche, concernant l'impact des figures étudiées sur les mouvements des avant-gardes au cours de notre analyse, nous avons constaté comment, en réalité, l'influence effective de ces femmes sur la scène culturelle du début du siècle n'est pas finalement si grande. En effet, elles n'introduisent pas de changements radicaux ni ne se proposent comme des chefs charismatiques. Loin d'être des figures marginales, elles canalisent leur énergie dans la recherche d'une voie d'insertion dans les circuits préexistants, au lieu, par exemple, de se rassembler et d'en fonder de nouveau. Par conséquent, leur engagement dans la recherche de nouveaux contacts n'a pas d'égal, ainsi que leur versatilité et leur adaptabilité aux situations les plus variées. Notre thèse trouve sa justification dans l'étude des mémoires : analyser les textes des sous-citées Alice Halicka[914] ou Marevna[915], qui ont travaillé comme femmes artistes et actives dans les premières décennies du XXe siècle, signifie faire émerger l'esprit du « réseau », le porter à la surface et le rendre presque palpable.

Pour conclure, une autre caractéristique commune à toutes ces femmes est représentée par le lien étroit existant entre l'art et la vie, l'art et la littérature. « La peinture, ça devient de la poésie »[916] écrit Marie Laurencin. Ce n'est pas un hasard si le fil rouge, ce lien existant entre

[913] Barbara Meazzi, Jean-Pol Madou (dir.), *Les Oublié(e)s des avant-gardes*, *cit*., p. 5.

[914] Alice Halicka, *Hier. Souvenirs*, *cit.*

[915] Marevna, *Mémoires d'une nomade*, *cit.*

[916] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*., p. 23.

la plupart des femmes des avant-gardes, est représenté par Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Tristan Tzara, autour de qui tourne tout le *réseau littéraire*. L'objectif poursuivi par ces femmes est double : il ne coïncide pas seulement avec la découverte de nouvelles figures expressives, mais aussi avec la participation à un réseau dense de relations, comme si elles avaient soif de connaissances cognitives et expérimentales, mais aussi humaines. Le besoin quasi inné de se sentir faisant partie d'un groupe, d'un mouvement plus grand permet d'englober toutes les voix et de confronter les différents parcours, souvent unis par des points communs. En général, toutes rentrent dans la définition de Gérard Genette de voix narratives[917], se proposant comme des voix relatant des événements personnels et des vérités socio-historiques à la fois, qui font de l'auteur-écrivain un personnage qui s'interroge sur sa nature d'auteur[918]. Un auteur qui peut montrer sa capacité à jouer avec les mots, adaptant la langue à ses besoins linguistiques, puisque c'est avec les avant-gardes historiques que l'idée de littérature comme jeu apparaît. Le pacte avec le lecteur, qui est maintenant le protagoniste et qui peut partir à la recherche de Nadja[919] dans les rues de Paris, ou sentir en lui-même le malaise profond du corps souffrant de Suzanne[920].

Ainsi se termine notre parcours, *Des voix en voie. Les femmes, c(h)œur et marges des avant-gardes*. C'est avec un peu de regret que nous disons au revoir à ces quelques femmes qui ont animé la vie littéraire et artistique au cours des premières décennies du XXe siècle en France et, plus en général, en Europe. Ces figures féminines nous ont accompagnées au cours de ces trois dernières années et leur présence a été en quelque sorte formatrice.

Nous souhaitons que ce parcours ne soit que le début d'une recherche plus longue et articulée et qu'il puisse intéresser tous ceux qui étudient de près le rapport complexe reliant les femmes et les avant-gardes. Nous espérons que ces quelques pages pourront stimuler la curiosité des chercheurs et des non-spécialistes, car il est temps d'étudier ces noms et ces visages de manière comparative, en les détachant des grands hommes qu'elles ont côtoyés.

D'autres voies restent encore à explorer et à faire remonter à la surface. Il serait intéressant d'approfondir et de compléter l'étude des correspondances dont nous n'avons cité

[917] Gérard Genette, *Figures III*, *cit.*, p. 57.

[918] Nous renvoyons au cours de Théorie de la littérature *Qu'est-ce qu'un auteur ?* tenu par M. Antoine Compagnon : http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php

[919] André Breton, *Nadja*, *cit.*

[920] Claire Goll, *Arsenic*, *cit.*

que quelques extraits ou alors de nous plonger dans l'analyse d'autres échanges épistolaires. Notre travail se propose en effet d'étudier une toute petite partie de la grande mosaïque représentée par le réseau des avant-gardes, se proposant comme un tremplin pour d'ultérieurs approfondissements, dans le but d'esquisser ce chœur d'avant-gardes que ces femmes ont animé.

ANNEXES

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

SONIA DELAUNAY (Hradyz'k, Ukraine 1885 – Paris, 1979)

Sara Ilinitchna Stern naît le 14 novembre 1885 à Hradysk, en Ukraine. Elle passe son enfance à Saint-Pétersbourg et, après avoir voyagé en Europe, elle s'établit en 1903 à Karlsruhe, en Allemagne, où elle étudie le dessin et commence à exécuter des portraits au fusain. Deux ans plus tard, elle s'installe à Paris et intègre l'Académie de la Palette. En 1906 elle peint son premier tableau : c'est à cette même époque qu'elle fait la connaissance de Robert Delaunay – "Monsieur Coup-de-Poing" –, peintre français qui deviendra son mari en 1910. En 1908, à vingt-cinq ans et après avoir trois fois changé de nom pour pouvoir rester en France, elle contracte un mariage blanc avec le collectionneur allemand Wilhelm Uhde. Elle divorce bientôt, pour devenir Sonia Delaunay à jamais. Pour le berceau de son fils Charles, né en 1911, Sonia crée une couverture, qui marquera le début de sa production artistique.

Dès 1912 elle crée ses premières œuvres simultanées : collages, reliures, cartons pour tissus, tapis, papiers peints et décors. Guillaume Apollinaire, admiratif et intime ami, qualifie son style d'orphisme. En 1913, elle illustre *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*[921] de Blaise Cendrars et crée des vêtements simultanés qu'elle porte, ainsi que son mari et leurs amis poètes ou artistes, et qui « sont aux artistes ce que Chanel est à la bourgeoisie : une libération »[922]. Personnage remarquable de la première avant-garde parisienne, Sonia Delaunay s'affirme comme une grande peintre grâce à des toiles importantes comme le *Bal Bullier*[923] de 1913, et la série des *Prismes électriques*[924] de 1914, mais c'est dans les années vingt que son activité dans les domaines de la mode et de la décoration va passer au premier plan : elle réalise des décors et des costumes de théâtre, des affiches, des reliures ou encore des modèles de robes ou d'écharpes. Elle impose ses motifs géométriques, ses combinaisons de plans colorés et rythmés et ses gammes de tons contrastés. Entre 1920 et

[921] Sonia Delaunay et Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913.

[922] Dominique Desanti, *Sonia Delaunay magique magicienne*, Paris, Éditions Ramsay, 1988.

[923] Sonia Delaunay, *Bal Bullier*, 1913.

[924] Sonia Delaunay, *Prismes électriques*, 1914.

1930 Sonia a créé quelques uns des plus originaux tissus des temps modernes. Ses admirateurs reconnaissent en elle l'inventeur du tissu abstrait ; ce qui est sûr et certain, c'est que grâce à elle l'art abstrait a connu une grands diffusion dans la vie de tous les jours.

> Sonia et Robert ont le même âge. Le destin veut qu'ils ne vieillissent pas ensemble. Lui, il meurt en 1941 ; elle, en 1979, trente-huit ans plus tard. La disparition de cet homme qu'elle a toute sa vie profondément aimé, et derrière lequel elle s'est volontairement effacée, est pour elle une affreuse libération : elle peut désormais vivre sa propre vie et surtout imposer enfin son œuvre personnelle[925].

Elle peut désormais accomplir son œuvre de peintre. Ses inventions, éditées et adoptées en haute couture, ont encore leur influence. Les rapports subtils de couleurs resteront la base de l'art de Sonia Delaunay jusqu'à sa mort, le 5 décembre 1979 à Paris. Elle repose à Gambais, dans les Yvelines, auprès de son mari Robert Delaunay.

[925] Jean-Paul Clébert, *Femmes d'artistes*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989, p. 243.

CLAIRE GOLL (Nuremberg, 1890 – Paris, 1977)

Claire Goll (née Clara Aischmann) voit la naissance à Nuremberg en 1890. Après une jeunesse malheureuse, un bref mariage et la naissance d'une fille, l'écrivaine allemande abandonne tout et en 1916 : poussée par ses idéaux pacifistes, elle quitte l'Allemagne pour s'établir en Suisse, où elle fréquente les cercles d'artistes en exil. Elle y rencontre son futur compagnon, le poète allemand Yvan Goll, qu'elle mariera en 1921, à Paris.

Claire et Yvan Goll s'installent dans la capitale, où ils sont proches de nombreux artistes et écrivains, dans le creuset des avant-gardes historique, notamment le Dadaïsme et le Surréalisme. Claire Goll est la muse et la maîtresse de plusieurs artistes, dont Rilke. En 1939, comme de nombreux autres intellectuels, le couple émigre vers les États-Unis, avant de revenir à Paris en 1947, où Yvan Goll meurt de maladie en 1950.

Pendant des années, Claire Goll réside à l'Hôtel d'Orsay dans un dénuement relatif. Elle demeure active en tant que femme de lettres et meurt en 1977, à l'âge de 86 ans. Ses poèmes, ses romans et sa correspondance avec Rainer Maria Rilke l'ont fait connaître au grand public, ma c'est surtout *La Poursuite du vent*[926], les mémoires célèbres qu'elle a écrites tout à la fin de sa vie, qui lui donnera le succès.

[926] Claire Goll, *La Poursuite du Vent*, c*it*.

MARIE LAURENCIN (Paris, 1883 – Paris, 1956)

Marie-Mélanie Laurencin naît le 31 octobre 1883 au 63 de la rue de Chabrol à Paris. Elle est la fille de Pauline-Mélanie Laurencin (1861-1913), couturière et de père non dénommé. Il s'agit en fait d'Alfred Toulet (1839-1905), député de Péronne. Marie Laurencin se rajeunira de deux ans, fournissant comme date de naissance celle de 1885. Après des cours de peinture sur porcelaine à la manufacture de Sèvres et d'autres de dessin dans une école de la ville de Paris – où elle a notamment pour professeur Madeleine Lemaire, célèbre pour ses bouquets de fleurs – , elle entre à l'Académie Humbert où elle se lie d'amitié avec Georges Braque et Georges Lepape. Elle y fait aussi la connaissance de Francis Picabia et de la future Yvonne Crotti et rencontre Henri-Pierre Rocher. Ce dernier sera le premier à lui acheter quelques dessins, tout en l'aidant à devenir une artiste professionnelle. Elle exécute ses premières gravures, d'inspiration symboliste.

En 1907 elle expose pour la première fois au Salon des Indépendants. Elle fait la rencontre de Pablo Picasso, qui – dans la boutique de Clovis Sagot – la présente à Guillaume Apollinaire dont elle devient la compagne et la muse jusqu'en 1912. C'est Georges Braque qui l'introduit auprès des artistes du Bateau-Lavoir, dont elle devient une familière et où elle rencontre Max Jacob, André Salmon, Fernande Olivier, Cremnitz et d'autres encore. Vivant dans l'ambiance du milieu cubiste, elle peint des portraits, des autoportraits, des groupes de personnages.

En 1908 Marie participe au banquet donné en l'honneur du Douanier Rousseau par Picasso au Bateau-Lavoir. C'est la même année des deux versions d'*Apollinaire et ses amis*[927], dont la première est achetée par Gertrude Stein. L'année suivante Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire posent devant le Douanier Rousseau pour *Le poète inspirant sa muse*[928], dont on connaît deux versions, l'une "aux giroflées"[929], l'autre "aux œillets de poète"[930]. En 1910 Marie peint *Les jeunes filles*[931] et l'année suivante Henri-Pierre Roché lui

[927] Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis*, 1908. Conservé au Baltimore Museum of Art. Et Marie Laurencin, *Apollinaire et ses amis*, 1909. Conservé au musée national d'art moderne, Paris.

[928] Henri Rousseau, *Le Poète inspirant sa Muse*, 1909.

[929] *Ibidem.*

[930] *Ibidem.*

[931] Marie Laurencin, *Les Jeunes Filles*, 1910.

fait connaître la sœur de Paul Poiret, Nicole Groult, dont elle fait le portrait, et de l'écrivain allemand Hans Heinz Ewers.

La première exposition particulière de Marie Laurencin – avec Robert Delaunay – se déroule du 28 février au 13 mars 1912 à la galerie Barbazanges, à Paris. La préface est de Fernand Fleuret. La peintre est invitée à participer à la *Maison cubiste* présentée par André Mare et Raymond Duchamp-Villon au Salon d'Automne. Sa présence est assurée également au Salon de la Section d'Or, du 10 au 30 octobre. Elle fait la connaissance de Jean-Émile Laboureur, de Jacques Doucet et de Thankmar von Münchausen.

La relation avec Guillaume Apollinaire, aussi passionnée que tumultueuse, se termine en 1912, et les nombreuses tentatives de réconciliation de 1913 échouent. C'est justement en 1913 qu'Apollinaire publie *Alcools*[932], qui présente de nombreux poèmes se référant à Marie, et *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*[933], dont un chapitre lui est consacré. Ce n'est qu'à la mort de sa mère, le 11 mais, que la peintre apprend la véritable identité de son père. Grâce à Henri-Pierre Roché, un double contrat la lie d'une part avec le marchand allemand Alfred Flechtheim, d'autre part avec le marchand parisien Paul Rosenberg – contrat qui demeure valable jusqu'en 1940. Par l'intermédiaire de Roché, Marie rencontre le baron Otto Christian Heinrich von Wätjen, peintre lui aussi, qu'elle épouse le 22 juin 1914 à la mairie du XVIe. Le couple, surpris près d'Arcachon à la déclaration de guerre, réussit à gagner l'Espagne, où il s'exile, d'abord à Madrid, puis à Malaga et à Barcelone. Tout au long de son exil espagnol, la peintre[934] entretient une correspondance suivie avec ses amis restés en France, et réussira aussi à avoir des nouvelles d'Apollinaire. La correspondance contribue notamment à resserrer les liens avec Nicole Groult, qui la rejoint en 1915 ; ensemble, elles voyagent à travers l'Espagne. Le 17 mars 1916 un éclat d'obus blesse grièvement Apollinaire, engagé volontaire depuis l'année précédente. Cela ne l'empêche pas de publier en octobre *Le Poète assassiné*, conte dans lequel on reconnaît aisément Marie Laurencin sous les traits de l'héroïne, Tristouse Ballerinette. Elle s'associe avec les artistes Sonia et Robert Delaunay grâce à une rencontre organisée par Francis Picabia, pour lequel en 1917 elle compose des poèmes pour sa revue dada « 391 », éditée à Barcelone.

[932] Guillaume Apollinaire, *Alcools*, *cit*.

[933] Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, *cit.*

[934] On emploie l'article féminin « la » selon l'usage fait Pierre José dans son ouvrage *Marie Laurencin*, Paris, Somogy, 1987.

En novembre 1919, Marie Laurencin et son époux quittent Madrid pour Düsseldorf en passant par Gênes, Milan et Zurich, où la peintre fait la connaissance de Rilke. Après avoir vécu en Allemagne, auprès de la famille de son mari, Marie Laurencin revient définitivement à Paris en mars 1921, l'année de son dernier tableau cubiste, *Les Amazones* ou *La Chevauchée*. Elle devient portraitiste officielle du milieu mondain féminin, début marqué par le *Portrait de la baronne Gourgaud à la mantille noire* tout en représentant des personnages comme Coco Chanel – qui d'ailleurs refuse son portrait – et Nicole Groult. En effet, si elle représente essentiellement des portraits de femmes ou de jeunes filles, on lui doit aussi de nombreuses aquarelles, des gravures, des natures mortes.

Son style est un emploi de couleurs fluides et suaves, où l'accent est mis plus sur la nuance que sur l'expression. Simplification croissante de la composition et prédiléction pour certaines formes féminines allongées et grâcieuses caractèsisent ses tableaux, qui lui permettront d'occuper une place privilégiée au cœur du Paris mondain
des années 1920. Elle noue des liens profonds et féconds avec de nombreux écrivains dont elle illustre les œuvres : André Gide, Max Jacob, Saint-John Perse, Marcel Jouhandeau, Jean Paulhan, Lewis Carroll et bien d'autres.

En 1924, elle crée les décors pour *Les Biches*[935] de Serge Diaghilev – sur une musique de Francis Poulenc – que donnent les Ballets russes à Paris. Le succès du ballet lui vaut de nombreuses commandes : décors, costumes, affiches, portraits… Elle travaille également comme décoratrice pour *Les Roses* – ballet des Soirées de Paris du comte Étienne de Beaumont, donné au Théâtre de la Cigale à Paris – , pour l'Opéra Comique, la Comédie Française et les ballets de Roland Petit au Théâtre des Champs Élysées.

En 1927 une monographie consacrée à l'artiste paraît au Japon, premier signe de l'engouement considérable pour son œuvre qui se manifestera à partir de 1969. En 1930 elle peint son dernier chef-d'œuvre, *Le Bateau* ou *La Promenade en barque* et en 1937 elle est faite chevalier de la Légion d'honneur ; en 1942, première publication, à Bruxelles, de son recueil de souvenirs et d'impressions, *Le Carnet des Nuits*[936]. Elle meurt le 8 juin 1956 d'une crise cardiaque, à Paris. Elle est inhumée au cimetière du Père Lachaise, une fleur dans la main et les lettres d'Apollinaire sur le cœur.

[935] Pour lequel travaillera également Sonia Delaunay.

[936] Marie Laurencin, *Le Carnet des Nuits*, *cit*.

HÉLÈNE D'ŒTTINGEN (1885-1950)

Léonard Pieux, Roch Grey et François d'Angiboult ne sont que trois pséudonymes pour la même personne, à la fois poète, romancière et peintre. Il s'agit de la Baronne d'Œttingen, née à Stepavrevka, en Russie, le 21 mai 1885.

Fille de François Miotchinski et de Catherine Beinorowitch Ledodioska, mariée en premières noces à Otto von Œttingen, lui-même né le 13 juillet 1880, « sans doute en Livonie, et dont, jusqu'à il y a peu, on perd la trace en 1922 »[937]. Serge Jastrebzoff – élève des peintres Basche et Schommer – est mentionné comme « Frère de Madame d'Œttingen » : il arrive à Paris après sa sœur et devient brièvement le peintre Roudnieff, puis Édouard Fer[r]at, et enfin Serge Férat. En réalité, ils sont cousins, leurs mères portant le même patronyme de Beiranowitch. Les voyages marquent leurs vies : Allemagne, Autriche, France, Italie ne sont que quelques étapes. Après avoir habité Montparnasse, le couple déménage à la fin de 1907 dans un hôtel particulier au 21 boulevard Berthier. Dès 1911 Guillaume Apollinaire et quelques autres leur rendent visite, d'abord au boulevard Berthier, puis au boulevard Raspail. Chez les mécènes de la bohème française, Max Jacob, Amedeo Modigliani et Léopold Survage viennent pour manger et se chauffer. Élevés dans un milieu aisé par des gouvernantes françaises, les deux frères parlent un excellent français, Hélène n'ayant même pas d'accent : de là à l'écriture en langue française, le pas est franchi.

Elle étudiera dans les années 1900 à l'Académie Julian et tient dans les années 1910 un salon artistico-littéraire où se retrouve toute l'avant-garde russe et française. Remarquable le rôle joué avec Serge Férat dans la survie de la revue *Les Soirées de Paris*, dirigée par Guillaume Apollinaire. Dans son salon de 229, boulevard Raspail, à Paris, elle recevait « ceux qui ont ou auront un nom dans la peinture, la poésie et la musique modernes »[938].

Après la Révolution, en 1917, le nouveau Régime séquestre sa fortune et la baronne doit réduire son train de vie généreux. Même si elle continue à écrire, son travail ne lui suffit pas pour vivre. Sur conseil de Guillaume Apollinaire et de son amant Ardengo Soffici –

[937] *Ibidem*.
[938] *Ibidem*.

rencontré à Florence à son départ de Russie et retrouvé à Paris en 1903 à la Ruche – elle achète avec Férat neuf toiles et cinq dessins au Douanier Rousseau en 1910. Leur vente subviendra à ses besoins jusqu'à sa mort. En 1935, elle quitte le boulevard Raspail.

Elle meurt – vraisemblablement d'une léucemie – le 3 août 1950 à Paris.

VALENTINE DE SAINT-POINT (Lyon, 1875 – Le Caire, 1953)

L'histoire personnelle de Valentine de Saint-Point est fort intéressante et riche en coups de théâtre. Poétesse, romancière, peintre et danseuse française, Valentine de Saint-Point est surtout connue pour avoir été l'une des premières femmes futuristes. Anne Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell voit le jour à Lyon, le 16 février 1875. Appartenant à une famille aristocratique de Mâcon, elle est l'arrière-petite-nièce du poète Alphonse de Lamartine ; son pseudonyme[939] fait référence au château où habitait son célèbre ancêtre. Son père décède alors qu'elle est âgée de huit ans et elle, élevée avec soin dans un univers trop bourgeois pour être vivant néanmoins riche de livres, est tout naturellement conduite à écrire. Ses premiers vers sont couronnés par le journal « La joie de la maison ».

Elle gagne son indépendance dès dix-huit ans, quand elle se marie une première fois en 1893 avec Florian Perrenot, professeur, de quatorze ans son aîné. Ce dernier mourant six ans plus tard, elle épouse en 1900 Charles Dumont, futur ministre de la IIIe République. Elle en divorce quatre ans plus tard pour vivre désormais en union libre avec le critique d'art italien Ricciotto Canudo. Dans les années 10 elle est la reine des soirées parisiennes mondaines ; elle se consacre à ses passions et déploie ses talents remarqués : elle publie poèmes et romans, imagine un *Théâtre de la Femme*[940]*,* expose ses peintures, développe ses propres conceptions de la danse moderne, dont elle est considérée la précurseur. En 1912, elle se lance dans la polémique contre Marinetti le misogyne par son *Manifeste de la Femme futuriste*[941], pour finalement s'éloigner du Futurisme en 1914.

---

[939] Vu qu'à l'époque la plupart des femmes qui décidaient de s'engager dans une carrière artistique étaient issues de familles bourgeoises ou aristocratiques et qu'en général il n'était pas simple pour les femmes de s'exprimer dans le domaine artistique – elles étaient obligées soit de rester dans l'anonymat, soit d'adopter le nom du mari –, Valentine de Saint-Point décide de profiter de sa descendance illustre. Parfois elle signe en effet en tant que "nièce de Lamartine".

[940] Valentine de Saint-Point, *Le Théâtre de la Femme*, dans Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme futuriste*, *cit.*

[941] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme futuriste*, Paris, 1912, *in* Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Proclamations, Documents*, *cit.*

Durant la première guerre mondiale, elle s'engage dans la Croix-Rouge puis gagne les Etats-Unis, où elle donne une série de conférences sur Auguste Rodin, dont elle a été l'élève et le modèle et avec qui elle a établi une longue correspondance, et présente son nouvel art chorégraphique au Metropolitan Opera de New York. Celle qui voulait célébrer l'image de la femme moderne et qui a fait une large part à l'érotisme dans son œuvre est déjà aspirée par la voie spiritualiste. Convertie à l'Islam après un séjour au Maroc, elle s'installe en 1924 au Caire, où elle milite, un temps, pour le nationalisme arabe sous le nom de Rawhiya Nour-el-Dine (« Zélatrice de la lumière divine »). Elle y crée la revue *Le Phoenix* et se lie d'amitié avec René Guénon. La fin de sa vie est marqué par un dénuement profond : elle mourra le 28 mars 1953 au Caire, oubliée de tous.

ELSA TRIOLET (Moscou, 1896 – Saint-Arnoult-en-Yvelines, 1970)

Née Ella Iourevna Kagan le 12 septembre 1896 à Moscou, fille de Elena Iourevna Berman et du juriste Iouri Alexandrovitch Kagan, Elsa Triolet passe son enfance dans un milieu aisé. Amie d'enfance du linguiste Roman Jakobson, né la même année et dont la famille est liée à la sienne, Elsa apprend l'allemand de sa mère – qui le parle couramment – et le français avec Mademoiselle Dache, une jeune française née à Moscou qui a un accent russe qu'Ella conservera. Pendant toutes les années d'enfance et d'adolescence des deux fillettes, leur mère les emmène voyager à travers l'Europe : elles visitent Bayreuth, Varsovie, Venise, Berlin, Ostende, Paris…

En 1908 l'écrivain commence à écrire un journal, tenu de façon intermittente jusqu'en 1939, et fait de très bonnes études au lycée Valitski où elle obtiendra une médaille d'or. Liée d'amitié en 1913 avec le poète futuriste Vladimir Maïakovski – qui deviendra ensuite le compagnon de sa sœur, Lili Brik, et dont elle traduira plusieurs poèmes en français – elle fait ses études d'architecture en Russie et y publie ses premiers romans, encouragée par Maxime Gorki. Elle fréquente également des poètes et des écrivains tels que Khlebnikov, Bourliouk, Kamenski, Pasternak ou Chklovski, qui se retrouvent régulièrement autour de Lili et Ossip Brik.

Très liée au milieu des Brik, Ella participe aux rencontres, aux débats littéraires et aux fêtes futuristes, celle du jour de l'an 1916 ne faisant pas exception. La correspondance avec Maïakovski – qui vit désormais avec sa sœur – est régulière et exprime toute sa souffrance et son mal-être. Les difficultés matérielles la poussent à travailler en usine, tout en continuant ses études d'architecture. C'est à cette époque qu'on l'appelle aussi bien Ella qu'Elsa. Quand la révolution de février éclate, la plupart de ses amis la soutiennent avec ferveur, à tel point que l'étudiant Roman Jakobson s'engage dans la milice à l'appel des forces révolutionnaires. Ella est intéressée par l'atmosphère d'exaltation générale, mais ne manifeste pas un véritable enthousiasme politique.

Ayant obtenu son diplôme d'architecture avec le maximum de voix, elle quitte son

pays natal en 1918 pour échapper aux terribles conditions de vie de la Russie post-révolutionnaire et le 20 août 1919 elle épouse l'officier français André Triolet, à la mairie du VIème arrondissement, à Paris. Pétrovitch – comme Elsa le surnomme – appartient à la mission militaire française en Russie et il est l'héritier d'une riche famille de Limoges propriétaire d'une fabrique de porcelaine.

En 1920 elle séjourne à Tahiti, ce qui l'inspirera pour son premier roman *À Tahiti*, publié en 1925. Elle quitte son premier mari en 1921 et vit à Londres et à Berlin. Installée à Montparnasse en 1924, elle fréquente outre ses amis russes, des écrivains surréalistes et des artistes comme Fernand Léger et Marcel Duchamp, Man Ray et Francis Picabia, et le couple Sonia et Robert Delaunay. En juin 1925 elle accompagne Maïakovski lors d'une rencontre avec le futuriste italien Filippo Tommaso Marinetti. C'est d'ailleurs grâce à son mari André qu'elle rencontrera Louis Aragon au café parisien *La Coupole*. Elle partagera sa vie à partir de 1928. Après des romans en russe, *Fraise-des-Bois*[942], de 1926, et *Camouflage*[943], de 1928, paraît en 1938 sa première œuvre en français, *Bonsoir Thérèse*. Dans les années trente, elle dessine des colliers pour la haute couture et écrit des reportages pour des journaux russes, et ce n'est qu'en 1938 qu'elle publie un livre de souvenirs, *Maïakovski, poète russe*.

Son mariage avec Louis Aragon date du 28 février 1939. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, elle prend une part active à la Résistance, dans la zone Sud – à Lyon et dans la Drôme notamment – et contribue à publier dans les journaux *La Drôme en armes* et *Les Étoiles* et à les diffuser. De cette époque datent deux romans, *Mille regrets*[944], en 1942, et *Le Cheval Blanc*, qui montre la recherche d'un bonheur insaisissable en 1943. De plus, un recueil de nouvelles, d'abord publiées clandestinement, *Le premier accroc coûte deux cents francs* – phrase qui annonce le débarquement en Provence –lui vaut le prix Goncourt en 1945 au titre de l'année 1944. Ce recueil contient *Les Amants d'Avignon*, *La Vie privée ou Alexis Slavsky, artiste peintre* et *Cahiers enterrés sous un pêcher. Les Amants d'Avignon* est une nouvelle parue d'abord clandestinement sous le pseudonyme de Laurent Daniel en 1943. Un autre récit,

[942] Elsa Triolet, *Fraise-des-Bois*, Traduit du Russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, 1974.

[943] Elsa Triolet, *Camouflage*, Traduit du Russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, 1976.

[944] Elsa Triolet, *Mille regrets*, *cit*.

Yvette, paraît aussi dans la clandestinité. Elle assiste en 1946 aux procès de Nuremberg sur lesquels elle écrit un reportage dans *Les Lettres françaises*, auxquelles elle collaborera régulièrement. Elle appartient au comité directeur du CNE – Comité National des Écrivains – et elle s'attache à promouvoir la lecture et la vente des livres dans les années cinquante. En 1949 elle écrit un premier scénario pour *Normandie-Niémen*, mais le projet est abandonné. Inspirée par la période de la guerre, elle écrit le roman *L'inspecteur des ruines*, tandis que la menace atomique, au temps de la guerre froide, donnera *Le Cheval Roux* en 1953, véritable protestation devant le risque de guerre nucléaire.

Ses nombreux voyages dans les pays socialistes en compagnie d'Aragon lui font prendre conscience de l'antisémitisme qui atteint sa sœur et des crimes commis en Union Soviétique, qui frapperont d'ailleurs le compagnon de Lili, le général Primakov, qui sera exécuté. Cependant elle ne fait aucune déclaration publique à ce sujet. Elle publie *Le Rendez-vous des étrangers* en 1956 – chronique ironique sur l'exil – et n'exprime sa critique du stalinisme qu'en 1957 dans *Le Monument*. La même année elle démissionne du comité directeur du CNE et écrit les trois romans du cycle de *L'Âge de Nylon* – qui la font apparaître comme un écrivain réaliste-socialiste affirmant ses idéaux démocratiques – dont *Roses à crédit* et *Luna Park* en 1959, et *L'Âme* en 1963. Son intervention active est datée également de 1963 : elle désire faire traduire et paraître en France le roman d'Alexandre Soljénitsyne *Une journée d'Ivan Denissovitch*.

En 1964 commence la publication des *Œuvres romanesques croisées* d'Aragon et d'Elsa par les éditions Robert Laffont ; le poète publie également un choix des meilleures pages de sa compagne dans *Elsa Triolet choisie par Aragon*. La façon dont la biographie de Vladimir Maïakovski est falsifiée en Union Soviétique est une des raisons qui la poussent à écrire les romans *Le Grand Jamais*, de 1965, et *Écoutez-Voir*, de 1968. Après la traduction d'une *Anthologie de la poésie russe* en 1965, elle écrit *La Mise en Mots* en 1969 et *Le Rossignol se tait à l'aube* en 1970.

Elsa Triolet décède le 16 juin 1970 à Saint-Arnoult-en-Yvelines, à l'âge de soixante-treize ans, son cœur se brisant dans les allées du parc à cause d'un malaise cardiaque. Depuis

cette date, rien n'a changé au Moulin, même le bloc du calendrier demeure arrêté au seize… Le temps s'est vraiment arrêté à jamais. Après son décès, la totalité de ses lettres, manuscrits et documents personnels est léguée au CNRS par Louis Aragon.

ANTHOLOGIE DES TEXTES INÉDITS

SONIA DELAUNAY ET TRISTAN TZARA

23-10-44

Cher ami,

Joint le papier pour la radio avec le tampon de la Croix Rouge. Je pense que ça irra [*sic*] comme ça ! Je crois ai mis le journal de Paris où on faile on ron de M. Vare Arigen-Mon ami le Dr. Gicers de Carcassonne vous écrira en vous envoyant une petite préface et une conclusion B à vou [*sic*] article pour les rattacher au 3ème anniversaire.

Je vous verrai à mon retour M Montpellier

Sonia RobertDelaunay

---

16 rue Saint Simon Paris 7ème

21-12-44

Cher Tzara,

Que devient notre projet. Je crois que il serait bien de réaliser la perfection de l'artisanat de la région toulousaine vers le printemps – je viendrai alors faner quelques semaines et m'occuperai de l'organisation des meaux-Où en est ce projet ? A part ça que devient Toulouse sous le nouveau régime. Ici il se fait un lent travail de renaissance et les intellectuels prennent le ressens, mais la maue a été nterriblement travaillé par la propagande fezi et surtout le régime du marché noir a fait des dégats dans la moralité des gens. Je trouve que toutes les forces spirituelles et vitales du pays doivent donner leur flem pour aiver à la renaissance. On parle beaucoup de la poésie, mais à mon avis ce sont trop les mêmes noms qui reapparaissent, ça sent la chapelle et manque de générosité. J'ai vu expositions, des éditions en préparation, en somme beaucoup de travail – mon amical bonjour

Sonia Delaunay

J'ai perdu votre adresse

16 rue St. Simon Paris 7ème (5ème droite)

12-5-45

Mon cher Tzara,

J'ai appris par Neley Doaburg que vous êtes à Paris. Je voudrais beaucoup vous voir, je crois que ça serait intéressant pour nous deux-Fixez moi l'heure et le jour, malheureusement je ne peux pas arriver à reavoir mon téléphone-Mais il faut écrire-

Mon bon souvenir et à bientôt

Sonia Delaunay

22.5.45

Mon cher Tzara

J'ai regretté ne pas vous avoir vû- à part le plaisir de parler un moment avec vous, voilà ce que je voulais vous proposer : Je sais que vous enoyez de récupérer votre appartement. Mon fils qui occupait un appartement d'un camarade mobilisé se trouve sans rien. Ayant une discothèque de grande valeur pas sa santé, il lui faut de la place. J'ai pensé que vous pourriez peut être lui céder une partie d'un local que vous allez récuperer ; cela lui conviendrait beaucoup comme quartier. De mon coté j'ai pensé, si cela réussissait, vous en remercier en vous offrant les 2 manuscrits d'Henri Rousseau, que j'ai racheté cet hiver, trouvant qu'ils étaient dans les mains de gens qui ne sauront rien en faire-Je crois que cela vous ferait plaisir et pour les manuscrits ils seraient dans de bonnes mains. Voilà ce que je voulais vous dire, vous serez gentil de m'écrire ce que vous en pensez-Ne manquez pas venir me voir à votre prochain séjour à Paris. Je vous montrerai vos portraits que j'ai retrouvé ; en rangeant les tableaux de Rob. Delaunay

Mon amical souvenir

Sonia Delaunay

CARTE POSTALE

EXPÉDITEUR Mme Sdelaunay 16 rue St Simon Sémet. Paris 7ème

DESTINATAIRE Monsieur Tristan Tzara chez le Dr Reibovitz 16 rue Convé Paris 6ème

JUIL 45

9-7-45

Mon cher Tristan,

J'aimerais beaucoup vous voir car je n'ai pas bien compris votre lettre. Tachez de faire un saut en me prévenant par fuen

Amitiées

Sonia Delaunay

10-8-45

Mon cher Tzara,

Voulez vous m'envoyer un mot m'autorisant à publier votre poème, le Sagittaire tient absolument à ça-Vos manuscrits vous attendent chez moi. Avez vous des nouvelles de vos appartements ?

Mes amitiés, j'espère on vous reverra bientôt à Paris

Sonia Delaunay

Enveloppe envoyée de Paris VII, tampon du 10.08.45.

Monsieur Tristan Tzara 5 rue des trois Journées chez le Docteur Bonnafé Toulouse St Alban (Lozéa)

29-8-45

Cher ami,

Merci de votre autorisation que je transmets au Sagittaire.-Canore m'a envoyé une très belle introduction à cet album.-Quand vous viendrez à Paris faites moi signe pour que je vous remette les manuscrits. Quand paraitront vos poèmes ?

A bientôt amicalement

Sonia Delaunay

P.S. J'ai mon passeport pour aller enSuisse, mais je ne sais pas encore quand je partirai-

---

Enveloppe envoyée de Paris VII, tampon du 29.08.45.

Monsieur Tristan Tzara ~~5 rue des 3 journées~~

~~Toulouse~~ chez le Docteur Bonnafé St Alban (Lozéau)

12-11-45

Mon cher Tzara,

Rentré depuis 3 jours de voyage, je voudrais savoir si il y a quelque chose de nouveau pour vous et votre appartement-Vous pourriez peut etre venir dejeuner avec moi un jour de la semaine prochaine Mettez moi un mot Je crois que bientôt j'aurai le téléphone, ce sera un soulagement-

Mes amitiés

Sonia Delaunay

22-11-45 jeudi

Mon cher Tzara,

Hier matin j'ai reçu votre mot, je suis navré que vous n'avez pas vu – que vous reniez répondu, il y avait ce qu'il faut et je n'ai pas pensé vous le proposer comme il était déjà un peu tard-En tout cas j'ai pris reuves vous avec Uhde pour mercredi 4 heures pour que vous veniez déjeuner du 6ème arr. au 7ème (votre lettre a mis près de cinq jours) J'ai été hier à la campagne et ai retrouvé et rapporté à Paris tout un carton avec des documents sur Henri Rousseau. Je pense que ça vous interessera Mes sentiments amicaux

Sonia Delaunay

28-11-45

Mon cher Tzara,

Par un extraordinaire hazard, en rangeant dans l'atelier, je suis tombé [sic.] sur des lettres de la

fille de Rousseau de 1929, qui l'autorisation de publier les pièces sans aucun droit pour elle. Il faudrait que vous voyez cette lettre quand vous reviendrez. J'ai trouvé aussi des lettres de Mme Queval femme du propriétaire de Rousseau ; c'est ~~sa femme~~ elle qui possède le 3ème manuscrit qui s'appelle "le" ou "l'étudiant en gognette". Alors à la campagne il ne resterait plus que les critiques et son carnet de prix des tableaux de l'année de sa mort-

J'espère que le manuscrit de Robert y

A bientôt amicalement

Sonia Delaunay

CARTE PNEUMATIQUE

(La remise est gratuite)

*Expédié par M*me S Delaunay *Dem^t à* *Rue* Paris 7 *N°* 6

L'inscription du nom et de l'adresse de l'expéditeur est facultative

8 rue Dufant Monsieur Tristan Tzara 14 rue de Marignan aux bons soins de Mr Rattor Paris 8-

Voir au verso

2312-45-

Mon cher Tzara,

J'ai ramené de la campagne le de Rousseau, qui est intact ; en même temps j'ai retrouvé les textes de Robert pour le livre sur lui-Voulez vous venir déjeuner samedi le 29/12 nous regarderons ensemble les documents-Si par hasard j'avais ma place pour partir avant, je vous mettrais un pneu – pour

Mes amitiées

Sonia Delaunay

7-1-46

Mon cher Tzara,

Je voudrais vous voir avant votre départ pour savoir comment procéder avec l'écriture. Carcor s'est mis au travail Fixez moi un jour de la semaine prochaine (les jours de bouchérie de

préférence) pour venir déjeuner – et parler de ça. En plus, en terminant mes rangements de livres, j'ai retrouvé pas mal de choses intéressantes que je veux vous montrer D'ailleurs j'ai trouvé un double de vos poèmes avec les planches de, que j'ai retrouvé – à Caucon, qui a perdu presque tous ses livres. J'ai retrouvé aussi une très belle lettre de Smillomme. J'ai entendu des bruits venants des milieux officiels que vous vivez aussi à Piagne-

A bientôt très amicalement votre

Sonia Delaunay

CARTE PNEUMATIQUE

(La remise est gratuite)

Expédié par M Delaunay *Demt à* St. Simon *Rue* Paris 7 *N°* 16

L'inscription du nom et de l'adresse de l'expéditeur est facultative

Monsieur Tristan Tzara chez M. Ratton 14 r. Marignan Paris

18-1-46

Mon cher Tzara,

avez vous reçu mon pneu d'il y a 10 jours environs. Je vous demandais de fixer un jour pour venir déjeuner chez moi avant votre départ. J'ai différentes choses à vous demander. J'aimerais que vous veniez mardi p ex. car j'ai la maquette de l'album des poèmes et des noms, j'aimerais voir vos conseils avant de fixer la présentation définitive-Je vous rendre la maquette le plus tôt possible

Mes amitiés et à bientôt

Sonia Delaunay

Enveloppe envoyée de Paris 23, tampon du 25.01.46.

Monsieur Tristan Tzara chez Monsieur Ratton 14 rue de Marignan Paris

24-1-46

Mon cher Tzara,

Je voulais définir pour moi même ce que j'ai ressenti en écoutant notre poème dramatique

"Fuite" au Vieux Colombier Voici la définition à laquelle je suis arrivée ~~En écoutant~~ à la lecture, je la beauté du rythme sonore et fort comme dans un poème de Malarmé. Mais en plus il se créait en moi des états d'âme, provoqués par le sens des mots, sans que des images viennent à mon esprit. Donc sans aucun élément imitatif et descriptif que je ne supporte plus ni en littérature, ni en peinture et musique. Il me semble que vous avez réalisé là une nouveauté vers laquelle tend notre époque, quoique un infime de gens se rend compte de cette "nouvelle réalité". comme la définissait apollinaire déjà en 1912. En musique ça a été réalisé par Bach-En peinture c'est le même problème actuel que Robert et moi avons essayé de résoudre, il y est arrivé dans ses "rythmes" (surtout les reliefs) l'art dans cette voie que je continue le travail avec les femmes/jeunes à nos jeudis. Je leur parlerai de votre poème ce soir – et ils tendre le 3/2 Vous ne riez pas si j'ai bien réagi à ce que vous avez voulu imprimer
Mes amitiés,

Sonia Delaunay

Paris 17 juin 46

Mon cher Tzara,
Je vous envoie ci joint le double de la lettre que la fille de H. Rousseau avait envoyé [sic.] à Robert Delaunay pour l'autoriser de publier les 2 manuscrits qu'ils possédait
1) Visite à l'exposition 1899
2) Drame d'une orpheline russe
et qui sont à vous maintenant-Êtes vous content des photos des documents, qu'on a faite chez moi-J'espère vous voir prochainement et vous envoie mes amitiés
Téléphonez moi

Sonia Delaunay

Je ne me rappelle plus si c'est un double ou la lettre elle même de J. Renaud Burneau que je devais vous envoyer ?

23-12-46

Mon cher Tzara,

Mme Boudu a photographié tous les documents de Rousseau, mis de coté pour vous. Je vous rappelle de ne pas manquer de mettre l'origine des documents m'appartenant. Je vous rappelle aussi, que j'aimerais revoir la lettre originale de Rousseau, que je vous ai prétée. Vous avez dû avoir froid dans les pays lointains. Je vous souhaite de bonnes fêtes Faites moi signe à votre retour Allez voir la belle exposition de Robert chez Caué-

Amitiées

Sonia Delaunay

Pneu envoyé de Grasse, tampon de VIII.47.

S. Delaunay La Retirée Bd. Pasteur, Grasse A. M.

Monsieur Tristan Tzara aux bons soins de Mr Ribemont Dessaignes à Saint-Janet près de Vence A. M.

12-8-47

Mon cher Tzara,

Je suis à Grasse depuis 2 jours Téléphonez moi au 4.13 matin ou soir, ou pouvait se voir. Je suis avec une jeune amie dans la maison d'amis qui ne sont pas là-Souvenir à Ribémont et donnez signe de vie

Amitiées

Sonia Delaunay

8-10-47

Mon cher Tzara,

J'ai téléphoné à l'hôtel et ils m'ont dit que vous êtiez toujours à St. Janet. Quand rentrez-vous ? J'ai reçu une lettre du Sagittaire qui me demande ce que je fais avec l'album des poèmes. Avant de leur répondre, j'aimerais savoir où nous en sommes de votre coté. J'attends de vos nouvelles amicalement

Sonia Delaunay

Il fait un temps delicieux depuis que je suis rentré-

Samedi 12-6-48

Mon cher Tzara,

Les fauteuils sont chez moi, le tapissier n'ayant pas de place en ce moment. Si vous voulez les voir téléphonez moi quand. Arp n'est pas encore rentré et je n'ai pas pu lui parler des autres choses-Je vous joins la liste de livres que Goris m'a envoz êc, je vois qu'il n'a plus les Apollinaire. Son adresse est 7 av. Victoria à Grane-Jean Gorin

A bientôt amicalement

Sonia Delaunay

P.S. Vous savez que malgré que j'ai tout rangé je n'ai pas encore retrouvé les manuscrits. Je ne comprends rien !

Enveloppe envoyée de Paris Gare Montparnasse, tampon du 19.09.48.

Monsieur Tristan Tzara 5 rue de Lille Paris 6

18-9-48

Cher ami,

J'ai appris que vous êtes rentré à Paris et aimerais bien vous voir. Pas eu signe de vie de l'éditeur. Retrouvé depuis plusieures semaines les manuscrits

A bientôt j'espère

Amicalement

Sonia Delaunay

29-12-48

Mon cher Tzara,

J'ai trouvé dans les manuscrits de Robert une note sur Zône et Cendrars, de 1913 – ça vous intéressera. Téléphonez moi pour que l'on se voit-Je suis étonnée que personne ne m'a

prévenu de la première de la pièce de Rousseau

Amicalement

Sonia Delaunay

29-04-49

Mon cher Tzara,

Je pense pouvoir vous donner aujourd'hui plus de précisions au sujet du Manifeste Dada. - Il a paru un manifesteDada en Amérique, édité par Huelsen Beck. On l'a traduit en français, mais pour le moment il est tenu très secret et on ne peut pas s'en procurer d'exemplaires- il est dactilographié. Il a été fait pour prouver que Dada n'a pas été seulement destructif, mais est aussi constructif. D'après ce que l'on m'a dit il ne cit pas de noms, mais en postscriptum il y a des noms des premiers dadaistes A part ça il m'a été dit (sans savoir que je voulais ces renseignements pour vous) que Huelsenbeck était très monté contre vous à cause de vos idées politiques. Il esten ce moment très riche et puissant en Amérique Hagenbach l'a invité à Lescona dans sa villa, où ils sont tous pour le moment-Je tâcherai d'avoir encore des précisions à ce sujet-A part ça, ça va très bien, Paris a été très beau au mois d'août je l'ai redécouvert en le montrant à de jeunes amis qui sont venus me visiter- Je dis que j'ai visité cet été la plus belle ville du monde-Je suppose que vous êtes déjà à St Jamais, écrivez moi, je partirai que vers le 20-à Florence-

Mes meilleures amitiées et à bientôt

Sonia Delaunay

Carte postale envoyée de Paris, tampon(s) du 7.IX.1951

Monsieur Tristan Tzara ~~Saint Jamet par Vence Alpes Maritimes~~ 5 Rue de Lille Paris

PARIS... EN FLANANT

Les bouquinistes du quai Montebello

Mon cher Tzara,

Pas la peinde d'aller loin pour avoir la paix. Paris est merveilleux au mois d'aout un déscit

Calme-malheureusement ça ne dure pas. Je travaille beaucoup-L'exposition Delaunay à Berne était très belle-A Bâle il y a eu une grande reconciliation avec Arp. Il vous aime beaucoup er voudrait beaucoup vous revoir Donnez de vos nouvelles, amitiées

Sonia Delaunay

Carte postale envoyée de Brunnen, tampon du 24.VII.56

Monsieur Tristan Tzara 5 Rue de Lille Paris France Vierwaldstättersee m. Urirotstock

Brunnen Park-hôtel Trouvé vraiment le coin idéal pour le repos. L'hôtel dans un parc où on peut rester toute la journée, si l'on n'a pas envie d'aller au lac – ou faire des promenades

Rentrerai le 30. Donnez de vos nouvelles où vous allez

Amitié

Sonia Delaunay

ROBERT DELAUNAY ÀTRISTAN TZARA

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CARTE PNEUMATIQUE

(La remise est gratuite)

Expédié par M R. Delaunay*Dem^t à Rue N°*

L'inscription du nom et de l'adresse de l'expéditeur est facultative

8 rue Dufant

Mr Tristan Tzarra 15 rue Delambre

Voir au verso.

lundi

Mon cher !

Ça m'a été impossible de vous toucher aujourd'hui-Pour répondre à la proposition dont vous parliez hier à propos de Sonia qui me charge de vous communiquer fixez un renvey vous pour alle – à vous

R. delaunay

Carte postale envoyée de Paris, tampon du 10.X.25 par R. Delaunay 19-B^d Malesherbes

M. Tristan Tzara à Collioure Hotel Gumitana Pyrénée Orientals Faire Suivre S. V. P.

PARIS.. EN FLANANTLa Rue Royale vue de la Madeleine The Royal Street seen from the Magdalen Church

Mon cher Tristan

heureux de ts hommes Sonia étant dans le midi à Yvon ls Pins. pour ls confrenes adresse toi de ma part à M. José Moreno Villa Résidencia de Estudiantes Pinar 17 Madrid C'est là où Aragon à aragoné Maintenant il y a Mme Kochertaler chercher livre des téléph. Calle Goya c'est une amie à nous qui te pistonera comme cela ça te sufira – écrit nous ta dernière adresse-amitiés R. delaunay

Jeudi

Mon cher ami !

J'a reçu votre lettre et vous remercie j'espère donc que nous nous rencontrerons prochainement et que nous conclurons cette affaire tous les 2-Je pense com vous que Paris est de la merde en ce moment trop de soi-disant génie- du Sud ! ! !

A pr vous

Enveloppe adressée à :

Monsieur Tzara 12, rue de Boulainvilliers Paris 10ème

4-AGO-21

Enveloppe adressée à :

Monsieur Tristan Tzara au Sans Pareil-37 avenue Klebert Paris 16ème

MARIE LAURENCIN À NATALIE CLIFFORD-BARNEY

12, RUE JOSÉ MARIA DE HEREDIA

TÉL. : SÉGUR 12-33

Chère Mademoiselle

Etourdiment j'ai promis à des amis qui partent prochainement d'aller les voir aujourd'hui et c'est à Neuilly. Tout mon temps sera pris. nous avons pris rendez-vous avec la baronne de Brimont pour Vendredi prochain-

Avec mes meilleurs sentiments

Marie Laurencin

ML

Et moi qui pensais à vous chère Natalie- souvent-depuis les événements et c'est vous la première au rendez-vous-La niche étant chauffée (d'ailleurs on est à Paris depuis le 3 Septembre) on reste-Ce qui me manque le plus c'est un chien. et un certain courage de ne pas en avoir-Merci pour les tendres délicieux bonbons. Travaillez-vous ? Moi à peine-

Votre

Marie

Enveloppe adressée à :

Prière de faire suivre

Miss Natalie Clifford Barney ~~20 rue Jacob~~ Villa trait d'union ~~Ev. 6e arr~~ Beauvallon Var

---

ML

Chère Natalie

Le dégel m'a apporté un rhume-Ce petit mot ne compte pas-Aujourd'hui Dimanche je dois voir une amie anglaise Madge Garland- à laquelle on a commandé un article sur moi pour l'Amérique Est-ce que cela vous intéresserait dêtre en rapport avec elle- à mon sujet-Je vous

téléphonerai demain Aucune écriture depuis la guerre rien que peinture-cela ne vous fâche pas- j'espère mon cher cher guide-

Votre Marie

Enveloppe postée de Paris XV, tampon du 28.04.1940, adressée à :

Miss Natalie C. Barney. Hotel Vendôme 1 Place Vendôme Ev. Paris

Lundi sortie essayer tailleur Marie dentiste Madeleine vers 6h ½ avant atelier Mercredi atelier etc Ségur 54.20

Votre

Marie

sans le vouloir-Hélas pour votre chauffeur-valet on ne connait personne. Le frio revenu ce matin allumé poèle électrique Si j'étais poète je ferais quelque chose de cette journée qui s'annonce mélancolique mais les pieds s'agitent Je voudrais être ici-là Jardin des Plantes

---

7 rue Masseran 7e arrt

Ah ! Natalie-mais je suis là avec métro dicet Sèvres Le courbe- Passy. Un petit signe et je viens vous voir ou vous arrivez une après-midi à l'atelier 15 rue Vaneau-Anges et Sirènes Santé toujours pareille nous maigrissons toutes les deux Suzanne-trop humide il a tant plû on donne la Belle et la Bête dans le quartier ce n'est pas ce que je veux – (pourtant je ne l'ai pas vu)–Voila en allant acheter le lait aussi une robe – une seule – je lui donnerai votre nom et vous serez près de moi jusqu'à ce que je vous vois

---

Enveloppe postée de Paris VII, tampon du 5 MA 47, adressée à :

Mademoiselle Natalie C. Barney 74 rue Raynouard Ev. 16e arr

Hotel de la Plage Les Moutiers-en-Retz Loire-Inférieure

Le 7 Août

Chère Natalie-

Nous voici depuis une semaine et plus dans l'endroit le plus rencoigné qu'il soit non à l'abri du

vent et de la tempête mais à l'ombre de ces Sœurs de St-Vincent de Paul que vous connaissez- (rue des Ursins à Paris) Elles ont plus de soixante petites filles à garder- aucune discipline- elles font ce qu'elles veulent et les aînées (18 ans) fument en cachette La philosophie des filles de la Charité est grande ou leur ferveur-Hier nous fûmes avec elles à l'Ile de Noismoutiev Il pleuvait et le car a dû passer le Gois-une chaussée étroite recouverte par la mer à marée haute- mais le retour à 11 heures du soir et cette mer qui recouvrait le passage le car avançant à peine-Nous mimes une heure pour faire quatre kmetres dans la nuit noire et les petites filles qui hurlaient et la sœur Vincent qui faisait des signes de croix.-Pendant ce temps tous les Moutiers en alerte. La Supérieure qui était restée avec les toutes petites allait de maison en maison-Enfin à 1 heure du matin on était là – esquintées-Suzanne ce matin ne tient pas debout-Nous vivons en camping- on nous prête une chambre comme un bateau-chaque objet a sa place-Suzanne lave le plancher tous les jours-et j'ai une table où je pourrais travailler si j'en avais envie-

---

Le 11 Juillet

Chère Natalie

Je viens de lire Olivia pour Olivia Toute ma jeunesse- Le charme énigmatique de Miss Julia ma mère-Je pense à vous-tout le mois de Juillet on reste à Paris-ce matin j'espère terminer la dix-huitième gravure de Sapho-Nous étions dans ce pays à l'exode les hommes sont sympathiques Si près de la Vendée-des travailleurs- Ils m'~~ont~~ avaient installée une maison le ker Claude toute blanchie à la chaux Je l'appelais la maison de la Salutation angélique les menuisiers avaient fait des armoires- des bibliothèques- des tables-et tout à coup nous fûmes gardées par des soldats et leurs fusils-La côte !- nous n'eûmes jamais très peur- mais le second train pour Paris on ne l'a pas raté-et le ker Claude resta abandonné-les rideaux cousus par moi me furent rendus-Les Moutiers n'ont qu'un charme d'abandon- de désordre et surtout aucun snobisme- l'air y est merveilleux et le repos-Une des Dames Gallimard a un château ici- la jeune Nicole monte à cheval et telle une centauresse parcourt le pays. Elle me fait penser à Jane Austen ~~l~~'atmosphère de sable et ~~d~~'une certaine féodalité-temps moderne- elle a eu un

enfant de on ne sait qui- et semble sortir du café de Flore-

Votre Marie vous embrasse tendrement-travail enchanteur

votre Marie à vous

Faites-moi signe si vous êtes rue Jacob Ségur 54.20

Enveloppe postée de Paris VII, tampon du 11 JUILL 49, adressée à :

(Adresse précédente raturée) :

Suivre- Hôtel BEAURIVAGE ou CHY

Miss Natalie C. Barney par LAUSANNE SUISSE

T 0+.22 Envoi M. Laurencin 7 rue Masseran 7e arr

Natalie chérie encore ici-

Je ne me suis jamais mieux portée entre la salle de bains et les géraniums de la petite fenêtre-Je vois très bien-alors j'attends pour partir-Certainement au mois d'Août nous ferons un saut quelque part en Septembre je dois être à Paris il faut absolument vous peindre- dans le jardin-Je crois que les P. M. Le sourient de moi comme d'une guigne J'écrivais à Paul et il ne m'a pas répondu-Il est souvent en Espagne-Oh oui ! Lisez Olivia en anglais-Je suis fière que vous me regrettiez Natalie moi aussi- Je m'ennuie de vous.-Hier la comtesse de Beaumont est venue me voir Ils sont rentrés d'Aix en Provence pour jusqu'au 9 ou 10 Août. Il y avait Marcel Jouhandeau seul épuisé- fatigué mais.. M. J. la veille Louis Gauthier-Vignal était venu poser à l'atelier-Il va revenir Vendredi

Ecrivez-moi chérie

Votre Marie

Hier l'exposition Gauguin Distinction-cela m'a fait du bien-pas grande chose à lire-encore quatre gravures pour Sappho-J'attends la pluie autant que la pauvre herbe qui pousse entre les pavés de la cour rue Vaneau-Si peu d'espoir !-

Enveloppe postée de Paris VII, tampon du 28 JUILL 49, adressée à :

Miss Natalie C. Barney Hotel Beau-Rivage Ouchy-Lausanne (Suisse)

Envoi Marie Laurencin 7 rue Masseran 7e Paris

Le 3 Aout 1953

Ma chère Natalie

Je viens d'écrire à Amirà Rouveyre nous déjeunerons ensemble-Toujours rien pour l'appartement-Il faut vivre au jour le jour- et le 7 rue Masseran est surtout agréable l'été-cette semaine j'irai voir Antoinette Bernstein qui a installé la plus jolie maison du monde à Louveciennes-nous y allons avec Ch. Brighton cette femme dont l'élégance reste encore dans les yeux et ma contemporaine-voila avec Suzanne je fais le catalogue de ma bibliothèque-comme ex-libris j'écris mon nom sur les livres non dédicacés-J'essaie de préparer un livre-souvenirs-mais si peu écrivain- je suis seulement votre

Marie

Enveloppe postée de Paris VII, tampon du 3.8.1953, adressée à :

attendre l'arrivée

Miss Natalie C. Barney Aix-les-Bains Hotel Albion (Savoie)

envoi Marie Laurencin 7 rue Masseran Paris 7e

Ma Natalie

Rien ne peut apaiser cette douleur-Je la vois comme je l'ai vue la dernière fois-pour moi-pleine de grâce

Votre Marie

Le 3 Janvier

Chère Natalie

Reçu lettre reçu colis avec toutes les bonnes choses comme nous vous remercions quand revenez-vous ? Chérie Ici il fait chaud +14 depuis trois jours-et vous vous êtes dans la neige et le froid-Albert Flament est revenu- à Paris-Ils ont enfin vendu ou plutôt donné les Aspres

pour ne plus payer de jardinier et autres frais !-on continue à être nous Pour les fêtes personne dans les restaurants paraît-il-Voici une petite dame qui vous embrasse et Suzanne qui va à peu près bien depuis les montagnes vous remercie et nous vous disons toutes nos affections et ma tendresse

Votre Marie

Hermitage Hôtel-Restaurant Châtel-Guyon (Auvergne)

le 15 Septembre-

Chère Natalie-

quelle télépathie ! J'ai écrit à Table Ronde il y a trois jours pour dire à ces Messieurs que je ne reprendrai l'abonnement que lorsqu'il y aura la chronique La cure ici est presque prodigieuse- de repos d'air- de souris En tous cas pas fatiguante-Au retour à Paris gros ennui avec le fisc- J'ai dû courir avec Suzanne-quand même-il faut que je retrouve l'appartement Champ De Mars-pour éviter de plus graves ennuis-à l'instant avec la vôtre lettre de Paul Léautaud je lui demandai un petit service pour Dr Mery vétérinaire- Réponse de grand Seigneur comme toujours-

---

GEORGES LARONDE, DIR.
ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE
HERMITAGEOTEL CHATELGUYON
R. C. RIOM 11.391

Il paraît que Marcel Jouhandeau a failli mourir d hypnotisme mais vous devez être au courant Le ménage est à Paris-Suzanne a emporté un petit feu électrique et schasse les quimpes de Madame- Elle a bien plus besoin de la cure que moi

Avec toute ma tendresse

Votre Marie et à notre

(En marge à droite, de bas en haut) :

chère Germaine Beaumont toute sa liberté et surtout son travail de Germaine Beaumont Jajoutai dans le billet que ce n'était pas du chantage et que G. B. ne me portait pas dans son cœur-mais que c'était comme ça-Le poème de Louise de Vilmorin a de beaux pas-sages-pense à la chanson du mal Aimé de Guillaume Apollinaire-et l'empereur Hadrien ? Cette Revue est quand même la plus intéressante mais avec Germaine Beaumont-Sejour chez Bénédictines ineffable de douceur presque de tendresse-Dimanche Natalie chère Je n'ai pu aller vendredi. Dentiste jusque 3 heures et demie et après impossible trouver taxi-Faites-moi signe Chérie quand vous êtes seule-Aujourd'hui Dimanche solitude sans charme dans maison-à cause à cause [*sic*]de ce tourment si vaste à l'horizon-Chérie Je mets ma tête Sur votre épaule-

Votre

Marie

Enfant j'aimais la belle Aude Je demandais son histoire à ma mère-Elle est morte en apprenant la mort de Roland-et je disais -Peut-on mourir quand on veut ?-oui répondait ma mère qui a choisi son heure-Je viens de relire pour la millième fois un paragraphe de St Augustin "Eclairez ma lampe Seigneur allumez mes ténèbres" Bonjour Natalie chérie Les livres sont revenus Je vous remercie Autrement ça y est on les a enlevées les deux molaires sans douleur-ni après mais quelle jaune chiffe est jallie chez le Docteur j'avais honte- fait Comme ils m'ont prendre du café j'ai fanfaronné toute la journée sur l'escalier de la rue Masseran- -quels beaux poèmes que nos Secrètes Amours-J'étais une fille chic je ferais des dessins vous donnerez l'exemplaire et vous m'en remettriez un autre que Natalie Barney ait un souvenir de M L. vilain temps- Jean Denoël très déprimé pour cette histoire de logement- Il y a de quoi

Votre Marie vous embrasse

Dimanche

Natalie chérie-oui. Je pense à vous-matinée chaude- et très peu dormi-on s'est fait une belle coiffure pour ce Dimanche solitaire-c'est toujours ça-C'est peut-être idiot de ne pas vouloir me rencontrer avec mes chers Jouhandeau-mais je leur trouve un charme si aigüe que je serais encore roulée dans la farine et toc-deposée au coin d'une rue -tel un objet vulgaire dont on veut se débarasser-alors non-

Votre Marie vous embrasse et vous garde pour elle

MARIE LAURENCIN À ANDRÉ ET NICOLEGROULT

Le 5 Juin 1953

Mes amis-

J'étais triste. refroidie-glacèe-Suzanne malade de cette attente au foie àlaquelle aucun médecin ne comprend-lorsque votre lettre est arrivèe-Si vous n'étiez Suisse Je penserai- il bluffe mais avec vous- je suis tranquille-Paul lètridès devait venir me voir- j'ai préféré me coucherd'autant plus que je devrais écrire pour la Parisienne et le journal Arts-c'est beaucoup-le comble à ma tristesse Il est venue hier une dame de Toronto qui sans le vouloir a emporté votre catalogue-c'est trop de peine-envoyez-moi au moins deux- si je pouvais mettre de la couleur sur la photographie je vous en renverrai un que peut on faire pour remercier Monsieur Albert Rheinwaldde son allocution- ? ravissante-Je crois que c'est Francis Picabia la comparaison avec le ventilateur-cela commence toujours par un P. et Picasso est mon ami
aussi-

Votre Marie Laurencin

---

3 Mars 1954

Mes chéris – cher André télépathie- Le même jour où je commandais Madame chez le libraire je recevais ton exemplaire-J'ai l'intention d'envoyer le mien pas dédicacé à Madame l'Abbesse de Limon-Ce ne sont pas des endormies mais je vais le lire avant-que vous dire mes amisencore ennui de chaudière mais moins froid-Le comte de Beaumont veut absolument m'expulser-ou plutôt m'entortiller en me donnant un autre asile presque dans ses salons-intolérable à vrai dire-demain reunion chez lui avec avoués reciproques-et moi le boucher je ne puis l'expulser qu'en Juillet-Dici là ! Quel joli titre Madame-J'ai fait un portrait de ma mère en écriture qui avait ce titre-Madame de- je n'aime pas autant mais "Madame" seulement-depuis l'annonce j'en rêve

Votre Marie

J'ai le Narthex

1, RUE SARVOGNAN DE BRAZZA. VIIE

Invalides 35. 64.

Le 13 Septembre 1955

Mes chéris-Merci pour la lettre d'André-J'ai appris en Suisse à aimer l'air-quelle merveille lorsqu'on est née le 31 octobre 1883. Le séjour à Montreux trois semaines- m'a fait du bien-Il était temps qu'on s'en aille trop d'invitations dans leurs superbes autos Ils conduisent comme le vent-et j'en aime que/trop l'autobus-Avec Suzanne on ne s'ennuie jamais- quelquefois je l'appelle Arielle orthographie ainsi pour ne pas faire tort à Shakespeare-Ingènieuse- elle a fait marcher ce qui ne va pas- et comme elle est devenue presbyte- elle me décrit de loin ce que je ne vois pas-et n'ai jamais vu- Une feuille d'arbre- une mouche-il n y a que les chats que nous apercevons ensemble nous les aimons tant-

---

1, RUE SARVOGNAN DE BRAZZA. VIIE

INV. 35-64

Le 18 Fèvrier 1956

Mes chèris-

Reçu la lettre d'André qui m'a bien touchée-Aujourd hui l'histoire de la pomme-Elle est simple-Louis de Gonzague Frick dont la mère connaissait Madame de Kostrovvitzki-venait tous les matins d'assez bonne heure sonner chez Guillaume rue Léonie-et un jour je dis à Guillaume- Pourquoi ne t'apporte-t-il pas une pomme ?-le matin à jeun il n'y a rien de meilleur-Je crois même que Louis de Gonzague F. le fit quelque temps-Monsieur A. le raconte tout autrement surtout ce n'est pas moi qui lui ferai des confidences-Toi qui a eu des chiens- et qui en a encore-tu peux entrevoir le rôle qui a joué notre chatte entre Guillaume et/ma mère et moi-c'est à dire que ~~les trois~~ nous formions à nous trois un rempart malicieux qui énervait Guillaume

Lundi matin

Bonjour mes chèris

que dis-tu cher André de la lettre publiée dans Match de cette semaine-on parle de toi aussi-Il faudrait mettre fin a ce scandale de lettres où on cite les personnes vivant encore-Je viens de téléphoner à Me Maurice Gascou qui va acheter Match et me téléphoner-et moi je veux faire ton portrait-tu viendrais déjeuner 75 rue Vaneau- en te reposant une demie heure- après-deux séances et le tour est joué-Les septentrionaux se rejoindront une fois de plus-pour le cœur-Dis donc Guillaume exagérait quand même-Lou sur le quai de la gare et la cour à l'autre-Il y a sur la photo Match Les Gallimard sont au-dessous de tout pour de l'argent-et ils en ont tellement-Guillaume était bien changé par la guerre-ses dernières lettres étaient presque stupides- et banales-la patrie- les enfants !-Il aurait pu en avoir avec M. L- et Dieu sait ! Ah ! le plus important ventura Garcia Calderon veut faire une ligue Amis M. L- Amérique du Sud. te mettre dedans ! ! ! un portrait de Guillaume par moi-Il n'a par l'air signé-Je suis prête à le faire en effet rien n'est signé de ce qu'a Guillaume-Je préfère écrire mon nom moi-même A vous deux

Marie

Mes Amis chéris

Marie n'a pas écrit-parce que gros travail chez Monsieur Dentiste crocs à enlever elle n'aime pas ca-2° l'appartement reste saugrenu-maintenant c'est Maurice Garçon qui doit s'en occuper-peut-être ne le retrouverai-je pas-et j'ai encore ce sympathique qui fait des siennes dans la rue-il a peur d'avancer Tu téléphones ou écris chez André quand tu peux venir déjeuner

(En marge à gauche, de bas en haut) :

A tous les deux mes meilleurs vœux et surtout ma tendresse

Le 28

Mes Amis Chèris-

Marie n'a pas écrit parce que dentiste encore pour longtemps-pas arraché crocs- le principal-et puis l'appartement n'a pas l'air de marcher-c'est-à dire j'ai pris Me Maurice Gascon comme avocat-par contre l'interview Opéra a eu un extraordinaire succès Je voulais toujours remercier André de s'être dérangé cet été- nourriture presque céleste- et puis j'essaierai de les voir-J'ai reçu une lettre de Washington, d'une amie qui m'écrit « quels amis vous avez Marie »-Je te lis mon cher André : dans les deux Figaro-En ce moment j'ai ici une amie Marguerite Yourcenar l'auteur des mémoires d Hadrien C'est une fille du Nord Picarcardie-Belgique Hollande Louise Faure-Favier à téléphoné-Encore un livre en partie sur moi- ça-c'est trop-Je profite des fêtes pour me coucher encore plus tôt-et lire-Les Bénédictines ont donné leur messe de Noël tout était chauffé- ce n'est pas terminé-les Mères sont de hautes Femmes- mais c'est fini- on ne les voit plus- Clôture-quand même je pense y aller l'anagramme de son nom fait d'elle une balkanique en 39 elle est partie comme professeur en Amérique-Ici depuis Juin dernier pendant trois mois elle s'est battue contre Gallimard a fini pour gagner-Je crois l'avocat de la société des gens de Lettres l'a défendue- contre Maurice Gascon justement-Elle va partir pour Rome

A vous deux avec toute ma tendresse

Votre Marie

J'attends le téléphone d'André-

MARIE LAURENCIN À MARCEL JOUHANDEAU

Cher Marcel

Pour ce Dimanche Don Royal Je n'aime pas les lettres des vivants si j'ai le temps avant ma mort en tout cas à ma mort ordre est donné de vous rendre toutes vos lettres- ce que je voudrais c'est ~~bien~~ les mettre ensemble-correctement De l'ordre même apres Elle-pour les miennes- qu'on les brûle qu on les enfouisse-Elles n'ont aucun intérêt. Il n'y a que les amants qui savent écrire-Dans l'Ecole des Garçons ce sont les tiennes qui manquent-Tu as marqué tous ceux qui vivent près de toi d'un style que tu es seul à posséder on retrouve ton Ecriture partout je préfère te lire seul. Jean Lambert m'a fait parvenir une lettre d'André Gide jamais envoyée étonnante-Voilà un geste élégant. et qui me donne à réfléchir-Tu m'as écrit de bien belles lettres et nous n'avons jamais été amoureux l'un de l'autre-

Votre Marie

RUE SARVOGNAN DE BRAZZA. VIIE

Invalides 35.64.

Cher Marcel

Tout s'est passé- en ordre les quatre mille livres ont leurs alvèoles-Naturellement le boucher s'en tire en me devant beaucoup d'argent-quels horribles gens-comme ils m'ont fait souffrir-Je ne suis pas écrivain- mais le mot procès éveille en moi Toutes les horreurs- impostures vols même contre lesquels je ne puis me défendre-la justice donne raison aux voleurs- et au culot-

Pour finir voici- j'ai passé lhiver sans chauffage

MARIE LAURENCIN À PAUL LÉAUTAUD

32 rue Lafontaine

Mon cher ami anti Claudel et moi aussi

Je viendrai prendre Mon chien Jeudi vous le voulez bien à 11h. ½ exactement j'ai quelqu'un pour le promener le matin voila à Jeudi

votre amie

Marie Laurencin

---

32 rue Lafontaine

Cher ami

Est-ce que mon chien ~~n~~'est malade ? Lundi je passerai vous voir au Mercure vers 5 heures Pour avoir des nouvelles. Je l'imagine comme ça en tout noir

(Dessin d'un chien)

Bien amicalement vôtre

Marie Laurencin

---

32 rue Lafontaine

Cher Ami-

C'est entendu, je prends le chien puisque je voulais un caniche noir, c'est pour le mieux- Voulez-vous faire faire à mes frais la médaille parce que je crois que pour-vous, cela ira plus vite alors que la personne vienne après-demain- Lundi ou Mardi Toute la matinée je suis là- et la journée jusque 4 heures-très probablement je garderai le chiens Lion veut bien me le laisser et je suis sure qu'il ne sera pas malheureux-Merci- J'irai vous voir bientot

Votre Marie Laurencin

32 rue Lafontaine

Cher ami

On est venu m'apporter le chien-j'étais toute attendrie parce qu'il a l'air d'un bon et brave chien très doux- Il n'est peut-être pas très beau, mais comme vous dites son poil un peu repoussé il peut-être drôle-Je lui ai donné le nom de Coco-C'est un nom simple qui a été mon petit nom à peu près jusqu'à l'âge de 15 ans- Je l'ai installé au chaud dans un fauteuil et il avait l'air bien content

---

32 rue Lafontaine

Mon cher Ami

Dabord je n'ai jamais été désenchantée sur le chien parce que je sais bien qu'un pauvre animal perdu. a besoin de beaucoup de soins avant de savoir quelles sont ses qualités-mais mon cher ami votre lettre m'a beaucoup touchée, parce que vous pensez bien que je ne vais pas abandonner cet animal-même à la Société Protectrice des Animaux-Il est surtout agé, ~~les~~ quelques dents du bas manquant-mais très bien portant, et doux-sans aucune odeur-Je ne crois pas qu'il s'habituera à des maîtres, La porte ouverte il s'en va dans l'escalier droit devant lui nous courons pour le rattraper-et cela depuis huit jours-un de mes amis qui l'a vu-et qui est très bon, veut bien se charger de lui et l'emmener à la campagne- alors de toutes façons ce chien est à l'abri J'attends un petit jeune chien de 3 mois dont on voulait se débarasser un petit fon-J'espère l'élever- et j'ai pour un mois en pension un bull très intelligent- la maison aux bêtes- presque comme la votre, et je m'y plais. Pour le collier et la médaille j'attends cette dame-mais en tous cas, le chien entré dans ma maison restera ou si je ne puis le garder je lui assurerai son bien-être puisque ça m'est facile-

Au revoir, mon cher Ami J'irai vous voir probablement demain

Vôtre

Marie Laurencin

32 rue Lafontaine

Cher Ami

Abonnée depuis peu au Mercure Je lis les numéros du 1er Avril et 16 Mai et je vois qu'on se plaint fortement du ~~Bo~~ nommé Boissard-Ces lettres sont vraiment plus merveilleuses de bêtise les unes que les autres-Je regrette bien de ne pas avoir lu votre article Je n'ai plus de vos nouvelles-Pensez, mon cher, que vous n'êtes même pas poête- une de ces dames le dit-Je voudrais bien que ces lettres continuent- elles me dégoûtent ~~à jamais~~ un peu par leur ridicule mais ça ne fait rien Un peu plus un peu moins Mesquinerie brou.mais je suis neurasthenique Je ne vais chez personne-impossible et tout de même j'ai un petit chien-et un autre en garde-et si Leautaud est fâché avec moi pour le chien noir qui n'avait rien d'un chien- ça ne fait rien Je serai toujours son amie et voila

Marie Laurencin

---

22 rue de la Condamine

téléphone marcadet 03.63.

Cher ami

C'est entendu pour Samedi midi ½ Je me réjouissais de vous voir aujourd'hui

Votre Marie Laurencin

---

26 octobre 1920 Hompeschstr. 14 Düsseldorf

Cher Paul Léautaud

Je suis revenue à Düsseldorf-voudriez-vous me faire suivre le Mercure-Oh ! ce Mercure quand il n'y a rien de vous. Ce n'est vraiment pas très intéressant Je viendrai en Novembre à Paris Vous faire la cour au moins un jour.

Votre Marie Laurencin

Cher Léautaud

Peut être mon portrait-et pourriez-vous me faire suivre le Mercure de France à Baden-Baden-Villa Münchhausen 11 Verderstr. Je pars à l'instant même pour suivre tout le Blün en bateau. L'automne prochain je viendrai vous dire bonjour dans votre bureau-Moi je vous aime bien

Marie Laurencin

---

27 Décembre 1920 Hompeschstr. 14. Düsseldorf

Cher Ami

Nous sommes en Allemagne Yvonne et moi- depuis mercredi dernier Jusqu'ici elle est enchantée-Je crois qu'elle ira à Berlin avant de retourner à Paris. Mon mari cet être extraordinaire l'accompagnera- Je resterai à Düsseldorf pour travailler-Machine à peindre rien d'autre-Je vous envoie deux poèmes J'en ai 6 ou 7 en tout. depuis une anné je ne suis plus poète. Il n'y avait qu'en Espagne- un temps pour ça c'époque de mon chien L'Epoque Coco-Je vous envoie une petite photographie où je suis avec lui Connaissiez-vous ce poème d'Apollinaire ? J'ai besoin d'être encouragée par vous. Si je dois faire un livre avec vous-et si vous ne m'écrivez pas le fluide se perdra

Votre amie Marie L.

1 photogr. Jointe Marie Laurencin (avec son chien)

---

19 Penthième

Cher Ami invisible

rue de Penthième G. Gallimard nous invite tous Samedi prochain à dejeûner dans un bistro André Salmon- André Billy et moi-~~Quelqu'~~Un des trois ira vous chercher au Mercure moi pour vous voir dans toute votre méchanceté de ne jamais me faire plaisir en venant me voir :

Votre amie Marie L.

RACHILDE ET VALENTINE DE SAINT-POINT

Madame,

Vous m'avez offert la gloire dans une tasse d'or en me conviant à partager la présidence de ce thé avec le grand Martin, que tous les artistes ont la coutume d'appeler : Dieu le Père, et je suis désolée d'être obligée de me priver... de ma part de paradis! Il y a toujours loin, hélas, de la petite cuillère aux lèvres! Mon orbe à moi est de parcourir, en pàlissant de plus en plus, au moins sous le rapport des cheveux, les sentiers de l'exil, durant que mes belles amies acquièrent le droit de rougir d'orgueil ou de modestie sur les larges routes de la célébrité plantées de palmes. En m'excusant de mon absence auprès de vous, de l'aimotte présidente des Unes, Geneviève Granger, aussi du Créateur, Mr=Rodin, je ne veux cependant pas perdre l'occasion de vous dire ce que je pense de votre dernier livre: L'Orbepàle. Je tiens à vous répèter, dans un endroit plus gai que le Mercure de France, que votre effort vers une nouvelle conception romanesque me semble des plus intéressants, que j'en aime la toute particulière audace. Les vibrantes inspirées comme vous, Madame, sont les rayons purs de l'Astre_femme et comme cette maîtresse du silence nocturne, elles savent influencer la mobilité de l'onve humaine, sont nées princesses de la mer qui vit naître Vénus, fit chanter la Sirène et demeure le Symbole du redoutable infini. ~~Avec un art qui tient le sortilège~~ vVous avz su enfermer triplement votre àme de rèveuse dans le fluide berceau des vagues, la ronde lumineuse les étoiles et les cris alternés des marins perdus ou des oiseaux ivres. Oui, la forme du roman peut devenir, sous votre plume, celle du poème sans cesser de demeurer une histoire. Ce qui nous ennuie dans les romans, c'est justement qu'on prenne la précaution, injurieuse pour notre intelligence de lecteur, de nous dire: « J'étais là, telle chose m'advint! » Auteur de l'Orbepàle, vous pensez avant de décrire et vous exécutez en esprit ce que d'autres dialogueraient interminablement. Peintre, musicien, femme de lettres, vous avez ls trois moyens de nous ensorceler... surtout quand nous vous regardons, et la critique désarme devant les trois gràces de le votre geste d'écrivain dominé par la gràce suprème de votre sourire ! Ai-je écrit quelque part que la Lune est un astre mort dont ls belles jeunes femmes doivent se méfier... malgré qu'il soit juste que les dits jeunes femmes s'énivrent de leur propre beauté... en attendant

mieux? Je ne m'en souviens guère! Les Unes internationales, ~~qui sont la~~ corbeille de fleurs rares où il vous plait présentement, de vous épanouir, ont la réputation d'être difficiles dans leur choix; elles ont bien accueilli la rose aujourd'hui et elles ne m'en voudront pas de leur enlever, pour cette jolie fête, les épines de mon mauvais esprit pointu. Il faut, Mesdames, et vous, cher Maître, boire non pas du thé, d'un vert amer, en l'honneur de Valentine de Saint-Point, auteur de l'Orbepàle, mais bien du lait, rien que du lait, tout le lait de la Voie lactée, du merveilleux clair de Lune, crème et velours d'argent, sucre et neige qui fait songer aux superbes poitrines gonflès sous le comp le pouce du puissant Créateur, le Dieu le Père, le notre Père, Monsieur Rodin. Buvons du lait !..

Rachilde

P.S. La Mort d'Antinoüs, que vous voulz faire lire par Mlle Delvair, est une chose bien trop longue et pas écrite pour être dite. Je vous blâme d'employer si mal le beau talent de cette artiste.

R.

La Société des

"Unes Internationales"

vous prie de lui faire le plaisir
d'assister au thé qu'elle donne sous
la présidence de M. Auguste Rodin *et*
de Madame Rachilde *en l'honneur de*

Mme Valentine de Saint-Point

au Mac-Mahon Palace, 29, avenue
Mac-Mahon, le lundi 26 juin à
4 heures.

La Secrétaire générale — *La Présidente*

Fenia BENEZECH — **Geneviève GRANGER**

Entrée 2 fr. 50

T.V.S.P.

PROGRAMME

A Rodin.....Valentine de Saint-Point

Mlle DELAVAIR, de la Comédie Française

Les Sables.....Poème de Valentine de Saint-Point

Musique de Théodore Mathieu

Mlle Elsa LE NEPVEU, du Théâtre de la Gaité.

La Mort d'Antinoüs.....Rachilde

Mlle ~~LEO MISLEY~~, du Théâtre Sarah-Bernhardt.

Delvair (corrigée à la main)

Inquiétude.....Poème de Valentine de Saint-Point

Interprétation musicale de M Gaston Paulin

sous la direction de l'Auteur

Piano **Gaston PAULIN** Violon **Mlle GAIYON**

Harpe **Mlle H. CHALOT,** 1er prix du Conservatoire

Mlle Leo MISLEY, du Théâtre Sarah Bernhardt

Madrigal.....Poème de Valentine de Saint-Point

Musique de Stan Golestan

Mme Madeleine PIERIS

Hymne au Soleil.....Valentine de Saint-Point

M. Romuald JOUBÉ de l'Odéon

Une Aube d'Iphigénie.....Poème de Valentine de Saint-Point

sur la Musique de Gluck

Mlle DELVAIR, de la Comédie-Française

Interprétation par le geste, la danse et l'expression par

Mme Ariane HUYON, de l'Opéra.

Une feuille d'Album.....Grieg

Marche funèbre.....Beethoven

Musette.....Rameau

Mlle Ariane HUGON, de l'Opéra

Panvert, 9, Fossés-St-Jacques

BIBLIOGRAPHIE

1. Sur les avant-gardes

1.a Études critiques sur les avant-gardes

ADÉMA, Pierre-Marcel, *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, Paris, Plon, 1952.

ALQUIÉ, Ferdinand (dir.), *Entretiens sur le Surréalisme*, Paris-La Haye, Mouton, 1968.

ALQUIÉ, Jules-François Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Paris, L'Instant, 1977.

ANCESCHI, Luciano, *Le Poetiche del Novecento in Italia*, Turin, Paravia, 1972.

Apollinaire – Europe, n. 451-452, novembre-décembre 1966.

Apollinaire, Turin-Paris, Giappichelli-Nizet, 1970.

Apollinaire e l'avanguardia, Rome, Bulzoni, 1984.

Apollinaire 17, *Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1987.

Apollinaire en 1918, Paris, Klincksieck, 1988.

ARMANI, Ada Speranza, *Tra Valéry e l'avanguardia*, Rome, Bulzoni, 1988.

ASHOLT, Wolfgang, SIEPE, Hans T., *Surréalisme et politique. Politique du surréalisme,* Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.

ASOR ROSA, Alberto, *Avanguardie*, *in* ROMANO, Ruggiero (dir.), *Enciclopedia*, vol. 2, Turin, Einaudi, 1977, pp. 195-231.

BARILLI, Renato (dir.), *L'Espressionismo italiano*, Milan, Fabbri, 1990.

BÉHAR, Henri, *André Breton : le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990.

BÉHAR, Henri, DUFOUR, Catherine (dir.), *Dada circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005.

BÉHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.

BERCOT, Martine (et al.), *Avant-Garde et modernité*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

BERGMAN, Pår, «*Modernolatria» et «Simultaneità»*, Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962.

BOMMERTZ, Claude, MANNES, Gast (dir.), *Schock und Vision / Choc et Vision, 1900-1950 : Deutsch-französische Avantgarde im Bild / L'Avant-garde franco-allemande illustrée*, Mersch, Centre National de littérature, Maison Servais, 2005.

BONATO, Lucia, BRUERA, Franca (dir.), *Apollinaire*, Quaderni del Novecento francese, n. 13 et 14, Rome, Bulzoni, 1991-1992.

BOSCHETTI, Anna, *La Poésie partout*, Paris, Seuil, 2001.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2007.

BRIOSI, Sandro, HILLENAAR, Henk (dir.), *Vitalité et contradictions de l'Avant-Garde, Italie-France 1909-1924*, Paris, Corti, 1988.

BRUERA, Franca, *Apollinaire & C. Ungaretti – Savinio – Sanguineti*, Présentation de Sergio Zoppi, Rome, Bulzoni, 1991.

BRUERA, Franca, *Blaise Cendrars*, Rome, Bulzoni, 1991.

BRUERA, Franca, MEAZZI Barbara (dir.), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

BÜRGER, Peter, *La Prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 2002.

BÜRGER, Peter, *Teoria dell'avanguardia*, Turin, Bollati Boringhieri, 1990.

BURGOS, Jean, DEBON, Claude, DECAUDIN, Michel (dir.), *Apollinaire, en somme*, Paris, Champion, 1998.

CABANNE, Pierre, *L'Épopée du Cubisme*, Paris, La Table Ronde, 1963.

CAIZERGUES, Pierre, *Apollinaire journaliste*, 1, 1900-1906, Paris, Lettres Modernes, 1981.

CAIZERGUES, Pierre, *Apollinaire journaliste : les débuts et la formation du journaliste. 1900-1909 : textes retrouvés*, Paris, Lettres Modernes, 1981.

CAIZERGUES, Pierre, SECKEL, Hélène (dir.), *Picasso – Apollinaire : Correspondance*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées nationaux, 1992.

CAMPA, Laurence, READ, Peter (dir.), *Guillaume Apollinaire : Correspondance avec les artistes. 1903-1918*, Paris, Gallimard, 2009.

CASSINELLI, Paola, *Futurismo*, Florence, Giunti, 1997.

CAVALLO, Luigi, *Apollinaire il profeta*, Milan, Galleria Mappamondo, 1978.

CAVALLO, Luigi (dir.), *Giorgio De Chirico : Penso alla pittura, solo scopo della vita mia. 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici, 1914-1942*, Milan, Libri Scheiwiller, 1987.

CLAIR, Jean, *Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilé, 1975.

COQUIOT, Gustave, *Cubistes, Futuristes, Passéistes*, Paris, Ollendorf, 1914.

CUSATELLI, Giorgio, LÄMMERT, Eberhard, *Avantgarde, Modernitat, Katastrophe*, Florence, Olschki, 1995.

D'ORSI, Angelo, *Il Futurismo tra cultura e politica : reazione o rivoluzione ?*, Rome, Salerno, 2009.

DACHY, Marc, *Journal du mouvement Dada 1915-1923*, Genève, Skira, 1989.

DAGEN, Philippe, *Le Silence des peintres*. *Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

DAIX, Pierre, *Le Temps des révolutions - Fauvisme, Expressionnisme, Cubisme, Futurisme, 1900 - 1914*, Genève, Skira, 1982, IV tome.

DE CHIRICO, Giorgio, *Mémoires*, Paris, La Table Ronde, 1965.

DE MARCHIS, Giorgio, *L'Arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, vol. 7, *in* ZERI, Federico (dir.), *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1982.

DE MICHELI, Mario, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milan, Feltrinelli, (1966), (1986), (1994), 1998.

DE MICHELIS, Cesare, *L'Avanguardia trasversale : il futurismo tra Italia e Russia*, Venise, Marsilio, 2009.

DEBON, Claude, *Guillaume Apollinaire après « Alcools » : « Calligrammes », le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1981.

DEBON, Claude (dir.), *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2006.

DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat, (1960), 1981.

DÉCAUDIN, Michel, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Séguier / Vagabondages, 1986.

DÉCAUDIN, Apollinaire, CAIZERGUES, Pierre, CLANCIER, Anne, MADOU, Jean-Pol, *Guillaume Apollinaire 17. Expérience et imagination de l'amour*, Letteres Modernes Minard,

1987.

DÉCAUDIN, Michel, *Apollinaire*, Paris, Le livre de poche, 2002.

DELAUNAY, Robert, *Robert Delaunay 1906-1914 De l'impressionnisme à l'abstraction*, Exposition présentée au Centre Georges Pompidou Galerie Sud du 3 juin au 16 août 1999, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999.

DOTOLI, Giovanni, *Ricciotto Canudo, 1877 – 1977*, Fasano, Grafischena, 1978.

DRAGONE Piergiorgio, NEGRI, Antonello, ROSCI, Marco, *Il XX secolo*, *in* RAGGHIANTI, Carlo Ludovico (dir.), *Storia della pittura dal IV al XX secolo*, vol. 10, Novara, De Agostini, 1986.

DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan, 1997.

ELGER, Dietmar, *Dadaïsme*, Paris, Taschen, 2004.

ÉTIENNE-ALAIN, Hubert, *Circonstances de la poésie*, Paris, Klincksieck, 2001.

ÉTIENNE-ALAIN, Hubert, *Surréalisme*, Paris, Lqf, 2005.

FERRIER, Jean-Louis (dir.), *L'Aventure de l'Art au XXe siècle*, Préface de Pontus Hulten, Paris, Chêne-Hachette, 1990.

GALLÉGO, Julian, *La Grande Histoire de la Peinture*, Paris, Skira, 1979.

GLEIZES, Albert, METZINGER, Jean, *Du « Cubisme »*, Sisteron, Présence, (1912), (1948), 1980.

GLEIZES, Albert, *Puissances du cubisme*, Chambéry, Présence, (1943), 1969.

GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme,* Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Dix-neuf Poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Klincksieck, 1986.

GOLDING, John, *Storia del cubismo*, Turin, Einaudi, 1963.

GOLL, Yvan, *Choix de poèmes*, Précédé de *La vie et l'oeuvre d'Yvan Goll* par Louis-Marcel Raymond, Saint-Jean, L'Imprimerie le Canada français, 1948.

GOLL, Yvan, *Gedichte 1924-1950*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.

GUINEY, Mortimer, *La Poésie de Pierre Reverdy*, Genève, Georg Éditeur, 1966.

HEISTEIN, Jozef, *Décadentisme, Symbolisme, Avant-garde dans les littératures européennes*, Wroclaw, Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, Paris – Nizet, 1987.

JANNINI, Pasquale Aniel, *La Fortuna di Apollinaire in Italia*, Milan-Varèse, Ist. Ed. Cisalpino, 1965.

JANNINI, Pasquale Aniel, *Le Avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire*, Rome, Bulzoni, 1979.

JANOVER, Louis, *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1989.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris*, Paris, Gallimard, 1946.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Mes Galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1961.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surréalisme*, Paris, Taschen, 2006.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, MILLOT, Cécile, *Expressionnisme(s) et Avant-Gardes Européennes*, Paris, L'Improviste, 2007.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Temps et l'Espace sont morts hier*, Paris, L'improviste, 2006.

La Grande Histoire de la peinture, Paris, Skira, 1979.

L'Année 1913, Paris, Klincksieck, 1971, 3 voll..

L'Esprit Nouveau dans tous ses états, Mélanges Décaudin, Paris, Minard, 1986.

Le Cubisme littéraire, Europe, n. 638-639, juin-juillet 1982.

LAWDER, Standish, *Le Cinéma cubiste*, Traduit de l'anglais et préfacé par Christian Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 1994.

LE BON, Laurent, (dir.), *Dada*, Catalogue de l'exposition présentée au Centre Pompidou du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, Centre Pompidou, 2005.

LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1985.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Futurisme*, Paris, Regard, 1995.

LENTENGRE, Marie-Louise, *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.

LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot*, Paris, Jean-Michel Place, 1993.

LEONARD-ROQUES, Véronique, VALTAT, Jean-Christophe (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

Les Voies de la création théâtrale – Mises en scène des années 20 et 30, Paris, C.N.R.S., 1979.

LISTA, Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1983.

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

LISTA, Giovanni, LEMOINE, Serge, NAKOV, Andrei, *Les Avant-gardes*, Paris, Hazan, 1985.

MARCADÉ, Jean-Claude, *L'Avant-Garde russe 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995.

MARTIN, Sylvia, *Futurisme*, Paris, Taschen, 2006.

MEAZZI, Barbara, *Le Futurisme entre l'Italie et la France 1909-1919*, Chambéry, Université de Savoie, 2010.

MEAZZI, Barbara, *L'arte futurista di piacere. Sintesi di tecniche di seduzione*, Cuneo, Nerosubianco, 2011.

MEAZZI, Barbara, MADOU, Jean-Pol (dir.), *Les Oubliés des Avant-Gardes*, Chambéry, Université de Savoie, 2006.

MENGHI, Maria Cristina, *Rosso di San Secondo tra l'Espressionismo e il Mito,* Florence, Atheneum, 1996.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988.

MILESCHI, Christophe, *Dino Campana : le mystique du chaos : essai***,** Lausanne, L'Âge d'homme, 1998.

MOELLER, Magdalena M., *Gli Espressionisti, 1905-1920,* Milan, Mazzotta, 2002.

ORLANDI CERENZA, Germana, *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento francese*, Rome, Bulzoni, 1984.

ORSINI, François, *Il Teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo,* Foggia, Bastogi, s.d.

PAVOLINI, Corrado, *Cubismo, Futurismo Espressionismo,* Bologne, Zanichelli, 1926.

POLETTI, Federico, *L'Art au XXe siècle. Les Avant-gardes*, Traduit de l'Italien par Dominique Férault, Paris, Hazan, 2006.

RAGOZZINO, Marta, *Dada e Surrealismo*, Florence, Giunti, 1996.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, 1940.

RAYNAL, Maurice, *Quelques Intentions du cubisme*, Paris, L'Effort Moderne, 1919.

READ, Peter, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Éros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

READ, Peter, *Picasso et Apollinaire*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

Reverdy aujourd'hui, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1991.

RICHARD, Lionel, *Berlin 1919-1933 : gigantisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Paris, Autrement, 1995.

RICHARD, Lionel, *L'Expressionisme allemand*, Paris, Borderie, 1981.

RICHTER, Mario, *Apollinaire. Il Rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, Bologne, Il Mulino, 1990.

RICHTER, Mario, *La Crise du logos et la quête du mythe. Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976.

ROLAND, Hubert, *La Colonie Littéraire Allemande En Belgique, 1914-1918*, Bruxelles, Labor et Fides, Archives et Musée de la Littérature, 2003.

SALARIS, Claudia, *Futurismo*, Milan, Editrice Bibliografica, 1994.

SALMON, André, *L'Art vivant*, Paris, Crès, 1920.

Salmon, Quaderni del Novecento francese, n. 9, Rome, Bulzoni, 1987.

SANGUINETI, Edoardo, BURGOS, Jean, *Per una Critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Turin, Boringhieri, 1995.

SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.

SAVINIO, Alberto, *Souvenirs*, Paris, Fayard, (1976), 1986.

SILVER, Kenneth*, Vers le Retour à l'ordre,* Paris, Flammarion, (1989), 1991.

Simultanéisme, Quaderni del Novecento francese, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, 1987.

SOMVILLE, Léon, *Devanciers du Surréalisme*, Genève, Druoz, 1971.

STEFANELLI, Stefania (dir.), *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*, Pise, Edizioni della Normale, 2007.

STEFANELLI, Stefania (dir.), *I manifesti futuristi. Arte e lessico*, Livorno, Sillabe, 2001.

VACHER, Pascal (dir.), *Irrationnel et création aux XIX et XX siècles*, Dijon, Université de Bourgogne, 2008.

VERDIER, Aurélie, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005.

ZOPPI, Sergio (dir.), *Avanguardia/Avanguardie*, *Tappe di un itinerario*, Turin Tirrenia Stampatori, 1982.

ZOPPI, Sergio (dir.), *Guillaume Apollinaire : Da Alcools. Zone, Le Pont Mirabeau, Cors de chasse, Vendémiaire*, Milan, Il Saggiatore, 1981.

1.b Quelques revues d'avant-garde

« L'Italia Futurista 1916-1918 », réédition anastatique, Florence, SPES, 1992.

« Manomètre 1922-1928 », réédition anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1977.

« Documents internationaux de l'Esprit nouveau », n. 1, 1927, réédition anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1977.

« Nord-Sud 1917-1918 », réédition anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

« Lacerba 1913-1915 », réédition anastatique, Milan, Mazzotta, 1970.

« Les Soirées de Paris », n. 1-27, 1912-1914, Genève, Slatkine, 1971.

« Sic 1916-1919 », réédition anastatique, Paris, Jean-Michel Place, 1993.

« Noi 1917-1925 », réédition anastatique, Florence, SPES, 1974.

« 391 », n. 1-19, 1917-1924, réédition intégrale, Paris, Le Terrain Vague, 1960.

2. Sur les femmes

2.a Sur les femmes et la question de la femme : textes généraux

BOYER, Marion, *Une École de femmes au XXe siècle*, Clermont-Ferrand, Un, Deux... Quatre, 1998.

CAMUS, Marianne (dir.), *Création au féminin, vol. 1 : Littérature*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Centre Image/Texte/Langage, Collection « Kaléidoscopes », 2006.

CARDINAL, Agnès, GOLDMAN, Dorothy, HATTAWAY, Judith (dir.), *Women's Writing on the first world war*, Oxford University Press, (1999), 2004.

CAZALÉ-BÉRARD, Claude, LEROUSSEAU, Andrée (dir.), *Femmes et tradition du livre*, Actes de la Journée d'Étude organisée par les Équipes d'Accueil Textes et Interculturalité (EA 1065, Lille 3) et le CRIX (EA 369, Paris X – Nanterre), 25 octobre 2002, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006.

CHAMBERLAIN, Mary (dir.), *Writing Lives. Conversation between women writers*, Londres, Virago, 1988.

CITATI, Pietro, *Portraits de femmes*, Paris, Arpenteur, 2001.

CIXOUS, Hélène, *Dedans*, Paris, Grasset, 1969.

CIXOUS, Hélène, *Le troisième corps*, Paris, Grasset, 1970.

CLÉBERT, Jean-Paul, *Femmes d'artistes*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

COLOMBO, Laura, GENETTI, Stefano, Pas de mots. De la Littérature à la Danse, Paris, Hermann, 2010.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*, voll. 1 et 2, Paris, Gallimard, (1949), 1981.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

DUBY, Georges, PERROT, Michelle, *Femmes et histoire*, Paris, Plon, 1993.

DUBY, Georges, PERROT, Michelle, *Images de femmes*, Paris, Plon, 1992.

FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident. Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991.

Femmes et poésies. Florilège poétique, Printemps des Poètes sur le campus, IVème édition – mars 2010, Association des étudiants en Master Diffusion de la culture.

KRISTEVA Julia, *Le Génie féminin la vie, la folie, les mots : Hanna Arendt, Mélanie Klein, Colette, t. I, La vie : Hanna Arendt ou l'action comme naissance et comme étrangeté*, Paris, Fayard, 1999.

KRISTEVA, Julia, *Le Génie féminin la vie, la folie, les mots : Hanna Arendt, Mélanie Klein, Colette, t. II, La Folie : Mélanie Klein ou le matricide comme douleur et comme créativité*, Paris, Fayard, 2000.

KRISTEVA, Julia, *Le Génie féminin la vie, la folie, les mots : Hanna Arendt, Mélanie Klein, Colette, t. III, Les mots : Colette ou la chair du monde*, Paris, Fayard, 2002.

LEDUC, Guyonne (dir.), *Nouvelles Sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MAZENOD, Lucienne (dir.), *Les Femmes célèbres, tome II*, Paris, Éditions d'art Lucienne Mazenod, 1961.

MERCIER, Michel, *Le Roman féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

MONTREYNAUD, Florence (dir.), *Le XXe Siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1989.

NOZZOLI, Anna, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del*

Novecento, Florence, La Nuova Italia, 1978.

PERROT, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

PLANTÉ, Christine (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, 1998.

PLANTÉ, Christine, (dir.), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIXe siècle*, Presses Universitaires Lyon 2002.

PLANTÉ, Christine, *La Place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ?*, Paris, Presses Universitaires de France / Revue d'histoire littéraire de la France, n. 3, vol. 103, 2003.

RASY, Elisabetta, *Le Donne e la letteratura*, Rome, Editori Riuniti, 2002.

RASY, Elisabetta, *Ritratti di signora*, Milan, Rizzoli, 1997.

REED, Evelyn, *Féminisme et anthropologie*, Traduit de l'américain par Armelle Mui, Paris, Denoël / Gonthier, 1979.

REGARD, François, *La Force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La Fabrique, 2002.

REID, Martine, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.

REID, Martine (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 2011.

ROCCELLA, Eugenia, *La Letteratura rosa*, Présentation d'Elisabetta Rasy, Rome, Editori Riuniti, 1998.

THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes*, Paris, ENS,1998.

THÉBAUD, Françoise (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XXe siècle*, Paris, Plon, 1992.

VON KULESSA, Rotraud, *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, Champion, coll. "Bibliothèque de littérature générale et comparée, n. 90, 2011.

WEININGER, Otto, *Sexe et caractère*, Traduit de l'allemand par Daniel Renaud, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.

WILWERTH, Evelyne, *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, Mardaga, 1988.

WOOLF, Virginia, *Le Donne e la scrittura*, Traduit de l'anglais par Adriana Bottini, Milan, La Tartaruga, 2003.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Traduit de l'Anglais par Clara Malraux,Paris, Denoël, 1992.

YAGUELLO, Marina, *Le Sexe des mots*, Paris, Belfond, 1989.

YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes : essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1979.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Histoire des femmes en France. XIXe-XXe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

2.c Les avant-gardes au féminin : études critiques

BENTIVOGLIO, Mirella, ZOCCOLI, Franca, *Women Artists of Italian Futurism : Almost lost to history*, New York, Midmarch Arts Press, 1997.

BONNET, Marie-Jo, *Les Femmes-artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

BRIDET, Guillaume, TOMICHE, Anne (dir.), *Genres et avant-gardes, Itinéraires. Littératures, textes, cultures*, Paris, L'Harmattan, Itinéraires. Littérature, textes, cultures, Vol. 1, 2012.2012.

CAGIDEMETRIO, Alide, LANATI, Barbara, TAROZZI, Bianca, *La Signora plusvalore Gertrude Stein*, Bologna, Pitagora, 1979.

CARPI, Giancarlo, *Futuriste : letteratura, arte, vita*, Rome, Castelvecchi, 2009.

CHADWICK, Whitney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames & Hudson, 2002.

CONTARINI, Silvia, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Presses Universitaires de Paris 10, 2006.

CROSET, Magali, *Bona, l'art et la littérature : les enjeux d'une poétique du fil*, Thèse de Doctorat en Langue et Littérature françaises – Poétique, Chambéry, Université de Savoie, 2005.

GOSSMANN, Marlène, *Artistes femmes à Paris dans les années Vingt et Trente du XXe siècle*, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, Dijon, Université de Bourgogne, 2006.

KLÜVER, Billy, MARTIN, Julie (dir.), *Kiki et Montparnasse 1900-1930*, Paris, Flammarion, 1998.

MADELINE, Laurence (dir.), Gertrude Stein – Pablo Picasso : *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2005.

METTINGER, Elke, RUBIK, Margarete, TÜRSCHMANN, Jörg (dir.), *Rive Gauche. Paris as*

a Site of Avant-Garde Art and Cultural Exchange in the 1920s, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010.

PERRY, Gill, *Women artists and the parisian avant-garde*, Manchester University Press, 1995.

SALARIS, Claudia, *Le Futuriste, donne e letteratura d'avanguardia in Italia*, Milan, Edizioni delle donne, 1982.

Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Georgette Agutte, Les femmes-peintres et l'avant-garde, 1900-1930, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2006.

VERGINE, Lea, *L'Autre moitié de l'avant-garde 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Traduit de l'Italien par Mireille Zanuttini, Paris, Éditions des femmes, 1982.

VERNOU, Christian, *Fernande Olivier: une artiste*, *Picasso et Fernande : la bohème à Montmartre. Récit de Gilbert Krill (filleul de Fernande Olivier). Exposition du 18 juin au 14 septembre 1992*, Musée de Cognac, 1992.

ZOCCOLI, Franca, *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Milan, Selene, 2000.

3. Sur les femmes au cœur des avant-gardes

3.a Ouvrages de Sonia Delaunay

BLAISE, Cendrars, DELAUNAY, Sonia, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, Paris, Hommes nouveaux, 1913.

DAMASE, Jacques, DELAUNAY, Sonia, *La Rencontre Sonia Delaunay-Tristan Tzara*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, avril-juin 1977.

DELAUNAY, Sonia, *L'Atelier simultané, 1923-1934, aquarelles et gouaches*, Musée de Lodève, 30 novembre 2002 – 2 mars 2003, Milan, Mazzotta, 2002.

DELAUNAY, Sonia, *Mode et tissus imprimés*, Paris, Jacques Damase, 1991.

DELAUNAY, Sonia, *Noirs et blancs. Dessins*, Paris, Jacques Damase, 1978.

DELAUNAY, Sonia, *Nous irons jusqu'au soleil*, Avec la collaboration de Jacques Damase et de Patrick Raynaud, Paris, Robert Laffont, 1978.

DELAUNAY, Sonia, *Rythmes et couleurs*, Paris, Hermann, 1971.

MALOCHET, Annette, BIANCHI, Matteo, (dir.), *Sonia Delaunay : atelier simultané, 1923-1934*, catalogue de l'exposition tenue à Bellinzona en 2006, Milano, Skira, 2006.

3.a.1 Études critiques sur Sonia Delaunay

BARON, Stanley, DAMASE, Jacques, *Sonia Delaunay. The Life of an artist*, Londres, Thames and Hudson, 1995.

BERNIER, Georges, SCHNEIDER-MAUNOURY, Monique, *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'art abstrait*, Paris, J.C. Lattès, 1995.

DESANTI, Dominique, *Sonia Delaunay. Magique magicienne*, Paris, Ramsay, 1988.

DÜTCHING, Hajo, *Robert et Sonia Delaunay. Le Triomphe de la couleur*, Traduit de l'allemand par Fabienne Michel, Cologne, Taschen, 1994.

GIORDANO, Marina, *Sonia Delaunay. La Danza del colore*, Milan, Selene, 2003.

MALOCHET, Annette, *Atelier simultané di Sonia Delaunay, 1923 – 1924*, Milan, Fabbri, 1984.

PINGULILLY, Yves, *Robert et Sonia Delaunay : la couleur à quatre mains*, Paris, Casterman, 1992.

SIDOTI, Antoine, *Genèse et dossier d'une polémique. « La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France ». Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914*, Archives Blaise Cendrars n° 4, Paris, Lettres Modernes, 1987.

Sonia et Robert Delaunay, Paris, Bibliothèque nationale, 1977.

3.b Ouvrages de Claire Goll

GOLL, Claire, *Arsenik. Eine Deutsche in Paris*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005.

GOLL, Claire, *Arsenic*, Montréal, Variétés, Dussault et Péladeau, 1944.

GOLL, Claire, *Chansons indiennes*, Paris, Seghers, 1952.

GOLL, Claire, *Charles Chaplin intime*, Gallimard, Paris, 1935.

GOLL, Claire, *Éducation barbare*, New York, Éditions de la Maison Française, 1941.

GOLL, Claire, *La Poursuite du vent*, Paris, Orban, 1976.

GOLL, Claire, *Le Ciel Volé*, Paris, Fayard, 1958.

GOLL, Claire, *Le Journal d'un cheval, et autres nouvelles*. Illustrations de Marc Chagall et

Robert Delaunay, Paris, Jean Budry et Cie, 1926.

GOLL, Claire, *Le Nègre Jupiter enlève Europe*, Paris, Crès, 1928.

GOLL, Claire, *Le Tombeau des amants inconnus*, New York, Éditions de la Maison Française, 1940.

GOLL, Claire, *Les Larmes pétrifiées*, Paris, Seghers, 1951.

GOLL, Claire, *Ménagerie sentimentale. Histoire de Bêtes*, Paris, Crès, 1930.

GOLL, Claire, *Poèmes d'amour.* En collaboration avec Yvan Goll. Avec 7 dessins de Marc Chagall, Paris, Fourcade, 1930.

GOLL, Claire, *Une Allemande à Paris*, Paris, Crès & Cie, 1929.

GOLL, Claire, *Une Perle*, Paris, Crès, 1929.

GOLL, Yvan, GOLL, Claire, *Nouvelles Petites Fleurs de Saint-François*, Paris, Seghers, 1952.

3.b.1 Études critiques sur Claire Goll

BLUMENTHAL, « Monatsheft », printemps 1983 vol. 75.

CATTAUI, Georges, DE LA ROUCHEFOUCAULD, Edmée, LANOUX, Armand, *Claire Goll*, Paris, Seghers, 1967.

La Poésie et l'Art sur les chemins d'Yvan et de Claire Goll, Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 1971.

MAHLOW, Verena, *Die Liebe, die uns immer zur Hemmung wurde : weibliche Identitätsproblematik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit am Beispiel der Prosa Claire Golls*, Berlin, Peter Lang, 1996.

Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer « Infamie », Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.

ROBERTSON, Eric, VILAIN, Robert (dir.), *Yvan Goll – Claire Goll, Texts and Contexts*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1997.

3.c Ouvrages de Marie Laurencin

DELSET, Renée, *Le Soir des Fleurs*, Préface par Marie Laurencin, Paris, Seghers, 1953.

LAURENCIN, Marie, *Le Carnet des Nuits*, Paris, Cailler, (1942), 1956.

LAURENCIN, Marie (dir.), *Paul Léautaud : Lettres à Paul Valéry, Rachilde, Marcel Schwob, Adolphe Paupe, Ch.-H. Hirsch, Remy de Gourmont, Marie Laurencin, André Gide, André Billy, Paul Morisse. André Rouveyre, Guillaume Apollinaire, 1902-1918*, Paris, Mornay, 1929.

3.c.1 Études critiques sur Marie Laurencin

ALLARD, Roger, *Marie Laurencin*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1921.

AUCLAIR, Marcelle, *Marie Laurencin portraitiste*, *in Les Annales politiques et littéraires*, n. 2319, 1er octobre 1928.

BORGHINO, Elisa, *Le Carnet de Marie Laurencin. Une écriture rose pâle*, *in* « Collection Texte & Image » en ligne, *Les Femmes parlent d'Art*, vol. 1, Université de Bourgogne, 5 avril 2011.

DAY, George, *Marie Laurencin*, Paris, Dauphin, 1947.

GERE, Charlotte, *Marie Laurencin*, Paris, Flammarion, 1977.

GROULT, Flora, *Marie Laurencin*, Paris, Mercure de France, 1987.

JOSÉ, Pierre, *Marie Laurencin*, Paris, Somogy, 1988.

KAHN, Elizabeth Louise, *Marie Laurencin. Une femme inadaptée in Feminist Histories of art*, Burlington (Vermont USA), Ashgate, 2003.

MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin*, Paris, Hazan, 1981.

MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*, Tokyo, Kyuryudo, 1981.

MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin 1883-1956. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 2 voll., Tokyo, Éditions du musée Marie Laurencin, (1985), 1986.

MARCHESSEAU, Daniel, *Marie Laurencin: cent oeuvres des collections du Musée* Marie Laurencin *au Japon*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1993.

MEYER-STABLEY, Bertrand, *Marie Laurencin*, Paris, Pygmalion, 2011.

SALMON, André, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1961.

SCHWOB, René, *Marie Laurencin*, *in* « L'Amour de l'Art », n. 8, 1933.

THIERRY, Solange, *Le Musée Marie Laurencin*, *in* « L'œil », n. 378-379 de janvier 1987.

WEDDERTROP, *Marie Laurencin*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1921.

3.d Ouvrages d'Hélène d'Œttingen

GREY, Roch, *Guillaume Apollinaire*, Paris, « Sic », 1919.

GREY, Roch, *Guillaume Apollinaire, Souvenirs et témoignages inédits de Gonzague Frick, Louise Faure, Favien Roch Grey, Jeanne-Yves Blanc, Pierre Varenne, Jean Mollet, Pierre Albert-Birot, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Léopold Survage*, Réunis et présentés par Pierre-Marcel Adéma, Albiz, La tête noire, 1946.

GREY, Roch, *Billet circulaire n° 89*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1929.

GREY, Roch, *Henri Rousseau*, Rome, Valori Plastici-Crès, (1922), 1924.

GREY, Roch, *L'Âge de fer*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1928.

GREY, Roch, *Le Château de l'Étang Rouge*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1926.

GREY, Roch, *Les Trois Lacs. Léman Bourget Annecy*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, (1926), 1927.

GREY, Roch, *Van Gogh*, Rome, Valori Plastici-Crès, 1924.

PIEUX, Léonard, *Accordez-moi une audience et je vous réciterai les vers d'un poète inconnu...*, Paris, BnF, (1919), 2006.

PIEUX, Léonard, *Douze poèmes, ornés et gravés sur bois par Léopold Survage*, Paris, « Sic », 1919.

3.d.1 Études critiques sur Hélène d'Œttingen

MEAZZI Barbara (dir.), *Ardengo Soffici – Serge Férat – Hélène d'Œttingen : Correspondance 1903-1964*, Avec des notes de Peter Read et d'Elisa Borghino, et une postface de François Livi, Lausanne, L'Âge d'homme, 2012.

MEAZZI, Barbara, *Soffici, Férat, Roch Grey e gli altri...*, *in* Bart Van den Bossche, Giuseppe Manica & Carmen Van den Bergh (dir.), *Azione-reazione : il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009*, Actes du Colloque International, Bruxelles/Louvain 19-20 novembre 2009, Florence, Franco Cesati, 2012, p. 67-78.

WARNOD, Jeanine, *Chez la Baronne d'Œttingen. Paris russe et avant-gardes (1913-1935)*, Paris, Conti, 2008.

WARNOD, Jeanine, *L'École de Paris. Dans l'intimité de Chagall, Foujita, Pascin, Cendrars, Carco, Mac Orlan, à Montmartre et à Montparnasse*, Paris, Arcadia, 2004.

WARNOD, Jeanine, *Les Artistes de Montparnasse. La Ruche*, Paris, Mayer-Van Wilder, 1988.

3.e Ouvrages de Valentine de Saint-Point

DE SAINT-POINT, *L'Âme Impériale ou L'Agonie de Messaline. Tragédie en trois moments avec musique de scène précédée du Discours sur la tragédie et le vers tragique*, Paris, Figuière, 1929.

DE SAINT-POINT, Valentine, *La Caravane des chimères*, Le Caire-Alexandrie, La Semaine égyptienne, 1934.

DE SAINT-POINT, Valentine, *La Soif et les mirages*, Paris, Figuière & Cie, 1912.

DE SAINT-Point, Valentine, *La Vérité sur la Syrie*, Paris, Edip, 1929.

DE SAINT-POINT, *Le Secret des inquiétudes*, Paris, Vanier-Messein, 1924.

DE SAINT-POINT, Valentine, *Manifeste de la femme futuriste*, Textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel, Paris, Mille et une nuits, 2005.

DE SAINT-POINT, Valentine, *Poèmes de la mer et du soleil*, Paris, Messein, 1905.

DE SAINT-POINT, *Trilogie de l'Amour et de la Mort. Un amour*, Paris, Vanier-Messein, 1906.

DE SAINT-POINT, *Trilogie de l'Amour et de la Mort. Un inceste*, Paris, Vanier-Messein, 1907.

DE SAINT-POINT, *Trilogie de l'Amour et de la Mort. Une mort*, Paris, Vanier-Messein, 1911.

DE SAINT-POINT, Valentine, *Une femme et le désir*, Paris, Vanier-Messein, 1910.

DE SAINT-POINT, Valentine, *Una donna e il desiderio. Romanzo*, Traduction de l'anglais de A. Serafini, Milan, Sonzogno, 1928.

DE SAINT-POINT, *La Femme dans la littérature italienne*, *in* « La Nouvelle Revue », XXXIe année, Troisième Série, Tome XIX, Janvier-Février 1911, pp. 25-42.

3.e.1 Études critiques sur Valentine de Saint-Point

BALLARDIN, Barbara, *Valentine de Saint-Point*, Milan, Selene Edizioni, 2007.

LE BRET, Henri, *Essai sur Valentine de Saint-Point*, Nice, Aloes, 1923.

MOORE, Nancy Gaye, *Valentine de Saint-Point, « La Femme intégrale » and her quest for a modern tragic theatre in « L'Agonie de Messaline » (1907) and « La Métachorie » (1913)*,

Thèse de doctorat en Philosophie, Field of Theatre and Drama, Evanston, Illinois, 1997.

REBOUL, Jacques, *Notes sur la morale d'une "annonciatrice", Valentine de Saint-Point*, Paris, Figuière, 1912.

RICHARD DE LA FUENTE, Véronique, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Editions des Albères, 2003.

SINA, Adrien, *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.

VERDIER, Abel, *À la recherche de la vérité*, Paris, Verdier, 1978.

ZOUARI, Faouzia, *La Caravane des chimères. Biographie romancée*, Paris, Olivier Orban, 1990.

ZOUARI, Faouzia, *Valentine de Saint-Point. Un itinéraire de l'Occident à l'Orient*, Thèse de doctorat en Littérature française, Paris 3, 1984.

3.f Ouvrages d'Elsa Triolet

TRIOLET, Elsa, *À Tahiti, Bonsoir Thérèse, Les Manigances : journal d'une égoïste*, Munich, Jaspard Polus & Cie, 1964.

TRIOLET, Elsa, *Camouflage*, Traduit du russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, 1976.

TRIOLET, Elsa, *Ce n'était qu'un passage de ligne*, Paris, Le Temps des Cerises, 2002.

TRIOLET, Elsa, *Chroniques théâtrales. Les Lettres Françaises 1948-1951*, Textes recueillis, choisis et annotés par Monique Lebre-Peytard, Avant-propos de Michel Appel-Muller, Paris, Gallimard, 1981.

TRIOLET Elsa, *Écrits intimes 1912-1939*, Édition établie, préfacée et annotée par Marie-Thérèse Eychart, Traduction de Lily Denis, Paris, Stock, 1998.

TRIOLET Elsa, *Fraise-des-Bois*, Traduit du russe par Léon Robel, Préambule d'Aragon, Paris, Gallimard, 1974.

TRIOLET Elsa, *L'Âge de Nylon*, Paris, Gallimard, 1959-1963.

TRIOLET Elsa, *La Mise en Mots*, Genève, Skira, Les Sentiers de la création, 1969.

TRIOLET, Elsa, *Le Cheval Blanc*, Paris, Laffont, 1973.

TRIOLET, Elsa, *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1973.

TRIOLET, Elsa, *Le Rendez-vous des étrangers*, Paris, Gallimard, 1956.

TRIOLET, Elsa, *Le Rossignol se tait à l'aube*, Paris, Gallimard, 1970.

TRIOLET, Elsa, *Les Amants d'Avignon*, Édition établie et présentée par Martine Reid, Paris, Gallimard, (1943), 2007.

TRIOLET, Elsa, *Mille regrets*, Paris, Denoël, 1942.

TRIOLET, Elsa, *Œuvres romanesques croisées*, Paris, Laffont, 1973.

TRIOLET, Elsa, Elsa Triolet, *Personne ne m'aime*, Paris, La Bibliothèque Française, 1946.

3.f.1 Études critiques sur Elsa Triolet

ARAGON, Louis (dir.), *Elsa Triolet*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1972.

ARAGON, Louis, *Les Yeux d'Elsa*, Préface par Karine Ngango, Paris, Seghers, 2002.

BOUCHARDEAU, Huguette, *Elsa Triolet. Écrivain*, Paris, Flammarion, 2000.

BOUGNOUX, Daniel, *De la Contrebande à la clandestinité : Elsa Triolet – Louis Aragon, 1940 – 1942*, Tübingen, Stauffenburg, 2000.

DESANTI, Dominique, *Les clés d'Elsa*, Paris, Éditions Ramsay, 1983.

« Europe », 45° année, n° 454-455, février-mars 1967.

« Europe », 49° année, n° 506, juin 1971.

EYCHART, François, ALBERTINI, Jean, (dir.), *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 1, Rambouillet, 1999.

EYCHART, Marie-Thérèse, *La femme ou l'épreuve de la différence*, *in* « Faites entrer l'infini », n. 30, décembre 2000.

FÉDOROVSKI, Gonzague, SAINT-BRIS, Vladimir, *Russische Musen. Gala Dalì, Olga Picasso, Lou Andreas-Salomé, Elsa Triolet, Anna Achmatowa, Dina Vierny*, Hambourg, Kabel, 1996.

GAUDRIC-DELRANC, Marianne, (dir.), *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle. Actes du colloque international 15-17 novembre 1996 Maison Elsa Triolet – Aragon – Saint-Arnoult-en-Yvelines. Équipe de Recherches Interdisciplinaires sur Elsa Triolet et Aragon*, Préface de Michel Appel-Muller, Paris, L'Harmattan, 2000.

GAVARD-Perret, Jean-Paul, MEAZZI, Barbara, MADOU, Jean-Pol, *Une Traversée du XX siècle : arts, littérature, poésie*, Chambéry, Université de Savoie, 2008.

LEUILLIOT, Bernard (dir.), *Louis, Aragon – Jean Paulhan – Elsa Triolet : Le temps traversé. Correspondance établie 1920-1964*, Paris, Gallimard, 1994.

MARCOU, *Elsa Triolet. Les Yeux et la mémoire*, Paris, Plon, 1994.

STAUDER, Thomas (dir.), *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, Tübingen, Gunter Narr, Collection « Éditions Lendemain », 2010.
TROUVÉ, Alain, *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, Paris, ENS, 2006.

3.f.2 Sitographie d'Elsa Triolet

Site de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon :
http://www.louisaragon-elsatriolet.com/
Site de la maison d'Elsa Triolet et d'Aragon à Saint-Arnoult-en-Yvelines :
http://www.maison-triolet-aragon.com/

4. Critiques et témoignages des auteurs de l'époque

ALERAMO, Sibilla, *Una donna*, Préface de Anna Folli, postface d'Emilio Cecchi, Milano, Feltrinelli Editore, 1994.
APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Mercure de France, 1913.
APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes, Poèmes de la Paix et de la Guerre*, Paris, Mercure de France, 1917.
APOLLINAIRE, Guillaume, *Le Bestiaire*, Paris, LCL, 1967.
APOLLINAIRE, Guillaume, *Le Poète assassiné*, Paris, Gallimard, 1947.
APOLLINAIRE, Guillaume, *Lettres à Lou*, Préface et notes de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1969.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Texte présenté et annoté par Leroy Clinton Breunig et Jean-Claude Chevalier, Collection dirigée par Pierre Berès et André Chastel, Paris, Hermann, 1965.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes*, Paris, Balland-Lecat, 1965-1966, IV tomes.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complète*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, 1991, 1993, III tomes.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland, (1984), 1993.

COCTEAU, Jean, *Portraits souvenirs, 1900-1914*, Paris, Grasset, (1935), 1977.

GINANNI, Maria, *Montagne trasparenti*, Présentation d'Emilio Settimelli, Florence, « L'Italia futurista », 1917.

HALICKA, Alice, *Hier. Souvenirs*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.

IBSEN, Henrik, *Une maison de poupée*, Paris, Flammarion, 1998.

Marevna et les Montparnos au musée Bourdelle. Du 25 septembre au 3 novembre 1985, Paris, Les Musées de la Ville de Paris, 1985.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Come si seducono le donne*, Prefazione di Carmen Llera, Firenze, Vallecchi, 2003.

MARINETTI, Filippo Tommaso, ROBERT, Enif, *Un ventre di donna, romanzo chirurgico*, Milano, Facchi, 1919.

OLIVIER, Fernande, *Picasso et ses amis*, Préface de Paul Léautaud ; édition présentée et annotée par Hélène Klein, Paris, Pygmalion Gérard Watelet, 2001.

OLIVIER, Fernande, *Picasso e i suoi amici*, Préface d'Ester Coen, Traduction de Maria Baiocchi, Rome, Donzelli editore, 1993.

ROSÀ, Rosa, *Una Donna con tre anime. Romanzo futurista*, Rome, Edizioni delle donne, 1981.

SETTIMELLI, Emilio, *Donna allo spiedo*, Milano, Modernissima, 1921.

SETTIMELLI, Emilio, *Nuovo modo d'amare*, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1918.

STEIN, Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, (1934), 1995.

STEIN, Gertrude, *Autobiografia di Alice Toklas*, Traduction de Cesare Pavese, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1938.

STEIN, Gertrude, *Poèmes*, Traduction de l'Américain par Christophe Marchand-Kiss, Paris, Textuel, 1999.

4. Quelques supports méthodologiques

BOGAERT, Catherine, LEJEUNE, Philippe, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003.

BOURDIEU, Pierre, *Les Structures sociales de l'économie*, Paris, Seuil, 2000.

DENIS, Benoît, DE MARNEFFE, Daphné (dir.), *Les réseaux littéraires,* Bruxelles, Le Cri / CIEL, 2006.

DOLFI, Anna, (dir.), "*Journal intime" e letteratura moderna. Atti di seminario, Trento, marzo - maggio 1988*, Rome, Bulzoni, 1989.

DOZO, Björn-olav, *Sociabilités et réseaux littéraires au sein du sous-champ belge francophone de l'entre-deux-guerres*, « Histoire & Mesure », vol. 24, n. 1, 2009.

FRIEDRICH, Hugo, *La Struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Traduit de l'allemand par Piero Bernardini Marzolla, Milan, Garzanti, (1956), 1958, 1975.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1987.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personne. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945.

NIN, Anais, *Il diario*, Milan, Bompiani, 1977.

ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turin, Einaudi, 1973.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain IV. Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968.

6. Autres ouvrages

BAJAC, Quentin, *Le Corps en éclats*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

CAUVILLE, Joëlle, *Mythographie hyvrardienne : analyse des mythes et des symboles dans l'œuvre de Jeanne Hyvrard*, Saint-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996.

CENDRARS, Blaise, *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, Paris, Gallimard, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Pierre-Félix, *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.

ERBETTA, Antonio, (dir.), *Il corpo spesso. Esperienze letterarie e vissuti formativi*, Turin, 2001.

GALIMBERTI, Umberto, *Il corpo*, Milan, 1993.

GALIMBERTI, Umberto, *Paesaggi dell'anima*, Milan, 1996.

LOEWENTHAL, Elena, *Scrivere di sé*, Turin, Einaudi, Collection Gli Struzzi, 2007.

LOMBROSO, Gina, *L'Anima della donna. Riflessioni sulla vita*, Bologne, Zanichelli, 1920.

LOMBROSO, Gina, *La Donna nella vita. Riflessioni e deduzioni*, Bologne, Zanichelli, 1923.

MALAPRADE Anne, *Catherine Pozzi, architecte d'un univers*, Paris, Larousse, 1991.

POZZI, Catherine, *Journal 1913-1934*, Paris, Claire Palhaun, 1997.

ROMENSTAING, Alain, *Jean Giono. Le corps à l'œuvre*, Paris, Champion, 2009.

WARDLE, Cathy Helen, *Beyond Écriture féminine. Repetition and Transformation in the Prose Writing of Jeanne Hyvrard*, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2007.

WARNOD, Jeanine, *Serge Férat. Un Cubiste russe à Paris*, Paris, Conti, 2010.

WOOLF, Virginia, *Journal d'une adolescence*, Traduit de l'Anglais par Marie-Ange Dutartre, Paris, Stock, 1993.

7. Dictionnaires

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige / Plus, 2002.

BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, (1974), 1982.

DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Daniel (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

DIDIER, Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures, vol. 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Encyclopaedia Universalis, Encyclopaedia Universalis, Éditeur à Paris, 2002.

Encyclopaedia Judaica, Jérusalem, Keter, 1972.

Encyclopédie thématique, culture, Paris, Encyclopædia Universalis, 2004.

GODOLI, Ezio (dir.), *Il Dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert-Sejer, 2005.

SALARIS, Claudia, *Dizionario del Futurismo. Idee, provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Rome, Editori Riuniti, 1996.

Who's who in France, Levallois-Perret, Jacques Lafitte, 1971-1972.