

*Céline Arnauld ou le « Rimbaud des demoiselles »*

*En mémoire de Tiziana Goruppi*

Qui est Céline Arnauld ? Le « Rimbaud des demoiselles », comme Louis Aragon l'a définie depuis les pages de *Littérature*<sup>1</sup>, ou l'héritière de Lautréamont, comme Frédéric Saisset l'a écrit dans *La Nervie* en 1922<sup>2</sup> ? Une poétesse plus proche des architectures idéales de Mallarmé<sup>3</sup>, ou plus proche de la simplicité picturale du Douanier Rousseau<sup>4</sup> ? Malgré les confrontations flatteuses, force est de constater que ces quelques définitions, qui remontent aux années '20 du XX<sup>e</sup> siècle, semblent témoigner plus d'une préoccupation d'affiliation, que du souci de saisir l'originalité et l'autonomie du langage poétique de l'écrivaine. Et pourtant, à cette époque-là, Céline Arnauld avait déjà donné de nombreuses preuves de son penchant poétique : en 1914 elle avait publié son premier recueil de poèmes *La Lanterne magique*, suivi en 1919 du roman poétique *Tournevire* et, dans les années Vingt, par les *Poèmes à Claires-voies*, *Point de Mire*, voire des témoignages parmi bien d'autres d'un esprit de recherche qui avait plongé ses racines dans le foisonnement des années les plus effervescentes des grandes expérimentations des avant-gardes historiques.

Aujourd'hui, à presque cent ans de la publication des premiers ouvrages de Céline Arnauld, nombreux commencent à être les moyens de recherche qui permettent de restituer à l'écrivaine sa singularité et d'en nuancer l'image systématiquement associée à Paul Dermée, son mari. Grâce au travail attentif et minutieux de Victor Martin-Schmets, qui en a publié les œuvres complètes en 2013<sup>5</sup>, nous pouvons en effet commencer à en repérer les traces dans les librairies. Cependant, exception faite pour les études menées par Victor Martin-Schmets et Ruth Hemus<sup>6</sup>, la critique apparaît somme toute encore peu sensible à l'importance de l'apport de cette écrivaine dans le contexte littéraire et artistique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Céline Arnauld a certainement contribué à enrichir et à élargir le spectre des instances poétiques et esthétiques des avant-gardes historiques européennes. En France, avec Valentine de Saint-Point, elle est la seule femme écrivain à avoir signé de son seul nom un Manifeste littéraire avant-gardiste : c'est notamment en 1920 qu'elle publie le manifeste dadaïste *Ombrelle dada* dans la revue *Littérature* qui s'était ralliée au mouvement Dada à partir du mois de janvier de cette année-là. Elle est en outre la seule femme à avoir fondé et dirigé au cours de la même année une revue, *Projecteur*, dont le premier (et le seul) numéro parut aux éditions « Au sens pareil » : *Projecteur*, comme elle l'a écrit, est une « lanterne pour aveugles » qui rassemble un éventail de voix poétiques célèbres – à cette époque-là dadaïstes et plus tard surréalistes (Breton,

<sup>1</sup> L. Aragon, « Chronique », *Littérature*, n. 16, septembre-octobre 1920.

<sup>2</sup> F. Saisset, « Livres nouveaux. Les poèmes », *La Nervie*, n. II, 1922.

<sup>3</sup> L. Chenoy, « Les Poèmes », *Le Thyse*, n. 9, 1 mai 1923.

<sup>4</sup> A. Fontainas, « Revue de la quinzaine. Les poèmes », *Mercure de France*, n. 654, 15 septembre 1925.

<sup>5</sup> C. Arnauld et P. Dermée, *Œuvres complètes. Tome I – Céline Arnauld*, éd. par V. Martin-Schmets, Paris, Classiques Garnier, 2013. Dorénavant le volume sera indiqué par le sigle *ŒC*.

<sup>6</sup> Nous remercions Victor Martin-Schmets, pionnier dans la recherche autour de l'œuvre de Céline Arnauld, pour nous avoir toujours tenu au courant de ses activités et de ses publications. Nous remercions également Ruth Hemus pour nous avoir fourni ses données bibliographiques concernant Céline Arnauld que nous avons signalées dans la bibliographie de notre article. Nous nous bornons ici à citer son volume *Dada's Women* (London and New Haven, Yale University Press, 2009), qui contient un chapitre consacré à Céline Arnauld.

Picabia, Soupault, Eluard) – regroupées autour du projet de déconcerter et de contester les institutions par de tumultueuses effervescences artistiques et littéraires.

Avec Picasso, Apollinaire, Salmon, Modigliani, Cendrars, Magnelli, Tzara et bien d'autres tenants de l'avant-garde littéraire et artistique parisienne, Céline Arnaud partage la condition existentielle de déracinée. Juive roumaine, elle gagne Paris très jeune, où elle se fait connaître par le succès de scandales qu'elle remporte et partage avec les amis dadaïstes. Son cosmopolitisme moderniste se reconnaît facilement dans les initiatives culturelles d'envergure internationale dans lesquelles elle s'engage, et dans le vertige de son écriture du discontinu qui la range à juste titre dans le sillon des témoins de la « crise de la conscience européenne », selon l'expression de Paul Hazard<sup>1</sup>.

Une étrangère à Paris, comme nous venons de le dire. Une écrivaine étrangère parmi bien d'autres créatrices, comme Sonia Delaunay, Claire Goll, Elsa Triolet, Giselle Prassinos, etc., qui avaient élu domicile culturel dans la ville la plus cosmopolite de l'époque et qui, comme la plupart des femmes artistes et écrivaines, a gardé et garde encore aujourd'hui l'image de femme – épouse, compagne, amante – d'un homme. Comme Sonia Terk qui est l'épouse de Robert Delaunay, comme Nathalie Gontcharova qui vit avec Larionov, comme Sophie Taueber avec Jean Arp, Céline Arnaud est l'épouse de Paul Dermée. Cependant, pendant longtemps et surtout au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, « le couple d'artistes devient une unité de production au sein de laquelle l'homme est toujours certain de garder le premier rôle<sup>2</sup> ». Le rapport de soumission ou de dépendance au cœur du couple homme-femme que Marie-Jo Bonnet remarque dans son étude sur la pratique artistique féminine à l'époque des premières avant-gardes est une condition également répandue dans le contexte littéraire des mêmes années, étant donné la nature socio-culturelle de la question. Vivre à côté d'hommes reconnus, comme Whitney Chadwick l'a écrit dans sa remarquable étude sur les femmes surréalistes, signifie s'assujettir à l'hégémonie masculine et « [...] suivre souvent des voies personnelles<sup>3</sup> ». Ce trait, que Chadwick souligne à propos des femmes surréalistes, marque aussi profondément la carrière de Céline Arnaud, dont l'originalité a été toujours négligée au profit de son image minimisée de collaboratrice de son mari Paul, qui a été par contre justement reconnu en tant que poète, romancier, journaliste et pionnier de la radio.

Son œuvre – qui se compose en général de textes poétiques, narratifs et de chroniques journalistiques – tire son origine d'une conception très expérimentale de l'écriture : dès la publication de son premier roman *Tournevire* (1918), son travail de recherche vise à la construction de textes polyphoniques à l'enseigne de la mutation générique et de l'hybridation, ainsi qu'à la pratique de la spontanéité métaphorique de l'écriture. C'est à l'époque de la fondation de la revue *Projecteur* que Céline Arnaud établit les principes sur lesquels repose son projet de recherche, basé sur ce qu'elle définit comme « Projectivisme ». Le Projectivisme n'est pas un mouvement littéraire, ni un « isme » parmi les « ismes » qui ponctuent les années des expérimentations avant-gardistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est une façon de concevoir la création poétique comme par effet d'une projection de la réalité et de reproduction des effets éphémères de la réalité même. C'est une forme de surréalisme *ante litteram*, qui puise ses racines dans le surréalisme apollinarien : « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir<sup>4</sup> », a écrit Apollinaire en 1917 ; et il suffit de rappeler le format original de la

<sup>1</sup> P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin et Cie, 1935.

<sup>2</sup> M.-J. Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 52.

<sup>3</sup> W. Chadwick, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Édition du Chêne, 1986, p. 140.

<sup>4</sup> G. Apollinaire, « Les Mamelles de Tirésias », in *Œuvres poétiques*, éd. par P. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Collection de la Pléiade », 1967, p. 865-66.

revue *Projecteur*, 23 cm. x 10, pour saisir l'originalité de l'esprit toujours nouveau qui anime Céline Arnould. Cette écrivaine talentueuse a le mérite d'avoir su jeter un pont entre la forme embryonnaire du Surréalisme et son épanouissement, comme en témoignent les quelques modèles de son œuvre que nous allons citer par la suite.

*Nemo propheta in patria*

Comme nous venons de le remarquer, Céline Arnould fait partie de ce groupe d'artistes et d'écrivains qui se sont exprimés dans un contexte géographique et culturel différent du leur. Il est bien notoire que Paris, dans les années les plus frénétiques des expérimentations du début du XX<sup>e</sup> siècle, était un terrain culturel très fécond pour ceux qui pratiquaient l'exil volontaire ou involontaire et qui avaient suivi une trajectoire les amenant de la périphérie au cœur des grands centres de la culture. D'origine roumaine, comme son ami Tristan Tzara, Céline Arnould - nom de plume de Caroline Goldstein - naît le 27 décembre 1885 dans le sud de la Roumanie, à Călărași, près de Bucarest. Orpheline de mère, elle voyage avec son père et rejoint Paris en 1914, où elle entame des études universitaires en lettres. En novembre 1914 elle épouse Paul Dermée, écrivain belge anarchique qui vit à Paris depuis 1911. Avec lui Céline entre dans le cercle des artistes dadaïstes, collabore à leurs revues et à leurs manifestations. L'année 1920 est particulièrement importante pour la renommée culturelle du couple : elle dirige la revue *Projecteur* et publie le recueil poétique *Poèmes à claires-voies*, alors que lui dirige et publie les revues *Z* et *Esprit Nouveau*. C'est à 1921 que remonte son recueil de poèmes *Point de Mire* et à 1923 *Guêpiers de Diamants*. Peu à peu, Céline Arnould s'éloignera du groupe dadaïste, jusqu'à interrompre ses rapports de collaboration en 1924, en concomitance avec la naissance du Surréalisme. Dans l'entretemps elle travaillera aussi comme critique littéraire et d'art, elle s'occupera de critique cinématographique et préparera la publication de *L'Apaisement de l'Eclipse* (1925), passion en deux actes.

De 1916 à 1924 environ, elle participe aux manifestations du groupe parisien dadaïste : elle collabore aux revues *Littérature Dadaphone*, *Z*, 391, *Ça ira*, et bien d'autres, et son nom est bien connu dans les cercles avant-gardistes. Deux événements ont notamment fait beaucoup du bruit à l'époque, et Céline Arnould y a participé : le célèbre banquet en l'honneur de Guillaume Apollinaire, au Palais d'Orléans de Paris, le 31 décembre 1916, et plus tard, en 1920, les manifestations dada du 27 mars (où elle joue le rôle de la femme enceinte dans *La Première aventure de Monsieur Antipyrine*) et celle encore plus mémorable du 26 mai, c'est-à-dire le « Festival Dada » de la Salle Gaveau<sup>1</sup> où Céline Arnould contribue avec ses *Jeu d'échecs*. Sa signature à l'encre verdâtre est bien visible en haut à droite dans le tableau de Francis Picabia *L'œil cacodylate* (1921). Son visage ne manque pas d'être immortalisé dans les photographies de l'époque, au cœur du cercle des dadaïstes européens les plus intrépides<sup>2</sup> : ils sont treize au total, douze hommes et une seule femme, Céline. Très hardie, elle fréquente aussi le milieu créationniste, comme ses rapports d'amitié avec Vicente Huidobro et Gerardo Diego en témoignent<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Pour les détails, voir M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.

<sup>2</sup> La photographie la plus célèbre l'immortalise avec les collaborateurs de la revue 391 : Tristan Tzara, Francis Picabia, André Breton, Benjamin Péret, Paul Dermée, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Louis Aragon, Théodore Fränkel, Paul Eluard, Clément Pansaers et Emmanuel Fayé.

<sup>3</sup> Céline Arnould est présente aussi dans une célèbre photographie datée 1921-1922 chez Vicente Huidobro. Avec elle on peut reconnaître Lucie Kahnweiler, Juan Gris, Zdanevitch, Gerardo Diego, Josette Gris, Fernand Léger, Le Corbusier, D. H. Kahnweiler, Paul Dermée, Jeanne Léger, Waldemar George, Louise Leiris, Vicente Huidobro et Céline Arnould. Gerardo Diego lui a consacré le poème *Canción de cuna* (in G. Diego, *Manual de espumas*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1924).

À partir de 1925, Céline Arnauld continue son activité d'écrivaine loin du milieu surréaliste et vit une vie apparemment sereine jusqu'à la radicalisation des totalitarismes en Europe. Depuis lors, les données de sa vie commencent à faire défaut : nous savons qu'en 1935, elle fréquente le milieu de l'Association des écrivains pour la défense de la culture. Pour Céline et pour Paul Dermée une période de souffrance va commencer. D'origine juive, elle doit quitter Paris avec son mari qui est franc-maçon. Réfugiés dans la zone libre, ils seront clandestins dans la région de Toulouse où Tristan Tzara aussi a trouvé refuge. À la libération ils rentreront à Paris. Quelques mois après la mort de Paul Dermée, le 21 février 1952, Céline Arnauld se suicidera au gaz dans son appartement parisien<sup>1</sup>. Seule et sans ressources dans un pays ruiné par le conflit mondial et qui commençait à partir de zéro sa reconstruction politique et économique, elle ne saura pas survivre aux événements.

### *La double voie de la poésie*

« Ne vous méfiez pas de moi », a écrit Céline Arnauld dans les années les plus frénétiques de son engagement dada, « je ne suis que le reflet éphémère / du projecteur / aubade à porte-voix<sup>2</sup> ». Bien que rangée parmi les indomptables de l'avant-garde littéraire parisienne en raison de sa participation active aux manifestations dada, Céline Arnauld semble pourtant depuis son début d'écrivaine poursuivre un double parcours créatif : si d'un côté les témoignages de son nihilisme destructif ne font pas défaut, de l'autre la quête d'une expérience poétique plus constructive aux marges du mouvement dada semble peu à peu l'emporter. Et dans ce chemin qui l'a menée de l'expérience collective au cœur du groupe dada à la sphère de l'expérience constructive personnelle, Céline a tâché d'explorer les potentialités du langage poétique jusqu'à identifier une double façon de concevoir la poésie.

La première définition de poésie que Céline Arnauld formule coïncide avec les années de sa collaboration régulière au groupe dada à Paris. Pratiquant l'incohérence et l'autodérision, ouverte aux jeux linguistiques et aux aphorismes, l'écriture de Céline Arnauld est à cette époque-là un vrai détonateur de surprises ; et la surprise, comme Apollinaire l'avait expliqué en 1917, est la vraie ressource de tout esprit nouveau en mesure d'admettre :

[...] les expériences littéraires même hasardeuses, et [...] parfois peu lyriques. C'est pourquoi le lyrisme n'est qu'un domaine de l'esprit nouveau dans la poésie d'aujourd'hui, qui se contente souvent de recherches, d'investigations, sans se préoccuper de leur donner de signification lyrique<sup>3</sup>

Dans le sillon de cette exigence de renouveau, c'est en 1920 que Céline Arnauld, s'inscrivant dans le droit fil du dadaïsme parisien, donne sa première définition de poésie :

Poésie = cure-dent, encyclopédie, taxi ou abri-ombrelle<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Des détails concernant nouvelle de la mort de Céline Arnauld sont présents dans B. Meazzi, *Paul Dermée entre la Belgique, la France et l'Italie*, in A. Guyaux (dir.), *Echanges épistolaires franco-belges*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2007, p. 235-250.

<sup>2</sup> C. Arnauld, « Luna park », *Projecteur*, 21 mai 1920. La revue est disponible sur le site *The International Dada archive* (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/>) de la Bibliothèque de l'Université de Iowa (cf. « Digital Dada Library »: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>)

<sup>3</sup> G. Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Collection de la Pléiade », 1991, p. 948.

<sup>4</sup> C. Arnauld, « Ombrelle-Dada », *Littérature*, n. 13, mai 1920.

Comme s'il s'agissait d'une équation algébrique, Céline montre l'égalité entre les membres de sa comparaison par l'utilisation d'un symbole mathématique. Avait-elle peut-être à l'esprit le sixième point du *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 mai 1912) qui se réclamait de l'emploi des signes mathématiques pour combattre « [...] l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero<sup>1</sup> »? Ce qui est sûr, c'est qu'en reprenant tous les apports de la révolution esthétique apollinarienne, Céline ne manque pas de témoigner d'une imagination calligrammatique très féconde, dans la mesure où c'est la dimension méta-poétique de l'équation algébrique qui affiche de façon claire la dimension polémique et programmatique de son manifeste<sup>2</sup>.

Provocatrice dans son mode énumératif anticipateur de l'inventaire surréaliste, cette définition de poésie célèbre le refus de toute rationalité dans le sillage de la contestation du sens et des institutions et par le biais de solutions formelles et stylistiques largement répandues parmi les promoteurs de l'esprit de révolte antilittéraire dada. Cependant, parmi les vingt-trois manifestes Dada publiés en 1920 dans le n. 13 de *Littérature*, celui de Céline Arnauld est le seul qui exprime le rejet du langage traditionnel par le recours à l'autorité d'une formule mathématique : garant de confiance et crédibilité, l'égal des mathématiciens l'emporte sur tout processus de comparaison qui tire son origine d'un mécanisme logico-rationnel de la pensée, semble nous suggérer l'auteure. Et c'est dans cet esprit irrévérencieux envers toute forme de convention que Céline conçoit ses écrits appartenant à sa saison dadaïste. Cette période sera marquée d'un côté par un esprit d'équipe très prononcé favorisant la dimension de l'expérimentation collective de l'expression littéraire, et de l'autre par une forte exigence d'engagement et de formalisation théorique, ce qui coïncide du point de vue historique, selon la périodisation formulée par Erich Hobsbawm, aux années de la fin de l'Âge des Empires et notamment au début des grands élans internationalistes<sup>3</sup>.

C'est dans ce même esprit de recherche que Céline Arnauld, un an avant sa définition de poésie, avait publié *Tournevire*<sup>4</sup>. Sous-titrée « roman », cette œuvre repose sur l'abolition des classifications esthétiques conventionnelles et célèbre l'éclatement des frontières entre les genres littéraires<sup>5</sup>. *Tournevire* s'ouvre sur le lever de rideau d'un théâtre de « nouveau-nés » pour présenter une troupe de personnages fort curieux : des ogres, des ours, des dresseurs d'animaux, des jongleurs, des bouffons, des athlètes, des croque-mitaines se succèdent dans un décor de cirque-ménagerie et parmi des sphères qui roulent sur les planches. « Toute une acrobatie de gens de cirque<sup>6</sup> » se produit pour tracer de nouveaux contours au genre romanesque qui perd ici complètement ses paramètres conventionnels au profit d'une forme « ouverte » en expansion, comme pourrait le dire Umberto Eco, et qui célèbre l'apothéose de la transgression générique.

*Tournevire* puise en effet à la performance et à la virtuosité de la pratique des jeux forains, à l'expressivité du théâtre et à l'immédiateté de la chanson : que reste-t-il du sous-titre de son œuvre, serions-nous tentés de nous demander ? Le projet de Céline Arnaud était sans doute celui d'effacer le personnage comme locuteur identifié au profit d'une pluralité de voix et de corps – humains et d'animaux – censés raconter l'histoire de son roman. C'est ainsi qu'au début de *Tournevire*, lorsque un Ogre « attend le signal

<sup>1</sup> « [...] l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée d'Homère », notre traduction. Dans le manifeste on lit aussi que : « Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno segni della matematica: + - x : = > <, e i segni musicali » (« Pour accentuer les mouvements et indiquer leur direction, il faudra employer les symboles mathématiques : + - x : = > <, et les symboles musicaux », notre traduction), in F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in L. De Maria (dir.), *Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 78.

<sup>2</sup> Sur les spécificités des manifestes littéraires des avant-gardes, cf. Cl. Abastado (dir.), « Les Manifestes », *Littérature*, n. 39, 1980.

<sup>3</sup> Cf. E. J. Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes, histoire du court XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Complexe 1999 [1994].

<sup>4</sup> L'ouvrage fut publié à Paris aux Éditions de l'Esprit nouveau en 1919.

<sup>5</sup> M. Dambre, M. Gosselin Noat, *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, 2001.

<sup>6</sup> F. Divoire, *Noi*, 3<sup>e</sup> année, n. 1, janvier 1920.



serviles mouvements de tête » écrit Aragon<sup>1</sup>, « la logique est une erreur, la rationalité un concept absurde, et le principe d'identité une monstrueuse blague » explique Dunan<sup>2</sup> depuis les pages de la revue ; « Au Collège de France / ils s'endorment sur les bancs » dénonce Céline Arnould<sup>3</sup> ; « partir le dernier et arriver le dernier » est un objectif, parmi d'autres, que Francis Picabia veut atteindre par la poésie<sup>4</sup>. C'est ainsi que, depuis les pages de *Projecteur* de Céline Arnould, l'action d'insurrection collective dadaïste contre tout et contre tous se poursuit, tout en confirmant la nécessité de tout esprit dada de travailler en fonction d'un langage nouveau conforme aux temps nouveaux.

Si, en mars 1920, Céline Arnould, dans son rôle de fondatrice et directrice de *Projecteur*, conforte le principe cher aux avant-gardes de la création et de l'action collective du groupe qui réorganise des forces intellectuelles fragmentées<sup>5</sup>, au mois de mai elle continue de répondre à ce même horizon d'attente dada depuis les pages de ses *Poèmes à Claires-Voies*<sup>6</sup>, mais sous l'égide d'un projet tout à fait individuel. C'est à l'occasion de la parution de ce recueil de poèmes que Louis Aragon a attribué à Céline Arnould le surnom de « Rimbaud des demoiselles » :

À côté de Plutarque des écoles chrétiennes, rangeons le Rimbaud des demoiselles. Il y a une histoire très obscure sur la femme et le serpent. Lequel des deux séduit l'autre et ce qu'il en advint, à une certaine époque les livres ne parlaient que de cela. Depuis ce temps, on a inventé l'ombrelle, serpent apprivoisé et immobile, et les femmes font elles-mêmes des livres avec des volants, des fronces, des jours, des festons<sup>7</sup>.

À cette époque Aragon a vingt-trois ans, il a déjà publié son recueil *Feu de joie* (1919) et a collaboré à *Projecteur*. Le ton quasiment sexiste de ses affirmations ne doit pas pour autant nous faire tomber dans le piège d'attribuer aux mots d'Aragon une acception résolument antiféministe. Il s'agit plutôt d'une affirmation qui met en lumière d'un côté le binarisme originaire de la pensée occidentale et de l'autre le stéréotype sexiste d'une époque qui, même au cœur de ses couches sociales les plus cultivées, avait encore du mal à concevoir la littérature comme forme culturelle « mixte ». Et pourtant, en ce 1920, le Dadaïsme était en train de prouver bien le contraire : avec Céline Arnould, qui promouvait son mouvement à Paris, Hanna Höch, dadaïste berlinoise, travaillait au projet de déconstruction de l'image de la femme-objet avec son photocollage *Jolie fille*, et avec elles Emmy Hennings, Sophie Taeuber-Arp et bien d'autres femmes portaient leur contribution substantielle non seulement au mouvement dada, mais aussi et surtout au procès de progressive prise de conscience, de la part des femmes artistes, de la nécessité de « bouleverser la syntaxe<sup>8</sup> » de la métaphysique de la différence.

Dans les *poèmes à Claires-voies*, comme la critique de l'époque l'avait bien compris<sup>9</sup>, la lanterne de projection de Céline projette des images à l'arrière-goût

<sup>1</sup> L. Aragon, « Café-crème », *Projecteur*, cit.

<sup>2</sup> R. Dunan, « Hyper Dada », *ibid.*,

<sup>3</sup> C. Arnould, « Les Ronge-bois », *ibid.*

<sup>4</sup> F. Picabia, « Handicap », *ibid.*

<sup>5</sup> Cf. à ce sujet A. Asor Rosa, *Avanguardia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Turin, Einaudi, 1977 (vol. II).

<sup>6</sup> C. Arnould, *Poèmes à Claires-voies*, Paris, Éditions et Librairie, 1920.

<sup>7</sup> L. Aragon, « Chronique », *Littérature*, 2e année, n. 16, septembre-octobre 1920.

<sup>8</sup> L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 142.

<sup>9</sup> Quant à l'influence de Rimbaud sur la poésie de Céline Arnould, nous rappelons non seulement le jugement de Louis Aragon, mais aussi la notice parue dans la revue italienne *Noi* à propos du recueil *Tournevire* : « [...] Ricchezza lirica, ma a tinte chiare, e semplicità ed evidenza di bassorilievo ellenico. Qua e là ancora, tuttavia, qualche pennellata ricorda i maestri: Mallarmé e Rimbaud » (« [...] Richesse lyrique, à teintes claires, simplicité et évidence de bas-relief hellénistique. Par-ci par-là, pourtant, des touches de pinceau qui rappellent les maîtres : Mallarmé et Rimbaud », (notre traduction). Céline Arnould n'a d'ailleurs jamais caché son admiration pour Arthur Rimbaud, comme ses œuvres en témoignent (voir par exemple l'exergue de la deuxième partie des *Heures intactes*, tiré des *Illuminations* de Rimbaud (in C. Arnould, *ŒC*, p.276).

rimbaldien presque inaccessibles pour tout esprit empreint de naturalisme et anticipatrices d'une sensibilité pour le merveilleux du quotidien très proche de la sensibilité surréaliste :

Les yoles dansent  
sur le dos des poissons

*Sommeil marin*

J'ai vu le soir en sabots  
se glisser dans l'abîme

Jamais le délire du phare  
n'empêchera la danse des chevaux d'or

Orchestre de scaphandriers  
Ciel rapiécé par des clochettes aimantées  
La lune a avalé une tranche de pastèque<sup>1</sup>

Ces quelques vers du poème *Poissons lumineux*, composés selon les principes de l'animation de l'inanimé et des associations incongrues, répondent fort et clair à l'appel apollinarien à la surprise en tant que ressource de l'esprit nouveau ; ils reposent sur un principe cubiste de composition, c'est-à-dire sur l'abandon d'une perspective unique à la faveur de la multiplicité des points de vue présentés simultanément. D'ailleurs, tout au long de son recueil, Céline Arnould rappelle au lecteur que toute approche du réel ne paraît possible qu'aux marges de la sphère consciente de la pensée. C'est ainsi qu'elle procède « À Tâtons<sup>2</sup> », comme le titre de l'un de ses poèmes le montre, seule, un seul point blanc s'ouvrant devant ses yeux :

Sous la lumière d'un réverbère  
seule je poursuis ma chanson  
[...]  
Devant moi un point blanc  
s'ouvre à l'horizon  
c'est l'avenir au levant de ma chanson<sup>3</sup>

C'est là, c'est-à-dire dans sa projection vers un horizon qui mène à la recherche des reflets et des images cachées dans la profondeur que l'auteure aboutit à sa deuxième définition de poésie :

Cette « projection » de notre vie profonde, dans des œuvres, est selon moi la poésie même<sup>4</sup>

Cette définition fait partie de l'*Avertissement aux lecteurs* de l'*Apaisement de l'éclipse* précédé de *Diorama*. Dans cette œuvre, qui remonte à 1925, Céline Arnould se définit isolée au milieu de sa rêverie « comme dans une plaine sans fin<sup>5</sup> ». Dada qui avait eu « du génie », comme l'a montré Georges Hugnet, n'avait pas eu « le talent de durer<sup>6</sup> » ... C'est ainsi que Céline commence sa nouvelle expérience littéraire aux marges des mouvements d'avant-garde et sa recherche ponctuelle des facultés et de sensibilités réprimées se réalisera par un procédé de projection inspiré par ce qu'elle a

<sup>1</sup> C. Arnould, « Poissons lumineux », *Poèmes à Claires-voies*, in *ibid.* p. 93.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>3</sup> « Dédicace », *ibid.* p. 99.

<sup>4</sup> C. Arnould, « Avertissement au lecteur », in *L'Apaisement de l'éclipse*, précédé de *Diorama*, Paris, Les Ecrivains réunis, 1925.

<sup>5</sup> C. Arnould, *L'Apaisement de l'éclipse*, in *ŒC*, p. 178.

<sup>6</sup> G. Hugnet, *L'Aventure Dada (1916-1922)*, Paris, Seghers, 1971, p. 121.



défini comme « rêverie à l'état de veille ». À partir de ce moment-là, loin des esprits qui étaient en train de se former autour du Surréalisme, Céline identifiera dans l'enfance, l'ailleurs, la régression hypnotique et le rêve, les marges entre lesquelles réorienter son activité d'écrivaine. Pour Céline, ce sera une sorte de renaissance à la poésie, presque en contrechant par rapport à l'appel à la méfiance et au délire de la négation<sup>1</sup> qui avait caractérisé sa propre saison dada.

« Je consultai *La Lanterne magique* de mon enfance, et à la clarté de la réalité cruelle je vis que mon cœur était ailleurs. Je quittai donc cette compagnie vagabonde<sup>2</sup> » : ces quelques lignes, tirées de *Diorama* ce ne sont que quelques-unes des suggestions autobiographiques que Céline nous livre en 1925<sup>3</sup>. À cette date correspond évidemment la deuxième phase de son expérience littéraire, celle qui coïncide avec son abandon du groupe dada et, en même temps, à son projet d'élaboration d'une nouvelle voie pour la création dans lequel Céline commence à décliner ses nouvelles idées sur la poésie. Dans *Diorama*, qui est une sorte d'autobiographie féérique, Céline n'épargne pas aux lecteurs ses tentatives de définition de l'activité poétique :

Est-ce que la poésie fut jamais autre chose qu'une adolescente ?

– La poésie est le refuge secret des âmes fortes. Là rien ne peut les atteindre, ni la raillerie, ni le mépris, ni le silence.

– Le rêve c'est la vraie réalité du poète. L'autre réalité n'est qu'une chaise pour se reposer<sup>4</sup>

Et dans l'*Avertissement aux lecteurs* de son *Apaisement de l'éclipse* :

Je voudrais que mes lecteurs ne se trompent pas sur ce que j'appelle *Projectivisme*. Non, ce n'est ni une école ni un mouvement. C'est une poésie que je prétends unique parce que, rentrée en moi-même, j'ai cherché d'où me vient l'inquiétude, l'amour et la souffrance. Et cette vie profonde que j'ai découverte en moi, je l'ai projetée dans mes œuvres avec toutes ses irisations tout son imprévu et ce qu'elle peut avoir de déconcertant pour notre raison.

Cette « projection » de notre vie profonde, dans des œuvres, est selon moi la poésie même<sup>5</sup>

Tout au long de son voyage existentiel – comme elle-même elle l'a défini<sup>6</sup> – à la poursuite de l'idéal poétique, Céline Arnauld a travaillé autour de la dimension de l'irrationnel et du hasard qui constituent l'un et l'autre le fil rouge qui unit ses différentes définitions de poésie. Son *Projectivisme*, qu'elle a peu à peu suggéré dans les pages de *Diorama* et qu'elle a décrit de façon assez explicite dans la définition que nous avons citée ci-dessus, dénonce une exigence d'autonomie de plus en plus vigoureuse par rapport au contexte littéraire et artistique de ces années. En fait, l'un des soucis les plus manifestes de Céline Arnauld réside dans la nécessité de prévenir le lecteur quant à son indépendance par rapport aux écrivains, aux groupes, aux mouvements qui sont en train de se faire connaître par la critique et par le public de son époque :

<sup>1</sup> Sur les attitudes négatives du dadaïsme et des avant-gardes en général, voir A. Marino, « Tendances esthétiques », in J. Weisemberg (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1983, pp. 633-679.

<sup>2</sup> C. Arnauld, *L'Apaisement de l'éclipse*, in *ŒC*, p. 183.

<sup>3</sup> *Diorama*, qui date octobre 1924, fut en réalité publié en 1925 comme texte introductif à *L'Apaisement de l'éclipse*.

<sup>4</sup> C. Arnauld, *Diorama*, in *ŒC*, p. 185.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>6</sup> « Durant toute mon enfance, j'ai marché dans les broussailles des songes. Quand l'adolescence est venue, je suis partie sur une barque de fougère [...] Aussi au but de mon voyage étais-je devenue si transparente que l'eau même faisait toilette des mirages dans le miroir de mon imagination ». Voici le début de *Diorama*, qui remonte à octobre 1924, où par un long récit centré sur son voyage à la recherche de l'idéal poétique Céline Arnauld touche enfin à une définition de poésie (*ibid.*, p.181-182).

Oui, il y a en ce moment des groupes, des mouvements poétiques particuliers qui méritent l'intérêt qu'on leur porte, car parmi eux il y a de vrais poètes. Mais j'en voudrais pas que ceux qui ignorent mon œuvre me rattachent arbitrairement à l'un ou à l'autre de ces mouvements. J'éprouve de l'admiration et de la sympathie pour quelques aînés et pour certains jeunes écrivains, mais je ne veux aucun maître.<sup>1</sup>

Céline Arnould travaille avec détermination afin d'éloigner de son image toute idée d'écrivaine épigone, ou disciple, ou imitatrice. Elle avait d'ailleurs été assimilée à Rimbaud, à Lautréamont<sup>2</sup> et naturellement au Dadaïsme dont la critique dénonçait de façon machiste la forte influence<sup>3</sup> au lieu d'en remarquer l'appartenance militante (manifeste, d'ailleurs !). À l'occasion de la parution de *l'Apaisement de l'éclipse* quelqu'un l'a rapprochée de Couperin, Lulli, Rameau, Bach pour les « sentiments rêveurs, délicats et farouches de son âme transparente et mystérieuse<sup>4</sup> », d'autres, comme par exemple George Linze, l'ont définie « Surréaliste avant la lettre<sup>5</sup> » et finalement d'autres encore, comme Tristan Rémy, ont écrit : « Céline Arnould, bien qu'elle se cherche au plus profond de soi, demeure sous le signe du surréalisme<sup>6</sup> ». Pour Céline évidemment la voie de l'émancipation était loin de se faire entendre ; et pourtant quelqu'un, loin de la France, avait su lire ses pages en en saisissant l'originalité intrinsèque :

Céline Arnould fué la única mujer del grupo Dada. Este libro marca, pues la vuelta a la expresión coordinada, aunque todavía con toda esa incoherencia que caracteriza a los anuncios de circo<sup>7</sup>

Publié à l'occasion de la parution de *Point de mire*, cet article de la revue internationale *Prisma* remonte à 1922 et souligne la présence de Céline en tant que seule femme écrivain au cœur du groupe dada parisien. Louis de Gonzague Frick écrira également un an plus tard depuis les pages de *Ça ira !* que Céline Arnould a été la « [...] première femme qui se soit lancée dans la littérature d'extrême pointe<sup>8</sup> », en montrant lui aussi l'importance de placer au cœur du système littéraire une parité femmes-hommes à partir de laquelle aborder la qualité des œuvres.

### *Céline et les femmes*

Femme anti-conventionnelle, Céline Arnould 'prend la parole' au début d'un siècle qui a connu la redéfinition des rapports entre les sexes et tout particulièrement dans les années où la femme a connu un processus très fort de stéréotypisation. Ange, mère, infirmière, toute femme met en lumière à l'époque de la première guerre mondiale l'ambivalence de la culture de masse qui est d'une côté une voie d'émancipation et de l'autre une voie vers la massification. Dans ce contexte, la figure de Céline est tout à fait différente de celle de ses collègues qui ont joué le rôle de « femme-muse », comme par exemple Valentine de Saint-Point, ou « femme co-créatrice », comme Enif Robert, Sonia Delaunay, et qui, dans les années des expérimentations des avant-gardes

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 177-178.

<sup>2</sup> « Dans Point de Mire Mlle Céline Arnould nous rappelle les *Chants de Maldoror* de Lautréamont par ses juxtaposition d'images bizarres [...] », F. Saisset, *Livres nouveaux, La Nervie*, n. II, 1922.

<sup>3</sup> Cf. *Anthologie*, 2<sup>e</sup> année, n. 7, août 1922.

<sup>4</sup> Gérard De Lacaze-Duthiers, *Mercure de France*, n. 654, 15 septembre 1925.

<sup>5</sup> C. Arnould, *OEC*, p. 514.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 515.

<sup>7</sup> « Céline Arnould fut la seule femme du groupe dada. Ce livre témoigne d'une expression coordonnée mais aussi de toute l'incohérence qui caractérise les annonces de cirque » (notre traduction). R. Lozano, *Revista de libros, Prisma. Revista internacional de Poesia*, n. 2 mai 1922.

<sup>8</sup> *Ça ira !*, n. 20, janvier 1923.

historiques, remportent un franc succès, les deux rôles n'étant pas « opposés dans une logique d'exclusions, mais pouvant, au contraire, être analysés comme les deux faces d'une même 'influence'<sup>1</sup> ».

Céline ne semble pas avoir laissé de témoignages concernant son point de vue sur la question féminine, ni sur le rôle de la femme créatrice au cœur des arts et des lettres. De Céline on continue de savoir très peu et d'imaginer beaucoup, surtout quant à sa propre vie de femme dont les tonalités s'esquissent tout au long de son œuvre, parfois de façon tristement prophétique, comme dans les vers de ses *Heures intactes*<sup>2</sup> que voici :

Je connais toutes les misères  
Et tous les chemins qui mènent au suicide  
Mais je m'accoude à la table de l'aube  
En buvant avidement pour me sauver  
Ce que le passage du soleil  
A laissé de son arôme sur mes mains<sup>3</sup>

Ce qui est par contre sûr, c'est que son moi d'écrivaine se dévoile et se dégage assez explicitement de son œuvre à partir de son abandon du groupe dada, ce qui semble coïncider aussi avec une plus forte sensibilité pour la représentation poétique de figures féminines très excentriques.

C'est sur ce dernier aspect, c'est-à-dire sur sa capacité de peindre des femmes hors du commun, que nous voudrions conclure ce parcours à la découverte d'une femme oubliée et pourtant réputée pour sa « volonté unique de traduire le songe intérieur au moyen des images créées par le songe même<sup>4</sup> ». L'examen critique de *L'Apaisement de l'Eclipse*, met en effet en relief le rôle de premier plan que l'auteure a attribué aux femmes. Ce drame en deux actes se déroule au cours d'une nuit magique et prévoit l'entrée en scène de plusieurs modèles stéréotypés de femme que l'écriture - en tant que projection - peut racheter.

Le drame s'ouvre sur le prologue dit par la magicienne Cassandre devant le rideau :

La reine épervière prend place sur le débarcadère de la vie. Un écureuil descend du ciel sur un char de confetti, tandis que, plaintive et blessée par l'étreinte de l'écume, une femme lance l'épervier dans la tribune des fiancés<sup>5</sup>

Et la fête commence. Dans ce « cyclone du fantasque » tout le monde danse, parmi des sphères de cristal, des panthères couronnées d'hirondelles, des amazones amoureuses et des femmes surtout, qui ne demandent qu'à s'exprimer et à être écoutées. Lunatique espérance est la première, qui souhaite un brin d'amour à l'Aigle Jean le blanc qui, par contre, la méprise :

Va-t'en sorcière, folle, débris d'étoile, mendiant d'amour, je te déteste, haillon d'azur, fleur despotique parfumée d'oubli. Où ai-je déjà vu ta petite figure barbouillée de mensonge ?  
Femme !<sup>6</sup>

Figure du mensonge, mendiant d'amour, sorcière, Cassandre est porteuses de messages, comme sa tradition mythique le suggère ; sœur de la belle Irisada, elle est

<sup>1</sup> S. Contarini, *La femme futuriste*, Paris, PUP, 2006, p. 49 (à propos de Valentine de Saint-Point).

<sup>2</sup> Bruxelles, Les Cahiers du Journal des poètes, 1936.

<sup>3</sup> C. Arnauld, *Heures Intactes*, in *ÆC*, p. 276.

<sup>4</sup> E. Dantinne, *L'œuvre admirable de Céline Arnauld*, *La Revue mosane* [2<sup>e</sup> série, 1<sup>ère</sup> année], n° 6, juin 1929.

<sup>5</sup> C. Arnauld, *L'Apaisement de l'éclipse*, in *ÆC*, p. 190.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 191.

censée informer Abanico que sa sœur ne pourra jamais partager son amour : « Les Japonais l'appellent Fleur de gui, les Chinois Pantin-lys, les Allemands la Vierge de cristal, les Anglais Miss Personne et les Français l'Astérie. Son nom est inscrit dans tous les cœurs ; on la croit blessée d'un amour imaginaire<sup>1</sup> ». À côté d'Irisada, qui se promène avec les autres personnages comme une somnambule, la pièce prévoit la présence de la courtisane Maurine, qui déclare de passer son temps à passer d'homme en homme, et qui se définit femme captive de sa propre liberté. Nèle, la folle, la belle fille orientale persécutée et poursuivie écoute le récit d'Erika, jeune femme charmante qui lui raconte sa propre vie, ses désespoirs et ses déceptions, tout en lui avouant ce que les gens qu'elle a rencontré, disent d'elle :

Ceux à qui je parlais de toi m'auraient tuée. On ne t'aime pas là-bas. Ils disent tu es un nid d'abeilles dans une harpe de prière, un bourdonnement de misère, – non une femme, mais un monde qui s'effeuille, un monde de mystère et d'inquiétude. Mais pourtant ils vont criant : « Le bonheur ! Où est le bonheur ? »<sup>2</sup>

Idalba, est par contre la seule femme-mère du drame. Elle désire reconquérir sa condition de femme libre à tout prix : « C'est avec désespoir que je me suis défendue, comme l'adolescent avant son premier crime. J'ai lutté bravement, loyalement, mais j'ai été vaincue ! Et j'ai laissé tomber les rênes de mes mains<sup>3</sup> ».

L'image de la femme que Céline Arnould veut faire émerger s'impose de façon de plus en plus évidente tout au long du drame ; et les personnages masculins contribuent à en brosser un portrait de plus en plus clair, comme lorsque Léonard, l'enfant qui entre sur scène sur son cheval de bois, s'écrie :

Ma mère est une cornemuse, mon père un long corridor d'ennui. Quand je serai grand, j'aurai des femmes, rousses, bleues, vertes, roses, ô surtout roses ; des palais avec des oreilles d'âne, des ânes avec des colliers massifs de perruches et de colibris. [...] J'aurai de jolies maîtresses ; des courtisanes me feront un tapis argenté de l'affection de leurs corps<sup>4</sup>

Suivie par un habitant, dont les paroles tonnent menaçantes :

A-t-on besoin d'extase, d'exaltation, de grandeur ! De cette femme qui passe tragique, enchaînée à sa harpe, je veux faire mon objet de vengeance. Ses cordes ne résonneront plus dans le velours de la danse ; sa voix sera un sanglot réfugié dans sa gorge, et ses pieds se déchireront aux ronces de ma haine profonde. Elle est belle, je dirai qu'elle est laide ; elle est vierge et je dirai qu'elle est courtisane, la femme de toute une escadrille de songes. Elle est tendre et je dirai qu'elle est dure ; elle est douce et je dirai qu'elle est fatale. De son amitié personne ne voudra, pas même le chiffonnier qui préférera le frisson de l'espace aux frissons de son corps<sup>5</sup>

Des images de femmes victimes d'oppressions et de violences psychologiques et physiques émergent assez bruyamment dans les pages de l'*Apaisement de l'éclipse*. À ces femmes Céline Arnould offre la force de la vie et de la parole, vraie source d'affranchissement et de libération des contraintes. L'éventail de figures féminines qu'elle propose à son public, est très riche et bariolé : la sorcière, la folle, la mendicante, la mensongère, la courtisane, l'amazone... L'œuvre semble idéologiquement marquée d'un côté, par la nécessité de témoigner d'une condition, qui est celle de la femme, et de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 208-209.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

l'autre par la volonté de contester et de contraster l'image de la femme comme objet de consommation qu'à partir des années '20, le Surréalisme avait contribué à diffuser : Magritte en signera d'ailleurs l'apothéose en 1929 dans son montage photographique qui voit au centre de sa photo une femme nue et tout autour d'elle des photographies d'hommes les yeux fermés, comme si « les femmes désirées n'avaient pas à leurs yeux le statut de créatrices<sup>1</sup> ».

Face à un contexte poétique où la femme est la garantie de l'amour et du merveilleux, mais au prix de sa propre réduction à objet de consommation, face à la dimension de masse qui favorise, à tous les niveaux, toute forme d'homogénéisation à des modèles féminins normatifs, face à la persistance des conformismes sexistes, Céline Arnauld a répondu avec un refus qui s'est traduit, au niveau de l'écriture, dans des figures de femmes qui représentent la quintessence d'une féminité frustrée et marginalisée.

### *Conclusion ou début de la recherche ?*

Indépendamment du succès ou de l'insuccès de l'œuvre de Céline Arnauld au moment de sa parution et, par la suite, de sa réception et de sa fortune littéraire, il est important de remarquer qu'un fil rouge parcourt son œuvre et qu'il oriente sa conception de la poésie au cours des années des grandes expérimentations langagières du XX<sup>e</sup> siècle. Ce fil rouge réside dans la nature extrêmement complexe des avant-gardes au cœur desquelles Céline Arnauld a agi. Les avant-gardes historiques constituent, et c'est notoire, une synthèse de principes à la fois individuels et collectifs. Comme Alberto Asor Rosa l'a bien expliqué, chez les esprits empreints d'avant-gardisme ce n'est que le principe individuel qui compte, même si c'est le mouvement qui dirige et qui renforce les tendances de chaque individu au cœur même du mouvement : « all'inizio i diversi artisti e letterati si riconoscono affini più per la spontanea convergenza delle loro intuizioni che non per un impegno esclusivamente programmatico<sup>2</sup> ». Céline Arnauld nous semble avoir respecté assez fidèlement ce principe de fonctionnement : elle peut être en effet rangée aussi bien à l'intérieur d'une dimension programmatique active et collective, qu'au cœur d'un itinéraire strictement individuel ; de toute façon, son parcours poétique a été la recherche d'une existence à vivre poétiquement, en privilégiant les ressources de l'intelligence et de l'émotion.

Céline Arnaud a invité son lecteur à transformer en forme verbale les visions de son monde profond, celui de l'intériorité et du refoulé, dans une prise de distance du réel de plus en plus marquée. Dans sa revendication d'autonomie et d'indépendance intellectuelle qu'elle a crié à haute voix dans la préface de *l'Apaisement de l'éclipse*, elle a confirmé la nécessité de sublimation de par le rêve et l'isolement. C'est dans cette perspective de lecture qu'il faut continuer de lire ses œuvres, dont l'importance au cœur des avant-gardes historiques est encore à souligner, et que nous souhaitons puisse être finalement reconnue comme Céline Arnauld, d'ailleurs, l'aurait peut-être souhaité :

Je suis riche dorée cruelle et fière comme les rubis du rêve  
Je peux rivaliser avec la fortune opaline des doges<sup>3</sup>

<sup>1</sup> M.-J Bonnet, *op.cit.*, p. 53.

<sup>2</sup> « Au début les différents artistes et écrivains se reconnaissent proches les uns des autres plus par la convergence spontanée de leurs intuitions que par un engagement exclusivement lié à un programme » (notre traduction), in A. Asor Rosa, *Novecento primo e secondo*, Milano, Sansoni, 2004, p. 69.

<sup>3</sup> C. Arnauld, *Heures Intactes*, in *CEC*, p. 284.

Franca BRUERA  
Université de Turin  
✉ franca.bruera@unito.it

## Bibliographie

- ABASTADO, Claude (dir.), « Les Manifestes », *Littérature*, n. 39, 1980.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, éd. par P. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Collection de la Pléiade », 1967.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complètes II*, éd. par P. Caizergues et M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Collection de la Pléiade », 1991.
- ARNAULD, Céline, DERMEE, Paul, *Œuvres complètes. Tome I – Céline Arnould*, éd. par V. Martin-Schmets, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- ASOR ROSA Alberto, *Avanguardia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Turin, Einaudi, 1977.
- ASOR ROSA Alberto, *Novecento primo e secondo*, Milan, Sansoni, 2004.
- BALL, Hugo, *Flametti ou Du dandysme des pauvres*, Paris, Éditions Vagabonde, 2013.
- BONNET, Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- BRUERA, Franca, MEAZZI, Barbara (dir.), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.
- CHADWICK, Withney, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Édition du Chêne, 1986.
- CONTARINI, Silvia, *La femme futuriste*, Paris, PUP, 2006.
- DAMBRE, Marc, GOSELIN NOAT, Monique, *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, 2001.
- DE MARIA, Luciano (dir.), *Marinetti e il Futurismo*, Milan, Mondadori, 1973.
- GUYAUX, André (dir.), *Echanges épistolaires franco-belges*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2007.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Boivin et Cie, 1935.
- HEMUS, Ruth, *Dada's Women*. London and New Haven, Yale University Press, 2009.
- HEMUS Ruth, Céline Arnould's *Poèmes à Claires-Voies (Openwork Poems)*, in FERREBOEUF, Rebecca, NOBLE, Fiona, PLUNKETT, Tara (dir.), *Lost in Transmission: Preservation, Radicalism, and the Institutionalisation of the Avant-Garde(s)*. Palgrave Macmillan, 2015.
- HEMUS, Ruth, *From Contributor to Editor: Céline Arnould's Projecteur*, in BOESCH, Ina (dir.), *Die Dada. Wie Frauen Dada prägten / She Dada. How women shaped Dada*. Zurich, Scheidegger & Spiess, 2015.
- HEMUS, Ruth, *Dada's Film Poet : Céline Arnould*, in DAVIES, Rhys, TOWNSEND, Chris (dir.), *Modernism's Intermedialities: From Futurism to Fluxus*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- HEMUS, Ruth, *Céline Arnould: Dada Présidente?*, in FORCER, Stephen, WAGSTAFF, Wagstaff (dir.) *The French Avant-Garde*. Nottingham French Studies, 2012.
- HEMUS, Ruth, *The Manifesto of Céline Arnould*, in ADAMOWOCZ, Elza, ROBERTSON, Erick, ROTHWELL, Andrew (dir.), *Dada and Beyond*. Amsterdam, New York etc., Rodopi, 2011.
- HEMUS, Ruth, *Outside the Frame: Women in Paris Dada*, in BOLTON, Lucy, KIMBER, Gerri, LEWIS, Ann, SEABROOK, Michael (dir.), *Framed: Essays in French Studies*. Oxford, Bern, Berlin etc., Peter Lang, 2007.
- HUGNET, Georges, *L'Aventure Dada (1916-1922)*, Paris, Seghers, 1971.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- MAGRELLI, Valerio, *Profilo del Dada*, Bari, Laterza, 2006.
- WEISEMBERG, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1983.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Flammarion, 1993.

**Œuvres de Céline Arnould :**

*La Lanterne magique, poèmes*, s. l. 1914.

*Tournevire*, Paris, Éditions de l'Esprit Nouveau, 1919.

*Poèmes à claires-voies*, Paris, Éditions et Librairie, 1920.

*Point de Mire*, Paris, Jacques Povolozky & Cie, Collections 'Z', 1921.

*Guêpier de diamants*, Anvers, Éditions Ça Ira, 1923.

*L'Apaisement de l'éclipse, passion en deux actes*, précédé de *Diorama*, Paris, Les Écrivains Réunis, 1925.

*La Nuit rêve tout haut poème à deux voix et Le Clavier Secret, poèmes (1925 à 1934)*, Paris, Collection des D.I. de l'Esprit Nouveau, 1934.

*Anthologie Céline Arnould : morceaux choisis de 1919 à 1935*, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes, Série Anthologique, Collection 1936, n°3, février 1936.

*Heures Intactes, poèmes*, Bruxelles, Les Cahiers du Journal des Poètes, Série Poétique, Collection 1936, n°1, janvier 1936.

*Les Réseaux du réveil*, Paris, G.L.M., 1937.

*La nuit pleure tout haut: poème*, Paris, Collection Interventions, Librairie Paul Magné, 1939.

*Rien qu'une étoile*, suivi de *Plains-chants sauvages, poèmes*, Paris, Montbrun, 1948.