

---

# Le Troisième Sexe des avant-gardes

Sous la direction de Franca Bruera et Cathy Margaiilan

Préface de Dacia Maraini

PARIS  
CLASSIQUES GARNIER  
2017

ses rapports sentimentaux avec Ardengo Soffici, mais on ne connaît que peu ou rien de ses compositions artistiques.

C'est ce qui s'est produit pour l'italienne Benedetta Cappa Marinetti. Une femme peintre de grand talent et à la main ferme. Bien qu'elle ait participé à la rédaction du Manifeste de l'Aéropointure futuriste en 1929 et qu'elle ait été la seule femme à avoir participé à cinq éditions (1926, 1930, 1932, 1934 e 1936) de la Biennale de Venise, l'histoire l'a injustement effacée de sa mémoire.

C'est ce qui s'est produit pour la française d'origine roumaine Céline Arnould. À l'ombre de son mari Paul Dermée, elle a fait tout son possible pour imprimer un nouvel élan à l'écriture, dès la fondation de sa revue *Projecteur*, jusqu'à la publication de manifestes et de textes traduisant la découverte de la poésie qui germe dans la vie profonde de chacun de nous et qu'elle a défini *Projectivisme*.

C'est ce qui s'est produit pour la russe Elena Gouro, poétesse du monde en couleurs et de la tendresse maternelle ; et encore pour l'italienne Enif Robert et pour la française Valentine de Saint-Point qui, bien que sous des formes différentes, ont toutes les deux contribué au succès de Marinetti et à la diffusion de sa renommée.

À ce point il serait nécessaire de se demander comment se met en place, s'élabore et se décide la mémoire historique. Il y a ceux qui pensent que l'histoire se fait d'elle-même, au fil des événements qui se suivent et qui finissent par réaliser un dessein reconnaissable. Mais ceux qui ont fouillé dans les archives savent que les choses ne se déroulent pas ainsi. L'histoire est élaborée et racontée par les vainqueurs, aussi bien dans le domaine militaire que dans celui de la culture, de la religion, des arts, etc. Et les femmes ont été toujours du côté des vaincus. Voilà pourquoi leurs œuvres sont invisibles et soigneusement effacées.

Si les femmes portent un intérêt à leurs racines et à la mémoire de genre – dont quelqu'un nie l'existence mais qui existe et pour cause –, il serait opportun, dans le sillage des courageuses spécialistes qui ont organisé ce volume, qu'elles aillent fouiller dans les archives (celles qui n'ont pas été détruites) car elles y trouveront des trésors que nul n'imagine.

## LA PAROLE AUX FEMMES, EN GUISE D'INTRODUCTION

Mieux vaud, s'il faut tomber, tomber  
sous les coups d'un homme.

Alors du moins, on ne dira pas que  
nous ne valons point les femmes.  
SOPHOCLÈ, *Antigone*, v. 672-675.

Le recueil *Le Troisième Sexe des avant-gardes* vise à explorer le rôle essentiel que les femmes ont joué à l'intérieur du circuit culturel des avant-gardes historiques et à examiner leur apport révélateur en Europe dans le cadre spécifique de l'expérimentalisme littéraire et artistique de l'époque.

Le titre du volume tire son origine d'une réflexion que Valentine de Saint-Point a élaboré au cours des années '10 à travers quelques écrits de fiction et de critique. C'est en effet dans son roman *Un amour* (1911) qu'elle a proposé sa propre définition de femme créatrice, qu'elle approfondira dans son essai *La femme dans la littérature italienne*<sup>1</sup> : être « complexe » et « complet », la femme appartiendrait au « troisième sexe » une fois libérée du « joug des obligations féminines », des préjugés et des devoirs auxquels elle a été soumise depuis toujours. C'est le charme indiscret de cette provocation qui nous a inspirées et conduites à entreprendre un parcours de recherche portant sur le rôle incisif des femmes créatrices, dont la force de frappe du discours culturel au cœur des avant-gardes historiques fut retentissante malgré les préjugés sexistes de l'époque.

C'est ainsi que Germaine Albert-Birot, Céline Arnould, Benedetta Cappa Marinetti, Rosa Chacel, Jean Dominique, Elena Gouro, Mascha Kaléko, María Lejárraga, Hélène d'Éttingen, Valentine de Saint-Point

Gisèle Prassinis, Enif Robert, Dorothy Shakespear Pound, María Zambrano et d'autres femmes encore nous ont permis de relancer le débat autour des avant-gardes en Europe pour en retracer une autre histoire, notamment celle qui a été écrite par leurs travaux de recherche littéraire et artistique. Leurs itinéraires créatifs et personnels, bien que très différents entre eux, se sont révélés denses de points communs – comme notre volume le prouve – et ils font écho les uns aux autres car tous ont rayonné au cœur d'une « seule grande ville », l'Europe, comme l'affirmait Valéry Larbaud, une Europe en mesure d'accueillir leurs propositions culturelles. Une Europe dominée à cette époque-là par une nécessité commune aux intellectuels de préfigurer le monde selon leurs visées artistiques et idéologiques, et animée par l'attitude pan-culturaliste des tenants des avant-gardes ; ces derniers souhaitaient un monde nouveau transformé par la révolution et la culture strictement unies entre elles, où « les ondes des océans seront obligées de pincer les cordes tendues de l'Europe à l'Amérique<sup>2</sup> ».

Les protagonistes de ce volume témoignent elles aussi de cette même sensibilité à l'égard du renouveau des arts et des lettres et elles aussi ont manifesté plus ou moins bruyamment leur nécessité de créer un monde à l'image de leurs œuvres et de leurs idéaux. Ce sont des femmes qui ont poursuivi, exactement comme les hommes, ce rêve utopique de transformation qui a caractérisé les « esprits nouveaux » des avant-gardes européennes, et elles l'ont fait en témoignant d'une liberté d'esprit et d'expression absolument singuliers. En jouant souvent des rôles de premier plan qu'il faut désormais leur reconnaître, elles ont partagé cette nécessité largement répandue au cœur des partisans des avant-gardes d'expérimenter de nouvelles formes d'expression de l'écriture : de la prose à la poésie et dans quelque cas, des textes théâtraux. De plus, si les interprètes les plus renommés des mouvements qui vont du Futurisme au Surréalisme ont adopté le Manifeste littéraire comme moyen de communication de leurs pétitions de principes, les femmes ont elles aussi lancé leurs idées moyennant des solutions méta-discursives destinées à supporter la pratique de leurs expérimentations. Valentine de Saint-Point s'est notamment imposée comme la seule écrivaine qui a publié à cette époque-là deux Manifestes, le *Manifeste de la femme futuriste* (1912) et le

2 V. Maiakowski, *Opere*, éd. par I. Ambrogio, Rome, Editori Riuniti, 1958, 4 vol. (ici, vol. 1, p. 757, notre traduction).

*Manifeste de la Luxure* (1913). Céline Arnould, quelques années plus tard, sera la seule femme dadaïste à signer un Manifeste littéraire, comme son *Ombrelle Dada*, publié dans *Littérature* en 1920, en témoigne bruyamment. Et Benedetta Cappa Marinetti est elle aussi la seule femme à avoir rédigé en Italie et dans ces mêmes années, deux manifestes, le *Manifesto sull'immediatezza dell'espressione in arte* (1922-1924, mais publié seulement en 1996) et *Sensibilità futurista* (1927) ; elle a également participé à la rédaction d'un document important dans l'histoire de la peinture des avant-gardes, le *Manifeste de l'Aéropeinture futuriste* (1929).

Si, comme nous venons de le remarquer, les femmes participent de cette tendance distinctive des grands expérimentateurs de l'époque à produire des discours qui accompagnent les œuvres, elles n'ont pas manqué aussi d'approfondir leur recherche en fondant des revues (Céline Arnould), ou en collaborant aux revues et aux journaux de l'époque ; c'est pourquoi on retrouve largement au cœur de la communauté des écrivaines les modalités de communication les plus répandues dans les milieux avant-gardistes.

Le trait commun de la majorité des femmes qui animent ce volume est l'écriture. Cependant elles ont tout de même pour la plupart expérimenté d'autres domaines artistiques : le talent de Benedetta Cappa ou d'Elena Gouro dans la peinture, la passion de Valentine de Saint-Point pour la danse n'en sont qu'une petite attestation. Ainsi leur écriture souvent ressent de cette influence des autres arts et elles mettent en place une écriture basée sur le mélange des codes visuels et verbaux. Les seules exceptions qui confirment la règle de notre volume sont constituées par Germaine Albert-Birot et Dorothy Shakespear. Quant à la première, dont la formation littéraire et la fréquentation du milieu avant-gardiste sont à l'origine de sa transposition musicale des *Mamelles de Troïas* d'Apollinaire, elle a été accueillie avec enthousiasme dans le cercle des représentantes du soi-disant « troisième sexe des avant-gardes » car elle a entrepris la recherche d'un nouveau langage en mesure de comprendre la parole apollinienne en termes musicaux. En revanche, Dorothy Shakespear a enrichi notre florilège de femmes aux intérêts plutôt littéraires car elle a porté une attention particulière à l'illustration des livres, ce qui lui a permis de transposer les mots en couleurs selon sa sensibilité vorticiste. C'est ainsi qu'elles sont entrées de plein pied dans le chœur de ces voix féminines qui ont témoigné aussi, en général,

d'une écriture qui a participé activement au processus de rupture de la transmission des codes génériques.

Le cosmopolitisme de ces femmes qui, pour la plupart, ont fréquenté les milieux intellectuels européens les plus féconds et qui ont voyagé de par l'Europe, est un autre trait qui les lie et qui les rattache à l'esprit avant-gardiste du temps. L'écriture sous pseudonyme comme recherche d'une certaine forme d'anonymat semble constituer une sorte de fil rouge entre les protagonistes de ce volume : il y a des écrivaines qui adoptent des pseudonymes masculins (Jean Dominique, Roch Grey), d'autres qui se font connaître avec le nom de leurs époux (Germaine Albert-Biror, Masha Kaléko, Enif Robert), d'autres encore qui profitent de leurs descendances illustres (Valentine de Saint Point) ; il y a celles qui ne se signent que de leur prénom (Benedetta) et celles qui adoptent des noms de plume (Céline Arnauld). L'aspect qui les rapproche c'est la nécessité de s'éloigner de tout stéréotype lié à leur condition de femmes, ce qui se traduit par un éloignement du soi-disant féminisme – « une erreur politique » selon Valentine de Saint-Point – et par le rejet d'une image de la femme encore conditionnée par sa fonction maternelle, comme Enif Robert l'a très bien montré dans son roman *Un ventre di donna*.

Leur destin d'oubliées appartenant à cette minorité de femmes non conformistes a montré une volonté patente de prise de distance par rapport au développement de la culture de masse ; de plus, leur destin est associé en général à leur condition de femmes mariées, ou compagnes, ou amies d'hommes engagés du point de vue artistique et littéraire. Cela ne fait que souligner leur statut de femmes écrivaines et artistes marginalisées et intégrées socialement et artistiquement de par leur mariage. En ce début du xx<sup>e</sup> siècle, où souvent « le couple d'artistes devient une unité de production au sein de laquelle l'homme est toujours certain de garder le premier rôle<sup>3</sup> », leur participation à la vague de renouveau artistique et littéraire n'est pas suffisamment perçue. Faire partie du circuit des avant-gardistes signifie pour elles tenter d'échapper à la pression que la société exerce sur elles en les dotant d'attributs spécifiques censés non seulement suffoquer leurs capacités de création, mais aussi les plonger dans un dimension de marginalisation sans issue. Ce vingtième siècle qui, pour nous, fait partie du passé, a été pour elles une promesse pour l'avenir : c'est au cours de ces années denses de suggestions culturelles

3 M.-J. Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 52.

et sociales qu'elles ont manifesté leur présence par une action culturelle vouée à prôner une nouvelle image de la femme, ouverte enfin à la différence et jamais renfermée de manière monologique dans une fausse univocité de signification. Bref, c'est à ce moment-là qu'elles ont pris conscience de cette expérience que Luce Irigaray définira bien plus tard comme « pensée de la différence ».

Quelques mots maintenant pour brosser le portrait de chacune de ces femmes regroupées sous l'étiquette de « troisième sexe des avant-gardes ». La première question que nous nous sommes posées face au travail de présentation a été la suivante : comment les proposer aux lecteurs ? Selon l'ordre alphabétique adopté au début de notre introduction ? Selon l'âge de naissance ? Selon qu'elles proviennent de l'Europe occidentale ou orientale ? Selon des critères de renommée ? Aucun de ces critères ne nous a évidemment convaincus ; le « hasard objectif » aurait été peut-être la meilleure des solutions possibles. Cependant nous avons finalement opté pour un ordre chronologique des œuvres et des initiatives culturelles et artistiques promues par les auteurs. Ce critère pourra permettre au lecteur de suivre de près leur apport fécond aux parcours franchis par les avant-gardes et de vérifier comment au fil des ans ces femmes se sont impliquées dans les activités avant-gardistes de leur pays tout en mettant en place un véritable réseau de relations dans l'Europe tout entière.

Marie Closset (1873-1952), alias Jean Dominique, qui appartient à cette première génération d'intellectuelles belges formées aux idéaux de liberté individuelle ouvre notre volume. Elle fréquente les milieux de l'avant-garde anarchiste bruxelloise et débute en poésie en publiant, sous le conseil d'Émile Verhaeren, ses vers dans la revue *l'Art Jeune*. Cette première incursion dans les milieux avant-gardistes de la capitale sera renforcée par son insertion dans le milieu de *L'Art Moderne*. Vanessa Gemis nous montre combien Marie Closset ait participé au processus d'émancipation de la femme intellectuelle en lui conférant une nouvelle image, celle de la femme créatrice, et en contribuant à la création d'un cercle d'intellectuelles – les Peacocks – amoureuses de poésies et désireuses de participer ainsi au renouveau artistique. Et ce qui est curieux, c'est qu'au cœur de ce cercle Jean Dominique, comme par effet de mise en abyme, prend le surnom de Bobby, qui est également à considérer comme deuxième pseudonyme de l'écrivaine. Combien d'identités voulait-elle donc arborer, Marie Closset ?

Valentine de Saint-Point (1875-1953) a inspiré la réalisation et le titre de notre volume. Elle est soumise à l'analyse d'Elisa Borghino qui, depuis ses débuts de chercheuse, a traqué les origines du « troisième sexe », jusqu'à en adapter la définition pour son mémoire de master. Sa contribution s'ouvre donc d'abord sur la genèse de ce tiers sexe, pour s'orienter ensuite vers l'analyse de l'image de la femme nouvelle que Valentine de Saint-Point a forgé tout au long de sa période de formation artistique et littéraire au sein des avant-gardes. Celle-ci se définit par l'ambiguïté, par son aspect exceptionnel et par sa capacité de s'exprimer moyennant des voix et des langages différents. Cette sur-femme, comme l'écrit Elisa Borghino, ne devra donc pas être réduite au cliché de la mère de famille passive et naïve, mais être, comme le propose Saint-Point, guerrière et dominatrice à l'image de l'homme. D'autres aspects également importants de l'œuvre de Valentine de Saint-Point émergent parallèlement à l'analyse de la femme nouvelle : la subversion des canons traditionnels qu'elle opère à travers son activisme moderniste et la révolte à la morale bourgeoise qu'elle met en œuvre, unis au désir de régénération de la femme. Une femme finalement libérée des conventions sexistes ou idéologiquement dominatrice, au sens futuriste ? Laissons la réponse aux textes et aux manifestes de Valentine de Saint-Point.

Au cours de la même période Saint-Pétersbourg voit tout comme Paris le développement de l'avant-garde russe. Les femmes russes écrivaines et artistes – dont les plus célèbres se sont appelées Nathalia Gontcharova, Alexandra Exter, Olga Rosanova, Liubov Popova etc. – sont très nombreuses ; parmi elles, c'est Elena Gouro qu'Elena Galstrova soumet à notre attention. Elena Gouro (1877-1913) est poète, peintre, dramaturge et prosatrice de la toute première génération futuriste. La présence presque obsédante du motif de la maternité est l'un des éléments les plus récurrents de son œuvre, comme Vadim Cherchenevitch l'avait bien compris. Galtsova analyse de façon ponctuelle les « formes organiques » qui reviennent dans les poèmes de Gouro et ses tentatives de retour aux origines à travers la création en tant que source première pour la recherche des moyens d'interaction entre les arts et les formes abstraites et de synthèse du langage, le *zaoum* notamment.

En poursuivant notre itinéraire, force est de constater que très peu de femmes ont donné une contribution importante à l'avant-garde musicale et qu'une seule a su transposer les intuitions apollinariennes

en langage musical. Alessandro Maras consacre une étude détaillée à Germaine Albert-Birot (1877-1931), dont l'activité artistique, strictement liée à celle de son mari Pierre, se distingue par sa capacité de renoncer complètement à toute sorte de régularité formelle et à tout psychologisme descriptif au profit de la désagrégation cellulaire du discours musical. Les théories anti-mimétiques d'Apollinaire trouvent évidemment chez Germaine Albert-Birot un terrain très fécond sur lequel se greffer et elles ont exercé une influence fondamentale sur ses travaux successifs. Deux articles publiés entre 1917 et 1918 en témoignent largement ; ils sont axés sur l'importance du rythme en tant que structure fondatrice de la danse et de la musique, contre les traditions et le pathétisme.

Dorothy Shakespear (1886-1973) nous permet de constater la présence des femmes artistes dans le climat du vorticisme anglo-saxon. Laurent Bury propose un panorama biographique détaillé de cette femme mieux connue comme épouse d'Esra Pound. Femme cultivée montrant des intérêts culturels multiples, elle a voyagé entre l'Angleterre, la France et l'Italie. C'est à travers Pound que Dorothy connaît en 1914 le milieu vorticiste. Elle a pratiqué tout au début de sa carrière un impressionnisme modéré, pour atteindre finalement une abstraction axée sur la puissance des lignes et des couleurs. Elle a tout particulièrement attiré notre attention pour son activité d'illustratrice de livres, ce qui marque aussi un retour à la figuration très importante dans son parcours de recherche artistique au cœur du milieu vorticiste.

Dans ce va et vient à travers l'Europe, nous revenons à Paris avec Hélène d'Ertingen qui, cachée derrière deux pseudonymes, d'origine russe mais parisienne dans l'esprit, rentre dans la rose des représentantes du troisième sexe des avant-gardes en raison de son ambiguïté foncière. Barbara Meazzi trace son profil biographique pour essayer de résoudre quelques-unes des énigmes qui ponctuent son existence. De plus elle analyse son journal inédit qui contient de nombreuses données utiles afin de reconstruire sa vie, son activité d'écrivaine et de critique d'art, et d'évoquer le contexte culturel dans lequel elle a vécu. Sa maison est le lieu de rencontre des artistes et des écrivains les plus renommés de l'époque, parmi lesquels Apollinaire, le douanier Rousseau, Ungaretti, Picasso et Soffici.

Les rapports de Hélène d'Ertingen avec le futurisme toscan nous conduisent en Italie où nombre d'écrivaines et artistes ont adhéré à

l'avant-garde futuriste. Celle que nous avons retenue est l'une des pionnières, avec Valentine de Saint-Point, des grandes expérimentations artistiques et littéraires au féminin : il s'agit d'Enif Robert (1886-1974), co-auteure avec Marinetti du roman *Un ventre di donna* qui est au cœur de l'article de Lucia Re. Cette contribution montre dans un premier temps comment la bisexualité était perçue dans le contexte idéologique et culturel qui a vu émerger ce roman expérimental. L'analyse du texte que Lucia Re nous propose par la suite met en évidence avec une grande précision de détails la manière dont le roman s'interroge constamment sur l'importance de la créativité féminine et sur l'écriture en tant qu'instrument thérapeutique. Les thèmes du libre choix de la procréation, de la bisexualité androgyne, de la revendication d'une sexualité enfin libre et libérée des préjugés sociaux sont au cœur de ce roman où la description minutieuse de la maladie de la protagoniste n'est qu'une stratégie discursive censée souligner le sens d'aliénation des femmes et leur souffrance dans le processus de recherche de leur corporalité. Les thèmes du lesbisme et de la bisexualité sont développés par Enif Robert tout au long de son roman et sont ponctuellement repris par Lucia Re qui en souligne l'importance dans l'économie du roman en tant que moyens pour faire opposition à l'hétérosexualité normative et à une idée d'expérience amoureuse ou de désir uniquement liés aux finalités reproductives.

Dans notre parcours du troisième sexe de l'avant-garde, Céline Arnauld (1885-1952), d'origine roumaine, nous ramène dans la capitale française et partage avec Valentine de Saint Point la primauté d'avoir écrit un manifeste littéraire. Dans le cadre de son expérience littéraire vouée à bouleverser les conventions de l'esthétique traditionnelle avec l'irrévérence dadaïste, elle est la seule femme à avoir fondé une revue avant-gardiste en 1920, *Projecteur*. Les traits qui rapprochent Céline Arnauld du contexte socio-culturel des avant-gardes du début du xx<sup>e</sup> siècle sont sa condition de déracinée et son cosmopolitisme moderniste. Comme la plupart des écrivaines ou artistes de l'époque – et comme la plupart des femmes appartenant au « troisième sexe des avant-gardes » –, c'est son image de « femme de » (Paul Dermée) qui a contribué pendant longtemps à offusquer son talent. La contribution de Franca Bruera vise à en souligner l'autonomie du langage par rapport au groupe dada auquel elle appartient et à en mettre en relief l'originalité des choix esthétiques

et poétiques au moment de sa soi-disant renaissance à la poésie, qui coïncide avec la fin de la saison de la méfiance dadaïste. À cette phase de recherche appartient l'*Apaisement de l'éclipse*, œuvre théâtrale qui fait émerger des images de femmes victimes de violences psychologiques auxquelles Céline oppose la force de la vie et de la parole, c'est-à-dire les vraies sources d'affranchissement et de libération de la femme. Arnauld semble animée par l'exigence de porter son témoignage sur la condition de la femme à son époque et, en même temps, contraster et condamner peut-être aussi, bien qu'en filigrane, l'image de la femme objet de consommation qu'à partir des années 20 le Surréalisme avait contribué à diffuser. D'origine juive, elle sera obligée de quitter Paris avec son mari franc-maçon et sera clandestine dans la région de Toulouse au cours d'années terribles qui ne manqueront pas de laisser des traces dans sa mémoire. À la libération elle rentrera à Paris. Quelques mois après la mort de son mari Paul Dermée, Céline Arnauld se suicidera au gaz dans son appartement parisien.

Reparons en Italie, terre qui a vu germer et s'épanouir l'un des mouvements d'avant-garde les plus renommés, le Futurisme. Précédemment nous avons parlé de Enif Robert qui, avec Valentine de Saint-Point, ouvrait la voie aux femmes dans le Premier Futurisme. Au cours du Second Futurisme, l'apport de Benedetta Cappa (1897-1977), femme de Filippo Tommaso Marinetti à la conquête d'une image autonome et indépendante de celle de son mari, n'est pas à sous-évaluer bien au contraire. C'est sa double expérience de peintre et d'écrivaine qui l'a menée à inventer un nouveau langage capable d'abolir les frontières entre les arts et les genres. À ce propos, Cathy Margailan souligne l'originalité dont Benedetta témoigne dans l'emploi de la couleur et s'interroge sur la fonction structurale et symbolique de celle-ci. C'est à partir de l'expérience de la peinture, écrit Cathy Margailan, que Benedetta aboutit à l'écriture ; et la couleur exerce un rôle de premier plan dans ce passage spontané entre les genres. Dans son écriture, la couleur devient même l'objectif premier de la narration ; celle-ci par-tielle de l'histoire racontée en en orientant la signification jusqu'à en souligner la portée ésotérique.

Allons maintenant en Espagne dans les années Trente, au cours d'une période où le processus de modernisation a favorisé l'intégration des bourgeoisies dans la vie politique, culturelle et artistique du pays. Même

si le prototype de la femme moderne appartient aux trois générations de 1898, 1914 et 1927 – comme l'explique avec force de détails Mercedes Gómez Blesa –, la vraie apparition des femmes dans le domaine de la culture ne s'est réalisée qu'avec la génération de 1927. Gómez Blesa focalise son attention sur les premières femmes avant-gardistes qui se sont identifiées au prototype féminin de la garçonne ou de la *flapper*, modèles divulgués par les médias de l'époque et bientôt devenus des icônes de la femme moderne. Pendant la période républicaine (1931-1939) plusieurs femmes mettront en œuvre une rhétorique panégyrique à l'égard du système politique ; la République représentera la seule solution possible à la crise politique et sociale du pays et en même temps le seul espoir de se sortir des stéréotypes sexistes. C'est ainsi que Mercedes Gómez Blesa nous fait connaître l'apport de María Lejárraga, Constanca de la Mora, Concha Méndez, Delhy Tejero, Josefina de la Torre, María Zambrano et bien d'autres femmes qui, par leurs témoignages autobiographiques, biographiques ou de fiction ont illustré les paradoxes et les contradictions de leurs expériences personnelles et professionnelles.

Dans l'Allemagne de ces mêmes années, Mascha Kaléko (1907-1975) témoignait d'un talent poétique original et plein d'expression. Kaléko a fréquenté la bohème berlinoise pendant la crise de la République de Weimar. Amelia Valtolina en brosse un portrait exhaustif de poétesse excentrique de la non-appartenance, étrangère aux stéréotypes de la littérature féminine et féministe de l'époque. Elle met en relief chez Kaléko les spécificités d'un moi anti-lyrique très original par rapport à la poésie de son temps. Kaléko dénonce dans ses vers son aspiration à retrouver sa patrie d'origine, la Galicie occidentale ; mais bien que son écriture soit fortement marquée par le choc de l'exil, qu'elle chante la solitude et qu'elle dénonce la catastrophe de l'Allemagne nazie, c'est toujours dans un ailleurs indéfini que sa voix lyrique se réfugie. Ses poèmes sont à l'origine d'images où le réel et l'imaginaire se confondent et se composent mutuellement. Le réalisme de ses sténogrammes n'est pas à saisir comme s'il s'agissait d'une forme d'engagement politique ; ses poèmes passent en revue les lieux et les personnages de la vie quotidienne à Berlin, mettent en relief une humanité sans espoir, chantent la solitude des hommes et dénoncent l'apocalypse de l'Allemagne nazie. Juive, elle sera obligée de quitter son pays : cet événement est à l'origine de son lyrisme mordant et transgressif, qui

se sert d'une langue métisse – l'allemand et l'anglais – dans un style souvent caustique et corrosif.

*Dulcis in fundo*, dans le contexte sexiste du Surréalisme où les femmes ont été pour la plupart marginalisées, Gisèle Prassinos (1920-2015). Muse de Dalí et de Max Ernst, elle a commencé à publier ses écrits à quatorze ans, ce qui lui a valu la comparaison avec Rimbaud (comme Céline Arnould d'ailleurs le fût pour les sujets abordés). Maria Spiridopoulou en analyse les spécificités de l'écriture : Prassinos, qui est une grecque de mère italienne, et qui n'appartient pas non plus à la culture française, recherche sa propre dimension identitaire à travers l'écriture. La perception de soi et de son corps se réalise à l'aide d'une démarche créative automatique, qui devient le centre d'irradiation d'images d'un corps monstrueux et malade, miroir d'une recherche de soi difficile à mener à bien. Mais ce que Maria Spiridopoulou met encore plus en relief, c'est le mélange de son écriture, c'est-à-dire la capacité verbale et imaginative de Prassinos de créer à l'instar de la libération totale de l'inconscient pour aboutir à un niveau de surréalité en mesure d'englober tous les éléments de la vie. Une écriture féminine qui se construit grâce à l'union des données biographiques et culturelles et qui se traduit en images et en impressions auditives inédites.

Dans le cadre d'un état de l'art qui témoigne actuellement d'un intérêt de plus en plus croissant à l'égard de la création au féminin au *XX<sup>e</sup> siècle*, *Le Troisième Sexe des avant-gardes* s'est proposé de tracer une sorte de topographie européenne des femmes créatrices strictement liée à leurs œuvres, à leurs parcours et à leurs réseaux de relations. Le volume a tenté également de pallier les oublis des organes de diffusion de la littérature et des arts qui n'ont pas suffisamment mesuré au cours du *XX<sup>e</sup> siècle* les retombées des activités culturelles de ces femmes dans le processus d'élaboration d'identités et de langages nouveaux des premières décennies de ce même siècle. Dans l'espoir d'avoir contribué à redonner vie à des voix trop longtemps oubliées, et fort conscientes d'en avoir négligées forcément bien d'autres, nous souhaitons que ces partisans du « troisième sexe » des avant-gardes aient regagné la place qui leur appartient de droit, non pas donc « à côté », mais au cœur des fermentations et des recherches des avant-gardes historiques européennes.

Nous laissons maintenant la parole à Mme Dacia Maraini. « L'histoire est élaborée et racontée par les vainqueurs [...] Et les femmes ont été toujours du côté des vaincus » : c'est ce qu'elle écrit dans sa belle préface à notre volume, dans la ligne droite de ces quelques mots tirés d'un dialogue lyrique qu'une représentante de notre « troisième sexe » avait écrit il y a presque cent ans : « ai-je perdu – ai-je gagné ? Les battements de mon cœur peut-être, que je retrouverai sur la plage au sable traîqué<sup>4</sup> ». C'est en laissant donc le dernier mot aux femmes que nous remercions ici vivement Mme Dacia Maraini au nom de tous les contributeurs aussi pour l'attention qu'elle a porté à notre projet de recherche dès son début. Son expérience d'écrivaine et de chercheuse toujours attentive aux questions féminines et toujours prête à promouvoir des initiatives vouées à valoir la figure féminine dans toutes ses expressions nous a servi de modèle pour aller dénicher dans leur cahette des femmes ayant montré non seulement leur talent littéraire et artistique, mais aussi leur grande capacité de lutter contre tout conformisme ordinaire.

Franca BRUERA  
et Cathy MARGAILLAN

## CRÉATION ET AUTO-CRÉATION DANS L'ŒUVRE DE JEAN DOMINIQUE

PASSION CROISÉE : L'ENSEIGNEMENT ET LA POÉSIE

Le choix de la modernité

Marie Closset naît à Bruxelles le 16 août 1873. Au décès de son père, tuteur de profession, elle est envoyée chez sa grand-mère et sa tante maternelles qui dirigent, à Mons, une école et un pensionnat pour filles. Elle y séjournera jusqu'à ses dix-huit ans. C'est à ses jeunes années qu'elle fait remonter son éveil poétique. *Une syllabe d'oiseau*, recueil de souvenirs publié en 1926 raconte toutefois son initiation à la littérature comme l'expression d'une « exaltation confuse, où le don d'écrivain lui était une révélation si prestigieuse qu'elle eût trouvé sacrilège d'y aspirer pour elle-même<sup>1</sup> ». De cette passion pour les livres qui « [ressemblait] vraiment à l'Amour<sup>2</sup> » allait donc d'abord naître une vocation autre que celle de l'écriture : l'enseignement de la littérature. Après ses années de pensionnat, Marie Closset suit donc une formation de régente<sup>3</sup>, dans la section normale des Cours d'Éducation pour jeunes filles que dirige à Bruxelles la féministe Isabelle Gatti de Gamond (1839-1905). Si la profession d'enseignante constitue l'un des principaux débouchés offerts aux femmes de sa génération<sup>4</sup>, elle bénéficie, grâce à son passage sur

<sup>1</sup> J. Dominique, *Une syllabe d'oiseau*. Souvenirs, Bruxelles, la Renaissance du Livre, 1945, p. 121 (1926 pour la première édition).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>3</sup> En Belgique, l'école normale prépare à l'obtention du titre de régente, c'est-à-dire au diplôme permettant d'exercer la profession d'enseignant dans le degré secondaire inférieur (aux élèves âgés de douze à quinze ans).

<sup>4</sup> Jusqu'à l'organisation d'un cycle secondaire complet pour les filles, le régendaat équivalait en effet au degré de formation le plus élevé directement accessible aux femmes. L'université restait d'un accès limité et soumise à la réussite d'un examen d'entrée, jusqu'aux années

<sup>4</sup> C. Arnauld, *Jeu d'échecs*, in C. Arnauld et P. Dermée, *Œuvres complètes. Tome I – Céline Arnauld*, éd. par V. Martin-Schmets, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 105.