



HAL
open science

Renée Vivien, une poétique sous influence ?

Camille Islert

► **To cite this version:**

Camille Islert. Renée Vivien, une poétique sous influence ?. Littératures. Sorbonne nouvelle Paris 3, 2021. Français. NNT: . tel-03883263v1

HAL Id: tel-03883263

<https://hal.science/tel-03883263v1>

Submitted on 21 Nov 2023 (v1), last revised 3 Dec 2022 (v2)

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
ED120 — Littérature française et comparée
CRP19 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e

**RENÉE VIVIEN,
UNE POÉTIQUE SOUS INFLUENCE ?**

Thèse de doctorat en Lettres Modernes
préparée sous la direction de
M. HENRI SCEPI

Par
Camille Islert

Soutenue le 2 décembre 2021

JURY

Mme. Nicole G. Albert – *Docteure en littérature comparée*
M. Jean-Pierre Bertrand – *Professeur de l'Université de Liège*
Mme. Mireille Calle-Gruber – *Professeure de l'Université Sorbonne Nouvelle*
M. Pierre Loubier – *Professeur de l'Université de Poitiers*
Mme. Christine Planté – *Professeure émérite de l'Université Lyon II*
M. Henri Scepi – *Professeur de l'Université Sorbonne Nouvelle*

RENÉE VIVIEN, UNE POÉTIQUE SOUS INFLUENCE ?

RÉSUMÉ

La valeur génératrice accordée à l'influence des œuvres masculines sur les écrits poétiques des femmes au tournant du siècle a durablement conditionné leur lecture. À ce titre, le cas de Renée Vivien est exemplaire : embarrassée par une œuvre à rebours de la « poésie féminine » de la Belle Époque, la critique l'a volontiers analysée au prisme exclusif des jalons symbolistes, décadents et parnassiens masculins. Contre cette tendance, la thèse propose une autre lecture de la poésie de Renée Vivien. Partant de la quantité de réflexions sur l'imitation qui s'y développent, la présente analyse montre le travail de reprise, de subversion et d'émancipation qui conditionne l'émergence d'une subjectivité poétique lesbienne dans les recueils de la poétesse. Sont notamment analysés dans cette voie le complexe maillage intertextuel, le renouvellement de l'esthétique fin-de-siècle et le renversement des représentations féminines décadentes qui s'y jouent, afin de souligner la réflexivité qui préside au processus de création. La posture parodique caractéristique de la période prend, au regard des enjeux de pouvoirs qui contraignent la prise de parole féminine et lesbienne, un tour singulier. Alors même que le texte s'écrit, il exprime la difficulté à composer avec un déjà-là aliénant à plusieurs titres. La thèse montre comment cette tension existentielle y catalyse la coexistence de deux poétiques – qui sont aussi deux rapports à l'influence – représentées par les figures à la fois semblables et inverses de l'Androgyne et de l'Être double, dont les images se diffusent dans tous les aspects de l'œuvre.

MOTS-CLÉS :

Art Nouveau, Belle Époque, décadence, genre, imitation, influence, intertextualité, lesbienne, poésie, Renée Vivien.

RENÉE VIVIEN, A POETIC UNDER THE INFUENCE ?

ABSTRACT

The generative value given to the influence of male works on women's poetic writings at the turn of the 20th century has durably conditioned their reading. A prime example of this is the case of Renée Vivien: embarrassed by a work that is going backward *Belle Époque's* "feminine poetry", critics have willingly analysed it exclusively through the prism of symbolist, decadent and Parnassian male milestones. Going against this tendency, the thesis proposes another interpretation of Renée Vivien's poetry. Taking as a starting point the abundance of remarks about imitation developed in her writing, the present analysis underlines the rework, subversion and emancipation process which conditions the emergence of a lesbian poetic subjectivity. In particular, the complex intertextual mesh, the renewal of *fin-de-siècle* aesthetics, and the reversal of decadent feminine representations are analysed in order to emphasize the reflexivity that presides over the whole creative process. With regards to the power stakes which constrain female and lesbian speech, the parodic posture – characteristic of the period – borrows here a singular turn. While being written, the text expresses the difficulty to compose with an alienating material in several ways. The thesis shows how this existential tension catalyzes the coexistence of two poetics - which are also two visions of influence - represented by the figures, both similar and inverse, of the "Androgyne" and the "Double Being", whose images are diffused throughout the work.

KEYWORDS :

Belle Époque, decadence, gender, imitation, intertextuality, influence, lesbian, Modern style, Renée Vivien, poetry.

REMERCIEMENTS

La signature unique d'une thèse ne dit pas combien la présence, l'accompagnement et le soutien d'un ensemble de personnes est indispensable à son achèvement.

Mes plus sincères remerciements vont à mon directeur de thèse Henri Scepi pour son suivi, ses conseils précieux et sa disponibilité. Merci de m'avoir fait confiance il y a maintenant sept ans, lorsque fraîchement débarquée à l'université, je lui soumettais le projet de rédiger mon mémoire de Master 1 sur Renée Vivien, et de ne pas avoir changé d'avis depuis.

Je remercie chaleureusement les membres de mon jury de thèse, Nicole G. Albert, Jean-Pierre Bertrand, Mireille Calle-Gruber, Pierre Loubier et Christine Planté, d'avoir accepté de porter leur œil expert sur mon travail et de me prodiguer leurs retours.

J'adresse toute ma gratitude aux chercheur·euse·s, professeur·e·s, spécialistes, militant·e·s, passionné·e·s qui ont accompagné ma formation, m'ont fait profiter de leurs connaissances, de leurs ressources et de leur expérience. Merci à Christine Planté pour la bienveillance avec laquelle elle a accepté de s'engager dans plusieurs projets scientifiques à mes côtés, et pour les conseils qu'elle m'a prodigués. Merci à Nicole G. Albert : ma connaissance de Renée Vivien ne serait pas ce qu'elle est sans ses travaux essentiels et nos échanges. Je remercie également Suzette Robichon dont le travail passionné nous inspire toutes, ainsi qu'Imogen Bright pour la gentillesse et l'enthousiasme avec lesquels elle entretient la mémoire de Renée Vivien. Merci, enfin, à Éric Beaumatin de m'avoir prodigué, au début de mes recherches, mon tout premier recueil de poèmes de Renée Vivien.

Merci à ma famille qui s'est transformée, à l'occasion, en armée de petites mains : à mon père Jean-Claude Islert pour ses précieuses relectures et les incroyables trouvailles livresques dont il a alimenté, pendant sept ans, ma bibliothèque vivienne ; à ma sœur Clémence Islert pour l'illustration qu'elle a créée dans un délai record, pour m'avoir aussi remis les pieds sur terre lorsque je me perdais dans « mes scribouillis ». Un immense merci à ma mère Claudine Islert, accompagné d'immenses excuses pour les cheveux qu'elle s'est arrachés sur la mise en page et les corrections de mon texte.

Au-delà de ce cercle, je remercie celles et ceux qui ont relu et corrigé tout ou partie de ce travail, traduit des citations, donné leurs retours et leurs éclairages : Manon Berthier, Martine Destouches, Lucas Harlé, Benjamin Gomes, Margot Lachkar, Aurore Turbiau. J'adresse également toute ma reconnaissance à Sylvie Leudière, Mickaël Martins, Isabelle Théobald et qui ont eu la gentillesse de réaliser l'impression des volumes.

Merci aux Jaseuses dans leur ensemble, pour m'avoir appris que la recherche n'était pas – ne devait pas être – qu'une activité solitaire, qu'elle pouvait au contraire se changer en grande passion collective. Mener une thèse en pleine épidémie mondiale sans un tel appui aurait eu une autre allure.

Je remercie plus généralement tou·te·s celles et ceux qui partagent ou ont partagé ma vie au fil de cette thèse et m'ont aidée, d'une manière ou une autre, à mener ce travail à bien.

SOMMAIRE

| | |
|---------------------|----|
| Résumé..... | 3 |
| Abstract | 5 |
| Remerciements | 7 |
| Sommaire | 9 |
| Avant-propos | 11 |
| Introduction | 15 |

Première partie

ENTRELACS : LE MAILLAGE TEXTUEL DE L'ŒUVRE

Chapitre premier :

| | |
|---|----|
| RENÉE VIVIEN ET LA MÉMOIRE DE LA LITTÉRATURE :EMPRISE OU REPRISE ?..... | 51 |
| I - Réception de l'œuvre et stratégies de passivation | 53 |
| II - Le fantasme misogynne à l'épreuve des textes | 76 |

Chapitre 2 :

| | |
|--|-----|
| LE TISSAGE INTERTEXTUEL..... | 98 |
| I - De la traduction à l'invention | 99 |
| II - Emmêler les fils : un tissu textuel composite | 124 |

Chapitre 3 :

| | |
|--|-----|
| QUELLE INFLUENCE ? QUEL INTERTEXTE ? | 146 |
| I - Influencer le regard du lecteur ?..... | 148 |
| II - Montrer et cacher : le jeu de l'intertexte implicite..... | 167 |

Deuxième partie

ÉCHOS ET REFLETS : POUR UNE ESTHÉTIQUE DU MÉLANGE

Chapitre premier :

« CONSTRAINT » OU « DIFFUSION » ?

| | |
|--|-----|
| UNE SYNTHÈSE DES ENJEUX ESTHÉTIQUES DU XIX ^e SIÈCLE | 189 |
| I - Forme du poème : entre classicisme et hybridations | 191 |
| II - Échos : la musique du poème | 216 |
| III - « Reflets » : une sémiotique de la couleur | 244 |

| | |
|--|-----|
| Chapitre 2 : FÉMINITÉ, NATURE, MOUVEMENTS : UNE SYNTHÈSE 1900 | 265 |
| I- Un paroxysme de la sensualité 1900 ? | 267 |
| II - Paroxysme ou parodie ? | 305 |

Troisième partie

**DE L'INSCRIPTION À LA SUBVERSION,
LE TRAVAIL DES FÉMINITÉS
COMME RÉVOLUTION POÉTIQUE ?**

Chapitre premier :

| | |
|---|-----|
| INVERSER LE REGARD, POUR UNE NOUVELLE MYTHOGRAPHIE DÉCADENTE | 343 |
| I - Une généalogie féminine et lesbienne : réécrire les origines | 346 |
| II - De l'objet au sujet : filiation, communauté et individuation | 400 |

Chapitre 2 :

CONTRECARRER L'INFLUENCE ?

| | |
|---|-----|
| DE LA SUBJECTIVITÉ FÉMININE AU SUJET POÉTIQUE LESBIEN | 438 |
| I - Définir le désir féminin et lesbien | 440 |
| II - Jeu de masques : éclatement du sujet logocentré, construction du sujet lesbien..... | 478 |
| III - Ouvrir, fermer : quel équilibre ? | 507 |

| | |
|----------------------------|-----|
| Conclusion | 527 |
| Annexes | 550 |
| Bibliographie | 575 |
| Index | 589 |
| Table | 595 |

AVANT-PROPOS

Poète, poétesse, femme poète, poète femme ?

Toutes les femmes ayant eu à nommer leur pratique poétique, toutes les personnes ayant travaillé sur la production poétique des femmes se trouvent confrontées au même dilemme épineux, rarement anticipé tant on aimerait le savoir réglé : quel terme utiliser ? Comme l'a récemment montré l'enquête menée à l'occasion du colloque « Poet.e.ss.e.s, qu'est-ce qu'une femme poète ? », dont les résultats ont été commentés lors de la deuxième séance du séminaire « Littérature, femmes, féminisme, genre, sexualités » organisé par Christine Planté et Damien Zanone à l'université de Chicago à Paris, le débat terminologique autour de la nomination des femmes qui produisent de la poésie est encore vivace. Chaque terme présente son lot d'avantages et ses travers, et les mêmes préoccupations peuvent paradoxalement mener à des choix distincts.

Poétesse, étroitement lié à la catégorie restrictive de la « poésie féminine », évoquant encore une féminité stéréotypée, ne parvient pas à s'imposer durablement, sans pour autant disparaître de notre vocabulaire. À l'inverse, il est reproché au terme *poète*, épïcène, de renvoyer au masculin-neutre et de rendre imperceptible la présence des femmes. Accompagné d'un déterminant au féminin, il est encore régulièrement pointé du doigt comme une erreur grammaticale. La formule à deux termes *femme poète*, quant à elle, dissocie le statut de créatrice du genre féminin. L'affichage du mot « femme », ici placé en première position comme élément définitoire, ne saurait être entièrement satisfaisant lorsqu'il ne viendrait nullement à l'esprit d'écrire *homme poète*. À ces questions de nomination individuelle s'ajoutent les enjeux du passage au pluriel. Si *la poète* a l'avantage de mobiliser le féminin sans pour autant être aussi connoté que *poétesse*, le passage au pluriel *les poètes* présente encore et toujours un flou qui, sous le coup des habitudes d'associer le neutre au masculin, est préjudiciable à la bonne représentation des femmes.

Il faut pourtant bien trancher. La présente étude étant monographique, nous avons choisi de nous reposer sur l'œuvre de Renée Vivien elle-même. Élément d'importance, elle est l'une des seules femmes du tournant du siècle à utiliser volontairement le terme de *poétesse* dans un contexte très éloigné du cliché misogyne : pour désigner l'idéale Sappho notamment, ou bien encore l'androgyme San Giovanni. Cette utilisation fort symbolique, qui va dans le sens de la réconciliation entre identité féminine et création après un siècle à la misogynie particulièrement virulente, ne saurait être ignorée. Dès lors, nous utilisons à notre tour, dans la présente étude, le terme de *poétesse* pour désigner Renée Vivien. Lorsque plusieurs femmes sont évoquées conjointement, nous avons préféré l'expression *poètes femmes*. Outre que le pluriel *les poétesses*, mobilisé au tournant du siècle par une quantité d'anthologies réductrices et de commentaires railleurs, possède une connotation essentialiste particulièrement forte, *poètes femmes* - accompagné d'accords féminins - a le mérite de souligner le genre sans pour autant en affirmer la prééminence sur l'activité d'écriture. En parallèle de ces termes spécifiquement liés à la poésie, nous avons préféré les termes *autrice* et *écrivaine*, dont nous souhaitons encourager la banalisation, sauf lorsqu'ils n'étaient pas substituables à *femme auteur* ou *femme écrivain*, dans des formulations qui mettaient précisément en valeur la jonction difficile entre identité de femme et production littéraire. Nous avons enfin respecté les formules originellement choisies par les différents ouvrages théoriques portant sur la production poétique des femmes mobilisés au fil de l'analyse.

Variations de graphies

Comme l'a bien montré Joan Dejean, le nom de Sappho a connu, au fil des siècles qui ont modelé son mythe, des graphies différentes. Sous la plume de Renée Vivien, le lecteur rencontre essentiellement *Psappha*, mais aussi *Sappho*. L'orthographe la plus communément admise aujourd'hui se situe entre ces deux versions : *Sappho*. Nous avons donc élu cette graphie, sauf dans les passages qui commentent directement des textes contenant la mention de *Psappha*. De même, lorsque l'auteur originel utilise « Sappho », nous ne l'avons naturellement pas modifié. Pour la dérivation adjectivale, on trouvera en revanche la graphie

sapphique exclusivement dans les expressions relatives à la strophe ou au vers du même nom. Nous avons gardé ailleurs la version la plus courante, avec un seul [p]. Nous nous sommes enfin permis de féminiser le terme « aède », dans la formulation « aède grecque » qui qualifie occasionnellement Sappho, par souci de cohérence avec la globalité du propos.

Dans la même filiation parnassienne qui lui fait préférer *Psappha* à Sappho, Renée Vivien varie les graphies pour l'ensemble des mythes grecs qu'elle convoque : *Aphrodita* ou *Aphrodite*, *Perséphone*, *Perséphona* ou *Perséphoné*, *Selana* ou *Séléné*...Par calque sur sa pratique et pour plus de simplicité, nous utilisons parfois les versions antiquisantes lorsque sont commentés des poèmes qui en contiennent. Ailleurs, les graphies modernisées sont privilégiées.

INTRODUCTION

« L'imitateur est toujours mieux doué que le créateur. [...] Ainsi le reflet est plus beau que la couleur et l'écho est plus doux que le son. »

Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Lemerre, 1904, p. 17.

Une historicisation des poètes femmes du XIX^e encore contrastée

Dans son ouvrage *Envie de génie*, Adrianna M. Paliyenko montre l'effet ambivalent qu'ont pu avoir, respectivement, les détracteurs et les alliés de la production poétique des femmes du XIX^e siècle. Les adversaires des surnommées « bas-bleus », rappelle-t-elle, ont participé contre leur gré à nous transmettre les traces de l'existence de femmes que l'histoire littéraire aurait peut-être davantage enterrées sans leur intervention. À l'inverse, ceux qui se voulaient leurs défenseurs ont parfois joué contre leur reconnaissance, soit en leur consacrant des anthologies de poésie féminine qui jouaient le jeu de la catégorie réductrice, soit en appelant de leurs vœux l'émergence d'une poésie portée par les femmes, quand bien même celle-ci connaissait déjà bien des réalisations que cette conjugaison au futur contribuait à masquer¹. Cette mise en valeur d'une reconnaissance toujours retardée n'est pas sans rappeler l'effet palimpseste théorisé par Audrey Lasserre pour le XX^e siècle : « chaque génération mentionne ainsi des œuvres de femmes presque contemporaines qui sont effacées par la génération suivante au profit de femmes entrées ultérieurement en littérature². »

Dans la continuité de ces travaux, ainsi que des analyses fondatrices de Christine Planté et de Martine Reid sur le XIX^e siècle, nous pensons qu'il n'est plus temps de se demander si les femmes *ont écrit* de la poésie, chose qu'à présent il est

¹ Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française au XIX^e siècle*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020.

² Audrey Lasserre, « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », Cahiers du C.E.R.A.C.C., 2009, p. 42. halshs-00744200

impossible de nier, ni dans quelle proportion, mais de se confronter activement à leurs œuvres en délaissant autant qu'il est possible l'axiologie qui consiste à penser la littérature en termes d'œuvres majeures ou mineures, celle-ci ayant toujours œuvré à leur exclusion du canon. Si la qualité des écrits littéraires doit être discutée, la lecture qui consiste à faire surgir au fil de l'histoire une lignée de génies entourés d'une foule d'auteurs secondaires ne saurait être considérée comme neutre du point de vue du genre. Comme l'a montré Christine Planté dans *La Petite Sœur de Balzac*, le statut accordé aux faiblesses des œuvres de femmes n'est pas le même que celui qu'on prête aux défauts qui ponctuent les écrits masculins : « C'est presque toujours avec réserve, le crayon rouge et les ciseaux à la main, que les lecteurs autorisés abordent leurs œuvres, qu'ils admettent rarement comme telles dans leur cohérence³ ». Les commentaires sur l'œuvre de Renée Vivien, jusque récemment, lui avaient rarement épargné ces traits de stylo rouge : « inévitable surabondance d'inventions⁴ » ici, « abus du dictionnaire de rime » et « exercices littéraires »⁵ là, versification parfois bancal ou au contraire vanité du propos, autant de remarques qui ne sont parfois pas dénuées de réalité, mais qui contribuent à dénier à ses recueils les caractéristiques de l'œuvre d'art, voire, dans ce cas précis, à projeter l'œuvre au second plan pour mieux faire valoir l'intérêt documentaire de la vie de la poétesse. Comme d'autres avant elle, Renée Vivien a d'ailleurs accepté de se ranger elle-même du côté de l'humilité en minorant ses vers : « Mes vers n'ont pas atteint à la calme excellence/Je le sais et personne ne les lira jamais⁶. »

L'intérêt porté aux œuvres de poètes femmes du XIX^e siècle, lorsqu'il est rapporté à la sphère générale des études littéraires, se fait souvent encore au prix de certaines concessions : hormis pour certains grands noms dorénavant admis au rang du canon national, il est toujours recommandé de montrer patte blanche en reconnaissant au préalable le caractère secondaire, imparfait de leurs écrits, au moment même où l'on essaie d'insister sur leur importance. D'autres obstacles

³ Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, 2019, p. 272.

⁴ Charles Maurras, « Le romantisme féminin », in *L'Avenir de l'intelligence*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1917, p. 171.

⁵ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, Paris, Régine Deforges, 1986, p. 267.

⁶ Renée Vivien, « Vaincue », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, Aurillac, ErosOnyx Éditions, 2009, p. 215.

continuent de peser, parmi lesquels des résistances matérielles, le manque de réédition des œuvres, l'accès difficile aux bibliographies. La suspicion d'une étude trop subjective fait également barrage, et se rapproche à certains égards de la posture critique de leurs contemporains vis-à-vis des poètes femmes du XIX^e siècle elles-mêmes : à leur tour, les recherches sur la production littéraire féminine seraient promptes à se laisser porter par une sincérité et un enthousiasme personnel cadrant mal avec l'exigence de rigueur scientifique. Ces phénomènes contribuent, alors même qu'il s'agit d'un champ foisonnant, à perpétuer l'exclusion des œuvres poétiques de femmes dans un espace séparé, distinct de la littérature majeure. Or cette pensée de la poésie des femmes comme un autre, un ailleurs, continue de jouer en faveur de son essentialisation en un bloc monolithique. À l'inverse, comme l'a bien signalé Martine Reid⁷, forcer leur intégration à tout prix dans le canon au détriment de la considération de leurs différences, non pas biologiques, mais sociales et matérielles, concourt à une autre forme d'effacement. Il est assez remarquable que ces questions, que l'on espérerait réglées, font largement écho aux deux tendances auxquelles les poètes femmes du XIX^e étaient elles-mêmes confrontées.

Dans l'introduction de l'ouvrage *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e*, Christine Planté insiste sur le paradoxe qui préside au changement du paradigme classique vers celui du romantisme. L'activité poétique, « que ce soit à travers l'allégorie de la Muse, à travers la figure même du Poète, ou encore dans les motifs des œuvres et la thématique amoureuse », se « féminise »⁸ tandis que, parallèlement, la définition du génie est de plus étroitement liée au genre masculin. Alors, donc, que les femmes deviennent omniprésentes en tant qu'objets du poème, et que le Sublime se fonde en rapport étroit avec la notion d'androgynie poétique, le refus de leur laisser une place au rang des créateurs est de plus en plus affirmé au fil du XIX^e siècle. Cette exclusion, comme l'a souligné Adrianna Paliyenko, est progressivement naturalisée par la jonction des notions du *genius* antique et de *gignere* — engendrer, produire —, qui ramène la capacité créatrice dans le corps même, en l'occurrence celui des

⁷ Voir Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, chapitre 1, et, plus généralement, Martine Reid (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011.

⁸ Christine Planté (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2003, p. 6.

hommes, considérés dans le système de reproduction comme origine exclusive de la vie face à un réceptacle passif⁹. Une explication physiologique du génie, donc, qui fait de l'identité masculine un prérequis fondamental, et qui condamne les poètes femmes à emprunter deux voies d'accès à la reconnaissance également insatisfaisantes : celle de revendiquer un statut à part en dissociant l'identité de femme et l'*ethos* créateur masculin, ou celle d'accepter de rejoindre un agrégat monolithique nettement séparé du canon, défini par un ensemble de qualités supposément compatibles avec le genre féminin, au premier rang desquelles se placent la sincérité, la spontanéité, l'imitation. Cette séparation, qui continue de peser, sous une forme plus subtile, sur l'analyse de la production poétique des femmes, se durcit à partir de 1870. Adrianna Paliyenko rappelle en effet que le mouvement d'émancipation littéraire des femmes fonctionne plutôt sur le mode circulaire que sur celui d'une évolution linéaire. Au fil des dernières décennies du siècle, les femmes auteurs subissent un rejet de plus en plus affirmé, au sein duquel la question de la transgression du genre tient une place centrale que la popularisation du terme de « bas-bleu » illustre bien : « les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes, – du moins de prétention –, et manqués ! Ce sont des Bas-bleus. Les Bas-bleus ont, plus ou moins, donné la démission de leur sexe¹⁰ », écrit Barbey D'Aurevilly dans son essai du même nom. « Jalouse du génie des hommes », la punition des femmes auteurs a été de « perdre le leur, – le génie de la mise, cette poésie d'elles-mêmes, dont elles sont toutes ensemble le poème et le poète¹¹ ». La question de l'hégémonie masculine du génie, on le voit, est centrale. C'est elle qui fait affirmer à Adrianna Paliyenko, contre cette supposée spontanéité féminine, que toute œuvre poétique de femme a une valeur réflexive dans la mesure où elle se pose d'emblée comme un « discours, revu et corrigé, sur le génie¹² ». L'exclusion des femmes se trouve par ailleurs renforcée par la mise en lien progressive de la supposée « envie de génie » des femmes avec le concept d'« envie de pénis¹³ » développé par la psychanalyse, rapprochement qui sert la pathologisation de leurs ambitions littéraires. L'évolution du discours

⁹ Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie*, op. cit., p. 9.

¹⁰ Jules Barbey D'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, 5. *Les Bas-bleus*, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. XI.

¹¹ *Ibid.*

¹² Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie*, op. cit., p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

sur la création féminine et la réception de plus en plus contrastée réservée à leurs œuvres a entaché leur postérité et continue d'opposer un certain nombre de résistances aux études qui leur sont consacrées. Le tournant du siècle, période à laquelle Renée Vivien publie ses œuvres, présente par ailleurs des obstacles spécifiques au travail d'historicisation de la production poétique des femmes.

La Belle Époque, surnom donné à la période allant de 1890 à 1914, pose des enjeux tout à fait singuliers, et notamment le segment allant de 1900 à 1914, auquel Patricia Izquierdo consacre son étude sur les poètes femmes. Moment de foisonnement et de contradictions, de synthèse et de transition, l'entrée vers le XX^e siècle représente, ainsi que l'ont montré plusieurs études, « le triomphe de la femme », ce de manière privilégiée « dans la littérature, et surtout en poésie »¹⁴ :

Jusqu'à la Première Guerre mondiale, c'est véritablement la *Belle Époque* de la « littérature féminine » : les femmes, de plus en plus nombreuses, d'origine, de milieu social et de régions très divers, apparaissent également dans le journalisme et la presse écrite alors en pleine expansion ; tous les domaines de l'écriture et de l'expression s'ouvrent à elles. Les chiffres sont éloquentes, ceux des tirages des maisons d'édition, et ceux, plus sujets à caution, des statistiques concernant le nombre de femmes écrivains, inscrites ou non à la Société des gens de lettres : on en compte environ huit cents dont plus de trois cents femmes poètes, et la progression est constante de 1900 à 1914, avec un pic autour de 1908, qui correspond à une éclosion remarquable et unique d'études sur le sujet.

Non seulement les femmes écrivent, mais, en particulier pour les romancières, elles vendent leurs ouvrages en nombre — 700 000 pour Mme Henry Gréville, 650 000 pour Gyp en 1906¹⁵ — et remportent des prix littéraires prestigieux. En poésie, l'année 1901 représente un tournant, alors que paraissent presque simultanément les premiers recueils de Lucie Delarue-Mardrus, de Renée Vivien ainsi que d'Anna de Noailles. Ce dernier, *Le Cœur innombrable*, connaît un succès retentissant. Un an auparavant, Natalie Clifford Barney publiait déjà ses *Quelques portraits-sonnets de femmes*. S'ajoutent encore, parmi les figures reconnues de l'époque, Marguerite Brunat-Provins, Marie Dauguet, Judith Gautier, Cécile Sauvage, Hélène Picard, toute une génération de femmes nées dans le dernier tiers du siècle et qui s'impose sur la scène littéraire sous l'impulsion de la mode vitaliste

¹⁴ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 11.

¹⁵ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, 1998, p. 23.

qui, comme l'analysent Géraldi Leroy et Julie Bertrand-Sabbiani, supplantant les « représentations symbolistes ou naturalistes », implante dans le décor « l'image nouvelle d'une femme triomphale¹⁶ .» Travaillant, à partir des recueils publiés par des femmes à l'entrée du siècle, à tirer les fils d'un style d'époque, David Moucaud évoque une « décennie sapphique¹⁷ » dont un trait central serait le déplacement du regard au profit du renouvellement de l'évocation sensuelle.

Il ne fait aucun doute qu'un « véritable foisonnement de la poésie féminine¹⁸ » se fait jour dans les premières années du siècle, comme le signalent encore Martine Reid et Wendy Prin-Conti dans l'introduction d'un ouvrage sur les *Femmes poètes de la Belle Époque*. Globalement centralisé à Paris, au sein d'une classe de femmes bourgeoises financièrement indépendantes et bien insérées dans les cercles de sociabilité mondaine, cet essor s'étend assez rapidement, tant en terme géographique que vers des cercles moins privilégiés : « institutrices, professeurs, bibliothécaires, directrices de journaux, publient pour des raisons professionnelles le plus souvent, mais aussi par goût¹⁹ ». Il donne lieu à la multiplication de salons à l'influence parfois considérable, mais aussi à la création de « lieux de sociabilité atypique²⁰ », notamment autour de Natalie Clifford Barney. Comme Patricia Izquierdo l'a montré, cette émergence, est tout particulièrement encouragée par la presse de l'époque. Les concours féminins de poésie lancés par la revue *Femina* à partir de 1903 donnent lieu à « engouement national sans précédent²¹ ». Le « charme exquis²² » des œuvres de femmes, comme le souligne la présentation de l'un des numéros, sied alors bien à l'élan de retour à la nature impulsé par l'ensemble des courants très éphémères qui se succèdent dans les premières années du siècle : naturisme, jammisme, intégralisme, futurisme, unanimisme... Après des décennies d'un idéalisme dont l'un des fondements était l'exclusion des femmes dans une altérité tour à tour fantasmée et honnie, le tournant du siècle ouvre une brèche favorable à l'émergence de la production poétique des femmes.

¹⁶ *Ibid.*, p. 264.

¹⁷ David Moucaud, « La décennie "sapphique" des poétesses de 1900 : enquête sur un style d'époque », in *Femmes poètes de la Belle Époque (1900-1914), heurs et malheurs d'un héritage*, dir. Wendy Prin-Conti, Paris, Honoré Champion, 2019.

¹⁸ Wendy Prin-Conti, Martine Reid, *Femmes poètes de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ Géraldi Leroy, Julie Bertrand-Sabbiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 59.

²² *Femina*, n°1, premier février 1902, présentation.

Elle contient toutefois, on le comprend, un piège, puisque leur place en poésie se trouve plus que jamais conditionnée à l'existence d'un cadre esthétique valorisant le naturel et la sensibilité, et leurs écrits acceptés dans la mesure où ils corroborent l'ordre social.

Il a ainsi été rappelé à juste titre que cette omniprésence des femmes, plutôt de « La Femme », suivait les attentes toutes temporaires d'une mode impulsée et dirigée par les hommes. En atteste, parallèlement à la multiplication de leurs œuvres, la rareté de leur inclusion dans des ouvrages soucieux de constituer un « patrimoine littéraire commun²³ ». La reconnaissance poétique des femmes autour de 1900 s'insère dans une mode générale pour tout ce qui a trait à une forme de féminité stéréotypée, modelée par le regard masculin. Jean de Gourmont parle des *Muses d'aujourd'hui*²⁴, Charles Maurras de leur *Romantisme féminin*²⁵, dans une confusion globale entre créatrices et objets de leur création. Paradoxalement, donc, ce « le triomphe de la femme²⁶ » mené par les hommes participe plus que jamais à l'émergence du carcan stéréotypé de la « poésie féminine ». Une fois la tendance passée, l'« essor impressionnant » dont font état toutes les études sur la Belle Époque est rapidement tempéré par la réception critique. Sur plus de trois cents poétesses, nous apprend Patricia Izquierdo, seule une quarantaine est retenue dans les anthologies et les essais critiques. Cette sélection s'est transformée, progressivement, en effacement. André Gide, en 1949, fait paraître une anthologie dans laquelle nulle n'est mentionnée hormis Catherine Pozzi. De cette exclusion, il ne dit que quelques mots : « Est-ce un oubli ? Non pas. C'est que je n'ai trouvé de l'une ou des autres, rien qui me parût particulièrement valoir d'être cité²⁷ ». En 1961, rappelle Wendy Prin-Conti, la sélection de poèmes de Georges Pompidou n'en retient cette fois aucune, sur ce même argument d'une littérature de « second ordre²⁸ ». Quasiment la même année, Michel Décaudin, qui consacre une étude fondatrice à la *Crise des valeurs symbolistes*, centrée sur les années 1895-1914, n'évoque que quatre poètes femmes, dont Renée Vivien, dans une sous-partie de

²³ Wendy Prin-Conti, Martine Reid, *Femmes poètes de la Belle Époque*, op. cit., p. 9.

²⁴ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui, essai de physiologie poétique*, Paris, Mercure de France, 1910.

²⁵ Charles Maurras, « Le romantisme féminin », in *L'Avenir de l'intelligence*, op. cit.

²⁶ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., 2009, p. 11.

²⁷ André Gide, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949.

²⁸ Georges Pompidou, *Anthologie de la poésie française*, Nouvelle édition suivie d'un postscriptum, Paris, Hachette, 1961, p. 40.

six pages réservée au « lyrisme féminin²⁹ ». Seules Anna de Noailles et Marie Noël apparaissent dans la *Petite anthologie imaginaire* d'Henri Bellaunay³⁰, les mêmes qui ponctuaient déjà, avec Catherine Pozzi, le premier tome de *l'Anthologie de la poésie française du XX^e* publiée par Gallimard en 1983³¹.

Ce mécanisme d'effacement progressif est récurrent au fil de la littérature française. Pour ce qui concerne la Belle Époque, il se double de critères spécifiques. Outre la transformation progressive des poètes femmes du tournant du siècle en Muses de l'Art Nouveau, qui participe à minorer leurs œuvres, on doit bien admettre que la Belle Époque, comme les autres périodes de transition, est souvent sacrifiée dans les études sur la littérature aux besoins du découpage par siècle. Si de nombreux travaux y sont spécifiquement consacrés, l'analyse de cette période dans les ouvrages généralistes est souvent réduite tout comme sa place dans l'enseignement de la littérature. Tantôt contenue dans le XX^e siècle, tantôt intégrée dans le long XIX^e, moment de crise, de transition ou encore de synthèse, la période qui s'étale de la mort de Mallarmé en 1898 à la parution d'*Alcools* d'Apollinaire en 1913 est souvent représentée, même implicitement, comme une période secondaire pour la poésie, ce notamment parce qu'elle est difficile à saisir dans une histoire des courants littéraires, la fin-de-siècle ne se prêtant, comme l'a rappelé Pierre Jourde³², que très difficilement à cet exercice. Ce n'est ainsi pas seulement les femmes que Georges Pompidou exclut en 1961 dans l'introduction de son anthologie, mais aussi Paul Fort, Pierre Reverdy, Max Jacob, dont aucune des œuvres ne lui paraissent « devoir résister à l'épreuve du temps³³ ». Double piège pour les poètes femmes du tournant du siècle donc, puisqu'elles sont mises à l'arrière-plan d'une période qui fait déjà office de moment secondaire dans les grands panoramas historiques. Cette émergence spectaculaire des voix féminines est pourtant remarquable du point de vue de l'évolution générale de la littérature, mais s'y intéresser exige donc au préalable de reconnaître que les grandes dates de l'histoire littéraire des femmes ne se fondent pas entièrement dans la marche des

²⁹ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2013.

³⁰ Henri Bellaunay, *Petite Anthologie imaginaire de la poésie française*, Paris, Ed. de Fallois, 1992.

³¹ Michel Décaudin, *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, tome 1, Paris, Gallimard, 1983.

³² Pierre Jourde, *L'Alcool du silence : sur la Décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994.

³³ Georges Pompidou, *Anthologie de la poésie française*, Nouvelle édition suivie d'un postscriptum, op. cit., p. 40.

hommes, et qu'elles peuvent être initiatrices plutôt qu'imitatrices, rôle qu'on a peine à leur concéder.

Renée Vivien, une postérité sans cesse recommencée

La réception et la postérité de l'œuvre de Pauline Tarn, Renée Vivien de son nom d'autrice, écrite de 1901 à 1909, est ainsi conditionnée tant par les aléas de l'historicisation d'une période de transition d'un siècle à l'autre que par la tendance générale à l'effacement de l'apport des femmes à la littérature, et en particulier à la poésie du long XIX^e siècle. Connue des cercles littéraires parisiens du tournant du siècle, mais assimilée elle aussi à la figure inspiratrice de la muse, notamment après que lui a été donné pour surnom « Muse aux violettes³⁴ » par Camille Lemercier d'Erm en 1910, elle disparaît progressivement des anthologies, et avec elles du souvenir, ce notamment après la Seconde guerre mondiale. On ne peut toutefois envisager cette évolution sans considérer le statut particulier de Renée Vivien au sein de la production poétique des femmes de l'époque. Malgré le fait que peu d'études en fassent cas, l'origine anglaise et surtout le lesbianisme de la poétesse ont modelé à la fois sa position vis-à-vis du canon littéraire et l'histoire de sa réception.

Patricia Izquierdo a bien montré que Renée Vivien se situe « à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque³⁵ », reprenant là opportunément le titre de l'œuvre décadente de Huysmans. Si les rapports sont étroits entre flambée du vitalisme et émergence des œuvres poétiques de femmes, Renée Vivien échappe largement, par la tonalité résolument fin-de-siècle de son œuvre, à cette analogie. Son œuvre résiste à une dissolution dans la catégorie de poésie féminine, tout en ne cédant pas à la valorisation d'une virilité poétique. Cette position en fait déjà une anomalie dans le paysage littéraire. Contre l'embarras que Vivien provoque, et si certains critiques ont su lui accorder des commentaires de qualité, il a été choisi tantôt de faire malgré tout d'elle une muse 1900, quitte à écarter des dimensions fondamentales de l'œuvre, tantôt de réduire la singularité de ses recueils en faisant d'elle une imitatrice. L'insistance toute particulière, encore prégnante, sur les liens de filiation entre son œuvre et celle de Baudelaire, dans une fin-de-siècle d'ailleurs

³⁴ Camille Le Mercier d'Erm, *La Muse aux violettes. Poème*, Paris, Sansot, 1910

³⁵ Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours : Études pour un centenaire*, dir. Nicole G. Albert, Paris, Orizons, 2009, p. 31.

intégralement influencée par l'auteur des *Fleurs du mal* sans qu'on se sente le devoir de le rappeler pour chaque poète avec un tel aplomb, est tout à fait révélatrice d'un malaise spécifiquement encouragé par son statut de femme et de lesbienne. En 1978 sur France Culture, au micro d'Hubert Juin posant la question de l'existence d'une poétique spécifique de Renée Vivien, Bernard Delvaille répondait encore : « il y a une écriture de Renée Vivien qui est directement issue de Baudelaire dont elle est très proche, qui est aussi issue du sonnet des voyelles de Rimbaud », avant de conclure que « les poèmes de Renée Vivien ne sont pas des poèmes importants de la fin du XIX^e siècle³⁶. » De « fille de³⁷ », aidés par sa mort précoce et son refus des mondanités publiques, les discours ont volontiers fait de Vivien une incarnation de la *femme damnée*, figure qui a la particularité de lier influence baudelairienne et transformation de la créatrice en fiction poétique. Dans l'introduction de l'ouvrage consacré à Renée Vivien pour le centenaire de sa mort, Nicole G. Albert souligne bien les ambivalences de cette réception, et le malaise d'une grande partie de la critique qui s'appuie sur le lesbianisme de Vivien pour justifier des réserves dont la vraie raison d'être paraît souvent mince :

[le] credo sexuel revendiqué par Vivien [...] sert durablement de repoussoir ou de justification aux réserves émises sur l'œuvre en général. C'est un reproche que l'on trouve de maints commentateurs et journalistes, d'abord séduits par « cette grâce mélancolique, ce je-ne-sais-quoi de mystique et de brumeux » [...], ensuite déroutés par une écriture où le désir et la volupté ne reposaient guère sur la traditionnelle différence des sexes³⁸.

L'œuvre mérite évidemment d'être analysée avec nuances et réserve. On le voit toutefois ici, la manie du « crayon rouge » est renforcée par l'embarras de voir se développer la thématique homosexuelle dans un cadre autonome, celui d'une œuvre de femme, là où la lesbienne n'était jusque-là qu'une créature silencieuse mise en scène par et pour les artistes masculins. Ce statut d'exception a certes valu à Vivien son exclusion des anthologies et des lieux traditionnels de la mémoire poétique et encouragé la formation autour de sa vie d'une légende noire et fantasmée. Paradoxalement, il est toutefois aussi ce qui a concouru au maintien de

³⁶ Bernard Delvaille au micro d'Hubert Juin, « relecture, Renée Vivien », *Les nuits de France culture*, 27 décembre 1978.

³⁷ Voir notamment Charles Maurras, *L'Avenir de l'intelligence*, op. cit., p. 166 ; Pierre d'Hugues, « Renée Vivien, fille de Baudelaire », *La Muse française*, 6e série n° 8, Paris, Librairie Garnier Frères, 10 août – 10 octobre 1927, p. 557.

³⁸ Nicole G. Albert, *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 9.

son souvenir dans certains espaces, fussent-ils restreints. Car si Renée Vivien a été largement oubliée, elle ne l'a jamais été complètement. On rencontre ponctuellement, tout au long du XX^e, des allusions à cette figure de la Belle Époque dans des œuvres de femmes, et particulièrement de femmes bisexuelles ou lesbiennes. Colette lui dédie un passage du *Pur et l'impur*, Mireille Havet l'évoque dans son *Journal 1918-1919*³⁹, Natalie Clifford Barney nourrit régulièrement sa mémoire, notamment dans ses *Souvenirs indiscrets* en 1960, Régine Deforges la cite dans *101, avenue Henri Martin*⁴⁰ en 1981, la revue *Lesbia* lui dédie régulièrement des articles dès sa création en 1982. Au Québec, toujours dans la décennie 1980, Nicole Brossard la place parmi les noms qui composent « ma continent⁴¹ ». En Catalogne, Maria Mercè Marçal lui consacre en 1994 un roman, *La Passió segons Renée Vivien*. La redécouverte de Renée Vivien, réellement amorcée en France autour de 1986 sous l'impulsion de la biographie de Jean-Paul Goujon et de la republication de ses recueils chez Régine Deforges, puis la multiplication des travaux portant sur son œuvre, au premier rang desquels ceux de Karla Jay pour les États-Unis, de Nicole G. Albert pour la France, a été permise, entre autres choses, par cette mémoire en sourdine.

Malgré tout, alors même que son œuvre commence à atteindre des cercles moins confidentiels, l'emprise de la lecture décadente et de la légende Renée Vivien perdure jusque dans des ouvrages très récents, et nous montre que sa renommée réelle est encore fragilisée par la longue tradition d'un discours marginalisant et voyeuriste. En 2017, le journaliste Simon Libérati consacre ainsi un long chapitre à Renée Vivien dans *Les Violettes de l'avenue Foch* dans lequel tous les poncifs de la femme damnée sont convoqués. Visiblement influencé par le portrait dressé par Colette, le journaliste écrit : « Renée Vivien, c'était le Modern style à toute blinde, l'alcool, Mytilène, le baudelairisme tardif des adolescents, Albertine sans son petit Proust, toute ma vie imaginaire à l'époque...⁴² ». Il évoque ensuite la folie supposée de la poétesse : « Elle n'a pas connu Vivien à la bonne époque (celle des Préludes, celle de la photo en travesti), mais à la fin, quand Vivien est devenue folle comme le sont les gens qui veulent créer leur propre

³⁹ Mireille Havet, *Journal 1918-1919*, Paris, Claire Paulhan, 2003, p. 34.

⁴⁰ Régine Deforges, *101, avenue Henri Martin*, Paris, Éditions Ramsay, 1981, p. 125.

⁴¹ Nicole Brossard, « ma continent », *Amantes*, Montréal, Éditions Quinze, 1980, p. 108.

⁴² Simon Libérati, *Les Violettes de l'avenue Foch*, Paris, Stock, 2017, p. 21.

légende, s'embaumer vivant en quelque sorte...⁴³ ». Le portrait discutable se termine sur une longue énumération largement empreinte des représentations fin-de-siècle auxquelles on continue régulièrement de la réduire :

Un *ordo neglectus* dont le cœur appartient à Renée, le vrai tombeau de Renée, les tombeaux de Renée : cet appartement, ce bric-à-brac, ses poisons, cette pièce, ce cabinet où elle s'isole pour boire le verre que lui tend sa fidèle Justine, le mystère de collégienne qu'elle entretient, cette frime de l'autodestruction, cette routine de l'abîme qui se retrouverait plus tard avec Roger Gilbert-Lecomte ou même après avec Francis Bacon⁴⁴.

À l'heure où le nom de Renée Vivien réapparaît, et pour éviter une nouvelle disparition, il est essentiel de l'arracher une bonne fois à la lesbienne du livre, à celle du fantôme, telle que théorisée par Terry Castle, et dont le portrait correspond trait pour trait à certaines de ses descriptions biographiques :

*The lesbian is never with us, it seems, but always somewhere else : in the shadows, in the margins, hidden from history, out of sight, out of mind, a wanderer in the dusk, a lost soul, a tragic mistake, a pale denizen of the night*⁴⁵.

[On dirait que la lesbienne n'est jamais avec nous, mais toujours ailleurs : dans l'ombre, dans les marges, cachée de l'histoire, hors de la vue, hors de la pensée, un vagabond dans le crépuscule, une âme perdue, une erreur tragique, un pâle habitant de la nuit.]

Elle écrit plus loin : « *Western writing over the centuries is from one angle a kind of derealization machine : insert the lesbian and watch her disappear*⁴⁶. » Pour éviter qu'un tel phénomène ne se reproduise, il semble indispensable de travailler dans le sens de l'abandon de cette double image d'une Renée Vivien imitatrice ou femme damnée.

Lorsque ce travail de thèse a commencé, Renée Vivien avait déjà été remise à l'honneur à l'université, d'abord Outre-Atlantique, notamment grâce aux travaux de Karla Jay, Elise Blankley, Mélanie C. Hawthorne, Tama Lea Engelking puis en Europe, grâce à l'importante thèse de Virginie Sanders, *Vertigineusement, j'allais*

⁴³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New-York, Columbia University Press, 1994, p. 2. « L'écriture occidentale à travers les siècles est à certains égards une machine à déréalisation : insérez la lesbienne et regardez-là disparaître. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

vers les étoiles... *La poésie de Renée Vivien*, publiée en 1991. En France, les années 2000 ont constitué un moment charnière, avec la parution des thèses de Marie Perrin, *Renée Vivien, le corps exsangue* et de Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, puis avec la publication, sous la direction de Nicole G. Albert, de deux volumes, *Renée Vivien à rebours, édition pour un centenaire* en 2009, et *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, co-dirigé par Brigitte Rollet, en 2012. La réédition de ses œuvres aux éditions ErosOnyx, et notamment de sa poésie complète en 2009, a accompagné cet élan, tout comme celle des nouvelles de *La Dame à la louve* en 2007 chez Gallimard. Nous avons donc eu la chance de travailler sur un terrain qui, s'il y demeure énormément à explorer, est déjà balisé par de précieuses analyses.

Depuis le début de nos propres travaux sur Renée Vivien en 2015, cette tendance s'est largement confirmée. L'exhumation de Renée Vivien se poursuit, encouragée par l'avancée des *Women's studies* et des *Gender studies* en France, par l'éveil féministe planétaire impulsé par le mouvement *#metoo* et par le besoin de toute une génération de femmes d'aller à la rencontre de modèles littéraires et artistiques. Une sélection de poèmes choisis de Renée Vivien a été publiée par Points en 2018, avec une préface de Cécile Ladjali, consécration amoindrie toutefois par une présentation là encore très stéréotypée : « Renée Vivien était brillante, amoureuse des femmes, désarmante de candeur et de perversité feinte⁴⁷ », peut-on lire sur la quatrième de couverture⁴⁸. Son roman *Une femme m'apparut* est quant à lui disponible depuis 2019 dans sa version de 1905 avec un titre modifié, *L'Aimée*, aux éditions Talents hauts – là encore, on pourrait se questionner sur les motivations de ce changement de titre. En 2020, ses précieux échanges avec Jean-Charles Brun ont été rendus publics grâce à Imogen Bright, après des décennies d'attente, et sont parus aux éditions du Mauconduit, étoffés des analyses de Nelly Sanchez. Trois mémoires de Master 1 au moins, à notre connaissance, lui ont été consacrés en partie ou intégralement en 2021 : Lolita Perazio a travaillé, sous la direction d'Anne Tomiche, sur le motif du lied dans *Une femme m'apparut*, Elisa Walter lui a dédié une étude intitulée « Poétique de Renée

⁴⁷ Renée Vivien, *Poèmes choisis*, Paris, Points, 2018.

⁴⁸ Le choix de l'illustration a également été critiqué, notamment dans le mémoire de Julie Lamidieu, « L'omission des autrices* du canon : Littérature, patriarcat et politique », Université de Franche-Comté, HAL, 2020, ffhal-02972453f.

Vivien : entre spiritualité et désir » sous la direction d'Olivier Gallet, et Caroline Isnard a étudié le motif de la mort de Sappho dans son œuvre et celle de Laetitia Elizabeth Landon. Une thèse lui est également consacrée à l'université de Normandie depuis 2019, menée par Tristan Guiot et dirigée par Françoise Tenant : *Habiter le monde en poète : la quête esthétique et éthique de Renée Vivien à travers son œuvre poétique et ses écrits intimes*. La recherche autour de Renée Vivien est, on le voit, particulièrement vivace. On entend par ailleurs parler de la poétesse dans des sphères qui débordent les milieux universitaires ou les cercles de passionnés : dans une interview de la chanteuse Clara Luciani⁴⁹, et même dans les questions d'un jeu télévisé...

Plus que jamais, Renée Vivien est en passe de devenir une figure reconnue de la littérature française. L'exemple des années 1970, période de redécouverte des femmes auteurs et d'élaboration d'un appareil critique féministe sans précédent, doit toutefois nous alarmer sur la capacité de l'histoire à se répéter, lorsqu'il s'agit de laisser les œuvres de femmes de côté. La reconnaissance des figures féminines du patrimoine littéraire est souvent à double tranchant, toujours fragile et menacée. La présente analyse souhaite travailler à ce que l'exhumation littéraire de Renée Vivien se fasse sans que ne soient réinvesties les grilles de lectures pétrifiantes qui ont contribué à ses précédents effacements.

La poésie de Renée Vivien

Dans la lignée des travaux de Marie-Ange Bartholomot-Bessou et de Nicole G. Albert, cette thèse veut étudier avec précision les phénomènes d'écriture qui font la singularité de l'œuvre de Renée Vivien tout en contextualisant et en historicisant son travail. Le choix d'une analyse monographique portant sur l'ensemble de la poésie de Renée Vivien s'est imposé assez naturellement : il nous semblait permettre de regarder l'œuvre comme un ensemble, avec ses évolutions et ses contradictions, et d'éviter, pour une autrice qui reste encore largement à découvrir, l'écueil d'une fragmentation de l'écriture. Christine Planté a montré qu'il existait une tendance à la création de *scenarii* fantasmés autour des poètes femmes dans les anthologies individuelles, sur le modèle primordial de Sappho qui « s'est

⁴⁹ Clara Luciani, « Les poèmes de Clara Luciani », Épisode 2 : « Mon ombre » de Renée Vivien, LeHuffPost, 10 décembre 2019.

ainsi imposée dans l'histoire culturelle à travers des réécritures et appropriations infinies, entourée d'extrapolations, de légendes et de fantasmes – qu'il est devenu très difficile de dissocier de ses vers⁵⁰. Ce « complexe de Sappho », par lequel l'exégèse déborde et modifie le texte, procède d'une application aux œuvres de femmes du même phénomène de morcellement qui conditionne la réception des écrits de l'aède. Là où l'œuvre fragmentaire de Sappho appelle à la reconstruction, les œuvres de poètes femmes du XIX^e siècle, qui sont d'abord données dans leur unité, subissent souvent, au préalable de l'analyse, une fragmentation forcée. C'est le cas, comme le signale Christine Planté, dans le travail que Robert de Montesquiou consacre à Marceline Desbordes-Valmore⁵¹. Ce phénomène existe aussi pour Vivien, entre autres dans l'étude d'Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*⁵². Non seulement ce « complexe de Sappho » construit une légende qui biaise la lecture, mais il participe aussi à immerger une immense partie des écrits pour n'en laisser poindre que quelques vers choisis, reçus dès lors comme représentatifs de l'intégralité de l'œuvre.

De cet éclatement, il ressort bien souvent au fil du temps que les mêmes poèmes, voire les mêmes courts extraits, sont repris partout au détriment du reste des recueils. De Marceline Desbordes-Valmore, aujourd'hui reconnue comme figure majeure de la poésie du XIX^e siècle, on voit ainsi très souvent revenir les mêmes vers dans les ouvrages généralistes ou les manuels scolaires, parfois d'ailleurs coupés de telle manière que le sens global du poème s'en trouve modifié⁵³. Cette fragmentation a commencé du vivant de Renée Vivien. Selon la légende que l'on a voulu constituer autour d'elle, on a sélectionné souvent les mêmes pièces au sein de son œuvre. Avant sa mort et jusqu'aux années vingt ont été prélevés dans ses recueils, presque systématiquement, les vers les plus nettement baudelairiens. Ces extraits, caractérisés par une représentation duelle de l'amante et dans lesquels le désir se fait violence, sont le plus souvent choisis dans les deux premiers recueils de Vivien, *Études et Préludes* et *Cendres et Poussières*, alors qu'elle signait encore « R. Vivien ». Ils sont infiniment minoritaires

⁵⁰ Christine Planté, « La place problématique des femmes poètes », in *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, dir. Martine Reid, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 58.

⁵¹ Robert de Montesquiou, *Autels privilégiés*, Paris, Charpentier, 1898.

⁵² Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Aix-en-Provence, Éd. Du Feu, 1930.

⁵³ Voir *J'écris pourtant*, n° 4, Hors-série « Marceline Desbordes-Valmore poète », dir. Pierre Loubier & Vincent Vivès, SEMDV, 2020.

sur l'économie générale de l'œuvre. Au sein des mêmes études, ils côtoient régulièrement des fragments tirés cette fois de sa toute dernière publication à titre posthume, *Haillons*. Ces vers-là, récupérés dans les trois mêmes poèmes « Vivre », « L'heure » et « Épitaphe » viennent quant à eux illustrer des lignes dédiées au désespoir de la poétesse à la veille de sa mort précoce⁵⁴. Cette sélection, qui fait l'impasse sur neuf recueils, a gardé des échos tout au long du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, alors qu'il est toujours à noter une disproportion très nette, dans les anthologies ou les hommages donnés à Vivien, entre le nombre de poèmes tirés d'*Études et Préludes* et *Cendres et Poussières* et ceux piochés dans les autres recueils. Un poème d'*À l'heure des mains jointes*, « Le Pilon », tire toutefois son épingle du jeu, en étant cité quasiment systématiquement depuis *Les Muses d'aujourd'hui* de Jean de Gourmont en 1910 à l'émission de France Culture consacrée à Vivien en 1986, passant par l'article de Pierre d'Hugues dans *La Muse française* en 1926 et par *Le Figaro littéraire* de 1977. Le souvenir de Renée Vivien s'est centralisé sur une partie de son œuvre : la part la plus influencée par Baudelaire lorsqu'on a voulu insister sur ses talents d'imitatrice, la part la plus désespérée lorsqu'il s'agissait d'illustrer les ravages du lesbianisme, et plus récemment la part la plus ouvertement misandre, alors que le besoin se fait sentir d'aller chercher, dans la littérature, les traces d'une histoire de la révolte féminine contre le système patriarcal. Prendre l'œuvre poétique dans son ensemble évite de tomber dans une lecture manichéenne de Renée Vivien, et permet de remédier au figement d'un *ethos* souvent construit de manière partielle et partielle. L'œuvre de Vivien, il convient de le rappeler, a été écrite sur à peine plus de huit ans. Elle donne à voir à la fois une unité et des contradictions, des connexions nombreuses entre les volumes et un mouvement global qu'il est important de mettre en exergue pour éviter tout manque de nuance.

À la lumière de ces analyses, il semblait utile, dans un format comme celui de la thèse, de traiter l'intégralité de l'œuvre poétique dans sa cohérence et dans ses discontinuités. Le choix de la monographie répond aux mêmes préoccupations : tout comme leur fragmentation dans les anthologies ou hommages individuels, la mise en commun des œuvres de femmes, si elle permet de mettre au jour des

⁵⁴ Voir notamment Charles Maurras, *L'Avenir de l'intelligence*, *op. cit.* ; Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, *op. cit.* ; Pierre d'Hugues, « Renée Vivien, fille de Baudelaire », *La Muse Française*, *op. cit.* ; Salomon Reinach, « Documents nouveaux sur Renée Vivien », *Les Nouvelles littéraires*, 1926.

filiations, des traits communs, des résistances, présente le risque, pour une autrice dont l'œuvre est abondante et encore à défricher, de biaiser la lecture. Le travail monographique allié au thème des influences permet de montrer sa particularité dans le paysage littéraire français sans pour autant fétichiser cette différence, et tout en travaillant à la relier à l'histoire littéraire générale. Dans la lignée de Terry Castle faisant part de sa volonté d'emprunter le concept de « *worldliness* » théorisé par Edward Said⁵⁵ pour rendre visibles les femmes lesbiennes dans la culture moderne, il nous semble essentiel de mettre en valeur les traits spécifiques de l'œuvre de Renée Vivien pour travailler, dans un mouvement qui n'est paradoxal qu'en apparence, à la relier au monde, avec l'idée précisément que cette situation singulière tisse un lien d'autant plus fort avec la culture au sens large qu'elle la modifie et la réadapte. Il s'agit de penser l'œuvre dans sa particularité en analysant le dialogue qu'elle entretient avec l'art et la mémoire des textes, dialogue conditionné par cette particularité, afin d'éviter son exclusion dans un « autre » qui serait une marge isolée de la poésie traditionnelle.

Si le travail est ici centré sur la poésie de Renée Vivien, il ne s'interdit pas, toujours dans un souci de ne pas négliger une partie de l'œuvre, des entrées régulières dans sa prose. Cette ouverture au genre romanesque s'impose en fait d'elle-même pour qui veut travailler sur l'organisation générale de ses écrits : les interconnexions d'une œuvre à l'autre sont extrêmement nombreuses, la prose est constellée de références poétiques, et à l'inverse les recueils se nourrissent des postures adoptées dans les nouvelles et romans. Dans un travail orienté sur la réflexivité et l'intertextualité, il serait dommageable d'exclure radicalement la prose, d'autant que Renée Vivien s'ingénie bien souvent à déborder les genres littéraires pour créer des œuvres hybrides, inclassables, qui résistent à une classification rigide. Travailler la poétique de Renée Vivien implique donc d'ouvrir l'analyse à l'ensemble de l'œuvre, même si la poésie demeure au cœur des préoccupations, avec les enjeux et les résistances particuliers qu'elle soulève. Le genre poétique oppose en effet un certain nombre de d'obstacles qui ne peuvent être que partiellement confondus avec les pièges tendus aux femmes par le genre romanesque.

⁵⁵ Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, op. cit., p. 16.

Comme Gretchen Schultz l'a démontré dans *A Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*, la poésie française a été tardivement considérée par les études françaises sur le genre. L'opposition courante entre la supposée féminité du roman et la masculinité de la poésie, en lien avec la noblesse du genre, donne à l'analyse de la production poétique des femmes des enjeux spécifiques. La catégorie de la « poésie féminine », à l'intérieur de celle de la littérature féminine, est particulièrement restrictive et aliénante, dans la mesure où la poésie, on l'a souligné plus tôt, apparaît au XIX^e comme le lieu du génie viril par excellence. Cette virilité, liée à la vigueur créatrice, est toutefois liée à un fantasme de fusion des genres, contenu dans la métaphore de l'androgynisme, figure du Sublime romantique. Cette recherche de l'entre-deux, qui aurait pu être une ouverture vers les femmes, a plutôt pris la forme d'une appropriation des deux genres par les hommes et de ce que Christine Planté nomme une « annexion symbolique du féminin⁵⁶ ». Plus qu'ailleurs, les femmes se trouvent exclues de la possibilité de l'écriture, là où elles appartiennent intégralement à la sphère du regardé, et non plus du regardant. La place centrale du désir dans la poésie du XIX^e siècle participe à la déréalisation des femmes : les poètes femmes parlant de leur propre désir, insiste Gretchen Schultz, sont d'autant plus rejetées qu'elles participent à briser la raison d'être de la poésie masculine en exhibant des mécanismes qu'ils préfèrent fantasmer. Elle cite à ce sujet Jean de Gourmont :

Toute femme poète fait un peu le geste de Phryné qui se dénude devant ses juges [...], le geste de l'amante qui se déshabille pour son amant. Mais c'est une impudeur plus complète, puisque ces femmes porte-lyres nous révèlent ce que l'amant le plus perspicace, le plus curieux ne saurait découvrir : les secrets mouvements de leur horlogerie sentimentale⁵⁷.

Le fantasme poétique masculin, ainsi posé, exige par essence que la poésie des femmes, en tant qu'expression d'une subjectivité, n'existe pas :

Although Romantics thought of her expressivity as a feminine quality, subjectivity and femininity were seen as essentially incompatible, and so women had no place in the lyric endeavor. Female writing subjects, like a woman in masculine dress, defied both public opinion and that of the literati⁵⁸.

⁵⁶ Christine Planté, « Quel compte donc fais-tu des femmes ? » in « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », *Romantisme*, n° 85, 1994, p. 67-78.

⁵⁷ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit. p. 28.

⁵⁸ Gretchen Schultz, *A Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 38.

[Si les romantiques pensaient l'expressivité comme une qualité féminine, subjectivité et féminité étaient considérées comme essentiellement incompatibles, et les femmes n'avaient donc aucune place dans la création lyrique. Les sujets-femmes qui écrivaient, comme une femme en habit masculin, défiaient à la fois l'opinion publique et celle des littéraires.]

Le genre poétique, insiste Gretchen Schultz, repose sur la différence sexuelle. C'est au sein de cette distinction essentielle que chaque courant poétique du XIX^e impose un modèle de ce qu'elle nomme « *constraint* » ou « *diffusion* »⁵⁹. Le romantisme élabore un idéal de diffusion par lequel l'instance poétique se féminise, mais au travers du regard masculin viril, quand le Parnasse, à l'inverse, réaffirme un modèle de contrainte et de séparation sexuelle par lequel les femmes se trouvent cette fois statufiées. Le symbolisme signe le retour vers un fantasme de fluidité et d'abstraction : l'omniprésence féminine ne s'y fait plus par effusion, souligne-t-elle, mais par « inclusion », au travers de l'image du poète hermaphrodite. Ces imaginaires opposés reposent donc tous, à leur manière, sur un binarisme du genre, à tel point que Gretchen Schultz conclut : « *gender is not only implicated in, but central to the transformation of poetry*⁶⁰. »

Outre le fait que l'œuvre de Renée Vivien est majoritairement composée de poésie, le genre poétique pose donc des barrages symboliques particulièrement forts aux femmes et repose sur une opposition sexuelle qui nous engage à lui réserver la place principale dans une analyse qui, de surcroît, porte sur une œuvre lesbienne. Des constats de Gretchen Schultz découle en effet une observation supplémentaire : non seulement la poésie est érigée au XIX^e en genre masculin par excellence, mais elle est aussi un genre essentiellement hétérosexuel, dans la mesure où la conception du désir y repose entièrement sur le fantasme d'une altérité insondable. Creuser une place à une subjectivité doublement déniée, parce que féminine et parce que son désir de sujet ne repose plus sur un idéal de différenciation sexuelle essentialiste, implique nécessairement un geste de révolution, au sens premier de retournement : « *The lesbian subject* », écrit à ce sujet Marilyn Farwell, « *problematizes woman not by denying it in a puff of undecidability or infinite play but by repositioning it as an excess which disputes the traditional binary gendered positionalities*.⁶¹ »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7. « Le genre n'est pas seulement impliqué, mais central dans la transformation de la poésie. »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁶¹ Marilyn Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New-York, NYU Press, 1996, p. 68. « Le sujet lesbien questionne l'identité de femme, pas en la noyant dans un nuage d'indécidabilité

La poésie lesbienne au croisement des XIX^e et XX^e siècles se présente dans les termes même comme une aporie à bien des titres, et engage une négociation singulière avec la culture et la littérature. Travailler sur le déplacement du canon dans la poétique de Renée Vivien invite à lui laisser la part belle, d'autant qu'elle représente non seulement la majeure partie de l'œuvre, mais encore celle à laquelle l'autrice elle-même accordait le plus d'importance. Laisser une place au dialogue qu'entretiennent toutes les œuvres de Renée Vivien tout en conservant comme corpus central une poésie pour laquelle se recroisent, plus qu'ailleurs, les résistances opposées aux femmes et à la subjectivité homosexuelle paraissait donc la posture scientifique la plus cohérente dans le cadre de cette analyse. Le présent travail ayant trouvé ses racines dans l'étude des affres de la réception de Renée Vivien, il allait enfin de soi de la considérer avant tout comme poétesse, dans la mesure où, dans l'immense majorité des articles, critiques, anthologies, c'est ainsi qu'elle est présentée, avec les considérations et les biais de lecture spécifiques que ce statut entraîne.

Intertextualité, influence, décadence

Avant d'analyser les négociations produites par Renée Vivien avec le canon pour réaliser son œuvre « décadente inversée⁶² », selon l'expression de Patricia Izquierdo, il est nécessaire de s'interroger sur les raisons d'être et le sens de ce reproche d'imitation, ses liens surtout avec la notion d'influence que nous avons privilégiée dans le titre du présent travail. Partant de l'idée émise par José-Luis Diaz, selon laquelle le XIX^e siècle serait un « siècle sous influence⁶³ », Jérémy Naïm a montré que la définition donnée alors à l'influence en littérature était plus proche de l'idée de collaboration que de celle de soumission, et que la relation entre *l'influencé* et *l'influenceur* se pensait sur un mode actif, voire, suivant l'idéal romantique, sur celui d'une « communion fraternelle des âmes⁶⁴ ». La séparation

ou de jeu infini, mais en la repositionnant comme un excès qui dispute la traditionnelle séparation binaire des genres. »

⁶² Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours : Études pour un centenaire*, op. cit., p. 38.

⁶³ José-Luis Diaz, « Un siècle sous influence », *Romantisme*, n°98, 1997-4, p. 11-32.

⁶⁴ Jérémy Naïm, « L'Action de l'influence. Théorie d'un mot au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 2020, n°2, p. 416.

entre le terme d'influence, aujourd'hui associé au champ du « non intentionnel⁶⁵ » et celui d'imitation se produit progressivement au fil du siècle. Au tournant du XX^e, il est encore fréquent de voir utilisé le terme d'influence pour évoquer les interactions entre les œuvres au sens large, que celles-ci soient volontaires ou non. Cette affirmation, fort éclairante, peut aisément être convoquée à l'inverse, ce notamment lorsqu'on regarde le vocabulaire utilisé pour évoquer les héritages littéraires des femmes : si cette fluidité dans l'usage des deux termes d'imitation et d'influence engage Jérémy Naïm à repenser le terme d'influence au XIX^e comme étant du côté de l'action, il permet par extension de mieux comprendre l'usage ambigu qui est alors fait du terme d'imitation. Si l'on regarde les commentaires de la fin du siècle sur les œuvres de femmes, il est frappant d'y constater que le terme d'imitation y est presque systématiquement convoqué dans un sens « non intentionnel ». Point en effet d'idée de circulation lorsque les critiques évoquent les influences de Renée Vivien. Le rapport fraternel de communion laisse place, bien souvent, à un lien paternel, ou même à une métaphore sexuelle par laquelle l'influence est pensée sur le mode de la fécondation. L'une comme l'autre de ces images renvoient en fait à l'idée de l'engendrement – du *gignere* – alors liée, comme nous l'avons souligné grâce à l'analyse d'Adrianna M. Paliyenko, à la notion de *genius*, de génie : l'œuvre de Baudelaire et des décadents donnerait littéralement vie à celle de la poétesse.

Il faut bien reconnaître qu'à première vue, pour un lecteur contemporain, distancié donc de l'époque fin-de-siècle, les recueils de Renée Vivien apparaissent imprégnés de toute la panoplie du symbolisme tardif et de l'Art Nouveau. Le raccourci le plus fréquent, qui en fait dès lors une « fille de », est en revanche tout à fait réducteur. En présentant cette influence sur un mode généalogique, il contient le présupposé que la reprise des motifs fin-de-siècle y serait entièrement inconsciente. Or l'œuvre, soumise à une observation rapprochée, dit tout à fait le contraire, tout comme les lettres de Renée Vivien à Charles-Brun récemment parues, qui attestent à la fois de son exaspération quant à cet éternel reproche, et du jeu qu'elle engage autour des stéréotypes féminins de la spontanéité et de la sincérité. À propos du « je » de narration d'*Une femme m'apparut*, elle écrit ainsi à son ami et conseiller en avril 1905 :

⁶⁵ *Ibid.*, p. 410.

Que pensez-vous de tout l'incident de l'homme – faut-il le laisser ou pas ? Voici le pour et le contre.

Le pour – c'est que ça laisse plus de vague encore au récit – ça se passe plus que jamais dans l'indécis, les nuages.

Le contre c'est qu'il y a de la psychologie qui disparaît. Mais la psychologie a-t-elle jamais valu grand-chose ? et que diable voulez-vous qui pense à s'intéresser à la psychologie particulière de ce Je qui est fadasse à gifler – presque aussi fadasse que M. de la Saulnaye (et celui-là, si je pouvais l'incarner véritablement et lui fichier un grand coup de pied au cul !) (dans un vrai cul !). Mais le Je est mieux, je l'affirme avec un modeste orgueil⁶⁶.

À propos des articles qui la placent dans une relation servile vis-à-vis des classiques symbolistes, elle s'amuse en s'imaginant devenir une marionnette articulée :

Suzanne où est l'article de Cabs ? Pouvez-vous me l'avoir ?

Je ne l'ai jamais reçu, et par contre, je reçois des tas de sales articles où on dit que mes vers sont de pâles imitations de Mallarmé, de Baudelaire et de Verlaine (et des autres que j'oublie), ça fait beaucoup d'imitations, je suis comme le bonhomme de chez Fursy qui imite Mounet-Sully, Réjane, M. Combes et Baron.

Et que mes vers sont des petits vers, et que mon livre est inutile (ça c'est un compliment, il n'y a de vraiment agréable que l'inutile.)⁶⁷

Tout à l'inverse de ces présupposés critiques de la sincérité, il ressort au travers de ses lettres que Renée Vivien avait une haute conscience de l'importance des « scénographies auctoriales⁶⁸ », pour reprendre le titre de l'étude de José-Luis Diaz. On a voulu que son œuvre soit l'émanation de son existence, et tout atteste, si l'on veut bien y regarder de plus près, de l'exact inverse : l'écrivaine imaginaire « Renée Vivien » est façonnée, construite sur une stylistique de l'existence que l'on peut encore lire dans le trait ironique d'une lettre de 1905 : « Peut-être, un jour, afin de remplir mon rôle jusqu'au bout, irai-je crever de faim sur un grabat. Ce serait une façon comme une autre d'être poète⁶⁹ ! ». Marielle Macé définit le style de la manière suivante :

⁶⁶ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, Mauconduit, 2020, p. 189.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁸ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 178.

Un style n'est pas une chose, ou une personne, mais la manière caractéristique de cette chose, sa façon singulière de s'élançer, qui l'excède : c'est l'individuel, (le « tel ») qui s'ouvre au partage, au commun, et donc aussi à l'expropriation [...]. Car dans le style le singulier est avant tout en excès sur lui-même, en mouvement. En excès vers quoi, en mouvement vers quoi ? Vers une valeur du vivre, une proposition de sens qui peut se transposer d'individu à individu, de genre à genre, survivant à celui qui l'a risquée, s'infléchissant — parfois se caricaturant, s'enkystant. L'individuel y constitue une puissance employable, mobile, « médiale » ; il n'est plus enfermé dans la prison d'un unique mais devient un possible [...] ⁷⁰.

Cette présentation correspond tout à fait à l'attitude de Renée Vivien, à la multiplication des masques auctoriaux au fil de son œuvre, depuis sa « virilité d'emprunt ⁷¹ » des premières années jusqu'au dédoublement de son pseudonyme, aux mystifications auxquelles elle se livre dans ses correspondances avec les critiques. Or ce façonnage d'une « esthétique de l'existence ⁷² », pour reprendre Michel Foucault, la construction progressive d'une « figure-auteur », témoigne d'une volonté de contrôle et d'une réflexivité qui s'opposent très rigoureusement à la passivité que le recours à l'influence a opportunément permis de signaler dans ses écrits.

Il s'agit dès lors de penser, contre l'imaginaire de l'influence et son application misogyne, la place de l'insincérité, de la distance, du jeu et du travail d'appropriation du canon dans l'œuvre et dans son cheminement vers la *worldliness*, sans pour autant tomber dans une lecture inverse qui donnerait à l'autrice le plein pouvoir sur ses écrits. Ce passage de l'universel au particulier, puis de mouvement vers la reconnexion au monde a été notamment commenté par Monique Wittig dans *Le Chantier littéraire*. Dans l'avant-propos de ce manifeste théorique, Christine Planté explique que Wittig « s'emploie à montrer qu'avant le travail d'universalisation [...] auquel doit se livrer le fabricant en inventant une forme, il faut à celui-ci passer d'abord par le particulier à travers un travail d'appropriation du déjà-là ⁷³ ». Elle poursuit :

⁷⁰ Marielle Macé, *Styles, critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 23-24.

⁷¹ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, *op. cit.*, p. 72.

⁷² Michel Foucault, « Une esthétique de l'existence », *Dits et Écrits*, II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1550.

⁷³ Christine Planté, Avant-propos à Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Lyon, PUL & Éditions IX, 2010, p. 26.

Sa reprise d'images — qu'elles soient banales, mais resémantisées, ou qu'elles soient lourdes d'une tradition littéraire ou philosophique, mais décalée — implique leur appropriation, dans une relation parfois grinçante avec l'univers auquel elles sont empruntées⁷⁴.

Contre l'idée d'une poésie directement issue du cœur, qui continue de peser sur la lecture des œuvres de Renée Vivien, il s'agit d'analyser les ressorts de ce travail d'appropriation puis de ce mouvement d'universalisation, contre la triple altérité qui pèse sur elle en tant que femme, lesbienne et en tant qu'étrangère. Nous ne postulons donc pas qu'il n'y ait pas reprise chez Renée Vivien, mais que ce reproche topique, en entretenant la confusion entre *imitation* et *influence inconsciente*, a bloqué durablement une analyse des ressorts de cette imitation et de sa valeur émancipatrice. Tout l'enjeu est ici de montrer que Vivien ne se contente pas d'un rapport de simple ventriloquie vis-à-vis des discours de pouvoir, mais engage avec eux un travail de redéfinition en leur imposant un regard qui, parce qu'il est celui de ladite marge, a la capacité d'en pointer les travers et d'en transcender les oppositions.

La notion d'influence est donc centrale dans ce travail, dans une orientation toutefois particulière, puisqu'on ne saurait l'envisager ici en dehors des rapports de pouvoir spécifiques qui conditionnent l'œuvre de Renée Vivien. Cette position explique notamment la prédominance d'études moins célèbres sur certains ouvrages canoniques consacrés à la question des influences. Nous reprenons ici à Harold Bloom le travail fondateur autour des *misreadings*, ainsi que la dissociation qu'il opère entre étude de l'influence poétique et recherche des sources. Comme dans *The Anxiety of Influence*, l'influence est ici envisagée comme un dialogue, un cycle, non comme un chemin vertical de soumission au précurseur, et perçue dans sa dimension existentielle :

Les profondeurs de l'influence poétique ne sauraient être réduites à l'étude des sources, à l'histoire des idées ou à l'analyse et la classification des images. L'influence poétique [...] implique nécessairement l'étude du cycle vital du poète en tant que poète⁷⁵.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁵ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy, Souad Degachi, Bussy-Saint-Martin, Aux forges de Vulcain, 2013, p. 57.

Si l'apport de cette étude n'est plus à démontrer, son application à notre sujet est rendue difficile par le choix de corpus de Bloom et son adoption d'une axiologie poète majeure contre poète mineur, qui exclut dans son travail l'intégration des œuvres de femmes. L'ouvrage est héritier d'une théorisation du génie sur un mode viril, et affirme dès l'entrée la volonté de se limiter à ce qu'Harold Bloom nomme les « poètes puissants » :

C'est à de tels poètes que mon objet se limite, ces figures majeures qui s'acharnent à lutter contre leurs illustres prédécesseurs, fût-ce jusqu'à la mort. Les hommes de moindre talent ne font qu'idéaliser, là où les imaginations capables s'approprient. Mais l'on n'obtient rien sans rien, et de telles appropriations entraînent avec elles les gigantesques angoisses de l'endettement⁷⁶.

Outre cette surpuissance de l'auteur, définie en des termes virils, et qui a déjà fait l'objet d'un certain nombre de réserves vis-à-vis de l'ouvrage, nous pensons avec Susan D. Gubar et Sandra Gilbert que les « appropriations », lorsqu'elles sont produites par les femmes, engagent différemment le « cycle vital du poète », dans la mesure où elles sont avant tout des réappropriations de soi : l'anxiété est d'abord celle d'accéder à la possibilité de dire, celle de l'*authorship*, et les emprunts entraînent autant l'angoisse de « l'endettement » que celles de la paralysie⁷⁷. Ce phénomène prend d'autant plus de sens en une fin-de-siècle qui fait partout des femmes les objets du fantasme et nulle part les sujets de la parole. Concernant Renée Vivien, par ailleurs, on ne peut faire l'impasse sur le fait que l'absence du discours féminin, et *a fortiori* lesbien, semble avoir pesé au moins autant que la présence inhibante des précurseurs. Ursula Le Guin a bien évoqué ce renversement du rapport à l'influence dans « The wilderness within », au fil d'un passage vertement critique vis-à-vis de Bloom :

Then there was the book The Anxiety of Influence. Yes, I know who's afraid of Virginia Woolf. Still I'm faintly incredulous when I hear that phrase used seriously. The book about being anxious because you learned things from other writers came out at the same time that a lot of us were energetically rejoicing in the rediscovery and reprinting of older and earlier woman writers, the rich inheritance that had been withheld from all writers by the macho literary canon. While these guys were over there being paranoid about influence, we were over here celebrating it⁷⁸.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁷ Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, Londres, Yale university press, 1984.

⁷⁸ Ursula K. Le Guin, « The Wilderness within » in *The Wave in the Mind*, Boulder, Shambhala publications, 2004, p. 108.

[Puis il y a eu le livre *L'Angoisse de l'influence*. Oui, je connais qui a peur de Virginia Woolf. Il demeure que je suis quelque peu incrédule quand j'entends cette phrase prononcée avec sérieux. Ce livre qui traitait du fait d'être anxieux lorsque vous apprenez des choses des autres écrivains est sorti au moment même où un grand nombre d'entre nous nous réjouissions de consacrer notre énergie à la redécouverte et la réimpression de femmes auteurs plus âgées ou anciennes, ce riche héritage qui avait été exclu de la communauté des auteurs par le canon littéraire macho. Pendant que ces gars, là-bas, se rendaient paranoïaques sur l'influence, nous étions là, en train de la célébrer.]

La position subalternisée des femmes engage un rapport modifié à l'influence. La présente étude emprunte l'idée fondamentale de Gubar et Gilbert selon laquelle le passage à l'écriture engage les femmes auteurs à prendre position face au pouvoir et aux discours internalisés :

*It is through the violence of the double that the female author enacts her own raging desire to escape male houses and male texts, while at the same time it is through the double's violence that this anxious author articulates for herself the costly destructiveness of anger repressed until it can no longer be contained*⁷⁹.

[C'est grâce à la violence du double que la femme auteur permet à son propre désir d'échapper aux habitats et aux textes masculins, et c'est en même temps à cause de la violence du double que cette autrice anxieuse se livre elle-même à la coûteuse force destructrice de la colère, réprimée jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus être contenue.]

Si cette idée de dédoublement est fondamentale, l'influence chez Renée Vivien ne nous semble pas pouvoir être intégralement considérée dans sa négativité ou comme un symptôme. Globalement, en écho à la réflexion d'Ursula Le Guin, il s'agit de ne pas penser les liens littéraires et artistiques uniquement sous la forme de l'endettement. La relation qu'entretient Vivien avec l'œuvre de Sappho est tout à fait représentative d'un autre rapport à l'influence, qui se situe du côté de la « célébration ». Or ce lien central modifie, par extension, le regard porté plus généralement par la poétesse sur le déjà écrit. L'influence des discours dominants contient certes une menace d'extinction de la voix poétique féminine, mais le sujet qui émerge peut aussi y trouver un réservoir ludique et exaltant. Réduire la relation de Vivien avec les textes littéraires masculins à une angoisse de paralysie serait à nouveau donner une grande place à une forme de passivité, lorsque son œuvre atteste à de multiples endroits d'une volonté de maîtrise, certes illusoire, mais quasiment absolue. La portée donnée à l'influence dans l'œuvre de Renée

⁷⁹ Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic*, op. cit., p. 86.

Vivien dépasse la sphère de l'aliénation passive, pour contenir aussi un phénomène positif de redéfinition des œuvres – dans sa négativité même, c'est-à-dire, qu'il soit *voulu* ou non – dont il s'agit d'analyser les manifestations, sans pour autant en faire une lecture systématique.

On rencontrera donc dans cette étude les notions d'influence et d'intertextualité utilisées avec une certaine fluidité : il ne s'agit pas d'ignorer ou de régler les discussions autour de l'intertextualité et de l'influence, dont nous ne nous réclamons pas théoricienne, mais de convoquer les outils que l'étude de ces notions a développés en les recroisant avec des questions de genre et des enjeux de pouvoir. Les distinctions entre ces deux concepts ont été largement commentées, d'abord du point de vue de leur champ d'application, l'une se rapportant supposément au texte et l'autre à l'image, une idée largement déboulonnée, notamment par Roland Barthes. Une seconde hypothèse stipulait que l'influence était étroitement prise dans l'étude du rapport aux sources tandis que l'intertextualité s'attachait aux co-relations et à la manière dont le texte modifiait son intertexte. Il a été également avancé que l'une proviendrait de la conscience, l'autre d'un rapport inconscient. Toutes ces scissions ont été discutées, souvent démenties. La présente étude prend évidemment acte de cette théorisation, sans toutefois prétendre à y prendre part. Appliqué à l'œuvre de Renée Vivien, le point de recouvrement qui nous semble essentiel entre ces deux champs d'étude est l'idée d'ouverture, de dédoublement et d'hybridation à l'œuvre dans tout texte littéraire – d'autant plus que ces notions sont des images clés de la décadence – et son application particulière à des œuvres marginalisées.

Le lien intertextuel est travaillé et modifié selon les rapports de pouvoir qui s'engagent entre les écrits en présence. Dès lors que l'œuvre est volontairement ouverte à des interprétations allogènes qui portent intrinsèquement la menace d'une pétrification et d'une paralysie du discours, toute intégration du texte dominant se fait en négociant le danger. Cet enjeu a été notamment analysé par Richard Terdiman dans *Discourse/Counter discourse*, dans lequel il stipule que « counter-discourses are always interlocked with the domination they contest⁸⁰ » ; et que les contre-discours « inhabit and struggle with the dominant which inhabits

⁸⁰ Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, New-York, Cornell University Press, 1985, p. 16. « Les contre-discours sont toujours reliés à la domination qu'ils contestent. »

them⁸¹ ». Soulignant que les contre-discours sont produits à partir d'un discours dominant, qui dès lors ne peut que les investir massivement, il invente la notion d'« intertextualité corrosive⁸² », un rapport de texte à texte qui brouille la limite intertextualité/influence et qui s'applique bien à l'œuvre de Renée Vivien. Sa poésie corrode et redéfinit le canon, et, en le gardant visible, se laisse corroder par lui :

Counter-discourses function in their form. Their object is to represent the world differently. But their projection of difference goes beyond simply contradicting the dominant, beyond simply negating its assertions. The power of a dominant discourse lies in the codes by which it regulates understanding of the social world. Counter-discourses seek to detect and map such naturalized protocols and to project their subversion. At stake in this discursive struggle are the paradigms of social representation themselves⁸³.

[Les contre-discours reposent sur la forme. Leur objet est de représenter le monde différemment. Mais leur projection de la différence va au-delà de la simple contradiction du discours dominant, au-delà de la simple négation de ses assertions. Le pouvoir d'un discours dominant repose dans les codes avec lesquels il régule la compréhension du monde social. Le contre-discours cherche à détecter et cartographier ces protocoles naturalisés et à projeter leur subversion. Dans ce combat discursif, ce sont les paradigmes de la représentation sociale eux-mêmes qui sont en jeu.]

Inventer à partir d'un discours poétique masculin dont la portée est intrinsèquement aliénante pour le sujet féminin brouille la frontière entre intertextualité en influence : le fragment, l'image, la figure, intégrés volontairement au texte nouveau, investissent l'œuvre de leur portée symbolique. L'intertexte se trouve ainsi resignifié sans pour autant qu'il ne cesse totalement de produire sur l'œuvre nouvelle son effet insidieux, phénomène double qui abaisse les limites entre reprise consciente et inconsciente, entre texte et image.

Si le thème de l'influence se trouve modifié par la position de Renée Vivien dans le champ de la littérature, il l'est également par le contexte de la décadence, moment durant lequel s'engage une relation particulière à l'écriture littéraire et aux enjeux de la conscience et de l'inconscience. La décadence, on le sait, n'est pas un courant, encore moins une école. Elle est un

⁸¹ *Ibid.*, p. 19. « [...] habitent et combattent les discours dominants qui les habitent. »

⁸² *Ibid.*, Chapitre 2, « corrosive intertextualities », p. 149.

⁸³ *Ibid.*

état de pensée difficile à saisir autrement que par un ensemble de manifestations fugitives :

Comment définir, comment saisir cette époque où tout se mélange, où tout finit, où tout commence à naître ? C'est une suite de propositions sans suite, un foisonnement, un bouillonnement, une rupture et une reprise du souffle. Rien ne tient plus ensemble, tout se désagrège et tente de surgir⁸⁴.

C'est ainsi qu'Hubert Juin tente de définir ce moment de l'histoire littéraire française. Parmi les traits définitoires de la décadence, on compte donc l'insaisissabilité, mais aussi la réflexivité et le dédoublement : le décadent fait surgir l'œuvre au moment même de sa désagrégation, il contemple sa chute au moment où il la saisit. L'étude de Pierre Jourde va dans la même direction, lorsqu'il souligne dans *L'alcool du silence : sur la Décadence* que l'acte de naissance du courant ne se trouve pas, comme on l'imaginait, dans la découverte des affres de l'inconscient et le fantasme ouvert par les théories de Hartmann puis de Freud, mais dans la tension entre cet inconscient et l'hyperconscience qui en a procédé⁸⁵. Cette tension, explique Jourde, a un effet concret sur les œuvres, dans lesquelles se joue une frénésie du dédoublement : maladie de la conscience qui se regarde être, qui sait qu'elle ne produit rien d'autre que de la littérature qui redouble la vie autant qu'elle redouble la littérature elle-même. La posture décadente engage ainsi un rapport tout à fait particulier aux enjeux posés par l'influence et l'intertextualité. Pierre Jourde distingue en effet d'un côté les œuvres primaires, dont les valeurs sont les plus antidécadentes qui soient, de l'autre les œuvres secondaires. Les premières se nient en faisant appel à de l'extra-littéraire, c'est-à-dire qu'elles puisent leur valeur dans des concepts étrangers tels la vérité, la nature, l'inconscient, le génie. Leur langage, dès lors, est censé atteindre à une forme de transcendance qui dépasse le cadre de la littérature. Les œuvres secondaires, en revanche, et parmi elles, donc, les œuvres décadentes, choisissent de s'affirmer d'abord en tant que littérature, et intègrent donc leur propre négation par l'autoréflexion, le méta-poétique, l'exagération, l'ironie, la parodie. L'hyperconscience décadente a paradoxalement encouragé les auteurs fin-de-siècle à tenter de maîtriser les forces de l'influence et les liens intertextuels en les court-circuitant, ou plutôt en les anticipant par une posture de dérision qui exhibe

⁸⁴ Hubert Juin, Dossier « La France fin-de-siècle », *Magazine littéraire*, n° 227, février 1986, p. 15.

⁸⁵ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence : sur la Décadence*, *op. cit.*

le caractère artificiel, second, dédoublé de l'œuvre. C'est le clown de Laforgue, ou bien encore les exclamations finales du personnage de Mirbeau sur les lys : « Des lys ! Des lys ! De la m... !⁸⁶ ».

Au sein de l'œuvre largement décadente de Renée Vivien, plusieurs enjeux se croisent autour du thème de l'influence, enjeux qui tiennent donc à la fois d'un contexte dans lequel la réflexivité fait l'objet d'une véritable obsession, et d'une posture subalternisée qui engage un rapport particulier à cette réflexivité. Le dédoublement et tout l'appareil métalittéraire, l'hyperconscience de l'écriture et le jeu d'affrontement des ambivalences de l'œuvre, tous les phénomènes qui définissent donc la posture décadente, y prennent une tournure véritablement ontologique, dans la mesure où la mémoire des textes est aussi un miroir déformant pour le sujet féminin et lesbien, et porte en elle l'interdiction de la parole. Le regard triplement décentré de Renée Vivien modifie l'hyperconscience décadente. La réflexivité devient une possibilité de redéfinition, et le dédoublement une voie à la « *re-vision* », « acte de survie » théorisé par Adrienne Rich :

*Until we can understand the assumption in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal to the self-destructiveness of male-dominated society*⁸⁷.

[Tant que nous ne comprenons pas les injonctions dans lesquelles nous baignons, nous ne pouvons pas nous connaître. Et cette quête de connaissance de soi, pour une femme, est plus qu'une recherche de l'identité : c'est une part de son refus de l'autodestruction imposée par une société dominée par les hommes.]

Dans cette perspective, il semble d'autant plus étonnant qu'on ne se soit pas davantage penché sur la possibilité ironique et sur la place de l'exagération et de la parodie dans les écrits de Renée Vivien. Si elles ne sont pas omniprésentes comme chez d'autres auteurs de l'époque, la parodie et l'ironie représentent en effet un fil conducteur de l'œuvre, qui dit ponctuellement, et simultanément, la difficulté à créer un chemin à la subjectivité lesbienne dans l'esthétique décadente et le dépassement de cette impossibilité. Une « *décadence inversée*⁸⁸ » donc, en cela

⁸⁶ Octave Mirbeau, « Des Lys ! Des lys ! », *Le Journal*, 7 avril 1895.

⁸⁷ Adrienne Rich, « *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* », *Adrienne Rich's poetry and prose*, New-York, W.W. Norton & Company, 1993, p. 167.

⁸⁸ Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours : Études pour un centenaire*, op. cit., p. 38.

qu'elle se trouve à la fois présente et retournée contre elle-même, dans son fondement même puisque le dédoublement et le redoublement infinis, l'omniprésence de la figure métopoétique de l'Androgyne, l'esthétique de l'écho et du reflet, la reprise, le ressassement n'y sont plus seulement les artefacts d'un travail du négatif ou les manifestations d'une algolagnie de l'écriture, mais jouent aussi en faveur de l'émergence toute positive d'un sujet jusque-là réduit au silence.

Renée Vivien a déploré à plusieurs reprises l'échec de ses ambitions poétiques. En dédicace de l'un de ses recueils, elle écrit notamment : « À mes problématiques lecteurs, avec toutes mes excuses⁸⁹ ». Dans ses lettres à Jean Charles-Brun reviennent sans cesse, souvent sur un mode sarcastique, des considérations sur ses vers qui ne « valent pas un pet de chèvre⁹⁰ ». On sait qu'elle a passé sa vie à corriger, refaire, supprimer, republier ses œuvres, jusqu'à ce que le travail de modification prenne d'ailleurs le pas sur la création. Vivien a été fortement heurtée par la réception de son œuvre et, si l'on en croit ses lettres, moins par les attaques *ad personam* que par les commentaires qui n'avaient visiblement pas compris ses intentions. Or ce paradigme de l'échec ou de la réussite, si souvent convoqué pour analyser les œuvres de femmes, a toujours orienté la lecture de ses écrits. Une historicisation efficace de son œuvre réclame qu'il soit durablement abandonné.

Les considérations sur l'échec de l'œuvre de Vivien donnent toute puissance à une réception dont on sait qu'elle était, et demeure, quelque peu de mauvaise foi face aux écrits de femmes. Dans l'avant-propos du *Chantier littéraire* de Monique Wittig, Christine Planté résume ainsi l'idée de l'écrivaine :

Un chantier d'écrivain, c'est en effet aussi, toujours, une bibliothèque. Et la première tâche de l'écrivain est de s'expliquer avec la littérature [...] déjà là. Les lecteurs soucieux de références exactes se trouvent donc renvoyés à leur propre bibliothèque, à leur propre mémoire, institués lecteurs actifs, à qui il est demandé de faire la moitié du chemin pour rencontrer l'écrivain dans sa réflexion ou son invention. Telle est en effet la conclusion du livre : quel que soit le travail d'universalisation auquel se livre l'écrivain, il appartient au lecteur de fournir la moitié de l'effort.⁹¹

Le jeu de piste tendu par Vivien a buté contre un lectorat parfois peu prompt à « fournir la moitié de l'effort » pour en analyser la complexité, peu

⁸⁹ Voir Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit., p. 112.

⁹⁰ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, op. cit., p. 287.

⁹¹ Christine Planté, Avant-propos à Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, op. cit., p. 17.

enclin parfois même à considérer qu'une œuvre de femme puisse requérir un tel effort. Les masques revêtus par la poétesse tout au long de son œuvre, son travail de reprise et de subversion ne sont certes pas perceptibles partout, et la complexité de ce phénomène ne se donne qu'à condition d'un certain engagement dans la lecture. La violence de certaines attaques critiques nous montre toutefois que la force transgressive et novatrice de l'œuvre était décelée par bon nombre de contemporains. À l'inverse, certaines lectures, percevant le caractère révolutionnaire des écrits et de l'existence de Vivien, ont participé à survaloriser quelque peu ses intentions. Dans la lignée d'autres études, et au travers du prisme de l'influence qui invalide les postures manichéennes, le présent travail souhaite revenir au texte et s'attacher à ses nuances. À défaut de pouvoir parler de l'impact immédiat de l'œuvre, limité de force par une quantité de facteurs matériels et symboliques, nous souhaitons montrer que l'œuvre de Renée Vivien, indépendamment des considérations sur sa réussite ou son échec, représente un moment fondamental dans le temps long de l'histoire littéraire, ce à de multiples titres : en tant que l'une des premières poésies lesbiennes en langue française, en tant qu'œuvre de femme composant avec et contre les exigences imposées à son genre, en tant que synthèse des esthétiques du XIX^e siècle, en tant que paroxysme et dépassement de la Décadence, en tant qu'œuvre de transition.

Dans les trois parties de l'analyse se recroiseront de manière fluide les notions d'influence et d'intertextualité, quand bien même le premier chapitre est précisément centré sur les phénomènes transtextuels, l'objectif n'étant pas d'opposer ou de hiérarchiser les deux champs mais de souligner leurs manifestations et leur rôle dans la construction de la poétique de Renée Vivien. L'évolution du travail souhaite donner à voir la construction d'un sujet « en procès⁹² », au sens donné par Julia Kristeva, en analysant les articulations entre genre, discursivité, esthétique et subjectivité.

Contre l'éternel reproche d'imitation, le premier axe s'attache à analyser les phénomènes intertextuels les plus visibles : épigraphes, traduction, reprises littérales, renvois, réécritures dessinent dans l'œuvre un réseau

⁹² Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

extrêmement complexe et encore très peu travaillé. Cette mise en chantier de l'appareil transtextuel permet de battre en brèche, au seuil de l'étude, l'idée tenace d'une poésie de la spontanéité, ou d'une œuvre dans laquelle l'influence ne se manifesterait que comme une imprégnation inconsciente. Le jeu des références, dont certaines ne sont que des leurres, le mélange de renvois allogènes et d'auto-allusion évoquent déjà, chez Vivien, un travail de déconstruction du sujet logocentré, et ouvre la voie à la possibilité de lecture d'une partie de l'œuvre sous l'angle de la parodie. La mise en valeur de la dissolution du « je » dans l'intertexte et de la multiplication des masques textuels permet ainsi d'envisager la poésie de Vivien comme une littérature au « second degré » dans toute la polysémie de l'expression.

Davantage resserrée autour du contexte esthétique de publication de l'œuvre, la deuxième partie du travail analyse le monde poétique de Renée Vivien et le lien avec la construction formelle des poèmes, pour y mettre en valeur conjointement le système d'opposition symbolique puis d'hybridation qui s'y jouent, en lien avec la question centrale du genre. Ce fonctionnement poétique oblique, qui fait fi des contradictions esthétiques habituelles, participe de la reprise et du dépassement des contradictions qui animent la poésie du XIX^e siècle. Cette hybridation formelle, générique, esthétique est analysée dans un second temps en rapport avec son époque resserrée et les préceptes de l'Art Nouveau. Étroitement liée à la fin-de-siècle, l'obsession pour le mouvement, le mélange et l'irisation, avec l'image du corps féminin comme fil d'Ariane, se retrouve poussée à son extrême manifestation dans l'œuvre de Vivien. La vision du Beau telle que représentée par Vivien reprend et multiplie les motifs fin-de-siècle du Modern style, tout en soumettant ces motifs, pour la plupart déjà devenus des *topoi*, à un renversement fondamental du regard. Cette révolution du regard participe à l'élaboration d'une poétique dans laquelle les images caractéristiques de la décadence sont récupérées pour être réinterprétées, remise en mouvement. Jouant sur un constant passage du connu à l'étrange, Vivien procède par déplacement.

Ce phénomène de « *re-vision* » s'attaque donc particulièrement à la perception qu'à la poétique fin-de-siècle des femmes et du genre féminin. Dans un troisième temps, l'étude s'attarde ainsi sur le réinvestissement des figures féminines topiques et plus largement des mythes fondamentaux de la fin du siècle. Elle montre comment le travail du texte et le déplacement esthétique participent plus

globalement d'une réappropriation de la subjectivité féminine, et fonctionne contre l'archétype poétique fondateur de la femme fatale. Voyageant au sein d'une mythographie typique de la décadence, au centre de laquelle Sappho elle-même tient une place fondamentale, Renée Vivien inverse les représentations au profit de l'émergence d'une féminité plurielle, qui se dresse contre un pôle masculin à son tour transformé en bloc monolithique. Cette valorisation d'une subjectivité féminine et de figures volitives vient en appui, par effet de miroir, de la prise de parole du sujet poétique qui cherche une voie de représentation au désir lesbien. La seconde partie de ce chapitre est ainsi centrée sur les caractéristiques et les résistances qui entourent l'émergence d'un « je » lesbien. Tout au long de l'analyse se dessinent les constantes du dédoublement, du redoublement, de l'hybridation pour montrer comment ces phénomènes participent simultanément de la survenue de cette subjectivité et des impasses auxquelles elle se trouve confrontée.

PREMIÈRE PARTIE



**ENTRELACS :
LE MAILLAGE TEXTUEL
DE L'ŒUVRE**

Chapitre premier

RENÉE VIVIEN ET LA MÉMOIRE DE LA LITTÉRATURE : EMPRISE OU REPRISE ?

Un changement de paradigme

La littérature du XIX^e siècle est marquée par l'essor d'un nouveau paradigme de la représentation, présenté en ces mots par Frédéric Weinmann dans l'Histoire des traductions en langue française consacrée au XIX^e :

Le XIX^e siècle enterre la conception de l'art qui reposait tout entière sur la notion de l'imitation, non pas l'imitation au sens de reproduction de la réalité telle que le revendiqueront justement le réalisme ou le naturalisme, mais au sens traditionnel, issu d'Aristote, qui entend par « imitation de la nature » une image épurée de celle-ci⁹³.

Il serait caricatural de penser cette transition comme un terrassement de la notion classique d'imitation par celle de l'originalité. Il apparaît en effet que la valeur accordée à la tradition et l'idéal d'un art fondé sur la répétition et la variation se trouvent mis à mal dans les premières décennies du XIX^e par un désir d'authenticité et de contact direct au monde. L'esthétique romantique, souhaitant toucher à une vérité nue, travaille à supprimer les siècles de recouvrement durant lesquels la culture se construit par continuité et reprise. Cette quête nouvelle entraîne avec elle un retournement fondamental du rapport des auteurs à leurs influences littéraires. Sophie Rabau évoque cette mutation profonde dans son étude sur *L'Intertextualité* :

À partir du XVIII^e siècle et sous l'influence notamment du romantisme allemand, l'œuvre littéraire est comprise comme une émanation de ce qui est propre à chaque individu, son génie. Parallèlement, le poète entretient avec la

⁹³ Frédéric Weinmann, chapitre 1, « Théories », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle (1815-1914)*, Paris, Verdier, 2012, p. 60.

nature une relation inédite et immédiate qui ne doit surtout pas passer par la représentation que les Anciens en ont faite⁹⁴.

Une nouvelle définition du génie qui, souligne Adrianna M. Paliyenko, consacre la fusion du don antique « d'inspiration divine qui conduit le visionnaire [...] à révéler l'inconnu, et de la notion d'originalité qui devient capitale⁹⁵ ». Les composantes de la *mimesis*, copie, variation, sont perçues de plus en plus négativement à partir du début du XIX^e. Sous la plume des critiques, la mise en lumière de l'héritage littéraire devient un outil fréquent de dévalorisation des œuvres. Parce que l'imitation est rapprochée du plagiat, sa mise en avant au sein des œuvres amoindrit leur qualité et place les auteurs dans une relation d'infériorité vis-à-vis de leurs précurseurs. Ils sont ainsi de plus en plus régulièrement amenés à se défendre de cette accusation. Alfred de Musset, par exemple, dément en 1833 dans la dédicace de sa collection *La Coupe et les Lèvres* les rapprochements établis entre son œuvre et celle de Byron :

*On m'a dit l'an passé que j'imitais Byron.
Vous, qui me connaissez, vous savez bien que non
Je hais comme la mort l'état de plagiaire
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre* ⁹⁶.

« L'angoisse de l'influence⁹⁷ », telle que théorisée par Harold Bloom, peur œdipienne et paralysante de ne pouvoir se défaire de l'emprise du « père littéraire », trouve sa source dans le renversement des valeurs entamé au début du XIX^e. La fin du siècle et le début du XX^e sont encore largement marqués par la révolution capitale qui accorde la prééminence à l'originalité et l'authenticité des œuvres. Si le reproche d'imitation menace les auteurs masculins, il devient également, face à l'augmentation du nombre de femmes en littérature, un outil opportun de discrédit. Alors que la Belle Époque se voit marquée par un essor du nombre d'écrivaines, l'argument du plagiat sert de recours fréquent à une critique littéraire très peu encline à reconnaître le talent féminin.

⁹⁴ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 29.

⁹⁵ Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française au XIX^e siècle*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020, p. 9.

⁹⁶ Alfred de Musset, « Dédicace à M. Alfred Tatet », *La coupe et les Lèvres*, in *Premières poésies*, Paris, Charpentier, 1863, p. 205.

⁹⁷ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, trad. Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.

I - RÉCEPTION DE L'ŒUVRE ET STRATÉGIES DE PASSIVATION

1 - ORIGINALITÉ ET IMITATION : UNE LECTURE MISOGYNE ?

Si nombre d'hommes auteurs se sont vu reprocher, tout au long du XIX^e siècle, des liens trop visibles avec leurs tutelles littéraires, la mise en lumière des influences a un tout autre sens concernant les poétesses et romancières. Plus qu'à nuancer la valeur des œuvres, elle est utilisée pour refuser aux femmes leur capacité de création artistique. En les reléguant au statut de pâles imitatrices, les commentateurs les excluent du cercle du génie et les ramènent vers une « qualité parfaitement compatible avec [leur] appartenance au sexe féminin⁹⁸ ». Comme le rappelle Patricia Izquierdo dans l'introduction de son étude sur les poétesses de la Belle Époque, les femmes au tournant du XX^e siècle sont encore très largement cantonnées à des rôles de représentation⁹⁹. Les danseuses, projetées en première ligne par la mode du French Cancan et la découverte des Ballets russes, par la renommée de Isadora Duncan et de Loïe Fuller, ainsi que les actrices, Sarah Bernhardt en tête de file, et les chanteuses parviennent à connaître une certaine célébrité, en tant qu'interprètes. L'écriture, domaine de création pure, est encore largement réservée aux hommes. La montée en flèche des « bas-bleus » a été exagérée par l'inquiétude qu'elle a pu provoquer, et est à nuancer : Rémy Ponton ne dénombre dans son étude sur *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905* que 2 % de femmes, romancières pour la plupart, sur un échantillon de 616 écrivains. Il demeure que le nombre de celles qui se risquent à l'exercice de l'écriture s'accroît et déstabilise une critique littéraire qui s'appuie dès lors volontiers sur le plagiat et l'imitation pour rappeler l'infériorité essentielle de la création féminine.

Outre des articles féroces, on voit ainsi se multiplier à la Belle Époque des études dont la finalité principale, comme pour George Sand un demi-siècle plus tôt, est d'établir un lien entre les œuvres féminines et leur paternité littéraire. Adrianna Paliyenko voit dans la transformation sémantique du terme même de

⁹⁸ Virginie Sanders, *Vertigineusement, j'allais vers les étoiles, La poésie de Renée Vivien*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 169.

⁹⁹ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, Paris, L'Harmattan, 2009.

« poétesse » un symptôme de ce refus d'accorder aux femmes un statut de créatrice à part entière : « "Poétesse", terme dérivé de "poète", bien qu'initialement sans connotation péjorative, a fini par acquérir le sens de muse de second ordre et dépourvue d'originalité¹⁰⁰. » Là où la création littéraire est affaire d'hommes, l'essor d'une production féminine ne se justifie volontiers par la copie, rendue elle-même possible par la confusion des genres entamée dénoncée chez les romantiques. Charles Maurras, dans un essai qui range les poètes femmes de la Belle Époque du côté du *Romantisme féminin*, c'est-à-dire d'un passé quelque peu suranné au début du XX^e siècle, voit en effet dans l'émotivité de l'écriture romantique une dégénérescence virile qui ouvre la voie aux femmes :

Leurs modèles les avaient, plus ou moins, volées de sexe. Ils s'étaient mis à écrire et à penser plus ou moins comme il est naturel que pense et écrive une femme. Depuis qu'il retombe en quenouille, le romantisme est rendu à ses ayants droit¹⁰¹.

À l'inverse, beaucoup de critiques perçoivent dans la multiplication des œuvres féminines un danger de virilisation : la femme qui écrit imite les hommes et se prend pour l'un d'entre eux. Barbey d'Aurevilly, qui affirme dans *Les Bas-bleus* que « les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes » et que « les bas-bleus ont plus ou moins donné la démission de leur sexe¹⁰² », est largement repris vers 1900 sous les plumes de Alfonse Karr, de Roger Le Brun, et surtout de Henri Ner, féroce antiféministe qui raille, dans un essai au titre révélateur, *Le Massacre des Amazones*, la « vanité » et surtout le « psittacisme naturel¹⁰³ » des femmes auteurs. Quelle que soit l'inversion sexuelle dont ces exégètes s'alarment, elle rappelle aux femmes qui prétendent écrire leur indéfectible tribut au génie masculin, seule source d'invention. « *The male quality is the creative gift*¹⁰⁴, » affirme en 1886 Gerard Manley Hopkins dans une lettre à son ami Richard Watson Dixon. Dès lors la femme auteur, comme le signale Patricia Izquierdo, « remet en question l'hégémonie créatrice de l'homme, son omnipotence au sein du *logos*¹⁰⁵. » Il s'agit

¹⁰⁰ Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française au XIX^e siècle*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020, p. 53.

¹⁰¹ Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, Paris, À la cité des livres, 1926, p. 169.

¹⁰² Jules Barbey d'Aurevilly, « Les Bas-bleus », in *Les Œuvres et les hommes*, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. XI.

¹⁰³ Henri Ner, *Le Massacre des Amazones*, Paris, éd. Chamuel, 1899, p. 2.

¹⁰⁴ Gérard Manley Hopkins, lettre à R. W. Dixon, 1886, *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, Londres, OUP, 1935, p. 133. « Le don de création est une qualité mâle ».

¹⁰⁵ Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours, études pour un centenaire*, Paris, Orizons, 2009, p. 40.

donc de lui rappeler que son art n'est pas invention, mais avant tout pastiche, *re-production*. Les critiques littéraires de la Belle Époque se font bien souvent les ardents défenseurs de cette hégémonie menacée, réaffirmant une séparation essentielle entre la création spirituelle masculine et la création corporelle féminine : les hommes engendrent les œuvres, l'œuvre des femmes est d'engendrer. Seule une certaine poésie vitaliste, vantant les mérites du foyer et de la maternité, la douceur des sentiments, trouve grâce aux yeux de commentateurs qui la regardent avec une certaine bienveillance paternaliste, comme une distraction innocente qui corrobore les qualités attribuées au beau sexe. Cécile Sauvage est surnommée « poétesse de la maternité », Amélie Murat fait du regret de ne pas avoir eu d'enfant un motif poétique récurrent, tout comme Hélène Picard, qui déclare dans *À Claude*, une berceuse : « Pourquoi ce petit aux yeux d'émeraude n'est-il pas venu ? ¹⁰⁶ ». Dans les paroles de « Mirvianne¹⁰⁷ », la reprise des stéréotypes féminins de la douceur et de la naturalité est d'autant plus manifeste, alors que la poétesse fait dire à son personnage qui s'éveille : « Ah ! Que ce jour d'avril est doux à ma douceur ! /Le clair soleil, là-haut, luit comme du bonheur... ». Elle met ensuite en avant son insouciance coquette :

*Source, penchée sur toi, je me vois si jolie
Que longtemps je m'admire en mon charme irréel...
Mes cheveux sont plus blonds et ton aube infinie,
Mes yeux ne sont si bleus qu'à cause de ton miel...*

Infantilisées, critiquées pour le fait même d'écrire et de publier, les poétesses trouvent dans le vitalisme un moyen d'échapper aux invectives les plus acerbes, en se pliant au carcan d'une « littérature féminine » qui ne menace pas la division sexuée :

La femme écrivain qui ose écrire et défier l'homme doit avant tout rester femme c'est-à-dire une créature fleurie, ailée et un peu niaise, dévouée aux enfants ; et elle ne doit parler, à voix basse et discrètement, que de sa condition de femme – fille, jeune fille et mère –, puisque, de toute façon, et contrairement à l'homme, elle est incapable de sortir d'elle-même pour parler d'autre chose ou camper un personnage, surtout masculin¹⁰⁸.

L'œuvre de Renée Vivien, dont le ton et les thèmes sont à l'opposé de ce vitalisme fleuri, tient un rôle tout à fait singulier au sein de cet essor relatif de la production poétique des femmes. L'influence décadente de son œuvre, son

¹⁰⁶ Hélène Picard, *À Claude* (berceuse), Archives BNF.

¹⁰⁷ Hélène Picard, « Mirvianne », *La Feuille morte, pièce lyrique féerique, en cinq actes, en vers*, dans *Anthologie des poètes du Midi*, Ollendorff, 1908, p. 231.

¹⁰⁸ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 45.

exaltation de la stérilité et d'une nature mortifère l'isolent d'emblée de la « poésie féminine » de la Belle Époque, bien que Charles Maurras la classe aux côtés de Marie de Régner, de Lucie Delarue-Mardrus et d'Anna de Noailles dans son essai. La poétesse prend le parti, dans ses premiers recueils, de dissimuler son identité de femme, stratégie qui laisse la possibilité d'une plus large fluidité face aux règles de la bipartition genrée : en 1901, *Études et Préludes* est publié sous le pseudonyme tronqué de « R. Vivien », et ne contient aucun indice grammatical sur le genre de son autrice. La dédicace à Natalie Barney, dont le nom est alors déjà scandaleux, puisque rattaché à une liaison lesbienne avec Liane de Pougy, est également réduite au simple « À N... ». Ce mystère identitaire, qui se poursuit dans les deux recueils suivants, *Cendres et Poussières* (1902) et *Évocations* (1903), se double d'une masculinisation sur les cartes de visite où est inscrit « René Vivien », et réussit souvent à tromper l'auditoire. Natalie Barney raconte, dans ses *Souvenirs indiscrets*, comment le jeune conférencier Charles Fuster a été pris au piège de ces mystifications identitaires, déclarant en 1901 à propos du recueil *Études et Préludes* « combien on sent ces vers vibrants d'amour écrits par un tout jeune homme idolâtre d'une première maîtresse¹⁰⁹ ». À bien des égards, cette première œuvre, comme les suivantes, prend le contrepied complet des attendus de la catégorie « poésie féminine ». Comme le signale Patricia Izquierdo, Renée Vivien choisit, en opposition au « soleil méridional qui domine chez les autres poétesses », « les brumes septentrionales »¹¹⁰, fait du jardin un lieu mortifère et clos, et exalte les eaux stagnantes, mortes et menaçantes, par opposition aux sources fraîches et courantes. Elle s'attache tout au long de son œuvre à rejeter le mariage, présenté sous sa plume comme une forme d'esclavage, et la maternité, décrite comme une souillure irréparable dans plusieurs poèmes ainsi que dans *L'Être double* : « la maternité et les enfantements, mortels ennemis de la beauté féminine, avaient déformé ces hanches et cette poitrine qui furent autrefois d'une splendeur hellénique¹¹¹. »

Renée Vivien cultive dans ses vers comme dans sa prose l'image idéale d'une androgynie féminine, émancipée des injonctions masculines. Ses écrits se veulent entièrement tournés vers les femmes, et se caractérisent notamment par une

¹⁰⁹ Natalie Barney, *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960, p. 49.

¹¹⁰ Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours, études pour un centenaire*, op. cit., p. 38.

¹¹¹ Renée Vivien (Paule Riversdale), *L'Être double*, Aurillac, ErosOnyx, 2014, p. 27.

séparation manichéenne du masculin et du féminin, érigés en deux principes opposés fluctuant d'un être à l'autre indépendamment de son genre. On peut ainsi lire dans *Une femme m'apparut* que « Tout ce qui est laid, injuste, féroce et lâche, émane du Principe Mâle¹¹² ». Là où des poétesses comme Amélie Murat ou Hélène Picard exaltent leur désir pour les hommes, Vivien fait de l'homosexualité le fil conducteur de son œuvre. Elle se range d'emblée du côté de l'inversion, et s'expose dès à la critique tout en la déstabilisant : que faire d'une œuvre qui refuse si nettement de se plier à la délicatesse recommandée aux femmes tout en affichant son mépris pour le « principe » masculin ? Comment appréhender des écrits faisant du « poète » une entité à la fois « insexuée¹¹³ » et résolument rangée du côté des femmes ?

Renée Vivien refuse de surcroît toute sa vie de sacrifier sa propre image à la mythographie masculine qui voulait faire des poétesses, si elles n'étaient pas des épouses délicates, des « bacchantes naturistes échevelées¹¹⁴ ». Contrairement à d'autres, Vivien ne s'est jamais pliée à l'injonction de la mondanité, ne laissant au public que ses œuvres. Paul Edwards rappelle cette spécificité dans son article « Renée Vivien et la photographie » :

Vivien cachait au lecteur son vrai nom autant que sa physionomie, cherchant une gloire littéraire plutôt qu'une notoriété publique. [...] On sait à quel point elle mena une existence cloîtrée, volontairement, alors que la majorité des auteurs de sa génération visaient à se faire connaître de la presse¹¹⁵.

Alors qu'Anna de Noailles, comme le signale Nicole G. Albert, se façonne une « image publique de muse alanguie » connue du Tout-Paris et se fonde une véritable persona, Renée Vivien ne fréquente pas les salons, et se voit même construire une réputation de recluse :

La comtesse participe activement à sa renommée en se construisant un personnage, ou plutôt une *persona*, et se peint en bacchante inspirée, écrivant au saut du lit ou dans son lit – avec la même facilité qu'elle déploie lorsqu'elle cause ou monologue dans les salons. Taxée d'inspirée professionnelle, elle est une sorte de Pythie de la poésie qui prétend que « l'œuvre jaillit, toute prête » sans rature :

¹¹² Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Lemerre, 1904, p. 19.

¹¹³ Renée Vivien choisit cette traduction au terme anglais « *sexless* », voir Antoinette Sherman, « A hermeneutic reading of Natalie Barney and Renée Vivien », *Anthós (1990-1996)*, Vol. 1, n° 5, article 7, 1996.

¹¹⁴ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 359.

¹¹⁵ Paul Edwards, « Renée Vivien et la photographie », in *Renée Vivien à rebours, études pour un centenaire*, Orizons, 2009, p. 56.

« Je n'ai qu'à l'écrire » ajoute-t-elle¹¹⁶. Au contraire, Renée Vivien, qui avait l'obsession de la perfection, corrigeait et amendait non seulement les épreuves mais ses recueils une fois publiés¹¹⁷.

Ces distinctions notables, le caractère résolument transgressif de l'œuvre et de la figure de Renée Vivien en font un exemple particulièrement symbolique des ressorts soulevés par les exégètes de la Belle Époque pour discréditer les poètes femmes. Le travail acharné et le perfectionnisme de la poétesse, attestés par les multiples remaniements qu'elle fait subir à ses recueils et plus récemment par ses échanges avec Jean Charles-Brun, sont bien souvent passés sous silence au profit d'une insistance sur sa nature troublée dont la poésie émanerait spontanément. La qualité de ses écrits est quant à elle hasardeusement justifiée par le rappel de sa dette à la poésie de Baudelaire. Si certaines plumes, comme celle de Charles-Brun ou de Pierre Quillard, lui rendent grâce dans des analyses fines, Renée Vivien est fréquemment ramenée par les critiques vers une forme de passivité, ce au mépris d'une part importante de l'œuvre : passivité de l'imitatrice d'une part, passivité de la créatrice inconsciente de l'autre.

Le reproche d'imitation est fréquent dans les articles de ses contemporains : face à une œuvre qui refuse de convenir au carcan d'une poésie maternelle et douce, il est un recours particulièrement opportun. Revers de la médaille, en rejetant la vie mondaine et la sphère publique, Vivien laisse de surcroît à ses commentateurs la liberté de construire cette *persona* que d'autres travaillent à modeler. Charles Brun souligne les risques de cette posture dans son hommage posthume :

À détester le livre du jour et le bavardage mondain, les couleurs brutales, la lumière de midi et la crudité de l'ampoule électrique, à s'entourer de divinités étranges et d'instruments de musique élémentaires ou raffinés, le risque est grand de heurter les conventions sociales. Renée Vivien ne s'y appliquait pas, mais, sans s'y appliquer, y réussissait à merveille¹¹⁸.

¹¹⁶Propos rapportés par J. Larnac, dans *Comtesse de Noailles, sa vie, son œuvre*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1931, p. 61.

¹¹⁷ Nicole G. Albert, « Anna de Noailles et Renée Vivien : des destinées contrastées ou "le dur désir de durer" », in *Femmes poètes de la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 128.

¹¹⁸ Jean Charles-Brun, *Renée Vivien*, Edward Sansot, 1911, p. 19.

Deux penchants se dessinent au sein des exégèses, parfois en se confondant : faire de Vivien une imitatrice d'une part, en faire une vivante incarnation de l'esthétique décadente de l'autre.

2 - RENÉE VIVIEN, ÉTERNELLE FILLE DE BAUDELAIRE

Si Pierre Quillard, en 1910, reconnaît le caractère « admirablement pur et personnel » de la poésie de Renée Vivien, malgré le fait qu'on ait « pu discuter son inspiration¹¹⁹ », ce genre de remarque est encore rare à la fin de la première décennie du XX^e siècle, et le demeure de longues années. Le rappel systématique du tribut de la poétesse envers Baudelaire a durablement entaché l'analyse de ses vers. Aujourd'hui encore, rares sont les évocations de Vivien qui décrivent avec nuance la relation d'influence qui lie le poète symboliste et la poétesse 1900. Dans les dictionnaires littéraires, les entrées « Renée Vivien », éclairantes car succinctes, prouvent que cette analogie est durable : Baudelaire est, avec Sappho, le repère permettant de résumer l'esthétique de Vivien. À titre d'exemple, le *Dictionnaire des littératures* des Presses universitaires de France reprend en 1968 l'expression de « baudelairisme profond¹²⁰ », tandis que *Le Nouveau dictionnaire des auteurs* des éditions Roberts Laffont, en 1993, évoque sa « sensualité baudelairienne¹²¹ ».

C'est Charles Maurras qui, l'un des premiers et sous couvert d'éloge, analyse entièrement la poésie de Renée Vivien à l'aune des œuvres de ceux dont il fait de véritables pères littéraires, Baudelaire et Verlaine. Il écrit dès la cinquième page de son analyse :

Deux poètes régénèrent bientôt sur l'art de Renée Vivien. Elle les imita, mais d'une imitation trop ardente, trop passionnée, trop proche du modèle pour n'être pas trouvée aussi originale que lui¹²²

Le reproche d'imitation appliqué à Renée Vivien prend une nouvelle forme. Là où la copie est synonyme de malhonnêteté intellectuelle chez des écrivains

¹¹⁹ Pierre Quillard, « Les livres & les écrivains », *L'Illustration*, 3 septembre 1910, p. 162.

¹²⁰ Philippe Van Thieghem (dir.), *Dictionnaire des littératures*, tome 3, Paris, PUF, 1968, p. 3346.

¹²¹ Robert Laffont, Valentino Bompiani, *Le Nouveau dictionnaire des auteurs*, tome 2, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 4103.

¹²² Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, op. cit., p. 11.

masculins, elle est ici « passionnée » et « ardente ». L'imitation chez la poétesse n'est pas de l'ordre de l'intelligible et du réfléchi, mais s'apparente à une pulsion sensible. Renée Vivien est ainsi lavée de toute culpabilité, mais réduite du même coup à un être de désir, inapte à penser la poésie. La femme poète, faite de sincérité et de passion, produit un plagiat innocent. Maurras développe cet habile sophisme tout au long de son étude, diminuant à la fois l'originalité et la capacité créative de la poétesse tout en conservant un ton d'apparente bienveillance. Centré ensuite sur l'influence de Baudelaire, l'exégète prête quelques lignes plus loin à Vivien un « baudelairisme profond, central, générateur », en insistant dans trois phrases lapidaires : « Même appareil verbal. Même tour. Mêmes tics », avant de rappeler le caractère inconscient de la copie : « Mais le pastiche peut y atteindre. Ce que l'on ne pastiche pas, c'est la manière de penser¹²³. » Le critique se hâte, à chaque évocation des ressemblances entre les deux œuvres, de blanchir la poétesse de toute intention malhonnête qui ne conviendrait pas au portrait de jeune ingénue qu'il dresse d'elle. Vivien copie, certes, mais sans le vouloir. Sous la prévenance du propos se développe une idée éreintante : Maurras refuse à la poétesse, en plus de toute vertu créatrice, sa capacité technique au pastiche. Là où Jean Richepin « baudelairise » activement, travaille à l'imitation de son maître, Vivien est « pénétrée » par lui — un choix de verbe tout à fait remarquable —, et n'a aucune idée de l'influence qu'elle subit : « “ Au Commencement ”, “ en principe ”, Baudelaire l'a pénétrée, et tout dérive de cette impression première¹²⁴. » La Genèse de l'œuvre de Vivien est indissociable de celui que Maurras appelle son « père spirituel¹²⁵ », sans pour autant que celle-ci, chez qui « l'enfantillage apparaît plus convenable que la raison¹²⁶ », puisse en avoir conscience. Virginie Sanders, dans sa thèse sur *La Poésie de Renée Vivien*, analyse ce procédé discret de dévalorisation :

Le critique a établi un rapport de dépendance extrêmement étroit entre l'œuvre de Vivien et celle de Baudelaire sans être à même de mettre en évidence les nettes différences qui existent entre ces deux poètes. Il prête à Vivien un art entièrement dérivé de son modèle. Il reconnaît à Vivien une grande maîtrise dans l'imitation, qualité parfaitement compatible avec son appartenance au sexe féminin¹²⁷.

¹²³ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁷ Virginie Sanders, *La Poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 169.

Nous irions plus loin encore en soulignant que l'exégète ne reconnaît pas de véritable « maîtrise » dans l'art du pastiche chez Vivien, mais bien plutôt une sensibilité baudelairienne innée et involontaire, réduisant au minimum le travail de l'artiste, sans craindre au passage de tomber dans la contradiction.

Nombreux sont, dans les années suivantes, ceux qui s'engouffrent dans la brèche ouverte par l'auteur du *Romantisme féminin*. Jean de Gourmont, en 1910, publie dans *Mercure de France* une longue analyse dans laquelle il évoque d'emblée le texte de Maurras. Si son commentaire ne se situe pas dans le sillage direct de cette critique antérieure, Jean de Gourmont souligne tout de même lui aussi les similitudes entre Renée Vivien et ses précurseurs, Baudelaire et Verlaine :

Si, en lisant les poèmes de Renée Vivien, on ne peut s'empêcher de songer à Baudelaire, par cette perversité voulue et par cette sérénité et cette perfection, voulues aussi, de la forme, quelques subtilités sentimentales plus actuelles nous rappellent Verlaine, le Verlaine qui chanta *Les Amies*^{128s}.

Yves-Gérard Le Dantec, vingt ans plus tard, consacre quant à lui à la poétesse une monographie entière largement influencée par les remarques de Maurras, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, dans laquelle le tribut au poète symboliste est réaffirmé. Vivien n'a, pour Le Dantec, réussi à rendre une œuvre de qualité que grâce à son imitation de Baudelaire, qui lui permet d'échapper à la mièvrerie présumée du sexe féminin : « Renée Vivien, échappe à la dégénérescence – entendez : l'effémination – en vertu d'une sensibilité baudelairienne qui exclut la sensiblerie d'un sexe auquel elle appartient si peu¹²⁹. »

À l'inverse, les faiblesses de ses vers incombent entièrement au retour ponctuel des travers féminins qui dévaluent non pas son œuvre, mais son « baudelairisme », perçu comme finalité ultime de l'écriture :

Si le sexe de Renée Vivien (qui reste femme malgré *tout...*) lui permet de glisser sans annihiler son moi dans le sillage du maître, c'est tout de même ce sexe qu'il convient d'accuser de la fadeur dégénérescente qu'affecte parfois son baudelairisme¹³⁰.

Vivien se trouve constamment dépossédée de son œuvre qui semble entièrement extérieure à elle : la faiblesse de ses vers est due aux caractéristiques inhérentes au sexe féminin, leur force provient directement du génie baudelairien. Yves-Gérard Le Dantec

¹²⁸ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui. Essai de physiologie poétique*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 120.

¹²⁹ Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Éd. du Feu, 1930, p. 83.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 39.

multiplie les métaphores pour désigner la redevance de Vivien à son « maître¹³¹ », quitte à se contredire, évoquant tantôt des « larcins » « si habilement, si heureusement déguisés »¹³², et tantôt décrivant cet héritage comme un ensorcellement, regrettant « l'abus des philtres baudelairiens¹³³ », ou bien encore à l'aide du lexique de la contagion : « Ce ne sont pas seulement les *tics*, comme le veut M. Maurras, qu'elle contracte auprès de Baudelaire, mais, l'un après l'autre, tous les thèmes familiers¹³⁴. » L'idée principale de l'essai demeure que « la copie est faite de très bonne foi et comme inconsciente¹³⁵. » La poétesse est « l'inconsciente prêtresse de ce dieu¹³⁶ », image tout à fait représentative de la tendance des commentateurs à faire de Vivien un disciple admiratif, comme le montre plus tôt une lettre de la poétesse à Pierre Borel, envoyée en réponse à un article de 1906 :

Permettez-moi toutefois de relever quelques légères inexactitudes qui se sont glissées dans vos lignes charmantes. [...] Je ne demeure point « claustrée » dans une maison « près du Luxembourg ». Je ne possède point un buste de Baudelaire dont je n'aime point « les femmes damnées »¹³⁷.

À partir de 1905, Vivien rejette nettement Baudelaire dont elle n'aime pas les représentations fantasmées des lesbiennes. Si l'influence du poète symboliste est indéniable dans son œuvre, faire d'elle une imitatrice, voire une adoratrice, relève bien d'une stratégie de passivation et d'infériorisation.

En 1927, Pierre d'Hugues écrit dans *La Muse française* un article au titre significatif : « Renée Vivien, la fille de Baudelaire », occasion de réaffirmer l'infinie supériorité du maître, dans des lignes plus véhémentes que celles de Maurras :

Rapprocher cette poétesse de Baudelaire, à cause des *femmes damnées*, serait bien insuffisant. La similitude est plus profonde : goût de l'artificiel, qui, chez celui-ci et celle-là, devient une doctrine ; une détresse spirituelle, exprimée avec le même orgueil mélancolique, analogie dans la forme, mais, certes, non pas égalité. [...] La conception de l'art, exprimée par Renée Vivien, semble plutôt celle d'un élève du candide et prétentieux Des Esseintes¹³⁸.

¹³¹ *Ibid.*, p. 41.

¹³² *Ibid.*, p. 39.

¹³³ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁷ Renée Vivien, lettre à Pierre Borel, été 1906, publiée in Pierre Borel, « Documents nouveaux sur Renée Vivien », *Les Nouvelles littéraires*, 2 janvier 1926.

¹³⁸ Pierre d'Hugues, « Renée Vivien, la fille de Baudelaire », *La Muse française*, 1927, p. 557.

Le « goût de l'artificiel¹³⁹ » et du stérile ne peut être apprécié chez une femme s'il n'est pas la pâle copie d'une écriture masculine. Si Vivien fait du beau, c'est par erreur ; si elle veut toucher l'originalité, c'est par puérité :

Ne pouvant se nier dans la chasteté, Renée Vivien s'affirme dans l'en-dehors. Puérite révolte des anges. [...] La prétention à l'originalité n'est pas sans nuire au baudelairisme. L'être d'exception ne proclame pas qu'il est d'exception. Il est parce qu'il est¹⁴⁰.

Pierre d'Hugues perçoit chez Vivien, comme Maurras avant lui, des « enfantillages », qui viennent se joindre à la désignation infantilissante « fille de » pour en établir entre elle et son supposé maître une relation proprement patriarcale. Le Dantec, lui aussi, évoque dans son essai la « puérité grandiloquente¹⁴¹ » de Vivien. Changée en femme immature et sincère, innocente dans sa perversité, Vivien semble reproduire l'œuvre de Baudelaire comme un enfant imiterait d'instinct les gestes de son père. Cette paternité du poète symboliste sur Renée Vivien, constamment affirmée de 1905 jusqu'aux années 1950, va de pair avec un second amalgame courant, celui de faire de Vivien une vivante représentation de la femme damnée.

Vivien est « fille de Baudelaire » au même titre que les créatures décadentes qui peuplent l'œuvre du poète. Dès lors qu'elle est assimilée aux femmes-enfants des *Fleurs du mal*, Baudelaire est le « père » de Vivien autant que de son œuvre. La poésie de Vivien découle logiquement de celle de Baudelaire puisque Vivien elle-même semble appartenir à bien des égards au cercle des figures auxquelles il a donné vie dans ses vers. Dans leur essai sur les femmes écrivains au XIX^e siècle, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar soulignent l'importance de la notion de « paternité » dans l'analyse de la relation d'un auteur à son œuvre, évoquant dès lors le difficile positionnement des femmes face à leurs créations : « *The poet, like God the Father, is a paternalistic ruler of the fictive world he has created*¹⁴² ». Les termes « père », « dieu » sont récurrents dans l'évocation de la filiation artistique de Baudelaire vers Vivien, tout comme il est fréquemment répété que l'imitation

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 560.

¹⁴¹ Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴² « Le poète, comme Dieu le Père, est le dirigeant paternaliste du monde fictif qu'il a créé », Susan Gubar et Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale university press, 1984, p. 5.

produite par cette dernière est inconsciente. Outre le reproche de plagiat, les critiques réduisent la qualité de l'œuvre de la poétesse en faisant d'elle une incarnation tardive des hystériques de Baudelaire. Yves Gérard Le Dantec ne dit pas autre chose lorsqu'il établit que Vivien doit à son précurseur « pour ainsi dire, son existence même de poète¹⁴³. » Ce procédé, métamorphosant Vivien en fantasme littéraire, à l'avantage de permettre le contournement de l'épineuse question du saphisme dans sa poésie.

3 - RENÉE VIVIEN « FEMME DAMNÉE »

Si les critiques ont fréquemment recours à des figures topiques de la décadence, Bacchantes et Amazones, pour railler les poètes femmes, ce procédé analogique prend un tour tout à fait singulier concernant Renée Vivien, et répond à un double embarras de la part des commentateurs de son œuvre. Il permet d'abord de souligner la sincérité et la spontanéité de ses écrits, deux qualités qui les désintellectualisent en les présentant comme l'émanation toute naturelle d'une âme troublée. Il est ensuite une manière habile d'évacuer la question du lesbianisme, transformé par ricochet en fantaisie poétique baudelairienne plutôt qu'en écho de l'existence de Renée Vivien.

Les métaphores utilisées par les détracteurs des poètes femmes à la Belle Époque sont fortement liées à la mythographie décadente. Créatures rebelles et échevelées, femmes à la fois trop sensuelles et trop masculines, les poétesses sont tantôt succubes, tantôt bacchantes hystériques ou prostituées. Patricia Izquierdo évoque très justement cette assimilation :

Et la femme de lettres régresse au statut de la femme des cavernes. [...] Elle sape les fondements du couple, de la famille et de la société, bref elle compromet l'avenir. Elle est déclarée libertine, amoral et agnostique. Elle est assimilée à une femme publique et aux créatures mystiques les plus rebelles et les plus inquiétantes : Bacchantes, Amazones, Judith et Salomé¹⁴⁴.

Anna de Noailles, jouissant dès son premier recueil, *Le Cœur innombrable*, d'une admiration quasiment unanime dans les cercles littéraires, a su jouer de cette mythographie et se l'approprier pour construire son image publique de

¹⁴³ Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, op. cit., p. 31.

¹⁴⁴ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 53.

femme mystique et emportée. Tenant son rôle à merveille, caricaturant même volontiers l'image d'« inspirée professionnelle¹⁴⁵ » en se représentant au saut du lit, prise d'une fièvre d'écriture, la comtesse entretient une identité forte entre son œuvre et sa *persona*, comme le signale Tama Lea Engelking dans sa thèse :

Le succès « officiel » d'Anna de Noailles était un phénomène social plutôt qu'une réussite littéraire. Les critiques et les lecteurs avaient de la peine à distinguer ce qu'elle était de ce qu'elle écrivait. [...] Ces circonstances ont influé inévitablement sur les réactions des lecteurs de sa poésie¹⁴⁶.

Il en va tout autrement pour Renée Vivien qui, en partie pour se protéger et éviter les répercussions sur sa sœur Toinette d'un éventuel scandale public¹⁴⁷, attache une grande importance à la protection de son intimité. À l'écart des salons littéraires et de la vie publique, elle affirme à plusieurs reprises dans ses poèmes et ses nouvelles son dégoût des foules et du luxe criard. « Je hais les lourds parfums et les éclats de voix/et le gris m'est plus cher que l'écarlate ou l'ocre », écrit-elle dans ses « Paroles à l'amie ¹⁴⁸ », avant d'exhorter son amante à tenir « les portes closes » dans « Intérieur¹⁴⁹ », un poème d'*À l'heure des mains jointes* :

*Dans mon âme a fleuri le miracle des roses
Pour le mettre à l'abri, tenons les portes closes*

*Je défends mon bonheur, comme on fait des trésors
Contre les regards durs et les bruits du dehors.*

En 1906, Renée Vivien apprend que deux portraits d'elle par Lévy-Dhurmer, photographe et jusque-là illustrateur de ses œuvres, ont été publiés dans la revue d'art anglaise *The Studio*. Cette découverte est à l'origine d'une importante brouille avec l'artiste. Elle exige notamment auprès de Lemerre qu'on arrache les couvertures de tous les exemplaires de ses recueils encore en stock. Le soin accordé par Vivien à la préservation de son image, son refus de la vie mondaine vont à l'encontre des habitudes de l'époque. Cette sauvegarde inhabituelle de

¹⁴⁵ Nicole G. Albert, « Anna de Noailles et Renée Vivien : des destinées contrastées ou “le dur désir de durer” », in *Femmes poètes de la Belle Époque*, op. cit., p. 128.

¹⁴⁶ Tama Lea Engelking, *The Problematics of French « Poésie féminine » : Early Twentieth-Century Parisian Women Poets*, Ann Arbor, UMI, 1987, p. 348, cité par Virginie Sanders, *Vertigineusement, j'allais vers les étoiles*, op. cit., p. 118.

¹⁴⁷ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, Mauconduit, 2020, p. 75.

¹⁴⁸ Renée Vivien, « Paroles à l'amie », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 172.

¹⁴⁹ « Intérieur », *ibid.*, p. 216.

l'intime nourrit dès lors la fantaisie des curieux. L'opaque mystère que Vivien entretient, adjoint à l'homosexualité revendiquée, à l'érotisme et à la violence décadente de ses vers, stimule le fantasme. Vivien laisse aux commentateurs le soin de lui prêter une persona qu'ils modèlent intégralement à partir de fragments de son œuvre. C'est que « la confusion entre l'auteur du livre et le livre », comme l'écrit Patricia Izquierdo, est courante dans les critiques des œuvres féminines de la Belle Époque. Elle cite à cet égard un passage de l'essai d'Henri Ner, *Le Massacre des Amazones* :

La femme est [...] incapable d'ordonner un livre et de créer un caractère. [...] Dès que l'œuvre exige une vue d'ensemble, un effort de synthèse, la femme y est inégale. [...] Peut-être la femme est-elle destinée à dépasser l'homme dans l'art subjectif ; l'art objectif lui restera sans doute éternellement fermé.¹⁵⁰

Si le ton d'Henri Ner est particulièrement féroce, l'idée que les œuvres féminines sont à l'image de leurs autrices est alors largement répandue. Nombre de critiques utilisent la poésie de Vivien pour dessiner le portrait manquant de l'autrice, ramenant ses écrits vers la subjectivité et diminuant du même coup la part intellectuelle et laborieuse de son travail. Ce phénomène est étroitement lié au rapprochement constant de Vivien avec Baudelaire. En effet, son œuvre étant, pour la majorité des commentateurs, inextricablement liée au poète symboliste dont elle serait l'inconsciente imitatrice, on fait fréquemment de Vivien une incarnation de la « femme damnée ».

Lorsqu'il évoque les ressemblances entre leurs deux écritures, Yves Gérard Le Dantec, dont la monographie porte le titre révélateur *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, décèle dans les recueils de la poétesse 1900 un « parfum pervers, plus pervers que celui du maître car plus spontané¹⁵¹ », avant d'établir un parallèle entre son appartement de l'avenue du bois et les paysages baudelairiens :

Ce salon encombré de bouddhas, de cassolettes, assombri de tentures et parcimonieusement éclairé, nous y retrouvons à regret un souvenir de la « splendeur orientale » de *L'Invitation au voyage*, des « divans profonds » de *La Mort des Amants*¹⁵².

¹⁵⁰ Henri Ner, *Le Massacre des Amazones*, op. cit., p. 48.

¹⁵¹ Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, op. cit., p. 30.

¹⁵² *Ibid.*, p. 40.

Le décor poétique sort du cadre pour devenir l'habitat de Renée Vivien, changée dès lors en « héroïne baudelairienne », comme il est écrit plus loin à l'occasion de l'analyse d'un poème d'*Études et Préludes* : « Réminiscence, probablement, des *Femmes damnées*. Mais ce n'est pas que de la littérature. La seule pensée de la maternité lui faisait horreur, comme à cette autre héroïne baudelairienne.¹⁵³ » En défendant un lesbianisme exclusif, en peuplant son œuvre de créatures féminines décadentes, Bacchantes, Succubes et Amazones, et de femmes fatales telles Cléopâtre ou Dalila, Renée Vivien s'expose à devenir l'une de ces figures topiques pour des exégètes peu prompts à séparer l'artiste femme de son œuvre. Pour Charles Maurras, déjà, Vivien trouvait une place toute trouvée au milieu des *Amies* de Verlaine : « Le vieux faune sentimental des *Fêtes galantes* et de *Parallèlement* reconnaîtrait chez Renée Vivien beaucoup plus qu'une élève, certainement une de ses Sœurs, une des Amies terribles qu'il a chantées.¹⁵⁴ »

La poétesse n'est plus créatrice mais objet du poème, dans un procédé de mise en abyme qui la dépossède de son œuvre. Elle se voit plus fréquemment comparée aux personnages de fiction plutôt qu'à d'autres écrivains. Pierre d'Hugues, en 1927, consacre la supériorité de Baudelaire sur Vivien en établissant un parallèle péjoratif entre la poétesse et « un élève candide et prétentieux¹⁵⁵ » de Des Esseintes, protagoniste d'*À rebours* et archétype du héros décadent. Dans un article paru plus tôt dans *La Mouette*, Raoul Gain dresse un portrait de Vivien tout à fait fictif et caricatural, dans lequel elle est représentée en créature désirante, impulsive et dénuée d'esprit et de calcul :

L'existence ardente, passionnée de Renée Vivien apparaît en son cœur comme en la surface réfléchissante d'une rivière. Peu de poèmes sont aussi cristallins, aussi sincères que les siens. Elle ne connut pas l'hypocrisie, les fards de la pensée ; elle ne s'embarrassa point de préjugés et de contraintes ; pour ceux qui l'en blâmeront, ajoutons vite qu'elle eut une qualité de prix : elle ne connut jamais l'intérêt¹⁵⁶.

Il poursuit en prêtant à Vivien tous les traits symptomatiques de l'hystérie : « Elle a des sursauts d'espoir, des cris de bonheur, de beaux élans vers la nature [...]. Mais, chez cette créature au sexe obsédant – *tota femina sexus* –, le

¹⁵³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁴ Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁵ Pierre d'Hugues, « Renée Vivien, la fille de Baudelaire », *La Muse française*, 6^e série n°8, Paris, Librairie Garnier Frères, 10 août – 10 octobre 1927, p. 557.

¹⁵⁶ Raoul Gain, « Une fille de Sapho parmi nous : Renée Vivien », *La Mouette*, n°53, mai 1922.

déséquilibre abrège l'allégresse. » Raoul Gain fait de Vivien la vivante illustration de la lesbienne stérile et sexuelle des poésies décadentes. Elle n'aurait eu, pour écrire, qu'à mettre à profit la « subtilité de [ses] nerfs ». Autrice et fiction se mêlent ainsi, créant une confusion durable entre la biographie, l'œuvre et les influences de la poétesse. On en trouve encore des traces en 1975, dans le premier tome de l'étude de Pierre-Olivier Walzer sur la littérature française, comme le relève à raison Virginie Sanders, citant une phrase tout à fait révélatrice : « Ayant commencé de publier en 1901 (*Études et Préludes*), inspirée à l'origine par un baudelairisme assez violent de « femme damnée », elle jouit, jusqu'à sa mort en 1909, d'une inspiration très abondante¹⁵⁷. » L'image de Renée Vivien est manipulée au profit d'une légende qui fait passer son œuvre au second plan : ses vers sont le cri sans retouche d'une muse baudelairienne. Cette confusion permet, outre le fait de minimiser le travail et le talent de la poétesse, de ne pas avoir à aborder la question du saphisme, qui peut dès lors être intégralement perçu au travers du prisme décadent, et non dans sa construction singulière et subversive. Yves-Gérard Le Dantec analyse ainsi le lesbianisme de Vivien comme une fioriture poétique dont il cherche l'origine chez Baudelaire, Verlaine, Pierre Louÿs et Swinburne. Seule est prêtée à la poétesse l'originalité d'être un « vivant et douloureux exemple¹⁵⁸ » de « tribade¹⁵⁹ ». Pierre Dufay, dans une lettre qu'il envoie à Le Dantec après lecture de cette monographie, fait quant à lui du saphisme de Vivien un pur objet littéraire hérité du symbolisme :

Mais, alors que tant de femmes (manque de franchise ou incompréhension ?) feignent de ne pas aimer les « Femmes maudites », il est curieux de voir un poète de cette valeur directement mené à Lesbos par des poèmes de Baudelaire et aussi de Verlaine¹⁶⁰.

« Sapho 1900¹⁶¹ », « nouvelle Sapho¹⁶² », Renée Vivien sert de personnification à un aède antique entièrement redessinée par l'esthétique décadente. Elle n'est pas la réincarnation de la poétesse antique, mais une vivante illustration de la Sappho

¹⁵⁷ Pierre-Olivier Walzer, *Le Romantisme féminin*, cité par Virginie Sanders, *Vertigineusement, j'allais vers les étoiles*, op. cit., p. 229.

¹⁵⁸ Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 59.

¹⁶⁰ Lettre de Pierre Dufay à Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 216.

¹⁶¹ André Billy, *L'Époque 1900 (1885-1905)*, Jules Tallandier, 1951.

¹⁶² Jean Héritier, *Essais de critique contemporaine*, 1923, cité par Nicole G. Albert, *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005, p. 40.

du livre, ce personnage récurrent de la littérature fin-de-siècle, devenue « patronne des hystériques¹⁶³ » depuis Baudelaire, comme le signale Myriam Robic dans sa thèse « *Femmes damnées* », *saphisme et poésie (1846-1889)* :

Récusant le modèle mièvre et stéréotypé de la poétesse hétérosexuelle qui se suicide du haut du cap Leucade, imagerie favorisée dans les productions romantiques (Lamartine), Baudelaire et Verlaine vont ainsi exalter une Sapho lesbienne qui fait fi des lois morales et à travers laquelle se reconnaît le poète dans sa soif d'infini ou dans ses propres pratiques sexuelles¹⁶⁴.

Transformer Vivien en figure littéraire permet du même coup aux critiques d'évincer une homosexualité embarrassante, relayée elle aussi au rang de motif poétique, et expédiée par des oxymores esthétisants, « délicate perversité¹⁶⁵ » ou « sensualité intellectuelle ».

Tantôt douce et rêveuse, tantôt violente et damnée, la *persona* de Vivien est construite sur des qualités contradictoires. Conférant à la poétesse un rôle passif de muse inspirée, elle opacifie nettement la lecture de son œuvre. Elle permet surtout à des exégètes, pour la plupart embarrassés, de contourner le caractère subversif de la poésie de Vivien. Faire de Vivien une « femme damnée » tout droit sortie des *Fleurs du mal*, c'est lui ôter la responsabilité de ses « vices », que l'on évite ainsi de traiter. C'est aussi lui interdire une véritable reconnaissance. Refusant de s'adonner au jeu des mondanités, attitude plus que recommandée pour les femmes auteurs de la Belle Époque aspirant à la gloire, Vivien laisse planer autour de sa personnalité un vide que le fantasme de certains de ses contemporains se charge de combler. Jean-Paul Goujon, dans la biographie qu'il consacre à la poétesse en 1986, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, regrette l'existence de ces portraits fictifs qui participent de la mise au second plan du travail littéraire de Vivien, tout en s'amusant de leurs contradictions :

Un persistant et irritant mystère semble, je l'ai dit, s'attacher à celle qu'André Billy surnomme « Sapho 1900, Sapho cent pour cent ». Certains ne voudraient voir en elle qu'un être immatériel, sorte d'idéale jeune fille 1900 qui composait rêveusement des poèmes, certes saphiques, mais enfin chastes, ce qui les sauve... D'autres la décrivent par contre comme une Sapho satanique et névrosée, d'un mauvais goût 1900 typiquement kitsch. Femme sauvée ou femme damnée¹⁶⁶ ?

¹⁶³ Charles Baudelaire, « l'école païenne », in *L'Art romantique*, Calmann-Lévy, p. 305.

¹⁶⁴ Myriam Robic, « *Femmes damnées* », *saphisme et poésie (1846-1889)*, Classiques Garnier, 2012, p. 18.

¹⁶⁵ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit., p. 116.

¹⁶⁶ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, Régine Deforges, Paris, 1986, p. 12.

Il passe en revue, un peu plus loin, tous les personnages que les « critiques et les mémorialistes » ont prêtés à Vivien plutôt que s'atteler à l'analyse de ses vers :

Peut-être les critiques et les mémorialistes nous fourniraient-ils un jugement plus objectif sur l'œuvre ? Malheureusement, ils se contredisent tous. André Germain fait de Vivien un Hamlet pensif et mélancolique ; Colette, une alcoolique névrosée, d'ailleurs charmante ; Le Dantec, une païenne malgré elle et une chrétienne qui s'ignore ; Hubert Juin, une bacchante « hantant les faubourgs douteux » ; Léon Daudet, « une orchidée aux couleurs éclatantes et éphémères » ; Henri Clouard, une Bérénice plaintive, égarée dans le capharnaüm de la Belle Époque... À quel saint se vouer ?¹⁶⁷

Le cas de Renée Vivien est exemplaire de la fantasmagorie qui se déploie autour des poètes femmes de la Belle Époque. Les multiples portraits de Vivien, s'ils rendent peu aisé l'enquête biographique, participent surtout à la mise au second plan d'une œuvre dont la poétesse voulait pourtant qu'elle soit son unique don au public. Prise dans une mise en abyme qui fait d'elle une figure décadente imitant naturellement le langage de ses créateurs, Vivien est ramenée vers le stéréotype féminin de la sincérité, et ainsi dépossédée de son œuvre. Pour la majorité des critiques, que les commentaires soient péjoratifs ou élogieux, Renée Vivien personnifie la mythographie fin-de-siècle plutôt que d'y apporter une nouvelle lecture. Heurtée par cette curiosité, cette incompréhension, voire par les attaques violentes de certains exégètes, Vivien ôte dès 1905 ses recueils des ventes. C'est que cette lecture, en sus d'être réductrice, contraste fortement avec le perfectionnisme et la grande ambition poétique de Vivien, que seuls quelques contemporains plus zélés ont analysés.

4 - L'IMPOSSIBLE RECONNAISSANCE DU TRAVAIL FÉMININ

Dans l'article qu'il consacre en 1910 à la poétesse récemment disparue, Edward Sansot, son dernier éditeur, évoque la frustration de Renée Vivien face à l'incompréhension critique : « Elle fut plus d'une fois blessée ou froissée de certains éloges qu'avait suscités, sous la plume de maints critiques, la lecture de ses œuvres¹⁶⁸ ». De manière assez surprenante, Sansot parle ici d'« éloges », un choix de terme qui témoigne bien du caractère ambivalent de l'attitude des commentateurs face à l'œuvre de Vivien. Les attaques sévères et les railleries,

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Edward Sansot, *Souvenirs sur Renée Vivien*, Nice, Ed. du Modern-Studio, 1924.

semble-t-il, ne blessent pas tant l'autrice d'*Études et Préludes* que les commentaires qui, sous couvert de louanges, véhiculent une image fantasmée et réductrice de ses écrits. C'est là également ce que souligne Jean Charles-Brun dans son hommage :

[...] Et l'on ne me pousserait pas beaucoup pour me faire déclarer que nous devons aux études les plus « sympathiques » sur les ouvrages de la poétesse, aux éloges les plus désintéressés, le silence où elle se cloîtra [...] ¹⁶⁹.

La complexité de l'œuvre de Renée Vivien a échappé à bon nombre d'exégètes. Ils ont d'ailleurs été nombreux, pris dans le stéréotype de la spontanéité féminine, à relayer des erreurs en prenant l'œuvre pour témoignage infailible du vécu de son autrice. Évoquant les origines de Renée Vivien, Charles Maurras écrit notamment : « On ajoute que Renée Vivien est une étrangère, née de climats aussi divers que le Sud et le Nord. La moitié de ses *Brumes* est « traduite du norvégien ». ¹⁷⁰ » Jean de Gourmont, citant quelques années plus tard ces « renseignements », dont on pourrait discuter la valeur informative, poursuit la légende : « Sa poésie, où elle a mêlé l'intuition des poètes du nord, leur inquiétude, à la volupté et à la sérénité orientales, me semble comme une tentative d'équilibrer ces diverses tendances et hérédités qui luttaient en elle ¹⁷¹. »

La réalité des origines de Vivien, dont on sait à présent qu'elle est née à Londres d'un père américain et d'une mère anglaise, est loin de cet exotisme fantasmé. Les deux critiques, dans leur besoin de recourir au vécu et à la « nature » pour expliquer le mélange des inspirations à l'œuvre dans la poésie de Renée Vivien, donne foi aux mythifications du sujet poétique pour élaborer la biographie de Renée Vivien. Charles Maurras utilise la partie « traduite de poèmes norvégiens » du recueil *Brumes de fjords* pour prêter à Vivien des origines scandinaves, alors qu'il s'agit ici de l'un des nombreux jeux présents dans l'œuvre de la poétesse : ces prétendues traductions, dont l'origine demeure introuvable, sont fort probablement des inventions de l'autrice, comme de nombreuses autres pièces « traduites » de l'œuvre. La vie et les écrits de Vivien sont liés sur de multiples points, et certaines de ses œuvres contiennent sans conteste des références biographiques. C'est également le cas dans bon nombre d'œuvres masculines, sans pour autant que l'on en fasse des témoignages sincères et sans

¹⁶⁹ Jean Charles-Brun, *Renée Vivien*, Paris, Sansot, 1911, p. 6.

¹⁷⁰ Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, op. cit., p. 9.

¹⁷¹ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit., p. 113.

retouche. Cette simplification se heurte d'ailleurs très visiblement à la réalité des textes, nourris de multiples références littéraires et culturelles, et travaillés avec une précision toute parnassienne. Le lien entre la vie et l'œuvre littéraire n'y est que ponctuel, et sans cesse travaillé par un jeu de masques extrêmement complexe.

Si l'existence et la création se répondent, c'est notamment parce que la poésie représentait matériellement de loin l'activité la plus chronophage de Renée Vivien : rappelons qu'elle écrit, retouche, réorganise douze recueils en seulement huit ans. Les multiples retouches observables d'une édition de ses recueils à l'autre, et plus récemment la découverte d'épreuves corrigées et de sa correspondance avec Lemerre sont autant de preuves du travail minutieux et constant qu'elle apportait à ses écrits. Non seulement Renée Vivien, au contraire de certaines de ses consœurs, n'a jamais participé à nourrir ce mythe de muse inspirée, mais encore le processus créateur se situe-t-il chez elle à l'opposé de cette spontanéité fantasmée par certains critiques. À l'occasion de la publication des épreuves corrigées de *La Dame à la louve*, Nicole G. Albert écrit ainsi :

À leur lecture, on pourra juger du travail en profondeur que Vivien réservait à ses œuvres, débusquant la moindre coquille, mais aussi constater, dans ce domaine comme dans d'autres, son insatisfaction permanente¹⁷².

Ce perfectionnisme est précoce. Avant même la publication de son premier recueil, *Études et Préludes*, Renée Vivien se montre très minutieuse. La rigueur qu'elle apporte à son travail se lit notamment dans une lettre adressée à Marcelle Tinayre en 1899, à la suite de l'envoi de ses vers : « C'est très imparfait [...]. Je travaillerai beaucoup. Je déteste l'à-peu-près. J'ai la folie de la perfection. Mais je doute de moi-même et cela me rend malheureuse¹⁷³. »

Vivien conserve cette « folie de la perfection » toute sa vie, et retouche sans cesse ses recueils. À partir de 1906, réservant ses écrits inédits pour son nouvel éditeur Sansot, elle s'attelle à la confection de volumes de poèmes choisis et remaniés pour une parution chez Lemerre. Elle est alors envahie par ce que Jean-Paul Goujon appelle « l'obsession du travail bien fait et la hantise de la perfection¹⁷⁴ ». À ces refontes s'ajoute la republication de sa traduction de *Sapho*,

¹⁷² Nicole G. Albert, « Épreuves corrigées de *La Dame à la louve* », *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 197.

¹⁷³ Lettre de Renée Vivien à Marcelle Tinayre, in *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 51

¹⁷⁴ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 363.

datant de 1903, augmentée de celle de *Huit Poétesses grecques*. À regarder l'œuvre dans son ensemble, le lecteur s'aperçoit aisément que la correction fait partie intégrante de l'esthétique de Renée Vivien. Son œuvre est parsemée, çà et là, de reprises, de prosifications et de versifications d'écrits antérieurs, de poèmes amplifiés ou au contraire réduits. Contre la fixité du texte, la poétesse laisse voir la création littéraire comme un processus plutôt qu'une fin. La seule comparaison de la première version d'*Études et Préludes* avec celle de 1909, qui nous est restée, témoigne de l'importance des corrections apportées par Vivien à ses œuvres. Le poème qui ouvre le recueil, d'abord intitulé « Dédicace » puis devenu « À la femme aimée », voit ses deux derniers vers : « Mais la strophe monta puérile et pénible, /Piètre et piteux effort rempli de vanité¹⁷⁵ » modifiés en : « Mais la strophe monta bégayante et pénible, /Reflète naïf, écho puéril, col heurté¹⁷⁶. » L'allitération en [p] créée par les quatre adjectifs est ainsi supprimée au profit, dans le deuxième alexandrin, d'un rythme ternaire plus solennel dans lequel se succèdent trois périphrases, moins lourdes que la triple qualification de l'« effort » dans la version initiale. De la même manière, « Bacchante triste » est sujet à de nombreuses modifications, et notamment son cinquième quatrain, dont deux vers sont méconnaissables dans la version de 1909 :

*Tout en elle est lassé des fausses allégresses.
Le sel mordant des pleurs, qui désole et meurtrit,
Vient corrompre la flamme et le miel des caresses :
Aux festins, elle seule est sombre quand on rit¹⁷⁷.*

Devient ainsi :

*Tout en elle est lassé des fausses allégresses.
Et le pressentiment des froids et durs matins
Vient corrompre la flamme et le miel des caresses.
Elle songe, parmi les roses des festins¹⁷⁸.*

Outre la nouvelle portée du sens, la poétesse supprime ici la relative du deuxième hémistiche, allégeant l'ensemble du vers. Puis elle recentre l'intérêt poétique sur la bacchante qui « songe », et change l'impersonnel « on rit », en une image plus poétique, celle des « roses des festins », réifiant davantage les convives. Le poème

¹⁷⁵ Renée Vivien, « Dédicace », *Études et Préludes*, Lemerre, 1901, p. 3.

¹⁷⁶ Renée Vivien, « À la femme aimée », *Études et Préludes in Poèmes 1901-1910*, ErosOnyx, 2009, p. 23.

¹⁷⁷ Renée Vivien, « Bacchante triste », *Études et Préludes*, Lemerre, 1901, p. 7.

¹⁷⁸ Renée Vivien, « Bacchante triste », *Études et Préludes in Poèmes 1901-1910*, ErosOnyx, 2009, p. 23.

« Souffle violent », quant à lui, est renommé « Cri », et totalement modifié et recoupé. Ce sont surtout les sonnets du recueil, forme classique par excellence, qui font l'objet de multiples retouches. Pour l'un d'eux, la modification est presque intégrale. Seul le dernier tercet permet de faire le lien avec la première version :

*Lève tes yeux, remplis des vapeurs du sommeil.
Vois, la virginité de la lune expirante
A préféré la mort au baiser du soleil*¹⁷⁹.

Devient :

*Les doigts ont effeuillé les lotos du sommeil,
Et la virginité farouche de la lune
A préféré la mort au viol du soleil*¹⁸⁰.

L'amante, interpellée par l'impératif, disparaît au profit d'une synecdoque impersonnelle, et la lune semble reprendre vie dans le changement de qualificatif, qui, « expirante », la fait devenir « farouche ». Ces quelques exemples, infime échantillon des corrections que Vivien intègre à ses œuvres, contrastent nettement avec l'image de « prêtresse inconsciente » et de perversité « spontanée » qu'Yves Gérard Le Dantec attribue à celle dont il fait sa « femme damnée ». Jean Charles-Brun, ami intime et commentateur zélé de son œuvre poétique, s'attache dans son hommage posthume à rappeler, contre les fantasmes, ce perfectionnisme outrancier :

Nous dirions qu'il n'y a pas une négligence dans ces quinze volumes, si l'auteur n'en avait jugé autrement, qui ne cessa, entre deux publications nouvelles, de reprendre, d'améliorer les anciennes, supprimant plus qu'il n'ajoutait, et réduisant même tous ses livres, par un choix rigoureux, à ne plus former que deux « anthologies » définitives¹⁸¹.

Avant lui, Jean-Ernest Charles ventait lui aussi la qualité des vers de la poétesse :

Qui refusera, dites-le, de vanter le rythme varié, des vers cadencés, nuancés, de Renée Vivien, jamais alourdis d'épithètes vaines, [...] ces vers d'une forme classique où la forme la plus pure traduit ses sensations et ses sentiments raffinés jusqu'à l'excès¹⁸² !

¹⁷⁹ Renée Vivien, « Sonnets », *Études et Préludes*, Lemerre, 1901, p. 133.

¹⁸⁰ Renée Vivien, « Sonnets », *Études et Préludes*, in *Renée Vivien, poèmes 1901-1910*, ErosOnyx., p. 45.

¹⁸¹ Jean Charles-Brun, *Renée Vivien, op. cit.*, 1911, p. 12.

¹⁸² Jean Ernest-Charles, « Poétesses », *Les Samedis littéraires*, Volume 2, Paris, Perrin, 1904, p. 412.

C'est là un paradoxe récurrent des exégèses de l'œuvre de Renée Vivien : la majorité des critiques reconnaît la finesse du rythme et le caractère méticuleux des vers de Vivien tout en se refusant à imaginer la poétesse au travail. Yves-Gérard Le Dantec écrit que « nul poète [...] ne fut plus soucieux de perfection, scrupuleux sur le choix des sonorités¹⁸³ », Jean de Gourmont dit aimer de ses vers « le parfum sobre et la ligne pure¹⁸⁴ », mais très peu sont les commentateurs qui voient dans ces qualités le signe d'une grande érudition et d'une rigueur acharnée. La difficulté à imaginer une femme, *a fortiori* étrangère, comprendre et assimiler des œuvres, maîtriser la versification, affirmer un projet littéraire, réfléchir sur la poésie est encore manifeste chez la grande majorité des commentateurs de la Belle Époque. Pour bon nombre d'entre eux, Renée Vivien, à l'image d'autres poétesses, crée par instinct et se voit affublée de qualités sensibles qui l'isolent, encore et toujours, du génie masculin. Quitte à tomber dans le sophisme, on prête à Renée Vivien une spontanéité artificielle, un talent inné pour l'imitation, autant de caractéristiques qui, en plus d'être contradictoires, contrastent nettement avec la réalité. La jeune Pauline Tarn, future Renée Vivien, aînée d'une famille bourgeoise ayant reçu une éducation riche et variée, développe dès 1894, dans une correspondance suivie avec Amédée Moullé, des avis fins et tranchés et une ambition littéraire affirmée. Cette érudition apparaît nettement dans les écrits de Vivien. Outre un perfectionnisme parnassien, son œuvre est envahie de références et de réflexions sur la poésie qui contredisent totalement l'image de poétesse maudite et inspirée que la mémoire nous a léguée. Cette pensée de la littérature distillée çà et là dans l'œuvre et les écrits intimes, si elle n'a jamais pris la forme de l'essai, est le témoin d'une haute conscience, de la part de Vivien, de son héritage culturel, et laisse entrevoir chez elle un rapport à l'influence particulièrement moderne, qui tranche avec la tendance romantique.

¹⁸³ Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, op. cit. p. 141.

¹⁸⁴ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit., p 127.

II - LE FANTASME MISOGYNE À L'ÉPREUVE DES TEXTES

1 - ÉDUCATION, LECTURES, ÉRUDITION

« Renée Vivien était une lectrice curieuse et infatigable dont les œuvres sont nourries de textes qui vont de l'Antiquité au XIX^e siècle¹⁸⁵ », écrit Nicole Albert dans la présentation du catalogue de la bibliothèque personnelle de Renée Vivien. Ce précieux document, qui fait état d'une partie des possessions de Vivien à la fin de sa vie, témoigne de la quantité et surtout de la variété des ouvrages lus par la poétesse. Les auteurs français y côtoient des classiques antiques, des poètes italiens, anglais, des écrits sur la musique et l'histoire, la philosophie. Des préférences se détachent de l'ensemble de la bibliothèque. Vivien possède notamment dix volumes de prose de Théophile Gautier ainsi qu'un exemplaire de ses *Poésies*, cinq tomes sur les six des œuvres complètes de Ronsard, sept œuvres de Villiers de L'Isle-Adam, six de Swinburne et de Flaubert, sept d'Anatole France. On y trouve également les *Poèmes antiques* et les *Poèmes tragiques* de Leconte de Lisle, les *Poésies complètes* de Verlaine et de Rimbaud, ainsi que les *Vers et Proses* de Mallarmé. En revanche, elle n'a gardé de Baudelaire que *Les Fleurs du mal*. Cette longue liste atteste également du goût de Vivien pour les essais et études littéraires ou historiques. La première étagère est ainsi presque intégralement occupée par les essais d'Hippolyte Taine, notamment par ses *Essais de critique et d'histoire* et ses notes de voyages. Parmi les ouvrages de Swinburne se trouvent ses *Essays and Studies* ainsi que ses *Studies in prose and poetry*. Un volume d'étude de Keats par Sidney Colvin, précise Imogen Bright, détentrice d'une partie de ces livres et dont le précieux travail de rassemblement des documents de Renée Vivien se poursuit, est « abondamment annoté ». La bibliothèque nous dévoile les recherches qui précèdent l'écriture : on y rencontre de nombreuses biographies féminines, d'Anne Boleyn et de Lady Jane Grey notamment, mais aussi de multiples études culturelles sur le Japon, le folklore scandinave, autant de thèmes prédominants dans sa poésie. Il faut encore signaler l'importance manifeste qu'accorde Vivien à la lecture des

¹⁸⁵ Nicole G. Albert, « La bibliothèque de Renée Vivien », in *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, op. cit. p 185.

œuvres en langue originale, non seulement pour les volumes anglais, sa langue maternelle, mais aussi pour des œuvres italiennes – principalement Dante et Gabriele d’Annunzio – et plus étonnamment pour le *Faust* de Goethe ; autant d’œuvres que Vivien traduit elle-même pour les placer en épigraphe de ses poèmes. La passion de Renée Vivien pour la lecture, dont atteste cette abondante bibliothèque et les multiples notes qui ponctuent les volumes, apparaît déjà dans ses écrits et correspondances de jeunesse. La poétesse, encore nommée Pauline Tarn, y fait preuve, malgré quelques envolées lyriques au sujet de Dante, de Victor Hugo ou de Ronsard, d’une distance critique déjà affûtée.

Durant l’année 1894, âgée de dix-sept ans, la jeune Anglaise entretient une abondante et secrète correspondance avec Amédée Moullé, quinquagénaire parisien et poète à ses heures, rencontré à un dîner chez son amie Marie Charneau, et dont on a parfois fait, sans certitude aucune et dans un geste dont la finalité pose question, l’« amour masculin de Renée Vivien¹⁸⁶ ». Ces échanges sont l’occasion pour Pauline Tarn d’évoquer ses lectures, ses goûts et pensées sur la poésie, et de partager ses premiers vers. Ils sont le précieux témoignage d’une érudition précoce et d’une réflexion déjà bien construite sur l’art, la littérature, et l’émancipation des femmes. À ces échanges s’ajoute un écrit de l’année précédente, *Ma vie et mes idées*, texte de jeunesse quelque peu grandiloquent, très influencé par une lecture récente de Victor Hugo, et dans lequel Pauline Tarn désire « épuiser l’énorme bête de [ses] projets pour l’avenir¹⁸⁷ ». Il ressort de cet ensemble de documents un certain éclectisme littéraire et artistique, malgré des préférences marquées : la jeune Pauline Tarn apprécie des classiques de la Renaissance autant que des œuvres romantiques, réalistes, naturalistes ou parnassiennes. Elle voue un culte particulier à Dante, dont elle parle comme d’un ami intime qui tantôt la « boude », tantôt est « très content »¹⁸⁸, et qu’elle s’ingénie déjà à traduire sur vingt-cinq feuillets pour son correspondant qui ne maîtrise pas l’italien. Évoquant son « paradis » dans une lettre du 13 août 1894, Vivien décrit des « amies » idéales dont la voix a « le tendre accent de reproche de Béatrice parlant à Dante »¹⁸⁹. Cette

¹⁸⁶ Jean-Paul Goujon, « Un amour masculin de Renée Vivien », *Renée Vivien et ses masques*, À l’écart, 1980, p. 12.

¹⁸⁷ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, 1893, Fonds Vivien BNF 147 752 MF 17018, in *Le Papillon de l’âme*, OIP, 2011, p. 99.

¹⁸⁸ Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, Fonds BNF MF 35673, F.177 et 181, août 1894, in *Le Papillon de l’âme*, *op. cit.*, p. 80-81.

¹⁸⁹ *Ibid.*

adoration n'est cependant pas sans nuance : l'adolescente clame la supériorité du « Purgatoire » de *La Divine Comédie* sur l'« Enfer », et affirme un goût particulier pour la *Vita Nuova*. Ces préférences, dont on peut penser au regard de l'œuvre qu'elles évoluent plus tard – ses épigraphes étant davantage tirées de *l'Inferno* –, témoignent d'une connaissance précise de l'œuvre :

Que j'aime ce Dante-là ! Le poétique adolescent de la *Vita Nuova*, le jeune homme qui rêvait de Béatrice et faisait de si doux vers en son honneur ! [...] en un mot, ce n'est pas l'homme vieilli avant l'âge par la douleur et l'infortune [...] c'est le jeune homme qui aime Béatrice, et qui rêve ses premiers rêves de poésie et de gloire [...] ¹⁹⁰.

Vivien fait ici part de sa passion pour le « *Dante nouveau*, qui se situe aux antipodes de l'interprétation classique¹⁹¹ », comme le signale Francesco Arru. Aux côtés de Dante, Pauline Tarn place Pétrarque, dont elle écrit que « ses sonnets ont la facilité d'une eau vive qui coule, ils sont incomparablement harmonieux, d'une pureté exquise de sentiment et de langage¹⁹² ». Surtout, elle fait de Ronsard le « frère » français de l'auteur de la *Vita Nuova*, reprenant pour décrire ses vers la métaphore de l'« eau vive » :

Sa poésie, c'est un vrai philtre d'amour ! C'est exquis, c'est simple et c'est divin. Vous savez que j'ai toujours eu une faiblesse pour les Lyriques... Eh bien Ronsard est le plus lyrique de tous les Poètes. Cela s'épanche comme de l'eau vive, cela jaillit, cela coule, frais et sonore¹⁹³.

Plus que de lire, Pauline Tarn réfléchit à la littérature, émet des jugements, établit même des comparaisons entre les œuvres. La « musique » de Pétrarque est ainsi, selon elle, « autrement plus charmeresse que celle de Dante¹⁹⁴ ». Dante, lui, est rapproché de Ronsard, lui-même comparé à Victor Hugo : « Victor Hugo, c'est l'épopée, Ronsard c'est la chanson, la vieille chanson française honnie par les Perruques du siècle de Louis XIV¹⁹⁵. » Le poète romantique fait lui aussi l'objet d'une grande admiration de la part de l'adolescente, « véritablement imprégnée de

¹⁹⁰ Renée Vivien, *ibid.*, F. 189, 26 octobre 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹¹ Francesco Arru, « "Que j'aime ce Dante-là !" Renée Vivien lectrice et traductrice de Dante », in *Renée Vivien à rebours*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹² Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, *op. cit.*, F. 136, 26 juin 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹³ Renée Vivien, *ibid.*, F. 155, 15 juillet 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁴ Renée Vivien, *ibid.*, F. 136, 26 juin 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹⁵ Renée Vivien, *ibid.*, F. 155, 15 juillet 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 71.

la pensée de l'auteur des *Contemplations*¹⁹⁶ », selon les mots de Jean-Paul Goujon. Pour Pauline Tarn comme pour toute une jeunesse instruite de 1870, Hugo est un écrivain incontournable :

J'ai toujours aimé, presque adoré, Victor Hugo. J'aime son souffle épique et ses élans et ses torrents passionnés de sonores alexandrins. J'aime son grand cœur, et j'aime ses grandes idées, et son attente, son sentiment de l'avenir¹⁹⁷.

La Renée Vivien de 1894 est naturellement marquée par la littérature romantique. Outre d'Hugo, elle fait régulièrement les louanges de Musset, de Sand ou de Chateaubriand auquel elle prête « un style biblique, la poésie de l'Ancien Testament, cette langue hébraïque qui, par parenthèses, est une langue incomparable¹⁹⁸ ». Si les goûts de la jeune fille sont assez conventionnels pour une adolescente bourgeoise de l'époque, sa passion pour la lecture, la minutie avec laquelle elle étudie les œuvres sont tout à fait remarquables, et contrastent nettement, dès 1894, avec le caractère impulsif que certains critiques perçoivent plus tard dans ses propres écrits. Cette conscience littéraire se lit particulièrement dans la manière dont Pauline Tarn décrit *La Curée* de Zola, et défend l'auteur contre ses détracteurs en le différenciant nettement d'autres écrivains populaires. Elle écrit à Amédée Moullé ce long paragraphe :

J'ai aussi lu cette semaine « La Curée » de Zola. Savez-vous que j'en deviens complètement toquée ? Que voulez-vous, je ne comprends pas les gens qui disent que Zola écrit des horreurs, des saletés. Pour moi, je ne comprends pas ça. C'est un Poète, un Lyrique, or une œuvre de poète ne pourra jamais me dégoûter. Il y a le souffle divin qui épure... Non, les vraies saletés, ce sont ces productions basses qui ne sont pas illuminées d'un rayon de pensée, d'un sourire de poésie, qui ne sont que l'expression ignoble d'un matérialisme révoltant... Et puis Zola, c'est aussi un Épique... écoutez-le chanter Paris, cette Cité belle entre toutes. C'est magnifique !... Et ses descriptions ! C'est un peu comme les lignes larges et puissantes de Michel-Ange, comme le chaos splendide de Salvator Rosa, avec la finesse du détail des vieux peintres flamands, qui traçaient si délicatement chaque plume sur l'aile d'une pie, chaque œil bleu sur la queue d'un paon, chaque brin d'herbe sur une colline lointaine. C'est l'ensemble sublime et le détail microscopique. Pauvre Zola¹⁹⁹ !

Les « productions basses » évoquées ici renvoient directement à Georges Ohnet et François Coppée, fustigés tous deux quelques feuillets plus loin :

¹⁹⁶ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 63.

¹⁹⁷ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, op. cit., in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 106.

¹⁹⁸ Renée Vivien, Lettres à Amédée Moullé, F. 160, 22 juillet 1894, in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 74.

¹⁹⁹ *Ibid.*

Hier soir, j'ai lu « Le Docteur Rameau » de Georges Ohnet que je déteste, espérant que cela m'endormirait. La bêtise est parfois un narcotique... mais non ! Cela m'a tout simplement agacée, et je me suis amusée à brûler le livre pour faire quelque chose. Oh ! Georges Ohnet ! Quelle médiocrité ! Tenez, mettez-moi les livres de Georges Ohnet et François Coppée [...] dans un grand sac, et puis flanquez-moi tout ça dans la Seine²⁰⁰.

Renée Vivien, déjà animée par sa vocation littéraire, se crée au fil des lectures un réseau d'inspirations qui, pour la majorité, lui resteront toute sa vie. Elle ne craint pas de rassembler des « maîtres littéraires » perçus comme inconciliables au XIX^e, parmi lesquels Dante, tutelle littéraire revendiquée par les antinaturalistes, et Zola. Sa correspondance avec Amédée Moullé, à qui elle envoie d'ailleurs de longues pages de vers dont elle nomme une partie « Souhait de poète²⁰¹ », est l'occasion de mesurer ses réflexions à celles d'un homme plus âgé et de mettre en valeur la variété de ses connaissances. Cette érudition semble représenter, pour la jeune Pauline Tarn, un socle indispensable à la création. D'abord, parce qu'elle est ce qui permet aux jeunes filles de s'émanciper, comme le signale Jean-Paul Goujon :

Lutter contre l'homme et la situation d'infériorité où se trouve maintenue la femme, cela signifiait, pour Renée Vivien, se cultiver, se former l'esprit, et démontrer, en unissant intelligence et sentiment, cette supériorité spirituelle de la femme si souvent niée par les hommes²⁰².

Elle est surtout, donc, le fondement de l'invention littéraire. Pauline Tarn perd rarement de vue son projet poétique, qu'elle nourrit de ses lectures, mais aussi de ses expériences musicales et picturales. Comme il est de coutume à l'époque, l'adolescente établit de nombreuses correspondances entre ces trois arts, que l'on retrouve plus tard dans sa poésie. Grande amatrice de Chopin et de Beethoven, Vivien les évoque en mêlant vocabulaires musical et littéraire, afin d'illustrer son sens de « la musique dans la poésie » :

Vous me dites que je sens la « musique dans la poésie »... Oui, et je crois que j'ai appris cela de Chopin... le plus musicien peut-être de tous les grands maîtres de l'harmonie. Beethoven, c'est l'Épopée, Chopin, c'est la Chanson. C'est une fantastique harmonie au rythme cadencé, et c'est une musique qui chante, on croit toujours entendre une voix. Et, en cela, il ressemble beaucoup à Alfred de Musset, un Lyrique, celui-là et incomparable Musicien²⁰³.

²⁰⁰ *Ibid.* F. 164, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 76.

²⁰¹ Renée Vivien, *ibid.* F. 47, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 96.

²⁰² Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 69.

²⁰³ Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, *op. cit.* F. 159, 15 juillet 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 72.

Souvent cités l'un après l'autre dans ses lettres, Chopin et Beethoven sont étroitement liés à la poésie. « Je me pénètre de musique », écrit-elle le 24 juin 1894, avant d'affirmer « Je ne rêve que de musique, ce qui fait que la poésie vient aussi...²⁰⁴ ». La peinture et la sculpture sont également perçues à l'aune de la poésie, art central vers lequel tous les domaines de la création et de la culture tendent. Dans une lettre du 22 août, elle établit ainsi un long parallèle tout parnassien entre d'un côté la peinture et la prose, et de l'autre la sculpture et la poésie :

Il m'a toujours semblé que la peinture et la prose se ressemblent, tandis que la poésie est plus semblable à la sculpture... La prose peut se permettre bien des choses que la poésie doit s'interdire, comme un peintre peut nous montrer un bossu, un être difforme, une laideur spirituelle, ou bonnasse [*sic*] ou intelligente, mais le sculpteur ne doit nous montrer que la beauté, l'austère et pure beauté ! Qu'un Ribera nous montre le Fou du Roi difforme et hideux, que Murillo nous dépeigne un polisson de Rome cherchant sa vermine, mais qu'un sculpteur ne nous présente que la beauté des Vénus et la grâce des Diane, la force majestueuse des Jupiter ou des Apollon. Que la peinture et la prose se chargent des détails [...], la poésie et la sculpture ne les admettent pas, elles n'admettent que la Forme pure, la Nudité souveraine²⁰⁵.

Cette remarque, qui suit une autre réflexion du même acabit sur la primauté de la forme sur le sujet des poèmes, « chose secondaire²⁰⁶ », connaît de nombreux contre-exemples dans l'œuvre poétique de Renée Vivien. Elle témoigne toutefois là encore de l'importance accordée par l'adolescente à la réflexion sur la poésie, et laisse entrevoir la construction progressive, au rythme des influences, d'un raisonnement personnel. La jeune Pauline Tarn a déjà une idée de ce que doit être une œuvre poétique idéale, et montre d'ailleurs dès 1893 les prémices du perfectionnisme qui la caractérise toute sa vie. Très insatisfaite de ses vers, elle critique dans *Ma vie et mes idées* sa « première vraie poésie » avec précision :

[...] C'est là que j'ai écrit ma première Vraie poésie. Je l'ai encore, et je vais la mettre dans ce petit cahier, comme curiosité. C'est en Alexandrins boiteux et disloqués souvent sans rime et presque toujours sans raison. Les douze syllabes manquaient très souvent, l'hémistiche brille par son absence, et l'hiatus abonde²⁰⁷.

²⁰⁴ Renée Vivien, *ibid.*, F. 137, 24 juin 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 59

²⁰⁵ Renée Vivien, *ibid.*, F. 183, 22 août 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 83.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, *op. cit.*, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 133.

Ces lignes, précieux vestiges du mûrissement de la pensée de Renée Vivien, sont autant de contradictions à l'interprétation qui voudrait que son œuvre soit tout droit issue du cœur. Qui pourrait, à la lecture de ces écrits, avancer comme Yves-Gérard Le Dantec que la poésie de Vivien est en grande partie inconsciente ? Dès ses dix-sept ans, la jeune poétesse semble au contraire parfaitement au fait des débats en cours et des difficultés techniques de la versification française. Cultivée et ambitieuse, elle rêve dès 1893 de « chercher le vrai. Rien que le vrai²⁰⁸ » et d'atteindre la gloire, « une gloire éternelle comme une étoile²⁰⁹ ». Si l'esthétique de Renée Vivien change fondamentalement de 1894 à la parution, en 1901, de son premier recueil *Études et Préludes*, ces témoignages de jeunesse sont les preuves d'une réflexion littéraire commencée précocement. Pauline Tarn écrit, lit, réfléchit sur la poésie, choisit ses maîtres littéraires et s'appuie sur leurs œuvres pour construire sa propre ambition poétique. Si ces écrits de jeunesse sont quelque peu grandiloquents, très marqués par l'influence de Victor Hugo, ils sont les premières traces d'une pensée théorique que Vivien, si elle ne la rédige pas officiellement, nourrit toute sa vie.

2 - UNE PENSÉE EN CONSTRUCTION : LES ÉCRITS DE JEUNESSE DE RENÉE VIVIEN

Dans les lettres et écrits de jeunesse de Pauline Tarn, datant des années 1893-1895, s'affirme ponctuellement un projet poétique qui, s'il sera grandement modifié, contient en germe un certain nombre des traits caractéristiques de l'esthétique de Vivien. La jeune femme, très influencée par ses dernières lectures, et notamment, pour *Ma vie et mes idées*, par les romantiques, et surtout par les théories sociales de Victor Hugo, s'écarte par moments de ses modèles pour livrer des commentaires plus personnels. Les idées hugoliennes sur le rôle essentiel du poète, sur la fraternité et le progrès sont ponctuées de réflexions sur l'art poétique, dont certaines trouvent un écho huit ans plus tard dans les recueils. Pauline Tarn fait notamment reposer ses ambitions sur certains critères esthétiques d'époque qui conditionnent plus tard son écriture. Parmi eux, l'importance du rôle de la musique dans la poésie prédomine. L'adolescente projette ainsi de publier un

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 138.

recueil, « Méditations musicales », dans lequel elle veut exprimer « la pensée cachée de toutes les grandes œuvres musicales jusqu'à nos jours ». L'ampleur de la tâche prête à sourire, mais amène un développement sur les liens entre poésie et musique :

La poésie et la musique sont sœurs. Chaque grand poète est musicien, chaque grand musicien est poète. Dans les œuvres les plus belles du poète il y a une musique divine, dans les œuvres les plus belles des musiciens il y a une secrète et divine poésie. La poésie est l'expression de la pensée, la musique est la pensée même²¹⁰.

Plus loin, une Pauline Tarn très wagnérienne dit vouloir « créer de beaux opéras poétiques²¹¹ », afin que la musique et la poésie soient « unies en une égale perfection ». Elle évoque un an plus tard cet objectif auprès d'Amédée Moullé, tout en craignant « de ne jamais pouvoir [l']atteindre » :

Figurez-vous que j'avais l'ambition d'exprimer en poésie tout ce que je sentais dans la musique, toutes ces pensées sans paroles, toutes ces aspirations et ces tristesses inexprimées, tout ce silencieux et divin langage.²¹²

L'importance accordée à la musique au sein des œuvres poétiques, directement héritée du romantisme, n'est pas nouvelle. La préoccupation musicale dans l'œuvre de Vivien sera toutefois particulièrement visible, comme le souligne Sylvie Croguennoc :

S'il fallait d'un mot caractériser l'œuvre de Renée Vivien, [...] c'est le mot *musique* qui viendrait d'abord à l'esprit : musique tour à tour glorifiée, puis niée, mais toujours référence essentielle – unique peut-être – du poète²¹³.

Les influences musicales de Vivien ne changent d'ailleurs pas de 1894 à 1901 : insensible à Debussy ou Fauré, la poétesse continue de leur préférer Chopin – auquel le titre *Études et Préludes* est un hommage –, Beethoven ou Wagner. Elle ajoute toutefois à ces références un complément essentiel, celui de la musique antique de l'École saphique, à laquelle elle voue un « culte passionné²¹⁴ », et dont elle tente de reproduire les accents.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

²¹¹ *Ibid.*, p. 151.

²¹² Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, *op. cit.*, F. 137, 24 juin 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 59.

²¹³ Sylvie Croguennoc, « Renée Vivien ou la religion de la musique », in *Romantisme*, 1987, n°57, p. 89.

²¹⁴ *Ibid.*

Outre cet intérêt accordé à la musique, Pauline Tarn insiste sur l'importance des lieux et de la retranscription poétique des « impressions de voyages²¹⁵ ». Mêlée de l'idée tout hugolienne de « faire voir [des] merveilles à tous ceux que la pauvreté ou le manque de liberté empêche de visiter eux-mêmes ces beaux lieux », la réflexion de la jeune fille sur le voyage prépare l'abondance des lieux qui caractérise plus tard sa poésie, ainsi que l'importance accordée à l'art pictural :

Le peintre fait voir aux autres un beau spectacle, [...] dont il a joui lui-même et qu'il veut montrer à d'autres moins heureux que lui. De même, moi, je voudrais dans ces poésies, qui seraient comme les tableaux des peintres, montrer aux autres ce que j'ai vu et qu'ils ne peuvent voir eux-mêmes²¹⁶.

Les différentes influences littéraires, picturales, musicales, loin d'être perçues comme d'inextricables tutelles, constituent alors un socle de réflexion qui participe du mûrissement progressif de l'esthétique de Vivien. Très marquée par le romantisme en 1894, Pauline Tarn apprécie toutefois déjà de mêler les courants esthétiques qu'elle découvre dans un projet certes irréaliste, mais significatif d'une posture déjà singulière vis-à-vis du canon poétique. Dans son emballement, elle prévoit ainsi de consacrer des tomes de poèmes au « Rêve de Dante », à la shakespearienne « Chanson d'Ophélie » et, tout à l'opposé, aux « Pendules de Paris²¹⁷ ». Elle ajoute à ces trois idées l'ambition d'un recueil intitulé « Les Oiseaux », celle d'un grand poème sur Garibaldi, d'« une description de la vie errante et libre des trouvères d'autrefois²¹⁸ », de « romances du temps de Charlemagne²¹⁹ », ainsi que de deux ouvrages sur « Les Héros » de l'histoire de France et « Les Artistes » qu'elle admire, au premier rang desquels on retrouve naturellement Dante et Hugo. Ces idées d'œuvres sont rassemblées dans l'introduction de *Ma vie et mes idées*. Pauline Tarn s'y étend davantage dans la partie « mes idées » qui, au milieu de multiples fantasmes d'œuvres sur « La Belle France²²⁰ » ou « l'Âge d'Or²²¹ » de l'humanité, directement inspirés de Victor Hugo, contient la description d'un projet plus remarquable : celui d'écrire une épopée

²¹⁵ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, op. cit., in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 141.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 100.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

²²⁰ *Ibid.*, p. 140.

²²¹ *Ibid.*, p. 144.

parce que « jamais une femme n'a écrit de poème épique²²² ». La réflexion sur la position des femmes en littérature et au-delà, fil d'Ariane de la poésie de Renée Vivien, trouve ainsi précocement ses premiers jalons. Jean-Paul Goujon y perçoit encore une inspiration hugolienne, venue de la défense de Pauline Roland – militante socialiste et féministe – dans *Les Châtiments*, mêlée selon lui à une lecture de la préface d'*Indiana* de Georges Sand²²³. La correspondance de Pauline Tarn avec Amédée Moullé, rendue disponible depuis, incite à rapprocher plutôt cette dénonciation précoce du statut des femmes d'une influence sandienne. L'agacement de l'adolescente envers son confident et la force des convictions qu'elle développe ne sont en effet que difficilement réductibles à ce que Goujon appelle un « humanitarisme optimiste à la Hugo²²⁴ » :

Amour, mariage, tout ça, c'est bon pour les gens qui n'ont rien à faire ou pour ceux qui méritent quelque châtement extrêmement dur. Vous êtes, mon ami, oui, bête, là ! Vous croyez que l'unique but de la femme c'est d'aimer... un homme. La malheureuse ! Et voilà la destinée que vous voudriez pour moi ! Êtes-vous donc mon ennemi au lieu de mon ami ? Non, mon cher Poète, aujourd'hui les femmes ont autre chose à faire que d'aimer et de se marier, comme des moutons. Moi qui adore la liberté, je ne la sacrifierai pas pour un esclavage, ni pour un semblant de liberté²²⁵.

La place que Pauline Tarn veut accorder dès 1893 à la défense des femmes au sein de son projet poétique, est une annonce de ce qui devient un sujet central de son œuvre réelle. Elle affirme notamment vouloir dédier un volume à « La Femme » pour dénoncer sa position sociale inférieure :

« La Femme » serait un livre dont son titre indique suffisamment son but. Montrer l'injustice de l'homme envers la femme, du plus fort encore le plus faible, depuis des siècles et des siècles, la montrer telle qu'elle pourrait être, telle qu'elle l'a déjà été, telle qu'elle l'est encore et telle qu'elle le sera davantage, un jour, montrer combien l'éducation qu'on lui donne est insuffisante, montrer que c'est l'éducation seule qui l'a rendue souvent frivole, souvent incapable de comprendre les grandes choses, qu'il ne lui faut qu'une meilleure éducation pour s'élever à la hauteur de toutes ces choses²²⁶.

De cette longue phrase, il faut retenir notamment le souhait de montrer les femmes « telles qu'elles sont ». Renée Vivien s'attache en effet toute sa vie à

²²² *Ibid.*, p. 139.

²²³ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, Regine Deforges, 1986, p. 66.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, *op. cit.*, F. 123, 22 mai 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 54.

²²⁶ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, *op. cit.*, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 147.

débarrasser symboliquement les femmes de l'emprise masculine, et à rendre aux figures féminines leur subjectivité. Adolescente, elle s'intéresse déjà à bon nombre des femmes, réelles ou fictives, qui peuplent plus tard sa poésie. Elle écrit ainsi vouloir consacrer un roman à la vie de Marie Stuart, ainsi qu'un drame à Vashti, « le type de femme que rien ne peut écraser » et à Jane Grey²²⁷, deux femmes que l'on retrouve fréquemment sous la plume de Vivien, dans les poèmes « Souveraines²²⁸ » et « Le voile de Vashti²²⁹ » notamment. Surtout, l'adolescente projette déjà une « étude poétique » sur deux figures décisives dans son œuvre, Sappho et Corinne. Ces remarques attestent, contre le cliché de l'impulsivité féminine, de l'ancienneté de la réflexion qui donne lieu à la traduction de *Sappho* et aux *Khitarèdes* :

Corinne, ce serait la femme inspirée par l'art seul, n'aimant que lui, ne poursuivant que lui, n'ayant d'autre passion que la gloire, d'autre amour que celle [*sic*] de son art ; hautaine et triomphante. Sappho, elle, serait inspirée par l'amour, c'est l'amour qui lui dicte ses chants, c'est l'amour qui la rend immortelle. C'est l'amour qui la rend passionnée, vibrante et violente à la fois. C'est son inspiration même, c'est l'amour qui la fera mouvoir, chanter, vivre, pleurer ou s'extasier, c'est l'amour qui l'élèvera jusqu'aux Immortels²³⁰.

Si le saphisme ne s'inscrit que plus tard dans l'esthétique de Vivien, l'aède grecque, déjà récurrent dans la poésie romantique et symboliste, tient très tôt un rôle dans l'élaboration de son projet poétique ; rôle qui, on le sait, devient décisif quelques années plus tard. Si l'homosexualité n'est pas encore affirmée, cela n'empêche d'ailleurs pas la jeune femme de vouloir faire de la beauté féminine un sujet central de son œuvre. Dans une lettre du 9 juillet, elle s'insurge ainsi contre le manque d'« estime » d'Amédée Moullée envers cette qualité poétique qu'elle estime essentielle :

Je trouve, ami, que vous n'estimez pas assez la beauté physique ou du moins, [...] que vous ne lui rendez par l'hommage ouvert et respectueux auquel elle a droit... Voyez-vous, j'adore la beauté féminine, moi, une jolie femme m'inspire une adoration passionnée, le regard de deux jolis yeux, le sourire de deux jolies lèvres, m'enchantent. [...] Puis, voyez-vous, la beauté physique semble (être la) manifestation d'une beauté morale tout aussi parfaite. Ronsard pensait comme moi lorsqu'il a dit, en parlant d'une belle femme, qu'elle était : « une dame/Dont le corps si parfait sert de témoin/que l'âme/est parfaite et divine ». Il avait raison, ce

²²⁷ *Ibid.*, p. 150.

²²⁸ Renée Vivien, « Souveraines », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 93.

²²⁹ Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, Gallimard, 2007, p. 87.

²³⁰ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, *op. cit.*, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 141.

vieil esprit français si naïf dans son bon sens clairvoyant et juste. La beauté a je ne sais quoi de divin qu'il ne faut jamais ignorer. Puis la Beauté, c'est l'éternelle Inspiration des Poètes, des Sculpteurs, des Peintres et de tous les Artistes²³¹.

Ces documents permettent ainsi de suivre le mûrissement progressif des thèmes qui deviennent centraux dans l'œuvre poétique de Vivien. Enrichie de nombreuses lectures, influencée par Dante et la Pléiade autant que par le romantisme et certains parnassiens, Pauline Tarn échafaude un projet littéraire démesuré, mais qui témoigne sous son apparente incohérence de la faculté de la toute jeune poétesse à naviguer entre des esthétiques diverses, à les associer et à se les approprier. Les projets littéraires de l'adolescente se construisent au fil des influences.

C'est au fil des découvertes que se met en place un projet qui rassemble déjà certaines des lignes directrices de l'œuvre à venir. Parmi elles, la jeune fille exprime par exemple, dès 1894, sa volonté d'écrire sous un pseudonyme. Le nom d'emprunt qu'elle imagine alors, bien que très éloigné de « Renée Vivien », s'en approche par une similitude non négligeable : il s'agit d'un nom français et masculin, « Armant Lepin²³² ». Le rejet de l'écriture en langue anglaise s'affirme également dans ces écrits de jeunesse : la correspondance avec Amédée Moullé nous donne à ce sujet un éclairage précieux. Dans une lettre du 14 juillet 1894, on apprend ainsi que Pauline Tarn se sent incapable d'écrire en anglais par peur d'être écrasée pas ses « vieux Maîtres » :

« Voyez-vous, la langue de Shakespeare est un bloc de granit, très lourd et magnifique – mais il faut un colossal génie pour lui faire prendre la taille et le visage des Dieux ! [...] Cela devrait être une langue toute particulière, une langue comme le grec, consacrée aux Poètes, parlée par Shelley et Byron, et pas les Poètes seuls. Dans toute autre bouche, c'est une langue vulgaire, dure... absolument inharmonieuse et trop souvent triviale et basse. Moi, je n'aurais jamais pu écrire en anglais ! J'aurais si peur de cette langue et de ses vieux Maîtres... qui écrasent par leur magnifique et pesante et inaccessible supériorité²³³. »

Cette remarque ajoute une nuance intéressante à l'idée selon laquelle Vivien aurait choisi la langue de Molière par amour pour Paris, la France, et par rejet de son enfance et de Londres, cette ville qu'elle qualifie d'« horrible ville noire²³⁴ ». Pour notre propos, elle dit quelque chose d'essentiel sur le rôle du bilinguisme

²³¹ Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, *op. cit.*, F. 147, 9 juillet 1894, in *Le Papillon de l'âme, op. cit.*, p. 64.

²³² Renée Vivien, *Ma vie et mes idées, op. cit.*, in *Le Papillon de l'âme, op. cit.*, p. 102.

²³³ Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, *op. cit.*, F. 155, 15 juillet 1894, in *Le Papillon de l'âme, op. cit.*, p. 71.

²³⁴ Renée Vivien, *ibid.*, F. 117, 21 mai 1894, in *Le Papillon de l'âme, op. cit.*, p. 51.

dans le rapport singulier de Renée Vivien à la mémoire des textes. Les auteurs et la langue française, pour la jeune Anglaise de dix-sept ans non-encore installée définitivement à Paris, donnent lieu à une inspiration sereine, là où les écrivains anglais sont perçus comme une tutelle écrasante. Si cette distinction, comme on le verra, a tendance à s'inverser au moment de la publication des œuvres, Pauline Tarn exprime déjà le besoin de s'appuyer sur son héritage littéraire tout en s'en émancipant, et de trouver une position d'entre-deux.

Le jeu de masques, le désir de brouillage sont ainsi déjà présents en germe dans les écrits de jeunesse de Renée Vivien, tant dans l'élection d'un pseudonyme masculin que dans les réflexions qu'elle élabore à partir de ses lectures. Ces textes contredisent nettement la lecture critique qui voudrait prêter à Renée Vivien un tribut involontaire et univoque vis-à-vis du symbolisme et de ses représentants. La poétesse fait preuve non seulement d'une grande érudition, mais surtout d'une pensée sur la littérature qui contraste nettement avec l'image – aporétique – d'imitatrice inconsciente que lui prête Yves-Gérard Le Dantec dans *Femme damnée, femme sauvée*. Ces documents attestent de la multiplicité des influences de Renée Vivien, de leur assimilation progressive, et d'une volonté de les associer, de les confronter, de les dépasser pour cheminer vers une poétique personnelle. Très tôt, Vivien accompagne l'écriture de ses vers d'un raisonnement théorique. Si elle ne rédige jamais ses idées sur la poésie, son œuvre, les réflexions et métaphores métalittéraires qui la ponctuent, les très nombreux renvois et références qui y sont disséminés, sont autant de témoins d'une réflexion vivace et d'une posture tout à fait moderne.

3 - PRÉSENCE DE LA LITTÉRATURE DANS L'ŒUVRE

Si Vivien ne rédige jamais d'essai sur son rapport à la mémoire des textes, ses écrits sont ponctués de renvois qui témoignent d'une volonté d'inscrire au sein de l'œuvre un point de vue sur la littérature. Les procédés de mise en abyme sont nombreux et variés dans les recueils et les récits en prose de la poétesse. Allant de la simple épigraphe aux commentaires métalittéraires pris en charge par les personnages des nouvelles et romans, de la citation séparée du texte à la référence, ces phénomènes sont autant de manières d'intégrer l'œuvre au sein d'une

bibliothèque hétérogène et multilingue. *L'Être double*, œuvre publiée en 1904 sous le pseudonyme de Paule Riversdale, l'un des « masques²³⁵ » de Renée Vivien, tient une place tout à fait singulière dans ce jeu de références. Cette œuvre hybride, dont l'intrigue se déroule en Angleterre, conte l'histoire de Géraldine de Vauriel, de son rustre mari Raoul, et de leur rencontre avec Natacha, « être double » qui s'éprend de l'épouse mais se vend à l'époux. Cette intrigue prosaïque est suivie de près par Vivian Lindsay, poétesse américaine passionnée d'art japonais. Le récit apparaît presque comme un prétexte dans ce livre dont le sujet principal est en réalité la poésie, perpétuellement récitée par Vivian et commentée par les autres personnages. Chaque chapitre y est introduit par une longue épigraphe, souvent de Swinburne, mais aussi de Shakespeare, Coleridge, Keats, Browning, et plus étonnamment d'Omar Khayyam et de Goethe. Un ouvrage largement métapoétique donc, dans lequel on trouve également l'unique commentaire sur Baudelaire de toute l'œuvre. D'emblée mise à distance, cette référence est prise en charge par des personnages masculins et secondaires dans une conversation que Géraldine de Vauriel n'écoute que pour entendre la voix de Natacha de Smyrnoff. L'auteur des *Fleurs du mal* y est critiqué par Olivier de Préville, et fort mal défendu par Lord Cliffmere, « fervent de la poésie française²³⁶ ». Le premier des interlocuteurs sert en fait à Vivien de porte-voix, critiquant le manque de « sens hellénique » et déplorant « modestement [le] poème sur Lesbos » de Baudelaire. Il cite deux fois quatre vers dudit poème, tronquant chaque fois le cinquième alexandrin du quintile – répétition du premier dans le texte baudelairien. Les quatre premiers vers sont tirés de la dixième strophe :

*Et depuis lors je veille au sommet de Leucate,
Comme une sentinelle à l'œil perçant et sûr
Qui guette jour et nuit brick, tartane ou frégate
Dont les formes au loin frissonnent dans l'azur...*

Le personnage ne les cite que pour mieux souligner les erreurs du poète :

Que dites-vous de l'anachronisme de ces mots barbares : *trick, tartane ou frégate*, et de l'erreur lamentable de Baudelaire, confondant la Leucate languedocienne avec la solennelle falaise de Leucade²³⁷ ?

²³⁵ Voir Jean-Paul Goujon, « Renée Vivien sous le masque de Paule Riversdale », in *Renée Vivien et ses masques*, op. cit., p. 150.

²³⁶ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 37.

²³⁷ *Ibid.*

La deuxième citation correspond, quant à elle, au deuxième quintil du poème, et permet une seconde critique : « Que dites-vous de ces baisers qui *gloussent* ainsi que des poules en délire ?²³⁸ ». La distance du personnage masculin permet à Vivien, de surcroît sous le pseudonyme de Paule Riversdale, de régler discrètement son compte au rapprochement constamment établi entre son œuvre et celle de Baudelaire. Olivier de Préville finit par affirmer la supériorité de Swinburne sur le symboliste français :

Non, Baudelaire n'avait point l'âme hellénique. Swinburne, lui, a rythmé l'harmonie dorienne comme s'il l'eût recueillie des lèvres mêmes de Sappho. Il est aussi simplement, aussi amoureuxment païen qu'un chanteur de Mytilène²³⁹.

Le recours à la fiction permet ainsi à Vivien d'introduire des commentaires métalittéraires qui font écho à sa propre pensée. Cette pensée est cependant bien dissimulée et étant confiée à un personnage qui n'a aucune similitude avec l'autrice et qui, avant de s'attaquer au poète symboliste, émet une autre critique qui pourrait cette fois lui être adressée :

Vous savez bien, mon cher ami, que les poètes ne sont plus besogneux [...]. Le fait de publier fréquemment un volume de vers est une insolente affirmation d'opulence, comme l'écurie de courses, l'automobile, la villégiature à Nice²⁴⁰.

Difficile de prêter cette affirmation à Renée Vivien, dont nous avons évoqué le perfectionnisme et la minutie, et qui a déjà publié six recueils de vers entre 1901 et 1904, si ce n'est sous la forme de l'autocritique. Le rapprochement est d'autant plus ardu que la conversation littéraire est suivie d'un échange trivial sur les femmes et l'inconstance amoureuse. Les précautions prises ici sont bien moindres lorsque les commentaires concernent Swinburne.

Plus loin dans le récit, Vivian Lindsay, double transparent de l'autrice, tant par les sonorités de son nom que par son attrait pour la poésie japonaise, se voit confier l'éloge du poète anglais :

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

Vous êtes plus insaisissable que jamais, dit la poétesse à son amie. Vous évoquez toujours devant moi l'incomparable Hermaphrodite de Swinburne. Comment une aussi médiocre statue que celle du Louvre a-t-elle pu inspirer un aussi beau poème ²⁴¹?

Cette comparaison est suivie d'une citation de six vers du poème évoqué. Dans *Une femme m'apparut*, roman publié la même année, Swinburne est également cité et loué par la protagoniste qui s'adresse à « Loreley », dont elle est « aveuglément » éprise :

Tu es l'avril. Ces vers de Swinburne peuvent seul t'exprimer
et te contenir tout entière :

*A mind of many colour, and a mouth
Of many tunes and kisses...*²⁴²

Outre ces commentaires littéraires, relativement rares, l'œuvre de Vivien est truffée de renvois à d'autres écrits. Deux passages relèvent ainsi dans *L'Être double* de ce que Tiphaine Samoyault appelle l'« intégration-suggestion » :

La présence de l'intertexte est suggérée, sans être développée. Elle exige une mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements²⁴³.

À la fin de la discussion sur Baudelaire, devenue conversation sur les femmes et plus particulièrement sur la « princesse von Hochschloss », Olivier de Préville, le détracteur du poète symboliste, lance un lapidaire : « Nous sommes mufles comme des héros de Jean Lorrain²⁴⁴. » Succincte et sans explication, cette référence en appelle aux connaissances d'un lecteur qui, plus probablement en 1904 que de nos jours, a en tête les personnages du duc de Fréneuse dans *Monsieur de Phocas*, ou du prince russe Noronsoff du *Vice errant*. Si la référence est ici typiquement fin-de-siècle, Vivien aime, ailleurs, créer des mystères et inciter ses lecteurs à combler les vides. Quelques pages plus loin, on trouve une seconde intégration-suggestion renvoyant au roman de Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. La référence sert à présenter les talents d'une nouvelle venue, « Gwen », *alter ego* positif de l'androgynie Natacha :

²⁴¹ *Ibid.*, p. 117.

²⁴² Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴³ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 44.

²⁴⁴ Renée Vivien, *L'Être double*, *op. cit.*, p. 40.

Plus habile à l'escrime que Mademoiselle de Maupin elle-même, Miss Gwen avait provoqué à un assaut privé le fils d'un aristocrate des mieux entretenus par sa femme²⁴⁵.

Si la comparaison semble avoir pour rôle principal d'insister sur les talents de Miss Gwen à l'épée, la subtilité de la référence se joue en réalité plutôt dans les lignes précédentes. Un rapport étroit y est établi entre cet « éphèbe féminin » et l'héroïne éponyme de *Mademoiselle de Maupin* à travers le motif du chevalier travesti, afin de décrire l'androgynie de la nouvelle arrivée :

Dans le visage, d'une noblesse chevaleresque, brillaient profondément des yeux de Parsifal, des yeux clairs de héros vierge.
Ses gestes et ses paroles s'affirmaient d'une admirable simplicité. Un jeune athlète eût envié cette vigoureuse maigreur. Les mouvements, d'une brusquerie masculine, déconcertaient²⁴⁶.

Renée Vivien joue sur plusieurs niveaux de références, réservant au lecteur avisé la part plus implicite de l'analogie intertextuelle. Les allusions explicites à d'autres œuvres – non en titre ou en épigraphe – sont plus rares dans la poésie de l'artiste 1900. Renée Vivien y travaille davantage l'« intégration-absorption » ou « impli-citation »²⁴⁷, qui consiste en la mobilisation de l'intertexte sans qu'« aucune marque distinctive ne permette de l'identifier avec évidence ». Certains poèmes suggèrent tout de même nettement leur lien avec d'autres œuvres. C'est le cas, par exemple, de « Donna m'apparve²⁴⁸ », dont le titre dantesque, accompagné d'une citation du *Purgatorio*, est suivi d'un vers évoquant une Béatrice dégradée et fantomatique, changée en « verte apparition » : « Lève nonchalamment tes paupières d'onyx/Verte apparition qui fut ma Béatrix. » La suggestion est encore plus directe dans les vers de « Sous la rafale²⁴⁹ », poème du recueil *À l'heure des mains jointes* dans lequel la voix lyrique en proie au désespoir, éreintée par les « outrages vomis », en appelle à de fidèles compagnons littéraires, Dante et le roi Lear :

*L'éclair nous épouvante et la nuit nous désole...
Ô vieux Lear, comme toi je suis errante et folle,
[...]
Comme toi, Dante, épris d'une douleur hautaine,
Je suis une exilée au cœur gonflé de haine.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁷ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 44.

²⁴⁸ Renée Vivien, « Donna m'apparve », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 130.

²⁴⁹ Renée Vivien, « Sous la rafale », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 188.

L'œuvre littéraire de Vivien se construit en traçant avec d'autres écrits un continuum. Elle est l'occasion de jouer sur des connaissances communes avec le lecteur pour créer avec lui une connivence. La reprise permet de revendiquer et de commenter un héritage littéraire qui intègre les romans et poèmes et se trouve modifié par eux. Renée Vivien joue avec les différentes portées de la citation, multipliant les « collages au-dessus du texte²⁵⁰ » que sont les épigraphes : *L'Être double* seul en contient trente-quatre. Tiphaine Samoyault résume en ces termes le double rôle de réunion et de séparation tenu par ces citations en exergue :

Le collage de la phrase au-dessus du texte, en ouverture, fait à la fois apparaître une séparation (grâce au blanc qui dissocie l'intertexte et le texte) et une réunion : le texte s'approprie les qualités, le renom, d'un auteur ou d'un texte précédent, que ces derniers lui transmettent par effet de filiation : la place de l'épigraphe, en exergue au-dessus du texte, suggère la figure généalogique²⁵¹.

Il n'est pas étonnant dès lors que l'on retrouve comme principaux auteurs cités en épigraphe, auxquels il faut ajouter les titres sous forme de citations, eux aussi détachés du texte, ceux dont Vivien fait des tutelles littéraires revendiquées : Dante, Sappho, Swinburne.

Outre la citation, la récurrence et le rôle singulier donné à la récitation dans les romans de Vivien ont de quoi interpeller. Dans *L'Être double*, Vivian Lindsay récite à plusieurs reprises des traductions de vers japonais, et notamment, au chapitre XII, l'œuvre de « Tchiyo-no-Kaya²⁵² », variante du nom de la poétesse du début du XVIII^e siècle, Chiyo-ni. Renée Vivien met ainsi en abyme son propre rapport à la mémoire des textes : le personnage qui sert de porte-voix aux œuvres d'autres poètes est aussi le personnage créateur du livre, comme si les deux rôles étaient indissociables. Cette confusion entre invention et reprise se manifeste nettement dans un passage de l'édition d'*Une Femme m'apparut* de 1905. La protagoniste, désespérée par la vue de l'amour de Lorély envers Nedda, s'efforce « d'écouter la récitante qui lit dans l'ombre²⁵³ ». Cette notation est suivie de la récitation elle-même, un essai de quatre pages sur le bonheur qui se trouvait en 1904 à l'ouverture du roman, construit comme une suite de paragraphes semblables à des maximes. C'est l'œuvre littéraire elle-même, en tant qu'objet à la

²⁵⁰ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 46.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

²⁵² Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 81.

²⁵³ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Lemerre, 1905, p. 103.

fois ouvert clos, qui est ici interrogée : le lecteur, face à cette édition modifiée, est incapable de retracer la généalogie de ce texte dans le texte, attribué à l'origine à San Giovanni : s'agit-il de l'intégration d'un écrit extérieur ou d'une invention de Renée Vivien ? Faut-il dès lors l'attribuer au personnage de la « récitante » ou à l'autrice elle-même ? Cette récitante « dans l'ombre » a de quoi éveiller l'intérêt. Le travail minutieux du lien entre l'œuvre en cours et le déjà écrit, par la multiplication des citations et des renvois, permet d'interroger l'acte d'écriture lui-même, de poser la question de l'origine et de l'originalité des textes littéraires. Le chapitre XIX de *L'Être double* est à ce titre particulièrement intéressant. Vivian Lindsay y récite son propre poème inspiré de « L'Hermaphrodite » de Swinburne. La mise en scène de la création littéraire est ici troublante. La référence au poète anglais est explicite, Lindsay précisant avoir « rêvé [...] le rêve de Swinburne²⁵⁴ » avant de lire ses écrits. Ce lien avec le préraphaélite anglais est fréquemment revendiqué, nous l'avons souligné, par Renée Vivien elle-même, qui le place régulièrement en épigraphe et le cite constamment dans sa traduction de *Sapho*. Ces similitudes entre le personnage et l'autrice brouillent la nature et l'origine du texte récité par Vivian Lindsay : ce long poème en prose, qui s'étend sur quatre pages, est-il l'œuvre de Vivien influencée par Swinburne, ou de son personnage ? Peut-il être rangé parmi les autres poèmes de la poétesse, ou bien n'est-il qu'une fiction de poème ?

L'étude des procédés de mise en abyme visibles dans l'œuvre de Vivien nous donne l'aperçu d'un rapport singulier à la mémoire des textes, qui se rapprocherait de l'idée de collage développée par Antoine Compagnon :

Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller au-delà de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre²⁵⁵.

Collant, dans et hors du texte, des références à d'autres écrits, la poétesse démontre non seulement sa connaissance, mais questionne surtout activement le fait littéraire et les liens entre les œuvres, au contraire de ce qu'a pu en dire la critique contemporaine.

²⁵⁴ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 117.

²⁵⁵ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 123.



L'espace réservé par Vivien aux commentaires métatextuels, aux citations, aux allusions, mais aussi à l'image de la récitation est le témoin d'une réflexion moderne sur la relation du nouveau texte avec le *déjà là*, de l'œuvre comme monde à la fois figé et ouvert. Peu touchée par la mémoire mélancolique, la poétesse s'appuie sur des textes très divers pour fonder sa propre esthétique, sans rechigner à mettre en valeur ce phénomène d'appropriation au sein de ses écrits. Cette pensée se rapproche à certains égards de celle que George Sand développe dans son *Essai sur le drame fantastique*. Le rapport de Vivien à l'influence présente de nombreuses similitudes avec celui de l'autrice de *François le Champi*, qui dès 1839 réfléchissait à la notion de plagiat pour vanter les mérites d'une écriture symbiotique. Défendant le *Manfred* de Byron, Sand écrit :

[...] aussitôt émise, toute forme devient une propriété commune que tout poète à droit d'adapter à ses idées ; et ceci est encore la source d'une grave erreur, dans laquelle est tombée trop souvent la critique de ces derniers temps. Elle s'est imaginé devoir crier à l'imitation ou au plagiat, quand elle a vu les nouveaux poètes essayer ce nouveau vêtement que leur avait taillé le maître, et qui leur appartenait cependant aussi bien que le droit de s'habiller à la mode appartient au premier venu²⁵⁶.

Elle poursuit en filant la métaphore du vêtement, dans laquelle Nigel Harkness et Jacinta Wright voient une théorie révolutionnaire sur les pratiques d'écriture, abolissant les « hiérarchies verticales » :

La métaphore vestimentaire mine des concepts tels que la propriété ou l'originalité pour avancer une conception de l'auteur comme agent actif, ouvert à une gamme d'influences, qui adopte une variété d'habits littéraires, tout comme l'acteur qui joue une multitude de rôles sous des costumes divers²⁵⁷.

Si elle n'a jamais rendu explicite ce rapport au texte sous la forme d'un écrit théorique, Renée Vivien semble elle aussi, un demi-siècle plus tard, considérer l'influence comme catalyseur de l'acte d'écriture. Associant et mélangeant les

²⁵⁶ George Sand, *Essai sur le drame fantastique*, Goethe, Byron, Mickiewicz, in *George Sand critique*, sous la direction de Christine Planté, Éditions du Lérot, 2006, p. 64.

²⁵⁷ Nigel Harkness et Jacinta Wright, Introduction de *George Sand : intertextualité et polyphonie*, tome 1, Peter Lang, p. 2011, p. 5.

courants et les inspirations littéraires, mais surtout réutilisant directement des fragments textuels, la poétesse intègre activement une grande variété d'œuvres au sein de ses propres écrits. Elle publie d'ailleurs plusieurs poèmes directement présentés comme des réécritures, tels « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare²⁵⁸ » [annexe IV] ou le poème « D'après Swinburne²⁵⁹ ». Il ne s'agit pas dès lors de livrer une lutte acharnée contre l'« angoisse de la contagion²⁶⁰ », décrite par Harold Bloom comme une crainte paralysante de subir l'emprise de ses « pères littéraires », mais plutôt de s'accommoder de cette emprise de la mémoire des textes pour faire surgir une poétique nouvelle, de « réviser » le déjà écrit depuis un point de vue inédit, tel que l'avance Adrienne Rich : « *Re-vision, the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical point of view*²⁶¹. »



Les intégrations intertextuelles, visibles ou implicites, sont extrêmement nombreuses dans l'œuvre de Vivien, qui joue de procédés multiples : ses écrits mêlent traductions, pastiches, réécritures, parodies, citations tantôt affichées, tantôt dissimulées, parfois sans origine. Si, comme pour Sand, ce jeu de mélange suppose un « lecteur averti, connaisseur des lettres²⁶² », le rapport de la poétesse 1900 à la mémoire littéraire se distingue tout de même de l'écrivaine romantique sur plusieurs points essentiels. Il est évident d'abord que la valeur attribuée à l'originalité a changé de 1839 à 1901 : le reproche d'imitation, comme nous l'avons souligné, se fait moins constant dans la critique fin-de-siècle, mais connaît une résurgence devant l'augmentation du nombre de femmes poètes. Il est surtout manifeste que Vivien mène à la fois un jeu de démonstration et de dissimulation. Affichant principalement des références à des textes éloignés, par le temps ou la

²⁵⁸ Renée Vivien, « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit. p. 280.

²⁵⁹ Renée Vivien, « D'après Swinburne », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 178.

²⁶⁰ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, op. cit.

²⁶¹ Adrienne Rich, *When we Dead Awaken : Writing as Re-vision, Adrienne Rich's poetry and prose*, New-York, W.W. Norton & Company, 1993, p. 167. « "Re-vision" – l'acte de regarder derrière soi, de regarder avec de nouveaux yeux, d'entrer dans un vieux texte d'une nouvelle direction critique. »

²⁶² Nigel Harkness et Jacinta Wright, Introduction de George Sand : intertextualité et polyphonie, op. cit., p. 7.

langue, de la fin-de-siècle française, elle projette la lumière sur certaines influences pour mieux en taire d'autres. La relation qu'entretient Vivien avec l'histoire de la littérature est très ambivalente : l'entrelacement intertextuel est indissociable du rapport équivoque de la poétesse à ses contemporains masculins. Il est également à rapprocher du jeu sur l'identité que pratique Vivien dans toute son œuvre, et à certains égards dans sa vie. En jouant avec les textes, en les intégrant visiblement dans son œuvre ou au contraire en ne leur y laissant qu'une place implicite, Vivien élabore un délicat exercice de montré-caché. L'œuvre de Renée Vivien se présente comme tissée de fils divers, plus ou moins fondus dans la trame poétique générale.

Chapitre 2

LE TISSAGE INTERTEXTUEL

Texte, tissu, tissage

Le texte et le tissu ont la même étymologie « texere », « tisser », qui évoque chez l'un et l'autre l'idée d'un entrelacement qui donne corps à la « texture ». Cette racine commune a notamment été rappelée par Roland Barthes :

Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante ? C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique²⁶³.

Le théoricien s'appuie sur ce lien pour développer sa théorie du texte littéraire comme nécessaire intertexte :

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui²⁶⁴.

Si Renée Vivien ne pousse pas sa perception du texte littéraire jusqu'à cette idée d'une intertextualité comme « condition de tout texte », la construction de son œuvre poétique témoigne d'une prise de conscience – très moderne pour l'époque – des nécessaires entrelacements qui président à la fabrication du tissu littéraire. Plus encore, ses recueils semblent, à bien des égards et notamment à

²⁶³ Roland Barthes, « Texte (théorie du) » in *Œuvres complètes (O. C.)*, tome 4, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 447.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 456.

partir de 1903, faire la démonstration de ce tissage qui donne progressivement naissance à la matière nouvelle. Les lambeaux des textes sont ainsi peu à peu absorbés et remplacés par l'invention qui les supplante, et l'œuvre laisse apparaître les différents niveaux de ce phénomène d'engloutissement, qui vont souvent de la traduction à la réécriture. À l'inverse de ce phénomène de tissage, Renée Vivien laisse transparaître quelques rugosités volontaires dans le maillage textuel, déconstruisant ainsi, contre les critiques d'imitation et par un habile jeu de labyrinthe, les rapports hiérarchiques d'antériorité et d'autorité qui lient les œuvres littéraires selon une filiation exclusivement verticale.

I - DE LA TRADUCTION À L'INVENTION

1 - RENÉE VIVIEN TRADUCTRICE

Parmi les phénomènes intertextuels présents dans l'œuvre de Renée Vivien, la traduction tient un rôle de premier plan. Vivien publie deux recueils intégralement consacrés à cet exercice, *Sapho* en 1903 puis *Les Kitharèdes* un an plus tard, jetant « un pont sur vingt-six siècles de quasi-silence sur les lesbiennes, révélant l'historicité de leurs amours²⁶⁵ », comme l'écrit Marie-Jo Bonnet dans l'introduction à la réédition de ce second ouvrage. Elle ponctue par ailleurs toute son œuvre poétique et romanesque de citations qu'elle traduit, et notamment *L'Être double* qui ne contient, sur trente-quatre épigraphes, qu'une seule référence en français, tirée des *Destinées* d'Alfred de Vigny. La traduction accompagne et inspire l'écriture.

Très précocement, dans *Ma vie et mes idées* ainsi que dans ses échanges avec Amédée Moullé, elle exprime son bonheur de maîtriser l'italien, et son envie d'apprendre au plus vite le grec, « pour pouvoir lire Homère et Platon, dans leur propre langue²⁶⁶ ». Cette correspondance est d'ailleurs l'occasion pour la jeune femme de traduire, sur plus de dix feuillets, un passage de Dante. L'Italie, l'italien, et surtout la découverte de l'œuvre dantesque, comme le signale Francesco Arru

²⁶⁵ Marie-Jo Bonnet, Avant-propos de Renée Vivien, *Les Kitharèdes*, ErosOnyx, 2008, p. 5.

²⁶⁶ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, op. cit., in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 101.

dans son étude sur la relation de Vivien à l'auteur de la *Commedia*²⁶⁷, sont associés à la naissance de la vocation poétique pour la jeune poétesse. Tout comme la lecture, la traduction accompagne l'éveil littéraire. Dès 1894, et sous le prétexte de rendre le poète italien lisible pour son correspondant, elle s'attelle ainsi à la retranscription en français d'une partie des 0 de *L'Inferno*, 1, 2, 8, 9, 23, 26 et 30 du *Purgatorio*, 17 et 33 du *Paradiso*, ainsi que d'un segment de la *Vita Nuova*²⁶⁸. Cette traduction de morceaux choisis témoigne d'un goût pour la fragmentation et la recomposition qui devient plus tard essentiel : elle coupe le texte originel et recrée un poème à partir d'une mosaïque d'extraits. Il y a là de quoi interpeller, alors que la jeune Pauline Tarn dit vouloir restituer fidèlement à son correspondant l'œuvre qu'il ne peut lire. « Je vous le lirais en italien, et vous entendriez cette musique qu'on ne peut traduire²⁶⁹ », écrit Vivien à Moullé en 1894 : déjà, la traduction littérale seule est perçue comme un appauvrissement par la poétesse en devenir. Rien d'étonnant dès lors qu'elle soit toujours doublée, dans les œuvres de Vivien, d'un redécoupage, d'une réécriture, d'une amplification. C'est le cas dans *Sappho*, publié en 1903, qui est aussi la première œuvre que Vivien signe de son pseudonyme complet, dans laquelle elle divulgue donc son identité féminine et lesbienne. Cette révélation confère aux traductions de Sappho un rôle particulier : c'est au moment où Vivien retranscrit l'œuvre de l'aède grecque, et non dans ses propres recueils, qu'elle choisit de se dévoiler en tant qu'autrice homosexuelle. Manière d'affirmer une filiation directe avec la poétesse de Lesbos et une historicité de la création lesbienne, cette signature est aussi l'occasion de brouiller le statut d'auteur, en faisant d'une traduction la première œuvre véritablement signée par « Renée Vivien ».

L'exercice de la traduction tient ainsi un rôle majeur dans l'émergence de la voix poétique de l'artiste 1900 qui, outre le grec, transcrit régulièrement ses épigraphes depuis l'anglais et l'italien. *L'Être double* contient trente-deux traductions diverses, dont la majorité va de l'anglais au français : Vivien traduit surtout Swinburne, mais aussi Milton, Coleridge, Browning, Shakespeare, Shelley

²⁶⁷ Francesco Arru, « "Que j'aime ce Dante-là" : Renée Vivien lectrice de Dante », in *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 77.

²⁶⁸ Voir Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, op. cit. F. 169/170.

²⁶⁹ Voir Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, op. cit., cité par Francesco Arru, « "Que j'aime ce Dante-là" : Renée Vivien lectrice de Dante », in *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 80

ou Keats. S'y ajoutent Dante et une partie d'une réplique de Marguerite dans le *Faust* de Goethe. Omar Khayyam, cité en épigraphe du chapitre IV, est le seul qui ne soit pas traduit directement par Vivien. Les quatrains, pris dans les travaux d'Edward Fitzgerald de 1859 – la référence est présente dans le livre –, sont présentés en anglais avant d'être traduits par Vivien²⁷⁰. Cette exception est tout à fait intéressante : la traduction de Fitzgerald fait à l'époque office d'original pour la grande majorité des traductions françaises des Rubaiyat de Khayyam – celle de Grolleau en 1902 par exemple. Renée Vivien suit cette tendance, mais choisit toutefois de réagencer la version anglaise, mettant à la suite 6 strophes numérotées de 55 à 60, alors que, dans la traduction d'origine, le premier quatrain choisi par la poétesse se trouve treize rangs plus tôt. Là encore, Vivien recompose. En dehors des épigraphes, il est à noter un certain nombre de citations intradiégétiques en anglais, qui quant à elles ne sont pas traduites : lorsque l'Américaine Vivian Lindsay évoque l'hermaphrodite de Swinburne, elle récite le texte original²⁷¹. S'y ajoute enfin la présence de vers japonais récités en français, encore une fois par Vivian Lindsay, *alter ego* de l'autrice dont les personnages admirent les traductions. Ce roman hybride apparaît ainsi comme un hommage à la traduction autant qu'à la poésie.

La retranscription d'une langue à l'autre fait l'objet d'une passion constante pour Vivien capable de traduire quatre langues. Elle s'y adonne toute sa vie. En 1909, l'année de son décès, clouée au lit par « une longue et douloureuse maladie », la poétesse se trouve incapable, selon une lettre qu'elle envoie à Eugène Vallée, son interlocuteur des éditions Lemerre, « de produire une œuvre nouvelle²⁷². » Outre le remaniement et la réduction de ses recueils existants, elle s'attelle alors à la traduction de *Brumes de fjords*, paru en 1902, « qu'elle destine à son jeune neveu Paul, né l'année précédente²⁷³ », comme nous le précise Nicole G. Albert. Ce projet donne *The One Black Swan*, seule œuvre de Renée Vivien qui paraît en anglais, à titre posthume, en 1912. Là encore, rien de littéral : outre le titre très éloigné de l'original, l'intérieur du recueil est en fait un mélange de poèmes repris dans

²⁷⁰ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 33.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

²⁷² Renée Vivien, lettre à Eugène Vallée, 5 mars 1909, citée par Nicole G. Albert, Introduction de Renée Vivien, *Le Cygne noir*, ErosOnyx, 2018, p. 6.

²⁷³ Nicole G. Albert, introduction de Renée Vivien, *Le Cygne noir*, ErosOnyx, 2018, p. 6.

Brumes de fjords et de nouvelles de *La Dame à la louve*, publié en 1904, présentés ici sous la forme de contes. Nicole G. Albert, dans la présentation de cet étrange ouvrage, récemment reparu en édition bilingue, écrit ainsi :

Qu'on ne s'attende pas [...] à une transposition fidèle, servile. Pas plus que la réédition de ses poèmes ne rimait avec répétition, *The One Black Swan* ne se limite à une simple traduction. Même diminuée, Vivien ne peut prendre la plume sans inventer, condenser, détourner, bref créer. En ce qui la concerne, traduire signifie indubitablement réécrire²⁷⁴.

Selon le tableau de correspondances qu'elle établit dans cette introduction, « Les deux amours », « la mendicante », « Les fleurs sans parfum », « La cité humaine » et « Lamentation », poèmes de *Brumes de fjords*, deviennent ainsi, dans un ordre modifié et respectivement, « *That one who hesitated* », « *The wandering queen* », « *The mountain maiden and her flowers* », « *The busy trolls* » et « *The lament of Freya* »²⁷⁵. Cette traduction vers l'anglais produit en outre une forme de mise en abyme, puisque la première partie de *Brumes de fjords* se présentait déjà comme une « traduction de poèmes norvégiens²⁷⁶ ». Vertige de la traduction donc, encouragé par cette mention qui, comme nous l'avons signalé, parvient à tromper jusqu'à Charles Maurras : piégé par les mystifications de Vivien, il lui prête dans sa critique de 1905, s'appuyant sur ces prétendues traductions, des origines scandinaves, l'imaginant « pétrie de races différentes, née de climats aussi divers que le Sud et le Nord²⁷⁷. » Elle reproduit ce jeu de dissimulation dans un autre recueil en prose, *Du vert au violet*, publié en 1903.

On trouve en effet dans cet ouvrage, parmi de nombreuses réécritures des poèmes d'*Études et Préludes*, une « traduction d'une chanson polonaise²⁷⁸ ». Pour les poèmes norvégiens, qui relèvent davantage du conte, comme pour les chansons, la poétesse choisit des genres associés à l'oralité, rendant impossible toute certitude sur l'origine des textes. Le lien entre l'original et la traduction, entre la traduction et le pastiche se trouve ainsi brouillé : la verticalité du rapport intertextuel est mise à mal, d'autant qu'il arrive à l'inverse à Vivien de s'appropriier – ou d'attribuer à l'un de ses personnages – la traduction d'un autre. C'est

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁷⁶ Renée Vivien, *Brumes de fjords*, Lemerre, 1902, p. 6.

²⁷⁷ Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, op. cit., p. 9.

²⁷⁸ Renée Vivien, *Du vert au violet*, Lemerre, 1903, p. 37.

notamment le cas dans *L'Être double*, où la version française tirée des *Notes sur l'oreiller* de Sei-Shonagon, très éloignée du texte original et dont le titre est changé en « poème suspendu²⁷⁹ » est vraisemblablement tiré d'une traduction anglaise. Les premières traductions en français des *Notes sur l'oreiller* ne sont en effet publiées que vingt ans plus tard, et Vivien ne maîtrise pas le japonais. On peut raisonnablement penser que ce poème se trouvait au sein de l'un des nombreux ouvrages sur le Japon retrouvés dans la bibliothèque de la poétesse en 1909²⁸⁰. Peut-être encore a-t-elle retraduit ces vers à partir des travaux produits par W. G. Aston et Purcell en 1899 dans leur *History of Japanese Literature*, eux aussi présents sur ses étagères, bien que sa version ressemble peu à celle des traducteurs anglais.

Les traductions sont ainsi non seulement nombreuses dans l'œuvre de Vivien, mais à l'origine d'un véritable jeu de piste. Elles ne sont, surtout, jamais séparées de l'œuvre même : c'est là ce qui distingue nettement Renée Vivien d'autres poètes-traducteurs. Chez la poétesse 1900, l'acte de traduire sert de support à l'écriture. Ce n'est pas un exercice parallèle mais un procédé inhérent à la création littéraire et qui tient une place de choix au sein du maillage intertextuel de l'œuvre. C'est aussi revendication identitaire, pour la poétesse dont la langue maternelle est l'anglais. En effet, outre *The One Black Swan*, adapté tardivement et publié sous le nom de Pauline Mary Tarn, le véritable nom, mais aussi le nom anglais de Renée Vivien, les traductions de la poétesse ont toujours pour langue d'arrivée le français. Si traduire est « retrouver le même dans l'autre²⁸¹ », comme l'écrivent Francesca Manzari et Fridrun Rinner, cette relation au texte d'origine se trouve inversée dans l'œuvre de Renée Vivien : l'anglais maternel, dans un mouvement de rejet, devient l'autre dont on fait le même en le traduisant vers le français. Rappelons que Pauline Tarn, née en Angleterre en 1877, vit en France jusqu'à ses treize ans, avant d'être renvoyée à Londres en 1890, après la mort de son père et sur demande de son tuteur. Elle présente constamment l'Angleterre comme « pays étranger²⁸² », et

²⁷⁹ Renée Vivien, *L'Être double*, *op. cit.*, p. 101.

²⁸⁰ Voir « Renée Vivien et les livres », in *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 185.

²⁸¹ Francesca Manzari et Fridrun Rinner, *Traduire le même, l'autre et le soi*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2011, p. 4.

²⁸² Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, *op. cit.*, F. 117, 21 mai 1894, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 51

la France, Paris en premier plan, comme « [son] berceau et [son] foyer²⁸³ », bien qu'on continue de la surnommer régulièrement l'« étrangère²⁸⁴ ». Antoinette Sherman, dans son article « *A hermeneutic reading of Natalie Barney et Renée Vivien*²⁸⁵ », utilise pour décrire cette relation de la poétesse à son pays de naissance le concept freudien d'*Unheimlich*, soulignant que l'enlacement de la culture française va pour Renée Vivien de pair avec un processus de répression et de rejet complet de la langue anglaise. La traduction fonctionnerait dès lors comme un moyen de conjurer l'« exil²⁸⁶ » qu'a représenté, paradoxalement, le retour au pays natal, et d'affirmer une appartenance à la langue, à la littérature, et au pays français. Nous n'irions pas aussi loin dans l'analyse de cette mise à distance de la langue maternelle : la présence de multiples références anglaises, le choix d'un second pseudonyme tel que Paule Riversdale, les lettres de Vivien à Jean Charles-Brun dans lesquelles elle s'amuse de son sang anglais sont autant de nuances à y apporter. Cette direction que Vivien choisit à la traduction permet quoi qu'il en soit la réappropriation sereine de ceux qu'elle appelle dans sa correspondance de 1894 les « grands maîtres²⁸⁷ » anglais : la poétesse peut laisser apparaître cette tutelle littéraire sans en subir l'emprise. On retrouve d'ailleurs, parmi les épigraphes traduites de *L'Être double*, bon nombre des noms cités par Vivien à Amédée Moullé, Shakespeare et Shelley notamment. La traduction sert l'intégration apaisée de ces œuvres tutélaires, dans la mesure où le point d'arrivée choisi est celui d'une poésie en français. Dans un mouvement inverse, elle est aussi un moyen de s'inscrire dans une filiation qui, si elle est reconnue et canonique en France, n'appartient pas à l'histoire littéraire française. Revendication ambiguë, elle permet à Vivien d'occuper un espace d'entre-deux, et de s'inscrire au passage dans le cercle privilégié des poètes-traducteurs. Plutôt que de reprendre des traductions existantes, Vivien préfère s'adonner elle-même à un exercice très prisé et discuté tout au long du XIX^e siècle. Vivien ne pouvait ignorer que certains des auteurs qu'elle choisissait dans les épigraphes de *L'Être double* avaient été traduits par des

²⁸³ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, op. cit., in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 102.

²⁸⁴ Voir Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, op. cit., p. 9 ; Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit., p. 10.

²⁸⁵ Antoinette Sherman, "A Hermeneutic Reading of Natalie Barney and Renée Vivien," *Anthós (1990-1996)*, Vol. I, No. 5, Article 7.

²⁸⁶ Voir Renée Vivien, lettres à Amédée Moullé, op. cit., F. 125, 22 mai 1894, in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 55.

²⁸⁷ Renée Vivien, *ibid.*, F. 159, 15 juillet 1894, in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 72.

poètes français de renom : Nerval a traduit le *Faust* de Goethe, Chateaubriand le *Paradise Lost*... L'absence de mention de leurs travaux témoigne elle aussi de l'intérêt poétique que porte Vivien à la traduction : elle n'y a jamais recours pour faciliter la compréhension du lecteur, mais en use comme d'une passerelle vers l'écriture.

Si la traduction de l'anglais vers le français permet peut-être de conjurer l'« exil », celle du grec ancien de Sappho permet ainsi de surpasser les siècles de distance, d'appropriation, de fictions autour de la poétesse de Lesbos pour s'offrir avec son œuvre un contact direct, contact qui donne une impulsion décisive à la création. La présentation de l'ouvrage *Sappho*, réédité par ErosOnyx, souligne bien l'ambiguïté de ce recueil-traduction de Renée Vivien :

En fait, ce n'est pas vraiment Sappho que l'on y retrouve, même si son recueil, résultat d'un travail de traduction, est un livre savant, mais Renée Vivien elle-même sous le masque de Sappho²⁸⁸.

La poétesse traduit les fragments de Sappho pour mieux les intégrer à son œuvre. La traduction, inséparable d'un travail de sélection, de morcellement des œuvres sources, de recomposition, constitue un pan essentiel du tissage intertextuel que Vivien élabore dans ses œuvres. Donnant lieu à un jeu de piste à l'intérieur des recueils et romans de Vivien, l'exercice de la traduction fonctionne non seulement comme un catalyseur de l'écriture, mais participe aussi à nous transmettre la vision générale de la poétesse sur ce que doit être un objet littéraire.

2 - TRADUCTION, FRAGMENTATION, MODULATIONS

Sappho, *Les Kitharèdes* et *L'Être double* sont sans conteste les ouvrages où la traduction tient son rôle le plus important, et surtout le plus significatif. Si les trois œuvres sont très différentes, la première et la seconde étant présentées d'emblée comme des traductions de poétesses antiques, la troisième comme un roman, les passages retranscrits en français y jouent la même fonction, celle d'inscrire le texte dans un continuum littéraire. Dans *L'Être double*, la poétesse de Lesbos laisse place à une autre figure tutélaire, Algernon Charles Swinburne. Il est d'ailleurs remarquable que les ouvrages signés Paule Riversdale, comme c'est le cas ici, sont

²⁸⁸ « D'une Sappho l'autre », Avant-propos, in Renée Vivien, *Sappho*, ErosOnyx, 2009, p. 13.

souvent l'occasion d'affirmer une filiation préraphaélite. L'auteur d'« *Anactoria* » est toutefois déjà présent dans la traduction de Sappho, dont il était lui-même un fervent admirateur. Ses poèmes sont l'ultime étape de la mise en abyme textuelle qui place à la suite : le fragment antique dans la langue originale, la traduction littérale par Vivien, l'amplification et la versification de cette traduction, puis un extrait pioché chez le poète anglais, non traduit. La traduction fidèle, là comme dans *L'Être double*, est qu'une étape vers l'écriture ou, plus fréquemment, vers la réécriture. Même au sein des traductions premières, littérales dans l'ensemble, Vivien joue avec les possibilités des langues et inscrit çà et là plusieurs marques de subjectivité qu'une étude détaillée permet de mettre en lumière.

Renée Vivien « se voulait d'abord poète et non philologue²⁸⁹ », écrit Jean-Paul Goujon dans son étude sur la « bataille des traducteurs » de Sappho à la fin du siècle. Si ses traductions affichent de prime abord une certaine fidélité au texte source, elles sont ponctuées de certaines amplifications ou prises de parti sémantique qui prépare leur intégration dans le matériau poétique de Vivien. Derrière sa traduction d'un court fragment de Sappho, la poétesse fait apparaître la version proposée en 1895 par André Lebey, avec qui elle connaît d'ailleurs un léger litige au moment de la publication de son travail, qui l'oblige à préciser l'existence des travaux antérieurs de cet ami de Pierre Louÿs dans un « prière d'insérer²⁹⁰ ». Cette juxtaposition des deux propositions de traduction fait ressortir les différences sémantiques entre les termes choisis par la poétesse, qui écrit « je ne sais que faire : j'ai deux pensées » et ceux de Lebey, qui préfère « je ne sais ce qui me manque : mes pensées sont doubles²⁹¹ ». Vivien, qui connaît et cite la version de son prédécesseur, en l'occurrence plus proche du sens originel, conserve l'idée d'un dédoublement du sujet lui-même plutôt que de ses pensées. Il est tentant de voir là un choix délibéré, pour celle dont la poésie est envahie par le motif de « *L'Être double*²⁹² », androgyne ou hermaphrodite. Si *Sappho* et *Les Kitharèdes* « témoignent quelle étude patiente et religieuse la poétesse avait faite de l'Antiquité hellénique et de l'école de Mytilène, vers où se tournait incessamment

²⁸⁹ Jean-Paul Goujon, « La bataille des traducteurs autour de Sappho », in *Renée Vivien et ses masques*, *op. cit.*, p. 121.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

²⁹¹ Renée Vivien, *Sappho*, *op. cit.*, p. 68.

²⁹² Voir notamment Renée Vivien, *L'Être double*, *op.cit.*

sa pensée²⁹³ », comme l'écrit Charles-Brun en 1910, ce travail minutieux n'empêche pas quelques décalages qui contrastent avec le sérieux global de ses traductions. Le comparatif entre sa version des poèmes de Nossis et celle de Pierre Louÿs, publié par Paul Ursin-Dumont en 1986, est à ce titre éclairant. À propos de ses traductions, dans *Lectures antiques*, Louÿs écrit :

On trouvera ici de simples « *versions grecques* », aussi littérales, aussi serviles que possible, c'est-à-dire très respectueuses. Un de mes professeurs, M. Krebs, n'aimait pas qu'on inventât « *de petits romans à côté du texte* ». Je pense que les auteurs anciens, si on les consultait, seraient de mon avis²⁹⁴.

Cette littéralité se retrouve, en règle générale, dans la traduction de Vivien : les deux versions sont assez proches l'une de l'autre. Quelques légers déplacements laissent cependant entrevoir des traits esthétiques qui appartiennent davantage à la poétesse 1900 qu'à l'aède grecque. Renée Vivien prend en effet quelques libertés, ce dès sa présentation, dans laquelle elle prête à Nossis une répugnance pour la maternité difficilement démontrable : « Elle fut une admirable amie. Sa blanche affection pour Alkétis survit en dépit de la souillure du mariage et des hideurs de l'enfantement »²⁹⁵. Cette interprétation se retrouve au sein du texte, dans le passage « À Artémis²⁹⁶ » qui évoque l'accouchement de Alkétis. Pour Pierre Louÿs, Nossis implore la déesse vierge de « délivrer Alkétis de ses couches difficiles ». Renée Vivien, pour sa part, supprime les marques du possessif et choisit l'expression impersonnelle « travaux de l'enfantement », une image intrinsèquement « pénible » :

Artémis, toi qui règues sur Délos et sur l'aimable Ortygie, [...] baigne dans l'Iponos ta chair pure, et va vers les maisons, pour délivrer Alkétis des pénibles travaux de l'enfantement.

Cette généralisation ne peut ici que rappeler les textes de Vivien elle-même, notamment *Une femme m'apparut*, dans lequel maternité et mariage sont présentés comme une « bestiale » et « hideuse maladie »²⁹⁷. Quelques épigrammes plus loin, un autre élément de traduction évoque les poèmes de Vivien. Là où Pierre Louÿs

²⁹³ Jean Charles-Brun, *Renée Vivien, Sansot*, 1911, p. 14.

²⁹⁴ Pierre Louÿs, Avant-propos de *Lectures antiques*, cité par Paul-Ursin Dumont, *Nossis, traductions de Renée Vivien et Pierre Louÿs*, Librairie Vendôme, 1986.

²⁹⁵ Renée Vivien, « Nossis », *Les Kitharèdes*, ErosOnyx, 2008, p. 91.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁹⁷ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, *op. cit.*, p. 22, 148.

présente l'offrande de Samytha à Aphrodite comme un « filet de la chevelure²⁹⁸ », la poétesse préfère l'expression très fin-de-siècle « réseaux de cheveux²⁹⁹ ». Cette étonnante métaphore rappelle le poème « Ondine³⁰⁰ » du recueil *Études et Préludes*, dans lequel la voix lyrique, décrivant la créature des eaux, écrit :

*Ta forme fuit, ta démarche est fluide
Et tes cheveux sont de légers réseaux ;
Ta voix ruisselle ainsi qu'un flot perfide ;
Tes souples bras sont pareils aux roseaux [...] »*

La poétesse parsème ses traductions de quelques images caractéristiques qui font le lien avec l'œuvre en train de s'écrire. Ces détails sont plus nombreux – peut-être aussi plus facilement identifiables – dans les retranscriptions des poèmes de Swinburne en épigraphe de *L'Être double*. Elles concernent huit chapitres, dont le premier du roman, « L'Amarre déliée³⁰¹ », qui s'ouvre sur un extrait traduit de « Anima Anceps » :

| | |
|------------------------------------|--|
| <i>Till death have broken</i> | ⌋ Jusqu'à ce que la mort ait brisé |
| <i>Sweet life's love-token,</i> | ⌋ Le gage d'amour de la douce existence, |
| <i>Till all be spoken</i> | ⌋ Jusqu'à ce que tout soit prononcé |
| <i>That shall be said,</i> | ⌋ De ce qui doit être dit |
| <i>What dost you praying,</i> | ⌋ Que fais-tu en prières, |
| <i>O soul, and playing,</i> | ⌋ Âme, et traduisant par la musique |
| <i>With song and saying,</i> | ⌋ Du chant et de la parole |
| <i>Things flown and fled,</i> | ⌋ Les choses disparues et enfuies ? |
| <i>For this we know not</i> | ⌋ Car nous ignorons |
| <i>That fresh springs flow not</i> | ⌋ Si des fontaines ne jaillissent point, |
| <i>And fresh griefs grow not</i> | ⌋ Et si des douleurs n'éclorent point, |
| <i>When men are dead ;</i> | ⌋ Lorsque les hommes sont trépassés, |
| <i>When strange years cover</i> | ⌋ Lorsque les années étrangères couvrent |
| <i>Lover and lover,</i> | ⌋ Amante et amant, |
| <i>And joys are over</i> | ⌋ Lorsque les joies sont évanouies |
| <i>And tears are shed</i> | ⌋ Et les larmes versées. |

La traduction est ici, à première vue, relativement fidèle à l'original. On peut cependant signaler là aussi quelques modulations sémantiques. Vivien choisit notamment l'amplification « traduisant par la musique du chant et de

²⁹⁸ Paul-Ursin Dumont, *Nossis, traductions de Renée Vivien et Pierre Louÿs, op. cit.*

²⁹⁹ Renée Vivien, *Les Kitharèdes, op. cit.*, p. 99.

³⁰⁰ Renée Vivien, « Ondine », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 29.

³⁰¹ Renée Vivien, *L'Être double, op. cit.*, p. 23.

la parole » pour « *playing, with song and saying* », au lieu d'un littéral « jouant, avec le chant et la parole », renforçant l'importance accordée à la musicalité en choisissant le sens instrumental de « jouer » et en l'explicitant. Elle préfère ensuite l'image de la « fontaine » qui « jaillit », plus forte, mais aussi plus artificielle que celle de la source fraîche qui coule, dans sa traduction de « *fresh springs flow not* ». Le motif floral de l'éclosion est plus loin favorisé sur le sens plus commun du verbe « *grow* », une intensification sémantique reproduite au vers suivant, alors que Vivien traduit « *dead* » par « trépassés ». Si la retranscription paraît fidèle, la poétesse module tout de même par endroits le sens des mots anglais. S'ouvre ainsi un chemin de traverse entre la fidélité littérale et la traduction subjective, plus traître à certains égards qu'une interprétation qui dirait son nom.

Ce phénomène est plus manifeste au chapitre VII, où la poétesse renforce dans « Fragoletta³⁰² » le brouillage sexuel dessiné par les vers de Swinburne. Elle traduit notamment « *Being sexless, wilt thou be/Maiden or boy ?* » par « Étant insexué, es-tu en vérité/Une vierge ou un éphèbe ? ». La poétesse préfère ici « insexué » à « sans sexe » ou « asexué », changeant l'absence de sexe en indistinction de genre pour faire écho à l'image de l'Hermaphrodite, récurrente dans son œuvre. Elle fait ensuite de « *maiden or boy* » l'équivalent de « une vierge ou un éphèbe » : si « *maiden* » sous-tend l'idée de la virginité, « *boy* » est ici largement surtraduit par la poétesse pour insister à nouveau sur l'androgynie du personnage. Au fil du roman, la traductrice prend de plus en plus de liberté sur le texte original. Les chapitres XIX et XX s'ouvrent respectivement sur quatorze et cinq vers de « Hermaphroditus » dont les traductions sont ponctuées de petites amplifications. Dans les vers du chapitre XIX « *Two loves at either blossom of thy breast/Strive until one under and one above*³⁰³ », la métaphore guerrière est renforcée : « Un amour à chaque fleur de ton sein/Lutte, jusqu'à ce que l'un soit terrassé et l'autre triomphant. » De la même manière, au chapitre suivant, « *where between sleep and life some brief space is*³⁰⁴ », littéralement « là où existe un bref espace entre le sommeil et la vie » devient « là où (règne) la trêve entre la vie et le

³⁰² *Ibid.*, p. 61.

³⁰³ *Ibid.*, p. 116.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 126.

sommeil ». Surtout, évitant d'attribuer un genre à l'Hermaphrodite, Vivien choisit l'épicène « incomparable » pour l'adjectif « *so fair* ». Elle amplifie ainsi le sens du mot anglais, et instaure un écho avec le contenu du chapitre XIX, dans lequel Vivian Lindsay dit à Natacha « vous évoquez toujours devant moi l'incomparable Hermaphrodite de Swinburne³⁰⁵ ». Or ce passage, en intégrant la traduction aux propos du personnage, révèle au lecteur attentif que l'adjectif épïcène est bien à attribuer à Vivien, et non au poète anglais. On pourrait encore noter, au chapitre XXIII, dans la transcription du vers de « *A leave-taking* », la transformation de « *as angels*³⁰⁶ », « comme des anges », en un long adverbe typique de la poésie de Vivien, « angéliquement », ou bien encore la transformation de l'idée de maternité en allusion divine au chapitre XXXIV, alors que « *I will go back to the great sweet mother*³⁰⁷ » de « *The triumph of time* » devient « je retournerai à la génératrice vaste et douce ». Les traductions de Vivien, globalement fidèles aux textes originaux, sont parsemées de modulations sémantiques que met en valeur une étude détaillée du vocabulaire utilisé par la poétesse. Sans jamais quitter complètement le sens initial, Vivien compose avec l'éventail des équivalences linguistiques possibles. Outre ce travail, elle fait subir aux textes qu'elle cite de multiples coupages et collages qui en font volontiers varier le sens.

Parmi les stratégies de modulation sémantique discrètes utilisées par la poétesse se trouvent aussi la sélection et le découpage. Au chapitre VII de *L'Être double*, Renée Vivien cite à la suite cinq strophes de « *Fragoletta*³⁰⁸ » qui correspondent en réalité aux strophes 1 à 3, puis 8 et 9 du texte original. Cette coupure, qui élimine 16 vers pour privilégier le moment de la représentation du corps de l'amante, ne donne lieu à aucune indication. De même, l'extrait d'« *Erotion* » est une recomposition à partir des vers 1 à 18 et 31 à 36, cette fois discrètement signalée par des points de suspension. Au chapitre XXVI³⁰⁹, c'est le « *Love's Nocturn* » de Dante Gabriele Rossetti qui se trouve réorganisé

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 117.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 132.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 174.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 142.

autour des septains 1 à 7 puis 18 et 19. La dix-huitième strophe est tronquée et ne débute qu'au cinquième vers :

*Reft of her, my dreams are all
Clammy trance that fears the sky:
Changing footpaths shift and fall;
From polluted coverts nigh,
Miserable phantoms sigh;
Quakes the pall,
And the funeral goes by...*

*...Silent let mine image go
Its old share
Of thy spell-bound air to know.*

*Like a vapour wan and mute
Like a flame*

~ Arrachés d'elle, mes rêves sont tous
~ Une visqueuse léthargie qui redoute le ciel :
~ Des chemins changeants se déplacent et tombent ;
~ Hors de leur retraite putride,
~ De douloureux fantômes soupirent ;
~ Le poêle tremble
~ Et les funérailles passent...

~ ...Que mon image fuie
~ Afin de reprendre
~ Son ancien partage de cet air enchanté.

~ Comme une vapeur pâle et muette,
~ Comme une flamme [...]

Le « e » du subjonctif « fuie » interdit ici de relier les deux vers dans un enjambement. La présence de strophe tronquée pose ici question : elle permet vraisemblablement surtout d'éviter que le septain 19, qui s'ouvre sur le comparatif « comme », ne soit pris pour une continuation du 7, dès lors comme une qualification des « funérailles ». Quoi qu'il en soit, ce morceau de strophe laisse percevoir le découpage que Vivien fait subir au poème de Rossetti. Cet effacement encourage le lecteur à revenir à l'œuvre source, mais surtout modèle l'intertexte pour mieux le lier à l'œuvre. Les vers du poète préraphaélite sont de nouveau tronqués dans l'épigraphe du recueil *À l'heure des mains jointes* : la poétesse ne conserve que « ... *the hour of sisterly sweet hand-in-hand*³¹⁰ ». La proximité des termes fait ici passer le titre du recueil de Vivien pour une traduction de Rossetti, alors même qu'il s'agit là du dernier vers d'un poème érotique évoquant l'union sensuelle entre un homme et une femme. La coupure permet en fait de transformer totalement le sens du poème au profit de l'image d'une affection sororale entre deux femmes. L'écho aux « mains jointes » du titre du recueil supprime de surcroît sa possible

³¹⁰ Renée Vivien, *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 163.

interprétation religieuse. Le texte source et la référence biblique se trouvent ainsi conjointement pris dans un nouveau réseau de sens.

Cette recomposition touche aussi les fragments de Sappho qui, disséminés dans les épigraphes des recueils, sont souvent coupés pour mieux se fondre au texte ou à l'esthétique générale de Renée Vivien. Dans « Soir³¹¹ », un poème du recueil *Évocations*, Vivien cite un extrait d'un fragment de Psappha traduit dans *Sapho* : « Ô soir, toi qui ramènes tout ce que le lumineux matin/a dispersé, tu ramènes la brebis, tu ramènes la chèvre... » La dernière proposition, présente dans la traduction littérale de 1903, « tu ramènes l'enfant à sa mère³¹² », a été retirée pour des raisons que l'on imagine aisément. Ces modulations et découpages témoignent la encore du statut que Vivien accorde aux traductions au sein de son œuvre : transitions, passerelles, elles font le lien entre la littérature existante et le texte qui s'écrit. Elles sont le phénomène intertextuel le plus visible dans les recueils et romans de la poétesse 1900. Elles lui permettent de s'inscrire dans une filiation littéraire soigneusement sélectionnée, elle-même remaniée par l'œuvre nouvelle. Les réécritures et imitations déclarées qui parsèment son œuvre ne concernent que des auteurs étrangers et sont ainsi toujours liées à cet exercice premier, primordial, de traduction, perçu de telle manière qu'il établit une interconnexion entre les œuvres davantage qu'un rapport vertical.

La plus visible d'entre ces réécritures se situe dans le recueil *Sillages*, publié en 1908, qui contient « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare³¹³ ». Il s'agit de six poèmes reprenant des vers du poète élisabéthain, auparavant cités en épigraphe. Le propos du vers shakespearien est en fait distillé et amplifié dans les nouveaux sonnets qui féminisent le texte source afin de faire l'éloge des amours lesbiennes. Le premier des six poèmes repose sur un vers du sonnet CXXIII, « *No, Time, thou shalt not boast that I do change* », idée développée sur les quatorze alexandrins pour amener le thème amoureux dans une pointe aux accents saphiques : « Ô temps vaincu ! Je l'aime autant qu'au premier jour ». Renée Vivien transforme la conclusion horatienne du poète anglais en hommage à la femme aimée. Les sonnets de Vivien s'écartent dans l'ensemble assez nettement du propos

³¹¹ Renée Vivien, « Soir », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 102.

³¹² Renée Vivien, *Sapho*, op. cit., p. 50.

³¹³ Renée Vivien, « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit. p. 280.

de Shakespeare. La quatrième reprise, notamment, change le sens de la version originale pour proposer une peinture idyllique de l'amour lesbien. Dans son « Sonnet CIV », le maître anglais développe un propos sur l'affection, qui rend aveugle au vieillissement de l'être aimé. Il le conclut par une mise en garde, rappelant qu'en dehors de ce regard subjectif, la beauté meurt sous les coups du temps. À l'inverse, Vivien forme une boucle entre le premier alexandrin : « Tu ne vieilliras point à mes yeux, ô très belle !³¹⁴ », et la pointe du poème : « Dans mes yeux tu ne vieilliras pas... » : l'amour saphique se substitue à la parole amicale et rassurante et surpasse seul les ravages du temps. Les sonnets V et VI, repris des CIV et CXXCVIII de Shakespeare, sont eux aussi l'occasion, outre l'intégration des traductions au sein du texte neuf, de jouer sur des modulations sémantiques pour ajouter au poème source une portée lesbienne. Ce jeu d'imitation a de quoi surprendre : la poétesse anglophone choisit d'imiter Shakespeare en français plutôt que dans sa langue originelle, ce qui l'oblige d'abord à transposer l'« un des poètes qui se défendent le plus contre le traducteur³¹⁵ » selon Victor Hugo et rend l'exercice du pastiche extrêmement malaisé. En vérité, si Vivien reprend en partie le propos des poèmes originels, l'écoulement du temps, la vanité de la foule, et s'approprie certains traits stylistiques, les apostrophes et les suites de tournures interrogatives notamment, les sonnets de Shakespeare se présentent surtout comme des prétextes. Ses poèmes se développent à partir de la traduction de très courts extraits et sont dès lors bien davantage des variations autour d'un vers que des miroirs tendus à l'œuvre du maître anglais, comme le sous-tend pourtant leur titre. On retrouve un procédé similaire dans « D'après Swinburne³¹⁶ » du recueil *À l'heure des mains jointes*, qui distille des vers traduits du poème « *Erotion* », encore une fois cité en épigraphe, dans un nouveau texte.

Comme Shakespeare dans *Sillages*, Swinburne n'est pas traduit. Il nous incombe donc de chercher les transpositions françaises de ses vers dans les quatrains de Renée Vivien. Celle-ci a de surcroît redécoupé et réorganisé intégralement « *Erotion* » pour donner naissance à son propre poème. S'engage dès lors un jeu de piste pour le lecteur qui retrouve le premier vers « *Sweet for a little*

³¹⁴ *Ibid.* p. 282.

³¹⁵ Victor Hugo, préface du tome 15 de la *Nouvelle Traduction des œuvres de Shakespeare*, par François-Victor Hugo, Pagnerre, 1865.

³¹⁶ Renée Vivien, « D'après Swinburne », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 178.

even to fear, and sweet », amplifié dans le dernier quatrain « Il est doux, pour un peu de temps, avant la mort/Ô chère, de trembler, d'espérer et de craindre », et à l'inverse l'un des derniers vers « *Why am I fair before thee [...]* » au début de la réécriture de Vivien, « Oui, pourquoi suis-je belle à tes yeux ? ». Le vers 5 « *yet leave me not ; yet if thou wilt, be free ;* » est quant à lui à peu près à la même place, traduit en « Ne m'abandonne point... Si tu le veux, sois libre », l'antépénultième « *thou art fair, not I* » se retrouve au vers 9, le vers 6 au milieu du troisième quatrain : Vivien sélectionne, traduit, mélange, inverse et amplifie le poème source dans une réécriture qui engage le lecteur à un jeu de reconstitution. Une autre voie que celle de se débrouiller pour traduire les vers de Swinburne est toutefois discrètement suggérée au lecteur par la dédicace « à Paule Riversdale, en souvenir d'une épigraphe de *L'Être double* ». La poétesse feint ici un hommage à l'autrice de *L'Être double*, qui n'est autre qu'elle-même sous l'un de ses nombreux masques. En réalité, ce renvoi tient un autre rôle : il n'est pas écrit « en souvenir de l'épigraphe » mais « d'une épigraphe », article indéfini qui peut évoquer n'importe laquelle des trente-quatre références qui ponctuent le roman. On peut dès lors y lire un moyen de rediriger le lecteur attentif vers le chapitre XVIII, qui s'ouvre lui aussi sur un extrait plus long d'« *Erotion*³¹⁷ », traduit cette fois. Il peut alors retrouver facilement les vers de Swinburne disséminés dans le poème d'« *À l'heure des mains jointes*, et surtout, face à la similitude des traductions, reconnaître Renée Vivien derrière le nom de Paule Riversdale. Seul ce détour par *L'Être double* lui révèle d'ailleurs que les vers 18, « Je ne pleurerai point, si tel est ton vouloir », et 21, « Vivante ou morte, je me souviendrai de toi », sont également une traduction de vers non cités en épigraphe, respectivement, du vers 15 « *Yea I will not (if it please thee) weep* » et des vers 34 et 35 d'« *Erotion* », « *Alive, alone, without thee, dead ; / I whall remember [...]* ». La traduction est alors non seulement un tremplin vers l'écriture, mais aussi un moyen pour Vivien de jouer avec le lecteur et de questionner les frontières qui séparent les œuvres. Elle est indissociable d'un phénomène de sélection et de réagencement. La poétesse fabrique une œuvre en forme de mosaïque, nourrie de multiples textes, recomposée à partir de segments divers qu'elle amplifie, inverse, réactive sous un nouveau jour. Le fragment est ainsi partie prenante dans l'esthétique de Vivien qui réécrit, complète et poursuit

³¹⁷ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 113.

des morceaux choisis d'œuvres antérieures, faisant prendre à ses propres écrits des allures proches du palimpseste, dans la mesure où ils se prêtent fort bien à « cette double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte*³¹⁸ ».

3 - LE FRAGMENT ET SA RECOMPOSITION : DU LAMBEAU AU TISSAGE

Si le premier, le quatrième et le sixième poème des « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare³¹⁹ » brodent à partir de la traduction du premier vers du texte source, il en va autrement pour les trois autres. Le deuxième est précédé d'une citation du septième vers du sonnet CXXI de Shakespeare, « *Or on my failtries why are frailer spies ?* », littéralement « et pourquoi de mes faiblesses y a-t-il des espions plus faibles que moi ?³²⁰ ». Ce vers est, comme dans les autres poèmes, disséminé dans le texte de Vivien qui reprend le propos du poète anglais sur le jugement de la foule. On le retrouve, sous forme d'anaphore aux vers 2 : « Quels sont ces espions de ma pauvre nature » et 5 : « Quels sont ces espions en effet ? » Ce sonnet suit un autre schéma que les précédents, en reprenant un vers central plutôt que l'ouverture du poème shakespearien. Vivien choisit en réalité de ne pas signaler que l'alexandrin « Il vaut mieux être vil que d'être estimé vil », qui introduit son poème, est une traduction de « *Tis better to be vile than vile esteemed*³²¹ », premier vers du sonnet source. Pour saisir l'ampleur du processus de reprise, le lecteur doit se référer à l'œuvre originale fragmentée dans le texte de Renée Vivien. Le sonnet III n'est quant à lui précédé d'aucune épigraphe, laissant au lecteur seul le soin de retrouver le poème sur lequel il s'appuie. Il s'agit probablement du sonnet CIX, dont le premier vers « *O ! never say that I was false of heart*³²² » trouve un écho dans l'ouverture « Ne m'accuse jamais de mensonge, ô ma Douce ! ». Le poème V, nommé « Pendant qu'Elle chantait en s'accompagnant », est à l'inverse précédé du premier vers du sonnet CXXVIII de Shakespeare, « *How oft, when thou, my music, music sweetly play'st* », mais ne le reprend nulle part.

³¹⁸ Gérard Genette, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 4^e de couverture.

³¹⁹ Renée Vivien, « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit. p. 280.

³²⁰ Voir François-Victor Hugo, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Pagnerre, 1872.

³²¹ William Shakespeare, « Sonnet CXXI », *Complete sonnets and poems*, Oxford university press, 2008.

³²² *Ibid.*

Comme chez le maître anglais, les vers mettent en scène le sujet poétique enviant l'instrument de musique de l'amante, mais l'exploitation du motif ne s'accompagne pas ici d'une reprise textuelle. Le morcellement de l'œuvre de Shakespeare prend ainsi des aspects divers. L'extrait cité en épigraphe peut donc ne pas être celui que le poème traduit, ou s'absenter à loisir, laissant au lecteur la charge de l'enquête. Il peut encore signaler une reprise sans que celle-ci soit effective. Ces phénomènes, qui reproduisent à petite échelle les mystifications partout à l'œuvre dans les écrits de Vivien, témoignent bien de la source d'inspiration à la fois stylistique et sémantique que représente pour elle le fragment. Renée Vivien recompose, à partir du texte ou du thème des segments qu'elle sélectionne, une nouvelle totalité à la fois close et, par essence, ouverte. Ce double mouvement morcellement/reconstitution nous renvoie naturellement à sa traduction de Sappho : à partir de l'exemple sapphique, texte originel et tutélaire, Renée Vivien exploite le fragment comme un outil esthétique qu'elle mobilise tout au long de son œuvre poétique.

Le *Sappho* de Vivien s'apparente davantage à un recueil poétique qu'à une simple traduction, ce dans son organisation même : la poétesse commence par insérer le texte grec, avant d'en offrir une transposition littérale en prose. Elle versifie et amplifie ensuite cette traduction en utilisant la strophe sapphique. Elle ajoute enfin un quatrième texte, souvent de Swinburne, presque toujours en une autre langue que le français, qui se présente comme une autre variante possible du fragment sapphique. Vivien met en abyme l'acte de traduction, et met visiblement en scène sur la page le principe de l'œuvre symbiotique. La traduction donne lieu à une réécriture, prise elle-même entre le fragment grec et une tierce proposition, comme pour donner à voir les ramifications diverses du texte originel. Les vestiges sapphiques, caractérisés par le manque, sont par essence une œuvre ouverte aux propositions de reconstitution. Le recueil dessine ici progressivement le passage de relais de l'aède à la poétesse 1900. La proportion du texte sapphique par rapport à la réécriture de Vivien, à peu près équivalente au début du recueil, s'amenuise au fil des pages pour laisser une plus large place à l'œuvre nouvelle : au centre du recueil, la seule phrase « Envers vous, belles, ma pensée n'est point changeante³²³ » donne lieu à quatre strophes, tout comme, plus loin, le fragment « Et certes j'ai

³²³ Renée Vivien, *Sappho*, *op. cit.*, p. 45.

couché dans un songe avec la fille du Kuprôs³²⁴ ». Aux pages suivantes, l'interrogation coupée « Pourquoi, fille de Pandion, hirondelle, me... ?³²⁵ » inspire à Vivien vingt vers.

Le recueil s'ouvre sur les deux pièces les mieux conservées de l'aède grecque, l'« Ode à Aphrodite » et l'« Ode à la femme aimée ». La première de ces odes, d'une longueur de sept strophes, est amplifiée en une réécriture de douze quatrains. Elle est suivie d'un extrait de « *Sapphics* » de Swinburne. Celui-ci relate la rencontre entre le poète, projeté en pensée, lors d'une insomnie, dans le passé lointain de Lesbos, et Aphrodite. Vivien sélectionne les quatrains trois à six du poème, au cours desquels le poète aperçoit une Aphrodite projetée dans le cadre moderne, affaiblie, traînant les souvenirs du passé de Mytilène, avant que celle-ci ne s'enfuie et disparaisse. Chaque strate, depuis la traduction littérale en prose à la citation de Swinburne, éloigne le propos du texte original pour nous ramener, avec nostalgie, vers l'époque moderne. Il est étonnant que Vivien ait choisi cet extrait de « *Sapphics* » alors même que Swinburne reprend mot pour mot une partie de l'ode à Aphrodite dans « *Anactoria*³²⁶ », une autre pièce des *Poems and Ballads*. On y retrouve notamment les paroles d'Aphrodite à Sappho, ainsi traduites par Vivien :

Qui te traite injustement ? Car celle qui te fuit promptement te poursuivra, celle qui refuse tes présents t'en offrira, celle qui ne t'aime point t'aimera promptement malgré elle.

Sous la plume de Swinburne, qui cite d'ailleurs Sappho, en grec, dans l'épigraphe, ce fragment donne lieu, comme chez Vivien, à une amplification :

*"Who doth thee wrong,
Sappho?"
[...]
« Yet the queen laughed from her sweet heart and said:
"Even she that flies shall follow for thy sake,
And she shall give thee gifts that would not take,
Shall kiss that would not kiss thee" ³²⁷ »*

³²⁴ *Ibid.*, p. 47.

³²⁵ *Ibid.*, p. 51.

³²⁶ Algernon Charles Swinburne, « *Anactoria* », *Poems and Ballads*, William Heinemann, 1904, p. 57.

³²⁷ Qui te chagrine, Sappho ? [...] Cependant la reine rit dans son doux cœur et dit : « Même celle qui s'échappe te suivra pour ton amour, celle qui ne voulait pas te donnera des présents, te donnera des baisers, elle qui ne voulait pas. »

Vivien cite « *Anactoria* » plus loin dans le recueil. Elle a donc bien connaissance de ce poème mais choisit cependant un texte bien plus éloigné du sens originel : le but ici est bien de retracer l'évolution du poème saphique plutôt que d'en offrir des équivalences successives. Le lien n'est toutefois pas perdu : l'épisode de « *Sapphics* » évoque lui aussi l'apparition majestueuse d'Aphrodite. Cette volonté de moduler le sens originel connaît des exceptions. À la deuxième ode, « à la femme aimée », est suivie, après la traduction et la versification de Vivien, par la traduction en latin de Catulle, version qui fait alors office d'original pour de nombreux poètes. Là, Vivien inscrit sa transposition des fragments saphiques entre l'original et une traduction ancienne et canonique, et la ramène donc, à l'inverse, vers le passé. Ce balancement entre fidélité au texte et modulations modernes se poursuit tout au long du recueil, avec pour horizon la rencontre entre mémoire saphique et époque fin-de-siècle. Ce mouvement de réappropriation est d'autant plus manifeste avec la traduction des fragments.

Non contente d'être face à des vestiges, Vivien joue à morceler encore davantage le texte saphique : elle recoupe et déplace notamment certains fragments pour composer un long poème à Atthis distillé le long du recueil, entrecoupé de réécritures et de citations de Swinburne. La *Sapho* de Vivien ne contient d'ailleurs, au total, que cent quinze fragments, contre les cent quarante-sept de l'édition allemande Bergk³²⁸, parue en 1882, que la poétesse a utilisé comme base de travail, avec celle de Wharton³²⁹. Le fragment devient le socle d'une esthétique et le catalyseur d'une voix qui redonne un corps modernisé à la parole saphique. La réécriture de l'extrait « Voici maintenant ce que je chanterai bellement afin de plaire à mes maîtresses³³⁰ » est à ce titre tout à fait significative. Il donne lieu à cinq strophes dans lesquelles Vivien développe le propos originel en énumérant les « Vierges de Lesbos » pour lesquelles la voix poétique a « rythmé les sons et les paroles » et « pleuré les larmes du désir ». Cette reprise est suivie d'une nouvelle citation de trois quatrains du « *Sapphics* » de Swinburne. L'unique phrase de l'aède grecque sert ainsi de point de départ à 32 vers qui semblent constituer un seul et même poème, dont le propos s'écarte peu à peu de celui du texte source. Les points

³²⁸ Theodor Bergk, *Poetae lyrici graeci*, Lipsiae, 1882.

³²⁹ Voir Jean-Paul Goujon, « Bataille des traducteurs autour de Sapho », in *Renée Vivien et ses masques*, op. cit., p. 118.

³³⁰ Renée Vivien, *Sapho*, op. cit., p. 42.

de suspension au début de la citation de Swinburne, sous prétexte de signaler les quatrains de « *Sapphics* » manquants, créent en effet un lien visuel entre la réécriture de Vivien et le texte du poète anglais. Le vers « *Saw the lesbians kissing accross their smitten* » fait de surcroît écho à la fin du quatrième quatrain de Vivien, « J'ai vu près de vous les ardentes corolles », créant une anaphore entre les deux langues. L'extrait de « *Sapphics* » semble ainsi poursuivre naturellement le poème :

[...] J'ai vu près de vous les ardentes corolles
Du soir défleurir

Triste, j'ai blâmé l'importune hirondelle ;
Par vous j'ai connu l'amer et doux Érôs,
Par votre beauté je deviens immortelle
Vierges de Lesbos

*...Saw the Lesbians kissing across their smitten
Lutes with lips more sweet than the sound of lute-strings
Mouth to mouth and hand upon hand, her chosen
Fairer than all men [...]*³³¹

Les reprises s'enchaînent et complètent le texte saphique. Elles en « déterminent rétrospectivement le sens », selon la définition que donne Sophie Rabau des phénomènes intertextuels :

Sur le plan de la signification des œuvres, toute écriture intertextuelle détermine rétrospectivement le sens des textes précédents. [...] Sur un plan quantitatif, le texte second met l'accent sur certains passages du texte premier et en passe d'autres sous silence. Tant par les relations de coprésence (choix d'une citation plus que d'une autre), que par les relations de dérivation (développement ou réduction d'un épisode), le texte second redistribue donc l'équilibre quantitatif du premier³³².

Engageant l'œuvre de Sappho dans un double processus de redécoupage et de développement, Vivien donne un nouvel éclairage au texte originel. Le fragment saphique est à l'origine d'une véritable fascination esthétique pour la poétesse 1900, qui, partant cette œuvre tutélaire, impose le même morcellement aux autres textes qu'elle exploite. Les poèmes de Swinburne sont ainsi disséminés tout au long de *Sapho* : on trouve un extrait de « *Sapphics* » au début du recueil, un autre au centre, ainsi que six fragments d'« *Anactoria* ». Après sa réécriture du « Je

331 « J'ai vu les lesbiennes s'embrasser à travers leurs luths brisés avec des lèvres plus douces que le son des cordes du luth, bouche sur bouche, main dans la main, son élue plus belle que tout homme. »

³³² Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 38.

t'aimais, Atthis, autrefois³³³ » de Sappho, Vivien dispose deux vers et demi de ce second poème de Swinburne, une citation dérisoire par rapport à la taille du texte anglais. Cet extrait, le premier des six, est de surcroît tiré de la fin d'« *Anactoria*³³⁴ », et est ainsi suivi dans le recueil de Vivien par d'autres morceaux antérieurs, dans un mouvement de retournement. Le fragment comme perte se mue en morcellement volontaire, permettant de conserver l'intertexte ouvert aux modulations et développements. Renée Vivien fait émerger dans *Sapho* des modèles intertextuels qui caractérisent toute son œuvre poétique : le modèle du tissage, par l'entrelacement et la coprésence des textes, ainsi que celui du palimpseste, qui renvoie plutôt aux images du recouvrement et de la transparence.

Nombre des fragments de Sappho traduits par Vivien dans son recueil de 1903 sont déjà présents en épigraphe d'*Études et Préludes*, *Cendres et Poussières* et *Évocations*, publiés plus tôt, ou au contraire sont réutilisés dans les recueils postérieurs. « Aurore sur la mer³³⁵ » est ainsi précédé de la citation «...quant à mon sanglot : et que les vents orageux l'emportent pour les souffrances ». Plus loin dans *Études et Préludes*, on trouve en épigraphe de « Sourire dans la mort³³⁶ » le fragment « Car il est injuste que la lamentation soit dans la maison des serviteurs des Muses : cela est indigne de nous », présent dans *Sapho* ainsi que, plus tard, dans *Une femme m'apparut*. L'extrait saphique inspire ainsi deux réécritures réparties dans deux recueils différents. Le texte primordial devient ainsi un répertoire d'images à partir desquelles la poésie de Vivien produit des variations, au sens musical : dans *Cendres et Poussières*, « Le sang des fleurs³³⁷ » et « Sur le rythme saphique³³⁸ » s'écrivent respectivement à partir des citations « Ainsi que, sur les montagnes, les pâtres foulent aux pieds l'hyacinthe, et la fleur s'empourpre sur la terre » et « La lune s'est couchée, ainsi que les Pléiades ; il est minuit, l'heure passe, et je dors solitaire », deux fragments qui donnent lieu par la suite à d'autres poèmes dans *Sapho*³³⁹. *Évocations* est quant à lui ponctué de trois épigraphes tirées

³³³ Renée Vivien, *Sapho*, *op. cit.*, p. 38.

³³⁴ Algernon Charles Swinburne, « *Anactoria* », *Poems and Ballads*, *op. cit.* p. 57.

³³⁵ Renée Vivien, « Aurore sur la mer », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 28.

³³⁶ « Sourire dans la mort », *ibid.*, p. 38.

³³⁷ Renée Vivien, « Le sang des fleurs », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 61.

³³⁸ « Sur le rythme saphique », *ibid.*, p. 62.

³³⁹ Renée Vivien, *Sapho*, *op. cit.*, p. 63 et 74.

de *Sapho*, en plus des poèmes qui sont directement dédiés à l'aède³⁴⁰. « À l'atomisation de l'œuvre originelle répondra ainsi son éclatement dans celle de Renée Vivien³⁴¹ », écrit Nicole Albert à propos de cette dissolution des fragments saphiques dans l'œuvre de la poétesse 1900.

Ce procédé se poursuit dans les recueils postérieurs à la publication de la traduction de Sappho. On trouve encore trois citations des fragments en épigraphe dans *La Vénus des aveugles*, introduisant les poèmes « Les oliviers³⁴² », « Le dédain de Psappha³⁴³ » et « Pour une³⁴⁴ ». Dans ce dernier poème, la phrase prêtée à l'aède grecque est formée de deux fragments non successifs dans la traduction de Vivien, qu'elle colle ici en inversant de surcroît leur ordre : « Quelqu'un, je crois, se souviendra/dans l'avenir de nous » est complété par « Mon souci », court fragment qui lui est antérieur dans *Sapho*. L'extrait utilisé pour « Les oliviers³⁴⁵ », « Je regrette et je cherche Psappha », réapparaît quant à lui en tête du « Petit poème érotique³⁴⁶ » du recueil *Sillages*. Les fragments de Sappho traduits par Vivien sont ainsi disséminés, découpés et soudés au sein des recueils. Ils sont d'inépuisables catalyseurs poétiques, et donnent presque tous lieu à plusieurs réécritures qui se complètent, se répètent, ou parfois sont tout à fait différentes les unes des autres. À titre d'exemple, « Soir³⁴⁷ », poème d'*Évocations*, inspire un second texte très similaire dans *Sapho*, à la suite du fragment correspondant à son épigraphe : « Ô soir, toi qui ramènes tout ce que le lumineux matin/a dispersé, tu ramènes la brebis, tu ramènes la chèvre... » On y retrouve notamment la strophe sapphique et certains vers, notamment dans le dernier quatrain. Dans *Évocations*, le sujet poétique s'écrie :

*Que de souvenirs à la chute du jour !
Et moi, dont les pieds errent depuis l'aurore,
Comment ai-je su garder vivant encore
L'amour de l'amour ?*

Le deuxième vers de cette strophe se trouve ainsi corrigé dans la traduction de Sappho :

³⁴⁰ Voir Renée Vivien, « Prolonge la nuit », « Atthis », « Gorgô », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 73, 77, 97.

³⁴¹ Nicole G. Albert, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? », in Alain Montandon (dir.), *Les Mythes de la décadence*, U. Blaise Pascal, 2011, p. 94.

³⁴² Renée Vivien, « Les oliviers », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 143.

³⁴³ « Le dédain de Psappha », *ibid.*, p. 145.

³⁴⁴ « Pour une », *ibid.*, p. 151.

³⁴⁵ « Les oliviers », *ibid.*, p. 143.

³⁴⁶ Renée Vivien, « Petit poème érotique », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 267.

³⁴⁷ Renée Vivien, « Soir », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 102.

*Que de souvenirs à la chute du jour !
Songeant aux sanglots assoupis vers l'aurore,
Comment ai-je su garder vivant encore
L'amour de l'amour ?*³⁴⁸

Tels des thèmes musicaux, les fragments saphiques permettent de multiples variations : ils donnent lieu à des réécritures qui sont elles-mêmes reprises et corrigées d'un recueil à l'autre. Les paroles de Libanios en épigraphe de « Prolonge la nuit³⁴⁹ », « S'il fut permis à Psappha de Lesbôs de demander dans ses prières "que la nuit fût doublée pour elle", qu'à mon tour j'ose implorer une faveur pareille... », sont elles aussi reprises dans *Sapho*, qui contient une partie composée de « fragments conservés par des auteurs anciens³⁵⁰ », et y donnent lieu à une réécriture dans laquelle plusieurs vers sont corrigés, voir complètement modifiés. Si elle commence comme la version d'*Évocations*, le troisième vers du premier quatrain « Déjà, sur la mer, les premiers crépuscules » se change en « Déjà sur l'étang, les fraîches libellules ». Pour les strophes suivantes, les modifications sont plus nombreuses. Dans le troisième quatrain, l'image de la communauté se trouve renforcée par le passage du pronom indéfini à la première personne du pluriel, tandis que l'« avenir » est déplacé d'un vers :

*Puisque nul ne sait quelle aurore se lève
Apportant le gris avenir dans ses mains,
Nous tremblons devant le jour, notre rêve
Craint les lendemains.*

devient ainsi :

*Nous ne savons pas quelle aurore se lève
Là-bas, apportant l'inconnu dans ses mains,
Nous tremblons devant l'avenir, notre rêve
Craint les lendemains.*

La proximité de la publication des recueils *Évocations* et *Sapho*, tous deux parus en 1903, jette de surcroît un doute sur l'antériorité des réécritures de l'un ou de l'autre ouvrage : ces variations à partir du fragment sont-elles des corrections progressives, et dans ce cas l'une doit-elle remplacer l'autre, ou bien Vivien propose-t-elle plusieurs versions ? Quoi qu'il en soit, ces réécritures en escalier, dont nous n'avons cité que quelques exemples, donnent aux écrits de Renée Vivien

³⁴⁸ Renée Vivien, *Sapho*, *op. cit.*, p. 51.

³⁴⁹ Renée Vivien, « Prolonge la nuit », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 73.

³⁵⁰ Renée Vivien, *Sapho*, *op. cit.*, p. 93.

un statut paradoxal : l'œuvre semble à la fois fermée sur elle-même, ressassant et retravaillant les mêmes motifs, et essentiellement ouverte, puisque s'écrivant à partir d'un texte extérieur qu'elle morcelle et s'approprie.

La traduction fonctionne comme une passerelle entre les œuvres, alors que se trouvent rassemblés Sappho, Swinburne, Rossetti, Dante, Coleridge, Browning, Shakespeare, Keats, mais encore Omar Khayyam, Chiyo-Ni, Goethe, au sein de l'unique création de Vivien. Elle sert de pont entre les époques et de jeu sur le caractère hiérarchique de l'influence poétique, là où Vivien joue sans cesse à brouiller l'ordre chronologique de l'écriture, mais aussi à inverser à loisir original, traduction, réécriture au premier ou au deuxième degré. Dans *Sappho*, elle place son texte entre Sappho et Swinburne. Cette présentation, tout en s'en inspirant, modifie la méthode de Wharton dans son *Sappho, Text, Memoir*, qui inscrivait à la suite de sa propre transposition « littérale en prose », « toutes les traductions anglaises en vers qui méritaient un tel côtoiement³⁵¹ ». Vivien versifie et amplifie sa traduction littérale, redonnant forme au texte saphique par la réécriture, puis cite le poète anglais qui a lui-même largement modifié l'œuvre originelle. Il ne s'agit pas d'offrir plusieurs traductions possibles, mais bien plutôt, comme nous l'avons montré, de donner à voir l'œuvre comme le tissage de textes divers. En plaçant Swinburne en troisième position, Vivien brouille la temporalité littéraire : dans l'œuvre labyrinthique de la poétesse, le texte influence et l'œuvre d'arrivée peuvent à loisir être inversés. L'œuvre de Renée Vivien outrepassa la définition de l'influence qui se limiterait à une logique verticale et temporelle, et fait pencher l'écriture vers un jeu d'interprétation réciproque, tel que défini par Sophie Rabau :

La critique des sources, la notion d'influence supposaient que la littérature suive le déroulement logico-temporel de l'histoire : les textes se suivent et le précédent permet de comprendre le suivant, tandis que le suivant doit se lire par rapport au texte précédent, soit qu'il s'y conforme, soit qu'il le transforme. Mais si l'on voit dans l'intertextualité une forme d'interprétation, on s'aperçoit vite que cette vision des choses est pour le moins incomplète. Un texte est porteur de son passé qu'il détermine plus qu'il n'est déterminé par lui ; inversement un texte est porteur de son futur qu'il contient en puissance sinon en acte : la trace est trace du futur plus que du passé³⁵².

³⁵¹ Nicole G. Albert, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? », in *Les Mythes de la décadence, op. cit.*, 2011, note 33, p. 93.

³⁵² Sophie Rabau, *L'Intertextualité, op. cit.*, p. 36.

En fragmentant les œuvres qu'elle reprend, la poétesse utilise les citations comme autant de manques, d'énigmes auxquelles son interprétation vient donner un nouveau sens. Elle travaille la relation entre les œuvres sur un plan horizontal de réseau, de tissage, d'échange et non selon l'angle unique de l'héritage et du tribut. L'imitation n'est pas une soumission mais un moyen d'écrire l'œuvre en partage, de déconstruire aussi le sujet logocentré qui préside à la poésie masculine. Son œuvre joue sur en effet sur un dérèglement des temporalités autant que sur un brouillage des identités. Le texte originel s'y trouve peu à peu détaché de son socle, de son époque, de son auteur, pour être réintégré dans l'œuvre de Vivien sous forme d'épigraphe, comme nous l'avons vu, mais aussi au sein même des poèmes. L'autre et le soi se confondent tandis que la poétesse multiplie les masques d'écriture. Outre l'image du palimpseste, qui conserve une portée temporelle, Renée Vivien donne à son œuvre l'aspect d'un tissage : multipliant les échanges entre les textes, renvoyant parfois à des textes sources fictifs, dissimulant à l'inverse peu à peu ses emprunts, elle semble d'ailleurs prendre plaisir à parodier le phénomène intertextuel lui-même.

II - EMMÊLER LES FILS : UN TISSU TEXTUEL COMPOSITE

1 - L'INTERTEXTE ABSORBÉ

L'intégration de l'œuvre de Sappho dans les écrits de Renée Vivien prend des formes très variées. La poétesse 1900 mêle différents phénomènes intertextuels, allant du plus visible, épigraphes ou citations signalées par des guillemets, ce que Tiphaine Samoyault nomme « intégration-installation³⁵³ », au plus dissimulé, lorsque le texte originel se trouve entièrement absorbé par le nouveau poème. L'utilisation des fragments évolue au fil des recueils, qui laissent apparaître progressivement la fusion de l'œuvre de l'aède grecque avec celle de Renée Vivien.

³⁵³ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 43.

La traduction *Sapho*, comme nous l'avons vu, pose le texte original et le fait évoluer par strate, depuis la littéralité vers la réinterprétation. Les autres recueils de poésie distillent les vestiges saphiques traduits dans leurs épigraphes et proposent d'autres versions réécrites. Ce phénomène de dédoublement se complète d'un mouvement d'incorporation progressive du texte antique dans le corps de l'œuvre, et non plus dans une position détachée. Les poèmes dramatiques polyphoniques de Renée Vivien, notamment, mettant en scène les femmes de Lesbos, mime le contexte d'écriture des fragments saphiques en s'appuyant sur une reprise textuelle. Ce genre poétique est surtout exploité par Vivien dans *Évocations*, publié seulement quelques mois avant *Sapho, traduction nouvelle avec le texte grec*. On y trouve « La mort de Psappha³⁵⁴ », « poème dramatique en un acte » dans lequel la poétesse antique se remémore les bonnes paroles de la déesse Aphrodite et répète ainsi un extrait de l'« ode à Aphrodita³⁵⁵ ». Sappho « procède à son propre dédoublement³⁵⁶ », écrit Nicole Albert à propos de cette pièce. L'œuvre écrite devient parole orale dans une mise en abyme du texte de l'aède grecque. Cette intégration au sein du poème ne va cependant pas sans une réécriture : si l'épisode ne peut manquer de rappeler le passage de l'ode saphique relatant l'apparition de la déesse, Vivien prend soin de changer tous les termes utilisés d'une adaptation à l'autre. Les paroles traduites littéralement par Vivien sont publiées dans *Sapho* à la fin de l'année 1903 :

Quelle persuasion veux-tu donc attirer vers ton amour ? Qui te traite injustement, Psappha ? Car celle qui te fuit promptement te poursuivra celle qui te refuse tes présents t'en offrira, celle qui ne t'aime pas t'aimera promptement et même malgré elle.³⁵⁷

Dans le cadre de son poème dramatique, Renée Vivien les versifie et y ajoute des signes de révérence, telle l'apostrophe « Ô poète ! », peu vraisemblable de la part d'une déesse qui s'adresserait à une mortelle :

³⁵⁴ Renée Vivien, « La mort de Psappha », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 84.

³⁵⁵ Renée Vivien, « Ode à Aphrodita », *Sapho*, *op. cit.*, p. 33.

³⁵⁶ Nicole G. Albert, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? », in *Les Mythes de la décadence*, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁷ Renée Vivien, « Ode à Aphrodita », *Sapho*, *op. cit.*, p. 33.

PSAPPHA

*Tu m'as répondu, toi dont la cruauté
Pèse sur mon âme immuablement triste :
« Pourquoi sangloter mon nom ? Quelle beauté,
Psappha, te résiste ?
Moi, fille de Zeus, je frapperai l'orgueil
De celle qui fuit ton baiser, ô poète !
Tu verras errer vainement sur ton seuil
Son ombre inquiète³⁵⁸. »*

Vivien met en scène « Psappha » racontant l'épisode de « L'ode à Aphrodite » en même temps qu'elle modifie le texte saphique. Le poème se trouve ainsi tendu entre mise en contexte des fragments et appropriation par l'œuvre qui les absorbe.

Cette tension est davantage remarquable dans « Atthis délaissée ³⁵⁹ ». Deuxième poème dramatique du recueil, il pousse à son paroxysme la mise en abyme des fragments. Il s'ouvre sur Atthis, seule, « déroulant un papyrus » et le lisant. Une autre réécriture de l'apparition d'Aphrodite à Sappho y est inscrite sur deux quatrains. Une dernière variante est ensuite proposée dans la *Traduction nouvelle avec le texte grec* :

*Celle qui te fuit te suivra pas à pas,
Tu verras venir la Beauté qui refuse
Tes dons, apportant des présents délicats,
Furtive et confuse.*

*Celle dont l'orgueil repousse ton amour
Subira la crainte et l'angoisse brûlante,
Et tu connaîtras, dans l'ardeur du retour,
Ses lèvres d'amante.*

Ces propositions de remise en contexte sont l'occasion de multiplier les variations autour des vers saphiques : le fragment est une source inépuisable de mystère qui autorise à la poétesse, dans son désir de « colmater les brèches³⁶⁰ », d'infinies restitutions. Difficile ici de ne pas penser, de nouveau, à la figure du palimpseste : Vivien réécrit à partir de la disparition partielle du texte de Sappho, en intégrant au passage un « papyrus » sur la page de son propre poème. L'origine de ce papyrus n'est d'ailleurs pas spécifiée : Atthis « délaissée » par Sappho lit-elle « l'ode à Aphrodite » ou bien un mot qui lui aurait été envoyé par l'aède ? Cette

³⁵⁸ Renée Vivien, « La mort de Psappha », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 86.

³⁵⁹ « Atthis délaissée », *ibid.*, p. 107.

³⁶⁰ Nicole G. Albert, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? », in *Les Mythes de la décadence*, op. cit., p. 94.

mise en abyme dans une micro-fiction interroge le lecteur, d'autant que l'absorption du texte saphique ne se limite pas à la lecture d'Atthis. L'utilisation du papyrus, qui signale une altérité entre le texte lu et le texte du poème, n'est que le premier des stratagèmes utilisé dans ce poème dramatique pour intégrer les extraits de l'œuvre de Sappho tout en les réattribuant à leur autrice, devenue ici personnage. On entend ensuite « la voix de Psappha qui chante ». Or son chant n'est autre que le fragment « Je t'aimais, au long des lointaines années,/ Atthis, autrefois...³⁶¹ », présent plus tard dans *Sappho* et déjà utilisé en épigraphe d'« Atthis³⁶² » dans le même recueil. Cette phrase est enfin reprise dans la réplique suivante d'Atthis qui, « comme en rêve », la répète. Puis elle prononce des paroles attribuées à Sappho, introduite par la proposition « car tu chantas hier » :

*Tu hais ma pensée, Atthis, et mon image...
Cet autre baiser, qui te persuada,
Te brûle, et tu fuis, haletante et sauvage,
Vers Androméda.*

Il ne s'agit cependant plus ici de la traduction littérale d'un fragment mais du quatrain réécrit par Vivien dans *Sappho* à la suite de la phrase saphique « Atthis, ma pensée t'est haïssable, et tu fuis vers Androméda³⁶³ ». Progressivement, comme dans l'autre poème dramatique « La mort de Psappha³⁶⁴ », les vers réécrits de Vivien se substituent au texte originel. Ainsi, « la voix de Psappha dans le lointain » prononce à la fin de la scène trois quatrains écrits à partir de l'amplification du fragment « entre vous, belles, ma pensée n'est point changeante³⁶⁵ ». Il s'agit là d'un premier jet de la réécriture proposée par Vivien dans *Sappho, traduction nouvelle*, alors complétée d'une quatrième strophe³⁶⁶. Par ce procédé de théâtralisation, le poème de Vivien se substitue visiblement à la parole originelle de l'aède de Lesbos, qui à l'inverse est absorbée par le texte de la poétesse 1900. Il faut d'ailleurs noter que si ces quelques citations des fragments sont signalées par l'italique, le lecteur attentif peut repérer d'autres reprises quant à elles complètement intégrées dans le poème de Vivien. « Tu me brûles, Érôs... »,

³⁶¹ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 38.

³⁶² Renée Vivien, « Atthis », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 77.

³⁶³ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 40.

³⁶⁴ Renée Vivien, « La mort de Psappha », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 86.

³⁶⁵ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 45.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

prononcé par Atthis au début de la scène, reprend et complète le fragment saphique « Tu nous brûles³⁶⁷ ». Ce travail d'inversion et de dissolution est très bien résumé par Nicole Albert : « Les vers de Sappho sont littéralement dilués et disséminés dans ces poèmes dramatiques qui prétendent en illustrer le sens au moyen d'une micro-fiction³⁶⁸. »

La mise en scène de Mytilène se présente comme une étape de plus vers l'absorption du texte antique par l'œuvre fin-de-siècle. Les fragments, réécrits ou non, sont ici représentés dans l'époque de leur production et, pour la grande majorité, réattribués à Sappho à l'intérieur de la fiction. Vivien intègre les poèmes de l'aède mais les sépare encore de sa propre œuvre par différents procédés d'écriture ou par des distinctions typographiques. On retrouve le même phénomène dans « La sirène muette³⁶⁹ », un conte de *Brumes de fjords* dans lequel l'une des créatures antiques, silencieuse et triste, dit avoir « vu mourir Psappha de Lesbôs » avant de rappeler certaines de ses paroles, issues encore une fois des traductions de fragments. Vivien joue sur une tension entre assimilation et exclusion du texte source. De la même manière, dans le roman *Une femme m'apparut*, la protagoniste cite des « paroles magnanimes » tirées de la poésie de « Psappha » après avoir de nouveau évoqué sa mort, thème sans cesse rejoué dans l'œuvre de Renée Vivien : «...Car il n'est pas juste que la lamentation soit dans la maison des serviteurs des Muses : Cela est indigne de nous...³⁷⁰ » La Sappho antique semble insaisissable dans toutes ces reprises, à l'image de son œuvre dont seuls les vestiges sont parvenus à Renée Vivien. Toujours lointaine lorsqu'elle prononce directement ses fragments – sauf lorsqu'elle répète les paroles d'Aphrodite –, elle est principalement citée par de tiers personnages. Plutôt que de réattribuer directement ses mots à l'aède antique, Vivien utilise des détournements qui lui permettent de ne jamais figer le processus de réécriture. La poétesse met en scène la transmission de la parole saphique d'un être à l'autre. Cette diffusion progressive lui permet de développer de multiples variations autour du texte original. Dans *À l'heure des mains jointes*, recueil plus tardif, publié

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

³⁶⁸ Nicole G. Albert, « Sappho décadente : réécriture d'un mythe ou réécriture d'une œuvre ? », in *Les Mythes de la décadence*, *op. cit.*, p. 95.

³⁶⁹ Renée Vivien, « La sirène muette », *Brumes de fjords*, Lemerre, 1902, p. 85.

³⁷⁰ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, *op. cit.*, p. 25.

en 1906, on retrouve ainsi une phrase de Sappho prononcée comme un rituel par ses héritières fin-de-siècle :

*Nous redisons ces mots de Psappha, que nous sommes
Rêveuses sous un ciel illuminé d'argent :
« Ô belles, envers vous mon cœur n'est point changeant... »
Celles que nous aimons ont méprisé les hommes³⁷¹.*

Décontextualisés ou déplacés, les vestiges de la parole saphique catalysent la prise de parole de figures féminines multiples. Ces infinies variations contribuent progressivement à l'intégration complète des fragments dans l'œuvre de Vivien.

Dans un poème dramatique du recueil *Sillages*, les fragments sont ainsi prononcés par d'autres figures que Sappho elle-même, sans pour autant cette fois que ce déplacement soit signalé. En effet, « Dans un verger³⁷² » raconte l'arrivée d'une « Étrangère » à Mytilène et sa rencontre avec les femmes de Lesbos, amies de « Psappha » qui se présentent et reprennent par endroits des extraits de son œuvre. Eranna affirme ainsi que « quelqu'un dans l'avenir se souviendra de nous, je le crois³⁷³ », repris d'un fragment saphique, et modifie le discours direct « De Gorgô pleinement rassasiée³⁷⁴ » en récit : « Gorgô, qui la rassasia pleinement ». Plus loin, l'Étrangère, double fictionnelle du sujet poétique, rappelle sans le citer directement le principe de Sappho, « Car il n'est pas juste que la lamentation soit dans la maison des serviteurs des Muses³⁷⁵ », décliné sur quatre vers :

*Vierges, souvenez-vous, en vos âmes confuses !
La commune douleur sur le commun trépas
Respecte la maison des serviteurs des Muses,
Cette auguste maison où le deuil n'entre pas.*

Le recueil *Sillages* entérine ainsi une absorption plus complète du texte source. Les épigraphes du « Petit poème érotique³⁷⁶ » et de « Sur le rythme saphique³⁷⁷ » en sont de bons témoignages. Le premier de ces poèmes est précédé de la mention « Je regrette et je cherche Psappha ». Par un déplacement de mise en page, le nom

³⁷¹ Renée Vivien, « Psappha revit », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 166.

³⁷² Renée Vivien, « Dans un verger », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 242.

³⁷³ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 70.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁷⁶ Renée Vivien, « Petit poème érotique », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 267.

³⁷⁷ Renée Vivien, « Sur le rythme saphique », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 62.

de l'autrice du fragment, jusque-là mis à la ligne, est intégré à la citation. Cette épigraphe sans auteur se transforme dès lors en une parole élégiaque de Vivien elle-même, qui s'approprie le fragment saphique et en inverse le sens en faisant du nom de l'aède le COD de la phrase tronquée « Je regrette et je cherche... », par ailleurs déjà réutilisée dans le recueil *Évocations* pour introduire le poème « Les oliviers³⁷⁸ ». La poétesse 1900 complète la parole antique et en prend possession : dans « Sur le rythme saphique³⁷⁹ », l'épigraphe « Pour moi ce qu'on désire/Je l'ai méprisé » est signé « Sapho », alors que Vivien utilise partout la graphie « Psappha ». C'est en fait que le fragment a été complété, par rapport à sa traduction dans *Sapho* : « Pour moi, ce qu'on désire, je... » Vivien invente la fin du fragment : dès lors, le nom grec originel ne convient plus à cette citation largement modifiée, Psappha devient la Sappho du livre, figure mythique que chacun s'approprie. L'intégration-absorption trouve un achèvement en 1908. On en trouve cependant déjà des exemples dans les recueils précédents.

Le motif du « pâtre » écrasant les fleurs, développé dans le fragment de Sappho « Ainsi que, sur les montagnes, les pâtres foulent aux pieds l'hyacinthe, et la fleur s'empourpre sur la terre³⁸⁰ », est d'abord repris dans un poème de *Cendres et Poussières*, avant d'être précocement intégré dans l'œuvre sans référence au texte originel. En effet si « Le sang des fleurs³⁸¹ », en 1902, est une amplification classique, précédée d'une épigraphe citant le texte saphique, la « Chanson norvégienne³⁸² » du recueil *Évocations* contient pour sa part une réécriture du fragment sans renvoi au texte source :

*La vision blanchit le sentier triste et nu,
Et le fervent désir du pâtre l'accompagne.
Il foule, sans les voir, les fleurs de la montagne,
Afin de contempler le visage inconnu.*

Non seulement le poème détache le texte de son socle d'origine en ne donnant aucune référence à Sappho, mais encore lui fait-il subir un déplacement topographique important, puisqu'il intègre le fragment grec au folklore norvégien. La rencontre entre les deux inspirations antique et scandinave donne ici naissance

³⁷⁸ Renée Vivien, « Les oliviers », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 143.

³⁷⁹ Renée Vivien, « Sur le rythme saphique », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 62.

³⁸⁰ Renée Vivien, *Sapho*, op. cit., p. 63.

³⁸¹ Renée Vivien, « Le sang des fleurs », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 78.

³⁸² Renée Vivien, « Chanson norvégienne », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 61.

au poème. Le fragment originel est encore davantage dilué dans les « Paroles à l'amie³⁸³ » d'*À l'heure des mains jointes*. Les « pâtres foul[a]nt aux pieds l'hyacinthe » y deviennent un symbole de la violence masculine. L'annonce d'un mariage prochain fait dès lors saigner l'hyacinthe à la manière des « fleurs » qui s'« empourprent » dans le vers de Sappho :

*L'hyacinthe saignait sur les rouges collines,
Tu rêvais et l'Éros marchait à ton côté...
Je suis femme, je n'ai point droit à la beauté.
On m'avait condamnée aux laideurs masculines.*

À l'inverse, l'amante féminine a « le pas furtif qui ne meurtrit point les fougères ». Le thème se trouve ainsi, depuis la traduction littérale, progressivement éloigné de l'œuvre et du sens originels pour se faire le terreau d'une symbolique nouvelle.

Le motif des « Morts aveugles » suit le même mouvement d'absorption. On le trouve pour la première fois à la fin d'un long fragment traduit dans *Sappho* :

Morte, un jour tu demeureras couchée [dans la tombe], et nul souvenir de toi ne persistera ni alors ni plus tard : car tu ne cueilles point les roses de Piéria, mais, obscure, tu erreras dans la maison de l'Hadès, inconnue parmi Les morts aveugles³⁸⁴.

L'image est ensuite reprise pour donner le poème « Les morts aveugles³⁸⁵ » dans le recueil suivant. Le sujet lyrique s'y compare à l'une de ces créatures repoussantes aux « yeux béants », semblables à des « mâles en rut qui bram[ent] et qui beugl[ent] », avant que le retour de l'amante ne lui rende la vue. Le propos est ainsi très éloigné du texte saphique, mais en reprend tout de même une figure marquante, qui réapparaît également à la fin de *L'Être double*, à l'occasion d'une description de Natacha : « Elle était pareille aux Morts aveugles et insoucieux de ce qui leur fut cher³⁸⁶. ». Renée Vivien s'approprie ainsi l'œuvre de Sappho, absorbée au fil des variations successives dans le texte de la poétesse décadente. Traduits, découpés, recomposés, les fragments et les odes antiques sont redessinés par les vers de Vivien qui effacent progressivement la frontière entre son œuvre et celle de Sappho pour tracer un continuum de la poésie lesbienne. Plus largement, Renée Vivien aime à rendre poreuses les limites entre son œuvre et celles qui la

³⁸³ Renée Vivien, « Paroles à l'amie », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 172.

³⁸⁴ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 61.

³⁸⁵ Renée Vivien, « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 159.

³⁸⁶ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 137.

nourrissent. La confusion entre le moi et l'autre, qui se joue intrinsèquement dans tout phénomène de reprise, prend des allures de jeu de la part de la poétesse, qui use volontiers de l'intertexte pour brouiller l'identité du sujet parlant.

2 - LE TEXTE DÉDOUBLÉ

Sappho et ses fragments, semés et peu à peu ingérés par le texte de Vivien qui les éclaire et les renouvelle, tendent à devenir au fil des recueils l'un des déguisements auctoriaux de la poétesse 1900. C'est ce que souligne la présentation de la réédition de sa traduction, lorsqu'il y est affirmé qu'on y retrouve « Renée Vivien elle-même sous le masque de Sappho³⁸⁷ ». Plus que d'établir un réseau de référence, l'intertextualité dans les écrits de Renée Vivien permet de brouiller l'identité du sujet lyrique autant que de l'autrice, en ouvrant l'œuvre à l'altérité. La poétesse, qui écrit dans une de ses lettres à Charles-Brun « j'aime beaucoup les mystifications³⁸⁸ », joue dans ses écrits à flouter la frontière entre son propre texte et les ouvrages qu'elle cite. Ce jeu consiste notamment, on l'a vu, en la réécriture des textes de Sappho, de Swinburne, de Shakespeare ou de Dante. Il se manifeste aussi par des procédés d'étrangéisation, par Vivien, de ses propres écrits. À l'inclusion des poèmes de ses prédécesseurs s'ajoute un jeu de dédoublement de soi pour dérouter le lecteur. Ce dédoublement est à la fois celui de la figure de l'autrice, par l'utilisation de plusieurs pseudonymes, celui du sujet lyrique et celui de son discours, là où nombre de poèmes sont réécrits d'un recueil à l'autre.

Pauline Mary Tarn, véritable nom de la poétesse, est remplacé comme nous l'avons vu sur les couvertures des recueils par R. Vivien, qui devient Renée Vivien en 1903. En parallèle, l'artiste fin-de-siècle utilise à partir de la même année un pseudonyme commun avec Hélène de Zuylen, Paule Riversdale. Les distinctions de style entre les œuvres et les documents personnels des deux femmes ont permis de réattribuer ses écrits à Renée Vivien, mais l'originalité révolutionnaire de ce nom en partage a peu été commentée. Vivien joue longtemps de ce dédoublement artistique, et pousse le vice jusqu'à évoquer Paule Riversdale comme une tierce

³⁸⁷ « D'une Sappho l'autre », Avant-propos, in Renée Vivien, *Sappho*, *op. cit.*, p. 13.

³⁸⁸ Renée Vivien, lettre à Jean-Charles Brun, 6 mai 1901, voir Gayle Levy « "J'ai été très amusée" : Renée Vivien et l'auto-mythologisation à travers une lettre inédite », in *Renée Vivien à rebours, édition pour un centenaire*, *op. cit.*, p. 131.

personne dans différentes lettres³⁸⁹. Cette mystification finit d'ailleurs par la piéger, puisque Jean-Paul Goujon nous apprend qu'elle doit se défendre de la fréquenter intimement auprès de son amante lointaine, Kérimé Turkhan Pacha³⁹⁰. Au sein des œuvres, elle établit notamment un étrange renvoi entre « D'après Swinburne³⁹¹ », dans *À l'heure des mains jointes*, et le roman *L'Être double*, écrit sous ce second pseudonyme. Nous l'avons déjà évoqué, le poème est précédé, outre une citation de « *Erotion* » de Swinburne, d'une dédicace « À Paule Riversdale, / en souvenir d'une épigraphe de *L'Être double* ». Cette mention renvoie directement au roman, dont le titre déjà évocateur est suivi d'un poème signé à nouveau Paule Riversdale et tiré cette fois du recueil *Échos et Reflets*, « La double ambiguïté³⁹² ». La figure du dédoublement est mise en valeur constamment au fil de ce parcours d'une œuvre à l'autre. Au sein du roman, on rencontre une deuxième évocation du volume *Échos et Reflets*. Or, celle-ci se trouve dans le même passage qui mentionne les « morts aveugles », expression reprise de Sappho et fréquemment utilisée par Renée Vivien :

On eût dit qu'elle errait hors de l'existence, l'âme suspendue en des limbes gris, en des labyrinthes crépusculaires où les échos et les reflets avaient disparu. Elle était pareille aux Morts aveugles et insoucieux de ce qui leur fut cher³⁹³.

Cette phrase lie donc, tout comme la mention en épigraphe de « D'après Swinburne », les œuvres de Renée Vivien et de Paule Riversdale en faisant se suivre deux références : à un poème de *La Vénus des aveugles*, « Les morts aveugles³⁹⁴ », puis au titre du recueil *Échos et reflets*. Apparaît également le mot de « labyrinthe », un indice de plus pour engager le lecteur à la recherche. Le titre *Échos et Reflets* est d'ailleurs tout à fait significatif du jeu sur l'identité auquel s'adonne Vivien tout au long de son œuvre, tant par ce qu'il désigne, que par l'écho effectif qu'il produit avec la construction des titres *Études et Préludes* ou *Cendres et Poussières*. La poétesse écrit ainsi sous plusieurs noms, sans pour autant prendre

³⁸⁹ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, op. cit., 2020, p. 125.

³⁹⁰ Voir Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 251.

³⁹¹ Renée Vivien, « D'après Swinburne », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 178.

³⁹² Renée Vivien (Paule Riversdale), *Échos et Reflets*, Lemerre, 1903, p. 5.

³⁹³ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 137.

³⁹⁴ Renée Vivien, « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 159.

soin d'effacer les traces de ses mystifications : bien au contraire, elle laisse toujours au lecteur attentif la possibilité de la démasquer.

Outre ces renvois, Jean-Paul Goujon relève dans vingt-cinq sur les trente poèmes d'*Échos et Reflets* certains « tics d'écriture » de Vivien, notamment le « procédé de suspension de la phrase » à la fin des distiques, par des points de suspension, ainsi que de nombreuses métaphores caractéristiques³⁹⁵. Le dédoublement se trahit lui-même par des indices de lecture déstabilisant la séparation entre les œuvres. Vivien sème le doute en mêlant des références visibles et cachées, mais aussi en joignant renvois extérieurs et autocitations. Ainsi le phénomène de l'emprunt intertextuel atteint-il une forme parodique : il se regarde, se dédouble, s'exagère à loisir. La poétesse s'attaque à la fixité et aux contours à tous les niveaux de son œuvre : peuplés de figures ondoyantes et fuyantes, ses recueils mélangent et confrontent les inspirations littéraires, et vont jusqu'à porter atteinte à la rigidité du statut même de l'auteur. Le poème « Amata³⁹⁶ », dans *Sillages*, est un autre exemple du tissage complexe qu'élabore l'œuvre. Il est précédé d'une épigraphe sans référence, « Je ne veux que le sourire de ta bouche... ». La présence de guillemets engage toutefois le lecteur à chercher la provenance de cette citation. Il s'agit en fait d'un emprunt à la dernière phrase du recueil de nouvelles *La Dame à la louve*. L'ultime texte, « Bona Dea », se clôt en effet sur des propos très similaires :

Mais je ne t'importunerai point de mon désir ni de ma tendresse, Bien-Aimée... Je ne veux que le sourire de tes lèvres³⁹⁷.

La reprise est en fait modifiée à des fins de versification, le poème reprenant par ailleurs le motif de l'amante dévouée :

*Si mon très grand désir t'importune, ce soir
Je me refuserai la douceur de ta couche
Et dissimulerai mon fiévreux désespoir,
Car je ne veux que le sourire de ta bouche.*

Des guillemets encadrent ici l'autocitation transformée, alors que Vivien n'en utilise pas dans *À l'heure des mains jointes*, publié en 1906, quand elle reprend

³⁹⁵ Jean-Paul Goujon, « Renée Vivien sous le masque de Paule Riversdale », in *Renée Vivien et ses masques*, op. cit., p. 151-152.

³⁹⁶ Renée Vivien, « Amata », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 240.

³⁹⁷ Renée Vivien, « Bona Dea », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 134.

cette fois mot pour mot une phrase de son recueil *Brumes de Fjords*. Le poème « Je connais un étang³⁹⁸ » y est en effet précédé d'une épigraphe, « Il est, au cœur de la vallée, un étang que l'on nomme l'Étang mystérieux », phrase qui apparaît donc pour la première fois en 1902 au début de « La Vieille³⁹⁹ ». Au sein de ce poème en prose, elle est d'ailleurs déjà distinguée du reste du texte par l'utilisation de l'italique qui la signale comme empruntée. Elle est contenue par ailleurs dans la première partie de recueil, faussement traduite de « poèmes norvégiens⁴⁰⁰ ». Les renvois s'imbriquent ainsi, formant un jeu d'écho entre des références qui sont tantôt des autocitations non signalées, tantôt des créations présentées comme des reprises. « Je connais un étang » et « La Vieille » sont en fait deux déclinaisons du même thème, l'une en vers, l'autre en prose. Elles ne sont toutefois pas un simple doublon, dans la mesure où ces deux versions semblent s'éclairer l'une l'autre.

« La Vieille » conte l'histoire d'un jeune homme qui, plongeant « au plus profond » de « l'Étang mystérieux », rencontre une créature féminine repoussante mais qui lui promet « toutes les voluptés ». Elle l'embrasse et le retient à jamais au fond des eaux⁴⁰¹. « Je connais un étang » se présente comme une réécriture lesbienne de cet épisode. Or seule la connaissance préalable du poème de *Brumes de Fjords* donne son véritable sens à trois distiques :

*Les lotus léthéens lèvent leur front pâli...
Ma Loreley, glissons lentement vers l'oubli.*

*Dans un loyal adieu, tenons-nous enlacées
Et mourons, comme les libellules lassées.*

*Je te dirai : « Voici l'Étang mystérieux
Que ne connaîtront point les hommes curieux »⁴⁰².*

Il s'agit ici de la reproduction modifiée du baiser du protagoniste de « La Vieille » avec le monstre féminin. « Le monstrueux enlacement⁴⁰³ » laisse place aux amantes qui se tiennent « enlacées ». Ce geste consenti entre en contraste avec le baiser forcé que subit le personnage de *Brumes de Fjords*. Les deux femmes prennent en outre la décision de s'abîmer dans l'étang, là où l'homme est retenu de force,

³⁹⁸ Renée Vivien, « Je connais un étang », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 180.

³⁹⁹ Renée Vivien, « La Vieille », *Brumes de Fjords*, op. cit., p. 63.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ Renée Vivien, « La Vieille », *Brumes de Fjords*, op. cit., p. 63-65.

⁴⁰² Renée Vivien, « Je connais un étang », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 180.

⁴⁰³ Renée Vivien, « La Vieille », *Brumes de fjords*, op. cit., p. 65.

enchaîné par le monstre. « L'Étang », nous précise le dernier vers, est interdit aux « hommes curieux », un écho à l'intrigue de « La Vieille » dans laquelle le villageois, voulant en percer le mystère, se trouve condamné à un éternel châtement. Les deux textes s'éclairent ainsi l'un l'autre : c'est en les lisant en parallèle que le lecteur comprend que l'étang est réservé aux enlacements féminins et promet la mort aux hommes qui tenteraient de violer l'intimité de ces amours. Vivien dédouble les poèmes de la même manière qu'elle multiplie les instances d'écriture. À l'image de ces deux textes, nombreux sont les écrits de Vivien qui connaissent, au fil de l'œuvre, un doublon.

À l'autocitation et l'autoréférence des « auto-réécritures⁴⁰⁴ ». Renée Vivien versifie ou à l'inverse prosifie bon nombre de ses propres textes. *Du vert au violet*, recueil en prose publié en 1903, mobilise notamment certains poèmes antérieurs, puis est à son tour repris dans d'autres volumes. « La Dogaresse, poème vénitien⁴⁰⁵ » donne lieu à un poème du même nom dans *La Vénus des aveugles*⁴⁰⁶, tout comme « À la perverse Ophélie⁴⁰⁷ ». Concernant ce dernier, la reprise en vers débute sur une mention mystérieuse que seule la connaissance du texte originel éclaire :

*Les évocations de ma froide folie
Raniment les reflets sur le marais stagnant,
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie.*⁴⁰⁸

Cette « froide folie » fait en fait référence au meurtre d'Ophélie par le sujet poétique, raconté dans *Du vert au violet* :

Ton front est vert comme l'eau, ton regard est immobile
et bleu comme l'eau stagnante.
Tu reposes parmi les roseaux et les iris, depuis le jour où, de mes mains
amoureuses, de mes mains criminelles, je t'ai noyée...⁴⁰⁹

Une troisième évocation de ce crime est ensuite faite dans *Une femme m'apparut* en 1904, où il sert de comparaison au meurtre de « Vally », fantasmé par la narratrice :

⁴⁰⁴ Voir notamment Patrick Bergeron, Marie Carrière, *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Peter Lang, 2011.

⁴⁰⁵ Renée Vivien, « La Dogaresse », *Du vert au violet*, op. cit., p. 9.

⁴⁰⁶ Renée Vivien, « La Dogaresse », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 153.

⁴⁰⁷ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *Du vert au violet*, op. cit., p. 85.

⁴⁰⁸ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 132.

⁴⁰⁹ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *Du vert au violet*, op. cit., p. 86.

Et je me trouvai devant le cadavre de Vally. Vally flottait sur un marais stagnant. Les seins blêmes étaient deux nénuphars bleus. Les yeux révulsés me regardaient. Je compris que je l'avais noyée autrefois, dans le marais stagnant. Elle flottait, les cheveux mêlés d'algues et d'iris, comme une perverse Ophélie. Je l'avais tuée autrefois, pour un motif insensé. Et, de ses yeux sans regards, elle me contemplait éternellement⁴¹⁰.

Renée Vivien écrit ainsi l'épisode à trois reprises, et le décline sous tous les genres. D'abord poème en prose, il est versifié dans *La Vénus des aveugles* pour finalement devenir un épisode romanesque. Quelques pages plus loin dans *Du vert au violet* se trouve le poème « Viviane », réécrit quant à lui à partir d'un texte d'*Évocations*, et qui donne plus tard lieu, dans *À l'heure des mains jointes*, à une troisième réécriture. La légende arthurienne et le thème de l'éternelle déception amoureuse sont déclinés dans ces trois versions, qui dessinent toutefois une relecture progressive du mythe. La première raconte l'histoire de Merlin, ici « Merwynn », tombant sous le charme enchanteur de la fée⁴¹¹. Dans la seconde, le sujet poétique rencontre lui-même Viviane, qui lui conte la manière dont elle a charmé puis « trahi » le magicien⁴¹². La dernière version, enfin, est une longue description en vers de la beauté et des pouvoirs de « Viviane la fée⁴¹³ ». Les trois textes mis à la suite composent ainsi une seule histoire, partant de la légende source pour arriver à l'amour de la voix lyrique pour la magicienne. « L'éternelle esclave⁴¹⁴ », poème qui précède cette pièce dans *Du vert au violet*, fait de la même manière écho à un poème d'*Études et Préludes*, « l'éternelle vengeance⁴¹⁵ ». Il met en scène le sujet poétique interrogeant une femme soumise à un « homme, tantôt bourreau tantôt parasite » sur les raisons de sa servilité. Or cette figure féminine rappelle assez nettement la « Dalila » du poème d'*Études et Préludes*, « esclave » d'un Samson « haï » :

*Mon sourire passif répond à ton appel,
Mon corps, divin éclair et baiser sans empreinte,
À rempli de parfum ta détestable étreinte [...]*

⁴¹⁰ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Lemerre, 1904, p. 116.

⁴¹¹ Renée Vivien, « Viviane », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 91.

⁴¹² Renée Vivien, « Viviane », *Du vert au violet*, op. cit., p. 93.

⁴¹³ Renée Vivien, « Viviane », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 196.

⁴¹⁴ Renée Vivien, « L'éternelle esclave », *Du vert au violet*, op. cit., p. 89.

⁴¹⁵ Renée Vivien, « L'éternelle vengeance », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 32.

Il faut encore citer le « Poème de porcelaine⁴¹⁶ », qui trouve son double dans le « Sonnet de porcelaine⁴¹⁷ » de *la Vénus des aveugles*, ou bien « Le chant de celle qui passe⁴¹⁸ », qui donne lieu à « Elle passa⁴¹⁹ » dans *Sillages*.

Renée Vivien tisse les recueils entre eux, faisant de son œuvre une sorte de chambre d'écho par laquelle les textes se reflètent et se reprennent sans cesse. Les réécritures personnelles s'y mêlent aux reprises de poèmes antérieurs dans un geste qui est à la fois recommencement et avancée, évoquant là encore perpétuel la figure de palimpseste. La reprise, qu'elle soit intégration extérieure ou correction, sert toujours de tremplin vers l'écriture et la création. Ces autoréférences cachées, ces réécritures perpétuelles, poussent le jeu transtextuel vers à une forme de paroxysme parodique. Vivien perd le lecteur, ouvre de fausses pistes, l'engage dans des culs-de-sac, construit tout un jeu de reflet qui contredit les lectures simplistes et misogynes de son œuvre qui sont faites par certains de ses contemporains. Surtout, en s'intégrant elle-même, en même temps Sappho, Swinburne ou d'autres figures tutélaires, dans le tissu intertextuel de l'œuvre, Renée Vivien brouille le rapport source/reprise et l'ordre vertical de l'influence littéraire. Ces autoréférences et dédoublements participent, avec l'absorption de certains poèmes, à abolir la hiérarchie et à brouiller conjointement généalogie et génétique de l'œuvre.

3 - DU TISSAGE AU TISSU : BROUILLER L'ORIGINE

Comme nous l'avons évoqué, les fragments de « Psappha » sont peu à peu intégrés aux vers de Renée Vivien qui, au fil des recueils, se substituent et prennent la suite de l'œuvre originelle : dans les poèmes dramatiques, le personnage de Sappho cite les vers réécrits, et le texte antique est quant à lui dilué dans l'œuvre nouvelle. Dans un mouvement contraire, la poétesse établit des renvois vers ses propres écrits ou réécrit certains de ses poèmes. L'œuvre de Vivien est animée par ce double phénomène qui trouble à la fois la frontière horizontale entre le moi et l'autre, et la séparation verticale entre l'origine et le texte second. Elle tisse tout au long de ses travaux un réseau labyrinthique par lequel la temporalité et l'identité

⁴¹⁶ Renée Vivien, « Poème de porcelaine », *Du vert au violet*, op. cit., p. 73.

⁴¹⁷ Renée Vivien, « Sonnet de porcelaine », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 134.

⁴¹⁸ Renée Vivien, « Le chant de celle qui passe », *Du vert au violet*, op. cit., p. 97.

⁴¹⁹ Renée Vivien, « Elle passa », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 255.

sont mises à mal au profit d'une circularité des échanges entre les œuvres. Aux mystifications identitaires se mêlent ainsi celles des sources d'où sont tirées les citations et traductions de Vivien, tantôt mises en avant alors qu'elles n'existent pas, tantôt rendues invisibles.

Le roman hybride *L'Être double*, ponctué de poésies japonaises traduites et récitées par le personnage de Vivian Lindsay, est à ce titre tout à fait remarquable. Vivien s'y sert de la traduction depuis le japonais pour intégrer discrètement au milieu de textes réels un certain nombre de créations. Au chapitre XII, la poétesse américaine récite notamment le « double poème du printemps et de l'automne⁴²⁰ », qu'elle attribue à Tchiyo-no-Kaga, autre graphie de Chiyo-Ni. Le texte est directement cité en français, contrairement aux autres extraits du roman qui sont d'abord présentés en japonais. Il s'agit d'un long poème de six pages, alors que les œuvres connues de Chiyo-Ni sont alors essentiellement des haikus. La thématique lesbienne y est de surcroît omniprésente : le sujet poétique féminin évoque à plusieurs reprises et en fin de strophe sa « Bien-aimée ». Cette Bien-aimée, de surcroît, porte le nom de « Komurasaki » :

*Pendant que l'amour
De ceux qui s'aiment,
Pendant que notre amour,
Ô Komurasaki,
Est à son comble.*

Cet étrange nom, non traduit, est un précieux indice sur la nature de cette prétendue traduction : « Komurasaki », littéralement « petite fleur de pourpre », se retrouve dans *Netsuké*⁴²¹, publié la même année que *L'Être double*, où il signifie « violette », fleur omniprésente dans l'œuvre poétique de Renée Vivien, à tel point qu'on la surnomme même, à la suite de Camille Le Mercier d'Erm en 1910, « La Muse aux violettes⁴²² ». À regarder de plus près l'œuvre de Chiyo-Ni, on observe d'ailleurs qu'elle préfère, pour désigner cette fleur, le terme « Sumirekusa⁴²³ ». À ces facteurs de doute, il faut encore ajouter la reprise, dans *À l'heure des mains jointes*, d'un vers prêté ici à Chiyo-Ni : « je pleurerai sur toi ». Or ce vers, et le quatrain qui le contient, sont précisément ceux que le personnage de Natacha met en valeur en les répétant à l'issue de la récitation de Vivian Lindsay :

⁴²⁰ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 81.

⁴²¹ Voir Renée Vivien, *Netsuké*, Lemerre, 1904.

⁴²² Camille Le Mercier d'Erm, *La Muse aux violettes*, Sansot, 1910.

⁴²³ Voir Grace Keiko et Monique Leroux Serres, *Chiyo Ni, une femme éprise de poésie*, Pippa Editions, 2017.

*Je pleurerai sur toi,
Comme on pleure sur les morts,
Jusqu'à la tombée de la nuit,
Jusqu'à la nuit inconnue.*

On les retrouve donc dans le recueil de 1906. Un poème y a pour titre « Je pleure sur toi...⁴²⁴ » et contient notamment le vers « Et je viens te pleurer, comme on pleure une morte. » Tous ces détails nous portent à croire que Renée Vivien elle-même est l'autrice du texte attribué à Chiyo-Ni. Elle a visiblement lu la poétesse dont elle reprend les thèmes récurrents, créant un pastiche dont la vraisemblance est pourtant déstabilisée d'emblée par la forme du poème. Utilisant des sources lointaines, elle s'autorise à y ajouter un texte fictif dans lequel sont disséminés, au milieu des références japonaises, des éléments caractéristiques de sa propre esthétique.

Un peu plus tôt dans le livre, un chapitre entier est consacré à l'évocation de la culture nipponne et à la récitation de textes traduits, toujours par Vivian Lindsay⁴²⁵. L'épigraphe qui le précède est elle-même un assemblage de « poèmes japonais » suivis de quelques explications sur certains termes, dont on nous précise qu'il s'agit de « notes de Vivian Lindsay ». Les six textes sont cette fois d'abord donnés en japonais – alphabet romain – avant d'être transposés en français. Aucun auteur n'est précisé. Il s'agit probablement de textes piochés dans les travaux en anglais de Lafcadio Hearn, qui lui non plus ne donne pas les sources des poèmes qu'il cite dans *Insect literature*⁴²⁶. On retrouve en effet les six poèmes cités par Vivien, ainsi que tous ceux celles qui apparaissent en bilingue dans les pages suivantes, au sein des études japonaises de l'écrivain irlandais. La bibliothèque de Renée Vivien nous apprend qu'elle possédait pour sûr au moins deux ouvrages de Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, et *Kotto... Japanese Curios*. Or les traductions en français par la poétesse reprennent littéralement celles données en anglais par l'Irlandais. Si Vivien avait traduit directement les textes japonais, langue très éloignée du français dans sa construction, les deux versions auraient été probablement bien différentes l'une de l'autre. Ici, les similitudes sont flagrantes. Le deuxième petit poème :

⁴²⁴ Renée Vivien, « Je pleure sur toi... », À l'heure des mains jointes, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 189.

⁴²⁵ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 44.

⁴²⁶ Voir Lafcadio Hearn, « Fireflies », *Insect Literature in Delphi Complete Works of Lafcadio Hearn*, Delphi classics, 2017.

*Yu sareba,
Hotaru yori ki ni
Moyudéromo,
Hikari minéba ya
Hito no tsurénaki*

est traduit de la manière suivante par Lafcadio Hearn :

When evening falls, though the soul of me burn more than burns the firefly, as the light [of that burning] is viewless, the person [beloved] remains unmoved⁴²⁷.

Vivien reprend presque mot à mot cette traduction :

« Lorsque le soir tombe
Quoique la luciole brûle moins ardemment
Que mon âme,
Le feu [de mon âme] étant invisible,
Celle que j'aime reste insouciant⁴²⁸. »

De la même manière, les strophes du long poème cité quelques pages plus loin sont très proches de celle de l'Irlandais. La neuvième et la dixième donnent ainsi, en anglais :

« See ! a firefly out of the sleeve of the grass-cutter ! »
« Here and there the night-grass appears green, because of the light of the fireflies.⁴²⁹ »

Elles deviennent chez Renée Vivien :

« Vois ! Celui qui coupe l'herbe
A laissé s'envoler de sa manche
Une luciole. »
« Ici et là,
La luciole rend toute verte
L'herbe nocturne⁴³⁰. »

L'hypothèse selon laquelle Vivien se serait servie des travaux de Lafcadio Hearn pour produire ses traductions en français semble fiable, d'autant qu'un long passage descriptif sur les lucioles, plus loin dans le chapitre, est également entièrement repris de cette source. Il faut encore y ajouter l'évocation des *gakis* au chapitre IX, ainsi que celle des *baku* au chapitre XXVI,

⁴²⁷ Lafcadio Hearn, *Insect literature in Delphi complete works of Lafcadio Hearn*, Delphi classics, 2017, p. 1941.

⁴²⁸ Renée Vivien, *L'Être double, op. cit.*, p. 45.

⁴²⁹ Lafcadio Hearn, *Insect literature in Delphi complete works of Lafcadio Hearn*, Delphi classics, 2017, p. 1937.

⁴³⁰ Renée Vivien, *L'Être double, op. cit.*, p. 52.

reprise presque mot pour mot⁴³¹. Renée Vivien, qui cite pourtant le traducteur d'Omar Khayyam au chapitre IV⁴³² – Edward Fitzgerald – ne renvoie nulle part à Hearn. Elle dissimule le tiers texte qui lui a servi d'original pour simuler un contact direct avec l'œuvre japonaise.

Le jeu sur l'origine peut ainsi suivre deux mouvements opposés : Vivien omet tantôt de préciser la source sur laquelle elle a basé sa transcription, et tantôt donne pour traduction ses propres créations. La récitation par Vivian Lindsay d'Onono Komachi, « Sapho japonaise⁴³³ », toujours au chapitre VI, a d'ailleurs aussi de quoi interroger. Ce « poème des lucioles », que la poétesse américaine « v [ient] de traduire en une prose rythmique⁴³⁴ », est introuvable dans les œuvres à ce jour connues de Komachi. Il s'agit vraisemblablement d'une invention à partir de « *The bridal bed*⁴³⁵ », une partie des *Reveries and Studies in New Japan* de Hearn dans laquelle on retrouve le personnage de « Yoshi » que Vivien fait apparaître dès la première strophe :

*Viens, Yoshi,
Petite compagne,
Nous irons chasser
Les lucioles⁴³⁶.*

Encore une fois, la traduction ment sur son origine, et tait sa véritable source. Vivien engage là encore une mystification que seule un lecteur assidu peut déceler.

On retrouve ce phénomène dans le poème « Écho d'une grande voix⁴³⁷ », qui paraît à titre posthume dans le recueil *Haillons*. Une mention nous précise avant le texte que celui-ci est écrit « à la manière de Dante Gabriele Rossetti », peintre et poète préraphaélite récurrent dans les épigraphes de Vivien et qui l'a particulièrement influencée. Le texte présente assez peu de similitudes avec l'œuvre poétique de l'artiste anglais. Le poème de Vivien évoque plutôt le conte « La Barbe-bleue » de Charles Perrault, reprenant le motif de l'attente

⁴³¹ *Ibid.*, p. 69, p. 147.

⁴³² *Ibid.*, p. 33.

⁴³³ *Ibid.*, p. 47.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Voir Lafcadio Hearn, « *The bridal bed* », « *Out of the East: Reveries and studies in New Japan*, Londres, Osgood McIlvaine, 1895.

⁴³⁶ Renée Vivien, *L'Être double*, *op. cit.*, p. 47.

⁴³⁷ Renée Vivien, « Écho d'une grande voix », *Haillons*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 327.

anxieuse et surtout, en anaphore, la question de l'épouse à sa sœur Anne, « Ne vois-tu rien venir [...]»⁴³⁸ ? » :

*Ne vois-tu rien venir de ce que tu redoutes ?
— Je regarde et je vois la poussière des routes,
Les nuages du soir !*

*Ne vois-tu rien venir cependant ? Ah ! Regarde,
Regarde ! Penche-toi, pleure, prie et regarde !
— Je vois venir le soir !*

Si le lien avec le conteur français semble évident, la référence à Rossetti est plus discrète. Alors que le titre annonce une imitation, le renvoi ne se comprend que difficilement. On pourrait penser que Vivien, alors passionnée par Anne Boleyn à laquelle elle dédie une biographie romancée, utilise ici Barbe bleue pour évoquer Henri VIII, roi anglais que l'on tient souvent comme l'une des inspirations de cette figure monstrueuse. Or l'une des toiles de Dante Rossetti, « *My lady greensleeves* », suivie d'un poème, a été peinte à partir de la célèbre chanson du même nom, composée autour de 1530, dont la légende veut qu'elle ait été offerte par le roi anglais à Anne Boleyn pour la séduire. Une autre hypothèse serait de rapprocher ce poème de « *Sister Helen*⁴³⁹ », pièce de Rossetti dont le titre fait écho à la sœur Anne du conte de Perrault, et qui contient lui aussi une scène d'observation à la fenêtre :

*"Here high up in the balcony,
Sister Helen,
The moon flies face to face with me."
"Aye, look and say whatever you see,
Little brother."
(O Mother, Mary Mother,
What sight to-night, between Hell and Heaven ?)*

*"Outside it's merry in the wind's wake,
Sister Helen ;
In the shaken trees the chill stars shake."
"Hush, heard you a horse-tread as you spake,
Little brother ?"
(O Mother, Mary Mother,
What sound to-night, between Hell and Heaven ?)*

« Ici en haut du balcon,
Sœur Hélène,
La lune vole face à face avec moi. »
« Allez, regarde et me dit ce que tu vois,
petit frère »
(O mère, mère Marie,
quel son ce soir, entre enfer et paradis ?)"
Le dehors est joyeux dans le souffle du vent,
Sœur Hélène ;
Dans les arbres remuants les étoiles remuent"
« Ah, as-tu entendu un galop pendant que tu parlais
Petit frère ? »
(O mère, mère Marie,
quel son ce soir, entre enfer et paradis ?)

⁴³⁸ Charles Perrault, « La Barbe-bleue », in *Les Contes de Perrault*, Tournai, Casterman, 1902, p. 10.

⁴³⁹ Dante Gabriele Rossetti, « *Sister Helen* », in Cecil Y. Lang, *The Pre-Raphaelites and their circle*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, p. 35. [Traduction personnelle.]

Le texte servirait alors de passerelle entre ces deux références. On peut enfin imaginer que l'imitation ne tient que dans la reprise du refrain et dans le jeu des répétitions, traits récurrents chez le peintre-poète. Quoi qu'il en soit, « À la manière de » semble ici largement emphatique : la mention évoque au lecteur une reprise dont l'origine textuelle est en réalité bien difficile à trouver. Là encore, Vivien complexifie la relation traditionnelle entre une réécriture, ou une traduction, et sa source. Elle engage ce lien essentiel vers une forme parodique en multipliant les détours et les masques, semant au fil des textes des invitations à la recherche, parfois sans aboutissement possible. Ce jeu de brouillage connaît des manifestations dès le premier recueil de la poétesse, *Études et Préludes*, dans lequel un poème, « Elle écarte en passant⁴⁴⁰ », est précédé d'une étrange épigraphe en anglais sur deux octosyllabes :

*Her gentle feet tread down the weeds
And give more place to the flowers.*

Ces deux vers, dont l'origine n'est pas précisée, ne renvoient à aucune œuvre littéraire existante. On peut légitimement conclure, devant le propos de ces deux vers, qu'ils ont été inventés par Vivien pour troubler le lecteur, faisant du poème la réécriture traduite d'un texte inexistant.



La traduction et le jeu intertextuel servent à la fois à Vivien de reconquête et de brouillages des origines. Ils donnent lieu dans son œuvre à un maillage extrêmement complexe. Le tissu de l'œuvre est entremêlé de citations et de renvois fictifs, de réécritures sans cesse recommencées, de doublons. Ce mélange entre l'ancien et le neuf, le dehors et le dedans crée une tension essentielle entre d'une part un ressassement des mêmes thèmes, qui fait tourner l'œuvre sur elle-même, de l'autre une ouverture primordiale à l'extériorité du texte, tension qui rappelle les analyses de Derrida sur le *Mimique* de Mallarmé : « Telle écriture qui

⁴⁴⁰ Renée Vivien, « Elle écarte en passant », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 37.

ne renvoie qu'à elle-même nous reporte à la fois, indéfiniment et systématiquement, à une autre écriture. À la fois : c'est ce dont il faut rendre compte⁴⁴¹ ». L'œuvre se développe en lien étroit avec d'autres textes tout en perturbant l'évidence d'une filiation verticale, lui préférant les figures du reflet et de l'écho. Ce jeu sur l'origine et cette mise en valeur de la mémoire des textes sont toujours liés, dans les exemples que nous avons analysés, à l'exercice de la traduction. À l'inverse, et c'est là peut-être le point le plus surprenant de ce maniement intertextuel, les reprises et les citations visibles tirées d'œuvres françaises sont extrêmement rares au sein de ses ouvrages. La mise en place de ce labyrinthe référentiel permet à la fois de se réapproprier la parole de Sappho, de moderniser et *lesbianiser* certaines œuvres classiques, et de jouer avec le regard du lecteur en insistant sur un héritage pour mieux en dissimuler un autre.

⁴⁴¹ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 2015, p. 429.

Chapitre 3

QUELLE INFLUENCE ? QUEL INTERTEXTE ?

Stratégies intertextuelles

Dans son étude de synthèse sur la question de l'intertextualité, Tiphaine Samoyault s'attarde sur la place prépondérante du lecteur dans le fonctionnement de ce dispositif, notamment lorsque la reprise citationnelle se fait sur des modes « frauduleux (plagiat) » ou « détournés (parodie) »⁴⁴². Elle énumère à cette occasion les différents indices qui engagent le lecteur dans la voie de la recherche des sources :

Ceux-ci peuvent être typographiques (italique, guillemets) ou paratextuels (notes de bas de page ou en fin de volume, *tabula gratuloria*, index des auteurs cités, etc.). Il arrive souvent aussi qu'ils soient textuels : références directes à des noms d'auteurs, de personnages, à des titres. [...] D'autres indices peuvent venir des ruptures syntaxico-sémantiques [...]⁴⁴³.

Le tissu de l'œuvre de Renée Vivien est ponctué, comme on l'a vu, de ces installations qui nous invitent à reconstruire le trajet des citations — l'œuvre d'origine donnant souvent des indices sur le texte nouveau — mais aussi, phénomène plus singulier, à suivre leur dilution progressive. Ce mouvement n'est toutefois pas linéaire, puisque Renée Vivien s'amuse de la temporalité d'écriture, remplaçant volontiers la source par le texte second ou redoublant ses propres écrits. Surtout, l'autrice fin-de-siècle fait une utilisation orientée de ces indices d'hétérogénéité. Outre que l'exposition des sources perturbe souvent la généalogie littéraire, elle concerne presque exclusivement des œuvres à la fois

⁴⁴² Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 64.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 69.

hyperréférentielles, parce que surinvesties par les symbolistes et décadents, et éloignées – par le temps, l'espace, la langue. Ailleurs, les indices intertextuels sont caractérisés par leur discrétion et par leur caractère lacunaire. Surtout, c'est là l'enjeu principal, ils ne sont pas fiables.

Renée Vivien n'adopte jamais de règle stable de conduite quant à la manière d'intégrer d'autres textes dans son œuvre. Variant les installations, elle laisse le lecteur dans une position inconfortable, d'autant que parmi elles se cachent un ensemble de leurres. Des italiques, des discours rapportés, des citations sans références ponctuent l'œuvre et font « éclater la linéarité du texte », comme Laurent Jenny l'a analysé :

Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine⁴⁴⁴.

Jouant de cet éclatement en multipliant les indices, en mêlant références réelles et fausses pistes, l'œuvre de Renée Vivien qui semble nous inviter partout à « retourner vers le texte d'origine » produit, à terme, l'effet inverse : le lecteur, et surtout le lecteur critique si enclin en 1900 à scruter les traces d'imitation et d'influence, se trouve pris à son propre jeu. Pour qui voudrait résoudre tous les mystères, la lecture devient labyrinthique et quasiment impossible. Cette insincérité de l'œuvre, qui joue à déstabiliser les attentes, contrecarre le stéréotype misogyne d'une écriture spontanée, et surtout dessine un processus d'émancipation vis-à-vis du reproche d'imitation en épuisant les capacités de lecture : trompés, perdus, nous sommes conjointement invités à multiplier les fouilles et, à terme, à les abandonner pour reprendre un mode de déchiffrement serein.

⁴⁴⁴ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, Paris, Seuil, 1976, p. 281.

I - INFLUENCER LE REGARD DU LECTEUR ?

1 - ÉLOIGNER DANS LE TEMPS : SAPPHO, DANTE, SHAKESPEARE

Parmi les auteurs récurrents dans les citations, épigraphes et réécritures de Renée Vivien, Sappho, Dante et Shakespeare tiennent une place de premier plan. La poétesse 1900 traduit l'œuvre de l'aède antique, ainsi que de nombreux passages du poète florentin qui la passionne très précocement. Elle transpose et réinterprète également le dramaturge élisabéthain dans *L'Être double* ainsi que dans « Quelques sonnets⁴⁴⁵ » de *Sillages*. Cette filiation classique revendiquée présente plusieurs avantages, au premier rang desquels celui de se choisir un patronage littéraire incontesté. L'intégration de ces œuvres au sein des recueils permet aussi, nous l'avons commenté, de dessiner un continuum, de tendre vers un contact authentique qui ferait fi des siècles de réinterprétations, voire, par endroits, d'interroger le rapport de servitude qui lie un auteur à ses précurseurs. Shakespeare, Dante et Sappho ne sont toutefois pas n'importe quelles tutelles : les trois figures sont omniprésentes dans la poésie du XIX^e, et notamment dans la seconde moitié du siècle qui correspond à ce que Jörn Albrecht appelle une « métamorphose du Panthéon littéraire⁴⁴⁶ ». La mise en valeur de cette filiation classique est aussi une manière de s'inscrire dans une esthétique d'époque, à laquelle il n'est pourtant fait allusion que de manière indirecte, par ricochet. Le contraste entre la quantité de références à ces œuvres et la quasi-absence de renvois explicites à la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle a de quoi étonner. En quête d'un contact authentique avec les trois auteurs admirés par le biais de la traduction, Renée Vivien, c'est ce que semble nous dire l'absence flagrante de références contemporaines, prend aussi le parti de jouer avec le regard du lecteur.

Sappho, tutelle génératrice de la poésie de Renée Vivien, est aussi une figure omniprésente au XIX^e siècle et particulièrement au tournant 1900. Ses œuvres, nous indique Claudine Leblanc dans *l'Histoire de la traduction* consacrée au XIX^e, « sont retraduites plus de vingt fois entre 1815 et 1914 », un travail de

⁴⁴⁵ Renée Vivien, « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.* p. 280.

⁴⁴⁶ Jörn Albrecht, « Métamorphoses du Panthéon littéraire », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle (1815-1914)*, *op. cit.*, p. 727.

transposition qui « contribue aussi, à l'époque romantique, à la réflexion sur la versification française⁴⁴⁷ ». La première traduction à « tirer son épingle du jeu⁴⁴⁸ », selon Nicole Albert dans sa thèse *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, est celle d'André Lebey en 1895, *Poésies de Sapho traduites en entier pour la première fois*, quelques années avant les travaux de Renée Vivien sur les fragments. Cette adaptation témoigne cependant de la confusion qui entoure alors la figure de l'aède : pour « légitimer son entreprise » et excuser les « mœurs [...] infâmes⁴⁴⁹ » de la poétesse – entendre son homosexualité –, Lebey se réfère au « Lesbos » de Baudelaire, poème dont la « mâle Sapho » est l'héroïne. Sappho est devenue, depuis le romantisme, un personnage récurrent de la littérature française, quitte à perdre régulièrement son statut de créatrice. Entre 1840 et 1900, un grand nombre de textes en font leur objet principal, dont nous ne donnons ici que quelques exemples grâce à la liste non exhaustive de Myriam Robic : la *Sappho* d'Alphonse Daudet en 1884 ou celle de Philoxène Boyer en 1850, les « Études sur l'antiquité, Sappho et les lesbiennes » dans *La Revue des deux mondes*, d'Émile Deschanel, en 1847, ou bien encore certains écrits de Banville, de Mallarmé, de Catulle Mendès, de Raoul Ponchon ou d'Albert Samain⁴⁵⁰. Son œuvre fragmentaire inspire le fantasme et motive par ailleurs, toujours dans la seconde moitié du siècle, une quantité impressionnante de recompositions, dont quelques-unes sont citées par Nicole Albert :

L'œuvre de la muse hellène ne cesse en effet d'inspirer les écrivains. Les uns se contentent de broder sur le texte original, d'autres prennent la poétesse comme modèle, à la manière de Catulle ou d'Horace, et proposent des adaptations libres, allant de l'exégèse au plagiat. En moins d'un demi-siècle, plus d'une dizaine de « combinations from Sappho » vont redonner vie à la figure antique. Après les laborieuses tentatives d'Amédée de Césena (*Les Belles Pécheresses*, 1865), le grand poète britannique Swinburne est le premier à s'y essayer avec talent, dans *Poems and Ballads* (1866). D'autres suivront le pas : George Moore (*Pagan Poems*, 1881), Jean Richepin (*Sapphô*, 1884), Maurice Thompsonn (« To Sappho », dans *Poems*, 1892), Maurice Donnay (*Lysistrata*, 1893), Pierre Louÿs (*Les Chansons de Bilitis*, 1895), Armand Dubarry (*Les invertis*, 1896), Valère Gille (*La Cithare*, 1897), Prosper Castanier (*Les Amants de Lesbos*, 1900), Renée Vivien (*Sappho*, 1903), et Natalie Clifford Barney (*Actes et entr'actes*, 1910)⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ Claudine Leblanc, « Une Antiquité nouvelle », *ibid.*, p. 227.

⁴⁴⁸ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵⁰ Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie (1846-1889)*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

Tous ces travaux entérinent le renouvellement de la figure saphique initié par Baudelaire et Verlaine, qui déjà brisent l'image romantique de la poétesse désespérée se suicidant du haut de Leucade pour la réinvestir : la Sappho fin-de-siècle est une muse lesbienne érotique, la première des *Femmes damnées*. Avant cela, le mythe l'aède de Mytilène avait déjà subi, au fil des vingt-cinq siècles qui la séparent de Renée Vivien, une quantité de dérivations, suivant les époques et les mœurs :

Le mythe de Sappho est donc devenu un mythe littéraire constitué par un récit-source que les auteurs (de l'Antiquité au XX^e siècle) ont traité et modifié avec une grande liberté en y ajoutant des significations nouvelles liées au contexte politique, social et « moral » [...] ⁴⁵²

La confrontation au texte d'origine, pour Renée Vivien, présente dès lors l'avantage de revenir à la source de la parole saphique et de gommer – en apparence du moins – les différentes strates d'interprétations venues se superposer au fil des ans. La traduction des fragments, dont le rôle est décisif dans la construction de l'œuvre nouvelle, se présente comme une tentative de reconquête de l'origine féminine et lesbienne de la poésie.

La Sappho de Vivien est pourtant imprégnée de l'esthétique 1900 : le texte des fragments s'intègre dans des poèmes aux tonalités décadentes, tel « Les morts aveugles ⁴⁵³ » ou « Les oliviers ⁴⁵⁴ », et le personnage de l'aède mis en scène dans les poèmes dramatiques est contaminé par les esthétiques symboliste et préraphaélite. Si la poétesse retourne aux sources du texte pour mieux le réinterpréter, ce détour l'ancre malgré tout dans une tendance d'époque et la lie de fait à ses contemporains, pour lesquels la muse hellène est aussi « fantôme de [leurs] insomnies ⁴⁵⁵ » : d'abord, donc, parce que Sappho est une véritable obsession à la fin du XIX^e, ensuite parce que la représentation que Vivien fait de l'aède, toute subversive et novatrice qu'elle soit, s'intègre à bien des égards au sein de l'esthétique générale du tournant du siècle. Outre cette connexion avec la parole

⁴⁵² *Ibid.*, p. 42.

⁴⁵³ Renée Vivien, « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁵⁴ « Les oliviers », *ibid.*, p. 143

⁴⁵⁵ « Ce nom, Sappho, voltige [...] sur toutes les lèvres. Pourquoi la Muse de Mitylène [...] est-elle aujourd'hui le fantôme de nos insomnies », Théodore de Banville, « Le Semaine dramatique : Sappho », *Le Pouvoir*, 18 novembre 1850, in *Critiques*, Fasquelle, 1917, p. 22, cité par Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 29.

lesbienne primordiale, la traduction, en mettant en contact direct les deux textes, passe sous silence toutes les représentations contemporaines de la poétesse antique. On peut aussi voir là une manière de jouer avec le regard du lecteur, d'autant que ce phénomène est une constante de l'œuvre. La grande majorité des traces explicites de reprise dans la poésie de Vivien renvoie à des auteurs classiques : alors qu'il est si souvent reproché à la poétesse de mimer les poètes symbolistes, ces imitations revendiquées déplacent le regard vers des tutelles éloignées. Ces auteurs sont pourtant, dans le même temps, des figures canoniques de la poésie du XIX^e siècle. Le panthéon qu'elle érige rattache ainsi de manière indirecte Vivien à une littérature d'époque que par ailleurs elle cite très peu.

Dante Alighieri est en effet, lui aussi, une référence omniprésente dans l'esthétique symboliste décadente, et même, pour Henriette Levillain, un véritable « monument public⁴⁵⁶ ». C'est au cours du XIX^e siècle, vers 1850, que la *Comédie*, jusque-là livre le plus connu de Dante, est complétée par la parution en langue française d'autres œuvres, *Il Convivio*, *De Monarchia*, *De vulgari eloquentia* et surtout la *Vita nova*, qui renouvelle l'image du poète. La première traduction de ses *Œuvres complètes*, par Sébastien Rhéal, paraît entre 1843 et 1856, tandis que la *Divine comédie* connaît, au fil du siècle, plus d'une vingtaine de transpositions partielles ou complètes⁴⁵⁷. Tous ces travaux font du florentin, selon Jörn Albrecht, « le plus important des candidats au panthéon » du XIX^e siècle, et « le seul poète du Moyen Âge qui figure aujourd'hui parmi les classiques modernes⁴⁵⁸ ». La découverte de ces œuvres nouvelles ainsi que d'un portrait de Dante jeune renouvelle la figure du poète. L'image répandue du « sombre poète revenu de l'enfer pour sermonner l'humanité, [...] le Dante de Gustave Doré, au visage dur, ravagé par la passion et les souffrances⁴⁵⁹ » se trouve mise à mal. La lecture des textes du Florentin connaît une importante reconfiguration. Pour le courant préraphaélite anglais puis symboliste en France, il devient image du poète songeur et idéaliste, portrait contaminé cependant par le spleen moderne. Barbey

⁴⁵⁶ Henriette Levillain, « Dante : une poétique pour le XX^e siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 308, no. 4, 2003, pp. 391-402.

⁴⁵⁷ Voir Jörn Albrecht, « Métamorphoses du Panthéon littéraire », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle (1815-1914)*, *op. cit.*, p. 754.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 753.

⁴⁵⁹ Francesco Arru, « "Que j'aime ce Dante-là !", Renée Vivien lectrice et traductrice de Dante », in *Renée Vivien à rebours*, *op. cit.*, p. 82.

d'Aurevilly fait de Baudelaire le « Dante d'une époque déchu », « Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas »⁴⁶⁰. Jean Lorrain crée quant à lui dans *Le Vice errant* un personnage hybride, Algernoon Filde, mélange de Swinburne, Wilde et Byron, qui évoque « assez la ressemblance de Dante, mais d'un Dante qui se serait attardé et complu dans les cycles d'un équivoque Enfer⁴⁶¹. ». Le chantre florentin, au même titre que Sappho, est une figure tutélaire pour toute une génération de poètes romantiques, puis symbolistes et décadents. Là encore, donc, Vivien s'inscrit dans une filiation littéraire qui n'est ni anodine ni originale. La citation de Dante en exergue de son poème « L'odeur de la montagne », dans *Évocations*, avait par exemple déjà été utilisée par Victor Hugo en tête de l'une de ses *Orientales*. La manière dont elle réécrit l'œuvre de l'Italien dans son poème « Donna m'apparve⁴⁶² » fait quant à elle écho l'image décadente d'un Dante dégradé par une époque sombre et nostalgique. La Béatrice originelle, vêtue de son manteau vert, s'y mue en créature fantomatique, « verte apparition » vestige d'une amante dantesque disparue :

*Lèche nonchalamment tes paupières d'onix,
Verte apparition qui fut ma Béatrix.*

*Vois les pontificats s'étendre, sur l'opprobre
Des noces, leur chasuble aux violets d'octobre.*

Tant par la place centrale que par les caractéristiques de son portrait, le Dante de Vivien s'intègre pleinement parmi les discours fin-de-siècle. Aucune référence directe, toutefois, aux œuvres qui avant la sienne ont travaillé à remodeler la figure du florentin. Là encore, le regard du lecteur se trouve renvoyé vers des influences anciennes, au détriment des inspirations plus récentes dont l'empreinte sur l'œuvre est sans cesse pointée par la critique. L'utilisation de l'œuvre de Shakespeare relève globalement de ce même phénomène.

On connaît l'engouement romantique pour le théâtre de Shakespeare, et notamment pour *Hamlet*, et pour la figure d'Ophélie qui, peu à peu arrachée à l'intrigue dramatique, acquiert « une réelle autonomie [...], inspirant de nombreux peintres et écrivains⁴⁶³ » :

⁴⁶⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes (1^{re} série)*, III. Les Poètes, Amyot, 1862, p. 380.

⁴⁶¹ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Gallimard, 1999, p. 356.

⁴⁶² Renée Vivien, « Donna m'apparve », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 130.

⁴⁶³ Anne Cousseau « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n 1, 2001, p. 105.

La sensibilité romantique française retient d'Ophélie la passion malheureuse et la folie, tantôt égarement amoureux, tantôt douleur morale, aux accents spleenétiques. La réécriture du drame shakespearien que proposent Paul Meurice et Alexandre Dumas en 1847 attribue à Ophélie la dimension d'une héroïne tragique, digne des plus grandes passions raciniennes. D'autres, comme Sand, Musset ou Hugo, s'attachent plutôt à voir dans le destin du personnage la représentation d'un mal de vivre cher à l'époque, et elle devient la rêveuse solitaire et incomprise en butte au monde hostile, se rapprochant singulièrement du personnage de Hamlet⁴⁶⁴.

Vers la fin du siècle, c'est plus précisément la mort d'Ophélie qui fascine les artistes, qui déclinent notamment le motif de la noyade sous la forme d'une irisation entre le corps féminin et l'eau. Pour illustrer l'importance de ce « complexe d'Ophélie⁴⁶⁵ » théorisé par Gaston Bachelard, Jean Pierrot cite notamment le roman de Rodenbach, *Bruges-la-morte*, publiée en 1892. Le héros Hugues Viane, face aux canaux de Bruges, y songe au personnage shakespearien : « Il semblait [...] qu'une voix chuchotante montât de l'eau, l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare⁴⁶⁶. » L'œuvre de Shakespeare est une influence prédominante du courant romantique. Ce rôle tutélaire se poursuit et connaît des réinterprétations nombreuses tout au long du siècle. Après une parenthèse, on observe une résurgence au tournant du XX^e, tant dans la poésie que dans le théâtre. Mario Praz souligne cette place centrale en faisant du poète élisabéthain l'un des précurseurs du romantisme noir, cette sensibilité érotique et morbide qu'il fait courir du début du XIX^e aux premières années du XX^e siècle :

On pouvait donc extraire la beauté et la poésie même de sujets que l'on considérait généralement comme ignobles et répugnants ; cela, Shakespeare et les autres élisabéthains le savaient déjà, bien qu'ils n'eussent point de théorie là-dessus. Différente et bien plus nouvelle est l'idée de la douleur conçue comme partie intégrante de la volupté⁴⁶⁷.

Guère étonnant, dès lors, que l'œuvre de Shakespeare connaisse, au même titre que celle de Sappho et de Dante, de multiples traductions au fil du siècle : François Guizot publie ses œuvres en 1821, Benjamin Laroche en 1842, Alfred de Vigny traduit *Othello* en 1830, François-Victor Hugo, fils de l'illustre poète, fait paraître

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, p. 114.

⁴⁶⁶ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, PUF, 1977, p. 264.

⁴⁶⁷ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 45.

ses œuvres complètes en 1865. Comme pour Dante et Sappho, Shakespeare inspire donc un important regain d'intérêt auprès des poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle, ainsi que pour les artistes fin-de-siècle. Renée Vivien, anglaise de naissance, est logiquement influencée par cette tutelle primordiale. Toutefois, là encore, l'intérêt accordé à la traduction – moindre pour l'élisabéthain que pour les deux autres poètes – et au contact authentique avec l'œuvre originelle contraste avec l'orientation toute décadente que Vivien fait prendre à Shakespeare. Là encore, la référence fait double emploi : filiation revendiquée d'une part, rattachement par ricochet à la poésie française contemporaine imprégnée par l'œuvre de l'élisabéthain de l'autre. En féminisant et en intégrant la thématique lesbienne aux sonnets du poète anglais dans les imitations de *Sillages*, notamment, mais aussi en dédiant plusieurs poèmes à la figure d'Ophélie⁴⁶⁸, la poétesse se joint à toute une tradition fin-de-siècle de réinterprétation décadente de l'œuvre de Shakespeare.

Dante, Shakespeare et surtout Sappho dominent les références explicites installées par Vivien. Tant par la traduction, les épigraphes que par les nombreuses réécritures qu'elle leur dédie, la poétesse leur donne une position tutélaire. Cette présence inscrit Renée Vivien dans la tradition fin-de-siècle sans pour autant qu'elle ne se plie au jeu d'allégeance envers des artistes plus récents. Cette lumière projetée sur des œuvres éloignées dans le temps influence le regard du lecteur, d'autant que celui-ci ne rencontre que très rarement des citations tirées d'œuvres françaises de la seconde moitié du XIX^e. On peut dès lors prêter à ces références un triple rôle. D'abord, celui d'abolir la distance et les siècles de recouvrements qui séparent son œuvre de l'origine féminine et lesbienne qu'est Sappho, mais aussi des figures tutélaires que sont Dante et Shakespeare. Celui, ensuite, de proposer une réécriture novatrice de ces œuvres classiques, sous l'angle du saphisme et d'un érotisme féminin débarrassé du carcan masculin. Enfin, celui de créer, comme avec les multiples renvois qui peuplent son œuvre, un jeu de piste pour le lecteur dont le regard est à la fois porté au loin et au plus près de ce qu'il connaît, familiarisé et défamiliarisé. Mise à distance des influences littéraires donc, d'autant plus remarquable qu'outre cet écart temporel, les reprises visibles et référencées de la poétesse sont soumises à une autre forme de détour, celui de la langue.

⁴⁶⁸ Voir Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *Du vert au violet*, *op. cit.*, p. 85 ; « À la perverse Ophélie », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 132.

2 - ÉLOIGNER PAR LA LANGUE : PLURILINGUISME ET JEU DE MASQUES

Nous avons signalé le rôle primordial de la traduction dans l'écriture de Renée Vivien. Elle est un exercice d'intégration transtextuelle qui conditionne le déploiement d'un certain nombre de poèmes. Malgré la quantité importante d'épigraphes et de citations qui ponctuent ses recueils et romans, la présence d'écrivains français parmi ces installations est en revanche minimale. Sur les trente-quatre épigraphes de *L'Être double*, une seule, tirée des *Destinées* d'Alfred de Vigny⁴⁶⁹, est piochée dans la littérature française. On trouve également, en tête du poème « Lilith⁴⁷⁰ », de *Du vert au violet*, une citation du drame de Villiers de L'Isle Adam, *Morgane*. On peut y ajouter, au fil des vingt-cinq volumes de Vivien recensés par Jean-Paul Goujon, un renvoi à la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert, introduisant la nouvelle « Le voile de Vashti⁴⁷¹ » de *La Dame à la louve*, ou bien encore de rares citations de Leconte de L'Isle : la proportion de ces épigraphes, par rapport à l'ensemble composé par Swinburne, Rossetti ou certains poètes romantiques anglais, est donc plus que réduite. Les citations internes rendues visibles par l'italique ou des guillemets et les références explicites à des contemporains français sont encore plus exceptionnelles. On les trouve quasiment toutes dans les romans de Vivien, portées par un personnage à l'intérieur d'un dialogue, mises à distance donc par l'autrice. Ce sont de surcroît bien souvent des hommes – dont une majorité est représentée péjorativement – qui citent les poètes français : « Olivier de Préville » et « Raoul de Vauriel » dans *L'Être double*⁴⁷², le narrateur « envieux » dans « La splendide prostituée⁴⁷³ », nouvelle de *La Dame à la louve*, qui déclare à son interlocutrice « Mais que t'importent ma vie et mes pensées, [...] à toi qui places Hugo, le prince de bourgeois, plus haut que Rimbaud et Charles Cros⁴⁷⁴ ». Ces quelques renvois sont la plupart du temps intégrés aux paroles de personnages le plus éloignés possible de la figure auctoriale, par le genre autant que par la pensée. À l'inverse, les citations d'œuvres anglaises, souvent placées en épigraphe ou mises en valeur par l'italique, sont directement

⁴⁶⁹ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 73.

⁴⁷⁰ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, op. cit., p. 3.

⁴⁷¹ Renée Vivien, « Le voile de Vashti » *La Dame à la louve*, op. cit., p. 87.

⁴⁷² Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 36-40.

⁴⁷³ Renée Vivien, « La splendide prostituée », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 77.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 79.

prises en charge par la poétesse. Bien que l'on connaisse grâce à ses écrits de jeunesse puis ses correspondances le goût, voire la passion de Vivien pour certains auteurs français, la filiation qu'elle affiche dans ses œuvres est principalement anglo-saxonne. Si l'anglais est précocement exclu par Vivien qui ne publie, à l'exception de *The One Black Swann* en 1909, que dans sa langue d'adoption, la poésie anglaise tient une place stratégique au sein de l'œuvre, et notamment dans les marges du texte. La traduction de l'anglais, langue source, vers le français, langue d'arrivée, comme nous l'avons évoqué, classe Vivien parmi d'autres poètes-traducteurs française et l'inscrit dans une tradition littéraire d'époque. Parallèlement à ce mouvement, les traces de la langue et de la société anglaises dans l'œuvre lui permettent de jouer d'une forme d'hybridité culturelle qui l'éloigne de ses contemporains français. Ses romans et nouvelles se déroulent souvent dans un espace ambigu entre l'hexagone et l'Angleterre, ou sont peuplés de personnages des deux pays. L'intrigue de *L'Être double* se déroule ainsi sur le « house-boat » de Géraldine et Raoul de Vauriel :

Le marquis et la marquise de Vauriel venaient d'acquérir afin de passer les plus beaux soirs de l'été sur la Tamise, un house-boat poétique à souhait. Le house-boat, maison errante, barque aventureuse que dirige le Caprice, amarré selon le hasard charmant du site et de l'heure⁴⁷⁵...

Le chapitre II joue sur l'homonymie du titre « Verts anglais », suivi d'une épigraphe de Shakespeare, pour lier la poésie de l'élisabéthain avec la description des bords de la Tamise :

Des berges de ce vert si particulier à l'Angleterre, de ce vert inexprimable de pluie et de fraîcheur... Sur la rive, des maisons parfumées de roses grimpantes, et dont les murs disparaissent sous un fouillis de clématites⁴⁷⁶...

Tout le roman est ponctué de descriptions d'un paysage anglais de plus en plus menaçant, et de références à la culture anglaise. Aux « house-boats » se joignent notamment les « punts⁴⁷⁷ », canots à fond plat utilisés à Cambridge. De nombreux mots et dialogues en anglais s'intègrent au texte, avant d'être supplantés par la culture japonaise qui envahit le récit par le biais de la poétesse Vivian Lindsay. On retrouve le même phénomène dans plusieurs nouvelles de *La Dame à la louve*,

⁴⁷⁵ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 24.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

publié également en 1904. Dans le texte éponyme qui ouvre le recueil, l'héroïne mystérieuse est une Anglo-Saxonne et fait face à « Pierre Lenoir », narrateur parisien⁴⁷⁸. Les noms du conteur et du personnage féminin de « La soif ricane⁴⁷⁹ », « Jim Nichols » et « Polly », nous projettent d'emblée dans le cadre anglais. On retrouve le Royaume-Uni dans la nouvelle « Trahison de la forêt⁴⁸⁰ », racontée par « Blue Dirk », nom renvoyant à une « dague portée par les Highlanders écossais⁴⁸¹ » et dont le surnom est « *The Forest devil* ». Le narrateur de « La Saurienne⁴⁸² » s'appelle quant à lui « Mike Watts », et celui de « Brune comme une noisette⁴⁸³ » renomme « Nell » sa « compagne d'aventures », « *The Nut-Brown maid* », en référence à une ballade de Thomas Percy. « Le Club des damnés⁴⁸⁴ », une autre nouvelle, est truffée de termes anglais. L'Angleterre et l'Écosse servent ainsi souvent de cadre aux intrigues romanesques de Vivien, lui permettant de confronter le lecteur français à une culture à la fois proche et étrangère. Écrire en français tout en nourrissant le texte d'éléments anglais, mais aussi japonais, grecs antiques, provoque le même sentiment de mouvement et de déstabilisation que l'utilisation, dans la poésie, d'épigraphes presque exclusivement non françaises. Renée Vivien joue de l'hybridité, et réinjecte volontiers une part d'étrangeté au sein d'un réseau de références connues.

Pour exemple remarquable, la Bible est toujours citée en anglais dans les épigraphes de ses recueils. Nous savons que la religion anglicane a dirigé l'adolescence londonienne de Vivien. Il y a là peut-être là un moyen de mettre cet enseignement à distance : la poétesse se sert d'ailleurs souvent de citations du Nouveau Testament pour mieux les tirer à la fois vers le paganisme et le lesbianisme. C'est le cas pour « *Ashes to ashes, dust to dust*⁴⁸⁵ », épigraphe de Cendres et Poussières, suivi d'un poème invoquant Aphrodite et Sappho, ainsi que pour les paroles de Luc, « *For those that sit in darkness and in the shadow of death* » invalidées par le titre même du recueil qu'elles introduisent, La Vénus des aveugles. Outre ce déplacement vers le polythéisme, ces extraits de la Bible en

⁴⁷⁸ Renée Vivien, « La Dame à la louve », *La Dame à la louve, op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁹ « La soif ricane », *ibid.*, p. 31.

⁴⁸⁰ « Trahison de la forêt », *ibid.*, p. 61.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² « La Saurienne », *ibid.*, p. 81.

⁴⁸³ « Brune comme une noisette », *ibid.*, p. 95.

⁴⁸⁴ « Le club des damnés », *ibid.*, p. 109.

⁴⁸⁵ Renée Vivien, *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 49.

anglais intègrent un élément d'étrangeté dans le texte le plus canonique qui soit. De la même manière, les quelques titres de poèmes en anglais permettent bien souvent de recréer de l'inconnu au sein de motifs récurrents de la fin du siècle et omniprésents dans son œuvre. Vivien choisit notamment les titres « *Water lilies*⁴⁸⁶ », « *Twilight*⁴⁸⁷ », et « *To the sunset Goddess*⁴⁸⁸ » pour des poèmes d'Évocations, évitant ainsi de désigner directement les « lys d'eau », le « crépuscule » et la « déesse du couchant », trois éléments topiques dans ses recueils et plus largement dans les représentations décadentes. Placées à la frontière de l'œuvre, en épigraphe ou en titre, les références anglaises déplacent légèrement les évidences. Ce phénomène trouve sa manifestation la plus achevée dans le choix des auteurs cités en épigraphe des poèmes et des chapitres de roman.

Comme pour Sappho, Dante et Shakespeare, Renée Vivien cite des poètes – Shelley, Keats, Coleridge, Swinburne, Rossetti, Burne-Jones... – qui, s'ils sont anglais, sont aussi étroitement liés aux courants français de la fin du XIX^e. Les *Études anglaises* de Paul Bourget, publiées en volume en 1889 chez Lemerre, éditeur de Renée Vivien sont très révélatrices de l'influence de la poésie anglaise sur l'esthétique française. Jean Pierrot écrit à ce propos :

C'est en effet en grande partie aussi pour faire, conformément à la méthode tainienne, un pèlerinage sur les lieux où vécurent les grands écrivains romantiques, qu'il se rend à Lake District et à Oxford : il s'y imprègne de l'œuvre de Woodsworth, de Coleridge [...]. Il y découvre aussi l'œuvre des Préraphaélites, dont l'influence sera indéniable sur la littérature décadente⁴⁸⁹.

C'est également dans les écrits de Paul Bourget, précise Jean Pierrot, que « se trouvent formulés avec beaucoup de clarté les thèmes essentiels de la sensibilité et de l'esthétique décadentes⁴⁹⁰ ». Les poètes romantiques, et surtout les poètes préraphaélites cités par Vivien en épigraphe sont des influences décisives dans la France fin-de-siècle. Shelley, Keats et Coleridge, tous trois cités en tête des chapitres de *L'Être double*⁴⁹¹, œuvre écrite sous le pseudonyme anglophone « Paule Riversdale » et dans laquelle le Royaume-Uni est le plus présent, ont été

⁴⁸⁶ Renée Vivien, « *Water lilies* », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸⁷ « *Twilight* », *ibid.*, p. 100.

⁴⁸⁸ « *To the sunset Goddess* », *ibid.*, p. 113.

⁴⁸⁹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹¹ Renée Vivien, *L'Être double*, *op. cit.*, p. 65, p. 90, p. 100, p. 128, p. 130, p. 150.

récemment découverts par le public français et sont l'objet d'une fascination nouvelle. Christine Lombez nous apprend ainsi que « Shelley reste inconnu en France à l'époque des romantiques⁴⁹² », et n'est traduit que dans les années 1880, d'abord chez Lemerre pour ses drames adaptés par Tola Dorian, puis chez Giraud pour ses *Œuvres complètes* par Félix Rabbe, de 1885 à 1887. À ces traductions s'ajoute l'étude de Rabbe, *Shelley, sa vie et ses œuvres*, qui fait beaucoup pour la connaissance du poète romantique en France. De la même manière, la renommée de Keats, connu à travers le seul article de Louis Étienne, datant de 1867, prend un nouvel élan en 1883. Joseph Texte lui consacre alors un article dans *La Revue des deux mondes*, et quelques poètes symbolistes, Gabriel Sarrazon et André Fontainas notamment, adaptent certains de ses poèmes en vers⁴⁹³. Christine Lombez reporte toutefois la reconnaissance véritable du poète à 1909-1910, lorsque Lucien Wolff lui consacre une thèse à la Sorbonne, et surtout lorsque Paul Gallimard publie la première véritable traduction de ses poèmes en français au *Mercure de France*⁴⁹⁴. Les deux poètes romantiques anglais connaissent un essor au tournant du siècle, moment auquel Vivien les fait apparaître dans son œuvre. Ils influencent de surcroît toute la poésie française par la médiation des préraphaélites, comme le signale Mario Praz :

Keats surtout est remarquable, car nous trouvons en germe chez lui des éléments qui s'épanouiront dans le préraphaélisme et à travers ce dernier passeront au symbolisme français⁴⁹⁵.

Pour Praz, Keats est l'un des fondateurs de l'image de la femme fatale, qui traverse plus tard toute la poésie symboliste et décadente française :

Le sens magique, métaphysique que Keats trouvait au chant du rossignol, les esthètes, à commencer par Gautier, l'appliqueront à la beauté féminine [...]. Mais Keats lui-même a esquissé ce transfert dans *La Belle dame sans merci*, poème qui [...] contient en germe tout le monde des préraphaélites et des symbolistes, depuis la *Laus Veneris* d'un Swinburne jusqu'à certains tableaux d'un Gustave Moreau⁴⁹⁶. Jörn Albrecht fait des poètes romantiques et préraphaélites anglais et écossais les plus importants des « nouveaux venus » dans la « métamorphose du panthéon littéraire⁴⁹⁷ » au XIX^e :

⁴⁹² Christine Lombez, « Poésie », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e, op. cit.*, p. 405.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 406.

⁴⁹⁵ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 176.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁹⁷ Jörn Albrecht, « Métamorphoses du Panthéon littéraire », in *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle (1815-1914), op. cit.*, p. 779.

Ce sont les « nouveaux venus » qui sont à l'origine de vraies métamorphoses. Par les poésies « traduites de l'écosais » de Robert Burns [...], l'œuvre poétique de Byron et, dans une moindre mesure, les poésies de Coleridge, Keats, Shelley, Swinburne et les « lakistes » autour de Woodsworth, le public français est confronté à un mode d'expression poétique nouveau qui a préparé le terrain pour l'éclosion surprenante de la poésie française du XIX^e siècle.

Si elle cite de nombreuses œuvres de langue anglaise et bien peu de poètes français, Vivien s'inscrit par leur biais dans l'esprit décadent français qu'ils ont largement influencé : là encore, la filiation se fait par échos successifs.

Ce sont d'ailleurs les poètes préraphaélites, directement liés au symbolisme et au décadentisme, que Vivien cite surtout en épigraphe, et notamment Dante Rossetti et Swinburne. Ces deux poètes sont alors extrêmement présents dans le paysage littéraire français : Catulle Mendès publie de 1875 à 1877 dans *La République des lettres* les articles que leur voue Gabriel Sarrazin ; Joséphin Péladan écrit en 1887 l'introduction de la traduction par Clémence Couve de *Maison de Vie*, de Rossetti ; Marx Nordau, dans *Entartung*, publié en 1892 et traduit de l'allemand chez Alcan en 1894, les place aux côtés de Verlaine parmi les « dégénérés⁴⁹⁸ ». Le nom de Swinburne, surtout, poète francophile, « disciple passionné⁴⁹⁹ » de Gautier, adorateur de Victor Hugo et dans un premier temps de Baudelaire, suffit à évoquer au lecteur fin-de-siècle certains poètes français qui sont aussi des influences importantes de Renée Vivien. L'artiste anglais s'intéresse en effet à de nombreux auteurs français, parmi lesquels Villon, Dumas, Gautier, Musset, Banville, Vacquerie ou Mallarmé⁵⁰⁰. Il est surtout l'auteur d'un « *To Victor Hugo* », plus de 1 400 vers dédiés au patriarche français en 1885, ainsi que de *Study of Victor Hugo*. Quant à Baudelaire, il lui dédie « *Ave atque vale* » et une autre étude, dans laquelle il écrit :

Dans ses premiers écrits on observe déjà un jugement si admirable, une telle vigueur de pensée et de style, et une telle ferveur dans l'appréciation que la valeur artistique de ses propres œuvres à venir aurait pu se prévoir dès ce moment-là⁵⁰¹.

Ces liens étroits font écrire à Bernard Brugière dans *Un tombeau pour Swinburne* :

⁴⁹⁸ Voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 73.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰⁰ Voir Bernard Brugière, « Algernon Charles Swinburne face à Victor Hugo », in Denis Bonnacasse, Sébastien Scarpa (dir.), *Un tombeau pour Swinburne*, Bruxelles, Éd. Aden, 2010, p. 357.

⁵⁰¹ Algernon Charles Swinburne, « Charles Baudelaire : *Les Fleurs du mal* », in *Un tombeau pour Swinburne*, *ibid.*, p. 398.

Baudelaire, c'est le frère, l'*alter ego*, le complice en révolte, en perversion et en transgression, Hugo, c'est le père dont les premiers mots quand il rencontra Swinburne furent « mon fils »⁵⁰².

Renée Vivien, grande admiratrice de Swinburne, ne pouvait que connaître ces filiations ainsi que celle, décisive, de Théophile Gautier, qui inspire en partie avec *Mademoiselle de Maupin* la fascination du poète anglais pour les personnages androgynes. Il faut encore y ajouter l'héritage de Flaubert, selon Mario Praz. Ce dernier fait de Swinburne l'un des inventeurs du type modernisé de la femme fatale, celui qui marque toute la période décadente française :

Pourtant ce n'est pas en France mais en Angleterre que ce type de femme fatale trouve sa forme la plus complète, grâce à une sensibilité toute particulière de celui qui fut dans une certaine mesure un disciple de Gautier, tout en étant par bien des côtés supérieur à son maître : Algernon Charles Swinburne⁵⁰³.

Les poètes anglais que Vivien cite en épigraphe tiennent ainsi un statut ambigu. S'ils sont tous étroitement liés à l'évolution de la scène littéraire française, cette dernière se trouve ici éclipsée. Swinburne et Rossetti en particulier, mais également les romantiques cités dans *L'Être double*, se joignent à une quantité d'installations intertextuelles étrangères – italiennes, japonaises, perses, allemandes – qui contraste nettement avec la quasi-absence de textes français dans les épigraphes. Le français de l'écriture se trouve ainsi confronté à des influences à la fois étrangères – par le temps, par la langue – et connues : lieu d'exploration d'un entre-deux littéraire, les références déstabilisent le lecteur sans pour autant le perdre. À ces deux détours intertextuels, temporel et linguistique, s'ajoute, dans cette œuvre polyphonique et hybride, le jeu de la distance géographique.

3 - ÉLOIGNER PAR LA DISTANCE : L'INTERTEXTE JAPONAIS ET PERSE

La présence de poétesses japonaises, citées en langue originale, permet, elle encore, de s'intégrer dans une mode d'époque tout en s'en détournant : Vivien préfère les références à la littérature japonaise qu'à la littérature française japoniste, comme elle préfère citer Sappho que les œuvres qui portent sur elle,

⁵⁰² Bernard Brugière, « Algernon Charles Swinburne face à Victor Hugo », *ibid.*, p. 359.

⁵⁰³ Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 187.

quand bien même son œuvre modernise et adapte, elle aussi, les textes originaux à l'esthétique 1900. En 1904, année durant laquelle Vivien publie sous le nom de Paule Riversdale ses deux œuvres les plus imprégnées par l'influence nipponne, *L'Être double* et *Netsuké*, le Japon est déjà une source de fascination artistique en France depuis plusieurs décennies. Les frères Goncourt consacrent des pages aux albums de dessins japonais dès 1867, Judith Gautier a déjà publié de nombreux romans inspirés de l'histoire nipponne, dont *L'Usurpateur* en 1875, *La Sœur du soleil* en 1887, *Komati* et *Les Seize Ans de la princesse* en 1893, et surtout, en 1885, le recueil *Poèmes de la libellule*. L'année 1904 coïncide d'ailleurs avec la parution de son *Paravent de soie et d'or. Madame Chrysanthème*, roman japoniste incontournable de Pierre Loti, est quant à lui publié en 1887. Renée Vivien l'évoque d'ailleurs en des termes peu élogieux dans une lettre à Jean Charles-Brun, qualifiant le volume de « sirupeux⁵⁰⁴ ». Cet attrait généralisé pour le Japon inspire certaines moqueries depuis déjà plusieurs décennies, comme le signale François Lachaud, expliquant le sens péjoratif qu'a peu à peu pris le terme de « japonaiserie » :

On doit le mettre en rapport avec certaines crises aiguës de japonaiserie connues plaisamment par le mot de japonaiserie imaginé par Champfleury en 1872. Celles-ci attaquent à intervalles réguliers des Occidentaux dont on peut affirmer d'un air entendu qu'ils se sont « tatamisés » selon le jargon tapissier et très en vogue chez certains cuistres prétendant être au fait des choses du Japon. Dans la pièce de Dumas fils, Francillon, l'un des personnages ayant demandé pourquoi une salade s'appelle « salade japonaise », un autre de lui répondre : « Pour qu'elle ait un nom ; tout est japonais maintenant »⁵⁰⁵.

Au tournant du siècle, le japonisme, renforcé par les expositions universelles de 1889 et de 1900, se retrouve dans les poèmes de Camille Saint-Saëns, de Catulle Mendès, Laurent Tailhade ou encore de Robert de Montesquiou. « Le japonisme fut une mode, un engouement même, pour tout ce qui venait du Japon, en imitait le style, la manière », est-il ainsi précisé en présentation de la bibliographie publiée par la Bibliothèque nationale de France, reprise en ouverture d'une étude d'Ursula Link-Heer, « japonisme et manière chez Proust et ses contemporains⁵⁰⁶ ». Comme le signale Jean-Paul Goujon dans sa biographie de Renée Vivien, il n'y a ainsi rien d'innovant à « japoniser » dans les premières années du XXe :

⁵⁰⁴ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, op. cit., p. 248.

⁵⁰⁵ François Lachaud, « Bouddhisme et japonisme des Goncourt à Claudel », in *Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152^e année, n° 2, 2008, p. 700.

⁵⁰⁶ Ursula Link-Heer, « "Ce Japon maniéré" : japonisme et manière chez Proust et ses contemporains », in Boris Gibhart, Juliette Ramos (dir.), *Marcel Proust et les arts décoratifs*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 107.

« Japoniser » n'avait d'ailleurs rien de bien nouveau. Quantité d'écrivains, d'artistes et même de snobs avaient suivi une mode lancée vers 1880 pour les Goncourt et Philippe Burty. Souvenons-nous aussi des sonnets de Heredia et de son samouraï, *crustacé noir, gigantesque et vermeil*. Vivien voulut cependant aller plus loin encore et s'intéresser à la spiritualité japonaise. Le bouddhisme la fascina particulièrement⁵⁰⁷.

Le Japon et le bouddhisme font l'objet d'une véritable passion pour Renée Vivien, dont la bibliothèque se remplit « d'ouvrages sur l'Extrême-Orient » et les vitrines « de bibelots japonais, de collections de gardes de sabre anciennes (netsuké)⁵⁰⁸ ».

Il y a indéniablement chez Vivien une volonté d'entrer en contact avec la culture nipponne sans passer par le filtre du japonisme français, qui se retrouve dans son œuvre au fil des citations de poétesses, souvent inscrites en langue originale avant d'être traduites. Ce désir d'authenticité est cependant mis à mal par la distance et par l'absence de maîtrise de la langue. Les connaissances de Vivien sur le Japon sont longtemps exclusivement livresques. Jusqu'en 1907, ce n'est que depuis la France, à travers des objets et des ouvrages, qu'elle accumule les renseignements. Sa bibliothèque contient en 1909, outre les études de Lafcadio Hearn, de nombreux travaux de vulgarisation sur l'histoire, la littérature et la culture japonaises – dont la majorité est en anglais –, qui lui fournissent le socle de ses représentations⁵⁰⁹. Les œuvres japonaises qu'elle fait apparaître dans *L'Être double* et *Netsuké* ne lui parviennent elles aussi qu'indirectement : elle lit vraisemblablement les « Notes sur l'oreiller » de Sei-Shonagon dans l'*History of Japanese literature* de W. G. Aston, Onono Komachi et Chiyo-Ni dans les études de Hearn. La présence de l'intertexte japonais permet à Vivien de se distinguer du japonisme en vogue en mettant en exergue un travail de recherche véritable sur la poésie nipponne. Elle n'est pourtant pas le reflet d'une confrontation authentique à la culture et la littérature d'Extrême-Orient : non seulement Vivien ne s'est encore jamais rendue sur place en 1904, mais encore les poèmes lui arrivent-ils déjà modulés par une première traduction anglaise.

Malgré la présence de textes en langue originale, malgré ses nombreuses lectures sur le sujet et sa passion réelle pour l'art japonais, dont elle envahit son appartement

⁵⁰⁷ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 343.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ Voir « Renée Vivien et les livres », in *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, op. cit., p. 185.

de la rue du Bois, Renée Vivien regarde le Japon de loin, et souvent avec les mêmes biais orientalistes que ses contemporains. Les thèmes qu'elle développe à partir de cet intertexte sont d'ailleurs répandus dans les autres ouvrages français d'influence nippone, et sont même pour certains devenus des poncifs littéraires. On pourrait notamment s'étonner de l'utilisation répétée du terme de « mousmé⁵¹⁰ », version francisée de la *musume* japonaise, « jeune fille », qui a pris en 1904 un sens érotique, voire péjoratif. La majorité des mots japonais qui ponctuent *L'Être double* sont en langue originale, souvent en italique, et sont suivis d'une note ou d'une explication. C'est le cas, par exemple, pour l'*hotaru-gari*, « chasse aux lucioles », le « *shizoku* », dont on nous précise qu'il s'agit d'un « magistrat », mais encore pour les termes « *Suito* », « onomatopée japonaise pour exprimer la rapidité », « *hoki* », « espèce de sagittaire », ou « *kuzu* », qui désigne une « espèce de cactus »⁵¹¹. Le goût de Vivien pour la précision lexicale ne se limite d'ailleurs pas au japonais : influencée par les parnassiens, elle préfère « *Psappa* » à Sappho, « *Aphrodita* », « *Korinna* », « *Kassandra* » à leur équivalent modernisé. Elle utilise pourtant « mousmé », et non *musume*, de surcroît sans précision, prenant la suite de Pierre Loti qui popularise cette francisation dans *Madame Chrysanthème* :

« Mousmé » est un mot qui signifie jeune fille ou très jeune femme. C'est un des plus jolis mots de la langue nippone ; il semble qu'il y ait, dans ce mot, de la moue (de la petite moue gentille et drôle comme elles en font) et surtout de la frimousse (de la frimousse chiffonnée comme est la leur). Je l'emploierai souvent, n'en connaissant aucun en français qui le vaille⁵¹².

En 1904, l'expression est devenue très populaire et s'est presque complètement détachée de la réalité que son origine japonaise recouvre. Patrick Beillevaire, dans une étude sur la représentation des femmes nippones au début du siècle, résume ce déplacement sémantique, depuis la « jeune fille » vers une entité purement littéraire, exotique et érotisée :

Le terme mousmé est un désignant spécifique et courant de la femme japonaise. Néologisme emprunté à une langue non indoeuropéenne, il a pu immédiatement se charger des connotations littéraires et artistiques qui s'attachaient à la femme japonaise, phénomène sans doute favorisé par les associations sémantiques qu'induit sa phonétique. Son inclusion durable dans les dictionnaires témoigne du succès de

⁵¹⁰ Voir Renée Vivien, *L'Être double*, *op. cit.*, p. 44, p. 60.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 46, p. 59, p. 51, p. 54, p. 56.

⁵¹² Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, 1887, cité par Patrick Beillevaire, « "L'autre de l'autre". Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », in *Mots*, n°41, décembre 1994, *Parler du Japon*, p. 60.

son adoption par la langue française (ce qui n'est pas le cas en anglais). On ne le trouve cependant communément usité que lorsque la femme est considérée pour son potentiel de séduction et non dans son rôle social. Les composés-clichés « pays de mousmés » ou « terre de mousmés » peuvent également se substituer à Japon. Nommer a ici valeur d'appropriation : l'emploi de ce désignant détache l'image de la femme des repères d'un réel familial et facilite sa réduction à un objet érotique. Comme on sait, le vocable se prêtera, pour les mêmes raisons, à la désignation⁵¹³.

La « mousmé », être entièrement plastique, désigne un objet de fantasme bien plus qu'une réalité concrète. En 1912, Félicien Champsaur fait dire à son personnage Jack Campbell « Je veux t'aimer, mousmé plus encore que femme⁵¹⁴ » à son amante, dans un roman au titre révélateur, *La Poupée japonaise*. Support du fantasme, la « mousmé » finit par devenir pour certains auteurs une fille facile, voire une prostituée. Sous la plume de Proust, dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur de *La Recherche* souligne le nouveau sens donné à ce néologisme, précisant : « De toute évidence quand j'avais connu Albertine, le mot de "mousmé" lui était inconnu⁵¹⁵. » Dès 1909, dans *Le Japon moderne*, Ludovic Nadeau évoque cette altération du sens originel :

On a fait du mot musumé, qui signifie tout simplement " jeune fille ", un vocable presque inconvenant, évocateur de je ne sais quels vices qu'on suppose être habituels aux marins en bordée⁵¹⁶.

Étonnant donc que Renée Vivien, qui cherche ailleurs à débarrasser les figures féminines des interprétations misogynes, se contente du terme francisé et érotisé de « mousmé », utilisé notamment dans le titre d'un chapitre : « Lucioles et mousmé⁵¹⁷ ».

On peut voir là les marques d'un jeu. La présence de ce terme connu et rebattu crée une tension entre inscription dans le japonisme français et rejet de cette même mode : Vivien semble utiliser ce cliché pour mieux le ramener à son sens originel. Le chapitre « Luciole et Mousmé » évoque « Yoshi⁵¹⁸ », « petite compagne » de chasse aux lucioles, dans un cadre entièrement féminin. La portée

⁵¹³ Patrick Beillevaire, « "L'autre de l'autre". Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *op. cit.*, p. 56.

⁵¹⁴ Cité par Patrick Beillevaire, « "L'autre de l'autre" ». Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *op. cit.*, p. 60.

⁵¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome 7, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1921, p. 224.

⁵¹⁶ Ludovic Naudeau, *Le Japon moderne, son évolution*, Flammarion, 1909, p. 297.

⁵¹⁷ Renée Vivien, *L'Être double*, *op. cit.*, p. 44.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

érotique se trouve ainsi chassée de la représentation. Surtout, le passage se clôt sur l'apparition imaginaire, devant les trois jeunes femmes présentes, Géraldine, Natacha et Vivian, de leurs *alter ego* nippones : « Elle se tut, et, devant les jeunes femmes, frissonnaient les robes, brodées de cigognes, des petites mousmés⁵¹⁹. »

Avec l'intertexte japonais, Vivien s'inscrit encore une fois dans une mode esthétique d'époque tout en cherchant à la transcender. Elle convoque certains clichés japonistes qui rappellent au lecteur nombre de textes français, mais voile parallèlement cette influence en ne citant en épigraphe et à l'intérieur du texte que des poétesses nippones. Là aussi, la strate française contemporaine qu'il lui est reproché d'imiter est discrètement écartée. Outre le terme « mousmé » de Pierre Loti, les traductions littérales mêlées d'inventions par Vivian Lindsay, dans *L'Être double*, rappellent notamment les *Poèmes de la libellule* de Judith Gautier, d'abord traduits littéralement du japonais par Kinmochi Saionji, puis versifiés par la poétesse⁵²⁰. Partout, la poétesse établit un équilibre entre intégration et mise à distance. Comme pour Sappho ou Dante, mais aussi pour les poètes anglais romantiques et préraphaélites, Vivien choisit de faire apparaître les textes originaux, et de ne se référer à la poésie française que par écho.

Ce phénomène ne prend toutefois son sens que par la comparaison : c'est face à la somme d'épigraphes et de citations non françaises, traduites ou non, au sein des recueils poétiques et des romans que les références explicites à la poésie française contemporaines apparaissent bien dérisoires. Si l'on trouve les noms de Vigny, de Flaubert ou de Villiers de L'Isle-Adam dans seulement trois exergues, nulle trace des symbolistes et des décadents, nulle référence précise à Hugo, aux parnassiens, ou même à des auteurs plus anciens dont Vivien écrit son admiration dans sa correspondance, de Ronsard à Racine. Projetant le regard du lecteur sur des influences anciennes, étrangères, lointaines, qui rappellent le XIX^e siècle français sans le nommer, Vivien joue un habile jeu de reflets : elle montre et cache, cache tout en montrant. Les renvois à des textes français, quant à eux, sont presque toujours dissimulés, déstabilisants, voire volontairement contradictoires avec le propos de l'œuvre.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁵²⁰ Judith Gautier, *Poèmes de la libellule*, illustrés par Yamamoto, Paris, Gillot, 1885.

II - MONTRER ET CACHER : LE JEU DE L'INTERTEXTE IMPLICITE

1 - MONTRER POUR MIEUX TROMPER

Les reprises de poètes français sont non seulement rares dans l'œuvre de Renée Vivien, mais encore sont-elles bien souvent implicites. Dans un passage de son étude sur *L'Intertextualité* cité précédemment, Tiphaine Samoyault présente l'épigraphe comme une opération « élémentaire et exemplaire de l'intertextualité⁵²¹ », permettant à la fois « une séparation (grâce au blanc qui dissocie l'intertexte et le texte) » et une réunion : « le texte s'approprie les qualités, et le renom, d'un auteur ou d'un texte précédents »⁵²². Si les épigraphes en langue étrangère présentes dans l'œuvre correspondent à ces critères, les rares citations d'œuvres françaises obéissent à d'autres règles, et témoignent d'un usage singulier de l'intertexte. Tantôt posées au-dessus du texte sans aucunes « explications didactiques⁵²³ », tantôt utilisées pour être mieux subverties, les épigraphes tirées d'œuvres françaises obéissent à un processus opposé à celui des citations étrangères, qui produit une mise à distance plutôt qu'un rapprochement. Contrairement aux passages tirés de Sappho, de Dante ou de Swinburne avec lesquels l'œuvre trace un continuum, ceux que Vivien prélève dans les œuvres françaises du XIX^e siècle sont souvent utilisés pour être mieux subvertis.

On trouve ainsi dans le recueil en prose *Du vert au violet*, en tête du premier texte « Lilith⁵²⁴ », une épigraphe tirée de *Morgane, Drame en cinq actes*, pièce de Villiers de l'Isle Adam qui a connu un faible succès : « Au fond des choses, croyez-moi, la femme n'a jamais aimé que le serpent ». Le lien entre cette assertion et la figure de Lilith à laquelle le poème est consacré semble d'abord évident : créature démoniaque redessinée par les légendes juives du Moyen Âge, elle est la première femme d'Adam, créée en même temps que lui, et qui a refusé de se soumettre à son autorité, lui préférant le serpent. Cet extrait, tiré de la scène VIII de l'Acte II, est toutefois contenu dans une réplique métalittéraire tout à fait misogyne de

⁵²¹ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 48

⁵²² *Ibid.*, p. 47.

⁵²³ *Ibid.*, p. 43.

⁵²⁴ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, op. cit., p. 3.

Montecelli au Comte Ricci, dans laquelle cette préférence pour le serpent est perçue le vice primordial responsable de l'inévitable perversité des femmes :

Poésie et femme ? Deux ennemis mortels ! Plaire au physique c'est le secret. Il faut luire, captiver, miroiter, étinceler. Au fond des choses, croyez-moi, la femme n'a jamais aimé que le serpent⁵²⁵.

Chez Renée Vivien, au contraire, la figure subversive de Lilith est perçue comme une tutelle exemplaire. Femme originelle supplantant Ève dans le poème « Souveraines⁵²⁶ » du recueil *Évocations*, elle est ici présentée comme « plus belle que la Mère de la race humaine⁵²⁷ ». Cette primauté de la reine des succubes vient de sa rébellion : elle est celle qui refuse les « plaisirs sans beauté » et préfère le serpent, « Amant mystique⁵²⁸ », à l'amour avilissant d'Adam. Le récit de la Genèse est totalement inversé par le poème. Lilith dit au serpent, qui lui vante les mérites d'Adam : « Tu mens, et tu me tentes par l'appât vulgaire des plaisirs sans beauté⁵²⁹ », faisant de la tentation de l'étreinte avec l'homme, et non plus avec le serpent, le véritable péché originel. Vivien prend la réplique de Montecelli au mot pour la retourner contre les hommes : l'enlacement avec le serpent, qui fait naître les « songes pervers, les parfums malfaisants, les poisons de révolte et de luxure⁵³⁰ » est encore préférable à l'étreinte masculine qui n'engendre que l'asservissement, et c'est précisément cette union qui fait naître la poésie.

Renée Vivien sélectionne, dans les œuvres d'auteurs français de la seconde moitié du XIXe, des extraits à réécrire et à contredire : l'intertexte français est utilisé autant à des fins de filiation que de subversion. La poétesse contourne l'évidence, rendant explicites les reprises qu'on ne cesse de vouloir déceler dans son œuvre pour mieux en prendre le contre-pied. Dans le recueil de nouvelles *La Dame à la louve*, elle se sert d'une citation de la Tentation de saint Antoine de Flaubert, pour en donner une lecture inversée dans le récit « Le voile de Vashti⁵³¹ ». La reine Vashti, première femme du roi perse Ahasuérus, avant Esther, est connue pour avoir refusé de se présenter devant lui et ses convives pour montrer sa

525 Auguste de Villiers de l'Isle Adam, *Morgane*, drame en cinq actes et en prose, Paris, Chamuel, 1894, p. 80.

526 Renée Vivien, « Souveraines », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 93.

527 Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, op. cit., p. 3.

528 *Ibid.*, p. 4.

529 *Ibid.*

530 *Ibid.*, p. 5.

531 Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 87.

beauté, lors d'un festin. La nouvelle de Renée Vivien raconte, sur le ton de l'éloge, la légende de cette reine répudiée pour s'être opposée aux ordres de son mari. On y retrouve une évocation de Lilith, dont l'histoire est contée par « une vieille esclave juive⁵³² » et semble inspirer la rébellion de Vashti. Les deux femmes ont repoussé le désir des hommes et se sont refusées, symboliquement pour la première femme d'Ahasuérus, à l'étreinte masculine. Là encore, le récit se construit ainsi en opposition avec son épigraphe. En effet, la citation de Flaubert tirée du chapitre IV, « Innocente comme le Christ, qui est mort pour les hommes, elle s'est dévouée pour les femmes⁵³³ », se rapporte à Hélène/Ennoia, femme de Simon le magicien qu'il a achetée dans une taverne, et qu'il présente à Antoine comme la réincarnation des femmes maudites de légende :

Elle a été l'Hélène des Troyens, dont le poète Stésichore a maudit la mémoire. Elle a été Lucrece, la patricienne violée par les rois. Elle a été Dalila, qui coupait les cheveux de Samson. Elle a été cette fille d'Israël qui s'abandonnait à des boucs. Elle a aimé l'adultère, l'idolâtrie, le mensonge et la sottise. Elle s'est prostituée à tous les peuples. Elle a chanté dans tous les carrefours. Elle a baisé tous les visages⁵³⁴.

L'Hélène de Flaubert, femme publique, archétype de la prostituée, s'oppose nettement à Vashti, figure virginale de la beauté secrète qui ne doit pas être profanée par « l'impur regard des hommes⁵³⁵ ». L'intertexte est modifié par le texte de Renée Vivien, qui choisit de faire s'associer la femme de Simon à une victime pure en la mettant sur le même plan que Vashti. Elle redéfinit surtout l'image de la femme exemplaire, « Innocente comme le Christ » et qui s'est « dévouée pour les femmes » : c'est par la rébellion et le refus de la soumission que Vashti, qui renonce à la royauté pour conserver sa virginité, acquiert pour Vivien un statut messianique. Comme pour l'épigraphe tirée de Morgane, le sens de l'extrait de Flaubert est renversé par le texte de Renée Vivien.

La piste des différentes influences se trouve ainsi brouillée : là où l'intertexte traduit s'intègre à l'œuvre, par une reprise textuelle ou sémantique, les rares épigraphes d'œuvres françaises sont détournées de leur sens originel. Ce renversement prend ainsi des allures parodiques, comme c'est le cas dans *L'Être double*.

⁵³² *Ibid.*, p. 88.

⁵³³ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint-Antoine*, in *Œuvres complètes et annexes*, Arvensa éditions, 2014, p. 1295.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 90.

Michele Hannoosh, dans *Parody and decadence*, fait de l'épigraphe le phénomène privilégié de la parodie :

L'épigraphe est particulièrement appropriée à la parodie, car elle fonctionne de la même manière ; elle cite aussi une autre œuvre dans un contexte différent et donne à cette citation une nouvelle signification en rapport avec l'histoire qu'elle introduit. Séparée du texte et mise en évidence distinctement à son début, l'épigraphe signale un désaccord entre l'autorité littéraire citée et l'œuvre qui suit, tout en engageant une relation entre elles, exactement comme la parodie à l'égard du texte parodié⁵³⁶.

La nouvelle signification que donne le chapitre X de *L'Être double* à son épigraphe, constituée des quatre premières strophes des *Destinées* d'Alfred de Vigny, permet un détournement du texte original qui prête à sourire. Renée Vivien choisit de ne conserver du très long poème de Vigny – 41 tercets – que les douze premiers vers dans lesquels sont évoquées les créatures allégoriques des destinées, figures divines polythéistes. Elle coupe ainsi son épigraphe avant l'apparition du Sauveur qui vient délivrer les hommes de la « fatalité » pour leur donner la « responsabilité⁵³⁷ », du moins le temps que Dieu ne décide que les « destinées » conserveront finalement leur rôle :

*Retournez en mon nom, Reines, je suis la Grâce.
L'homme sera toujours un nageur incertain
Dans les ondes du temps qui se mesure et passe*⁵³⁸.

Renée Vivien efface la portée chrétienne du poème en le coupant, et surtout en le plaçant en tête d'un chapitre dont le titre évoque les rites antiques : « L'ombre de l'augure⁵³⁹ ». La portée parodique est ensuite instaurée par le récit romanesque. Les implacables « Destinées » de Vigny servent ici à introduire un très court chapitre en focalisation interne, dans lequel Raoul de Vauriel réfléchit à son futur adultère. La « fatalité » divine de Vigny, celle de la mort qui désespère les hommes, se trouve ainsi totalement dégradée, rapportée à l'inévitable bassesse masculine qui promet la trahison pour tout destin. Le personnage grotesque se dédouane ici de toute la « responsabilité » que le Christ apporte aux hommes dans le texte de Vigny, en faisant de sa trahison un ordre divin : « Raoul écoutait ces prédictions

⁵³⁶ Michele Hannoosh, *Parody and decadence, Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 29, cité et traduit par Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, 1994, p. 61.

⁵³⁷ Alfred de Vigny, *Les Destinées, poèmes philosophiques*, Michel Lévy frères, 1864, p. 9.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵³⁹ Renée Vivien, *L'Être double, op. cit.*, p. 73.

intérieures avec la colère dont les peuples anciens saluaient les prophéties fâcheuses des augures⁵⁴⁰ », est-il ainsi précisé à la fin du passage. Les divines destinées sont ici traitées sur le mode burlesque, venant préparer une prosaïque tromperie. Le chapitre de Vivien vient profaner le texte christique de Vigny en le remplaçant au sein d'une intrigue des plus triviales. La poétesse joue à nouveau, cette fois en dégradant l'épisode originel, à prendre le contrepied du texte. Les épigraphes tirées d'œuvres françaises font ainsi l'objet d'une appropriation bien distincte de celle que Vivien pratique avec le reste de l'intertexte. Reprenant les assertions de personnages misogynes, comme c'est le cas pour le Simon de Flaubert ou le Montecelli de Villiers de l'Isle Adam, Vivien déstabilise son lecteur en faisant résonner avec eux des voix tout à fait contraires à sa propre esthétique. Elle ne se plie alors au jeu de l'hommage qu'à condition de le vider de sa fonction.

Lorsque les citations sont détachées du texte et complétées par des explicitations didactiques, ainsi relativement faciles à replacer dans leur contexte d'origine, elles prennent ainsi volontiers le lecteur dans un double piège : piège de l'étonnement face à l'incongruité de la citation dans un premier temps, piège de l'inversion de sens ensuite. Il s'agit là de l'un des nombreux procédés de déstabilisation que Vivien utilise pour brouiller les pistes lorsqu'elle se réfère à des auteurs français dans ses épigraphes. Un autre consiste à en dissimuler l'origine. « Les oripeaux⁵⁴¹ », poème de *La Vénus des aveugles*, s'ouvre ainsi sur deux vers dont la provenance n'est pas précisée, « Je ne danserai pas sur ton tréteau banal,/Avec tes histrions et tes prostituées. » Il s'agit en fait des deux derniers alexandrins des « Montreurs », contenus dans les *Poèmes barbares* de Leconte de l'Isle⁵⁴², posés ici sans guillemets, à la manière des autocitations que Vivien place parfois en exergue de ses poèmes. Sans référence, cet extrait se perd, pour un lecteur qui n'aurait pas une connaissance précise de l'œuvre de Leconte de l'Isle, parmi les autres épigraphes mystérieuses qui ponctuent les volumes. L'une des rares citations d'un poète français au sein des recueils – les autres sont dans des ouvrages romanesques – est également l'une des seules à n'être aucunement explicitée. C'est le corps du poème qui se charge d'indiquer au lecteur que ces deux vers n'appartiennent pas à Vivien, dans la mesure où la scène décrite est à l'opposé

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ Renée Vivien, « Les oripeaux », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁴² Charles Leconte de l'Isle, « Les montreurs », *Poèmes barbares*, Lemerre, 1889, p. 222.

de ce qui y est affirmé. Au refus de s'exposer à la foule affirmé dans le poème d'origine, Vivien substitue un texte dans lequel le sujet lyrique et son amante sont des « âmes publiques » dont la foule « aux remous de troupeau⁵⁴³ » se repaît. La femme aimée devient dès lors la « prostituée », et la voix poétique l'« histrion », inversant le propos du poème source :

*Découvre à l'air des nuits tes seins prostitués.
Sur les murs la foule a groupé ses fresques.
Mes gestes fiévreux sont accentués
Par l'explosion des tambours burlesques.
Je tourne mes yeux sotttement épris
Vers ton corps lascif, que l'amour efflanque.
Car nous endurons un égal mépris,
Ô toi la danseuse ivre, ô moi la saltimbanque⁵⁴⁴.*

Vivien subvertit le texte de Leconte de L'Isle en présentant l'activité poétique elle-même comme une autre forme d'exhibition. Le poète saltimbanque impudique « drape » de ses vers « les membres d'arlequine⁵⁴⁵ » de l'amante, devenue dès lors un bien public. La critique de la foule est ici reprise pour mieux déplorer l'impossibilité d'échapper à son regard voyeur. En plus d'être incomplète, la référence au poète parnassien est modifiée par le poème, comme pour les autres épigraphes françaises. Elle demeure cependant une citation réelle et littérale, qui renvoie donc encore relativement directement, malgré l'absence de références, à sa source. Ailleurs, souvent au sein des romans, Renée Vivien va encore plus loin en faisant apparaître, par l'italique ou l'utilisation de guillemets, des citations largement modifiées ou dont l'origine, en plus de n'être pas spécifiée, est introuvable. À l'effacement didactique font écho ces quelques simulacres de mise en évidence.

L'Être double est ponctué de références vagues qui feignent de faire appel aux connaissances du lecteur et l'engagent en réalité dans une vaine enquête. Au chapitre XIII, le personnage de Raoul, au moment de l'étreinte avec Natacha, cite une phrase « surgissant du fond d'un roman oublié », placée entre guillemets : « Je donne toute mon existence humaine pour le charme d'une heure⁵⁴⁶. » La précision

⁵⁴³ Renée Vivien, « Les oripeaux », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 147.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 89.

« oublié » est ici fort à propos, puisque cette phrase est très difficile à réattribuer, d'autant que, l'intrigue se déroulant en Angleterre, on ne saurait dire si ledit roman est à chercher du côté des littératures anglaise ou française. Là ne s'arrête pas le jeu de piste : on trouve un écho à cette assertion, un an plus tôt, dans le poème « Vers les sirènes⁵⁴⁷ » du recueil *Évocations*, qui réécrit un épisode de l'*Odyssée* :

*Ô lâches compagnons d'Ulysse ! Pour une heure
Je donne l'existence humaine ! [...]*

Il serait tentant, dès lors, de voir là un phénomène d'autocitation. La précision sur l'origine de la phrase citée par Raoul, un « roman oublié », interdit toutefois cette conclusion. Il pourrait encore s'agir, d'une œuvre à l'autre, de la mise en abyme d'une citation de l'*Odyssée*. Là encore, la solution n'est pas satisfaisante : l'épopée d'Homère n'est pas un roman, elle est encore moins un « roman oublié », et aucun passage ne s'y rapproche des mots du personnage de *L'Être double*. Le seul roman que nous ayons pu trouver contenant une phrase presque similaire est *Volonté*, de Georges Ohnet :

Quand ma main touche la vôtre, il me semble que du feu coule dans mes veines ; pour que vous m'apparteniez, je donnerais tout mon sang, car, j'en suis sûr, une heure de votre amour vaudrait tous les jours qu'il me reste à vivre⁵⁴⁸.

Il serait plausible qu'un personnage tel que Raoul, dépeint comme médiocre, cite cet auteur populaire que Vivien affirme détester dans sa correspondance de jeunesse⁵⁴⁹. Le cadre amoureux du livre de Georges Ohnet se trouverait alors repris et parodié par la scène d'étreinte toute prosaïque et intéressée entre Natacha et l'époux de Géraldine de Vauriel. Une précision, au chapitre suivant, rend de surcroît ce rapprochement vraisemblable : « Le jeune homme, qui empruntait habituellement aux feuilletons classiques ses effusions sentimentales [...]»⁵⁵⁰ » Pour autant, la présence de cette même phrase dans le poème « Vers les sirènes⁵⁵¹ » invalide la référence à Ohnet : il est peu probable que Vivien reprenne à son propre compte l'œuvre de ce romancier répudié. Cette simple citation, on le voit, nous engage dans un cercle vicieux.

⁵⁴⁷ Renée Vivien, « Vers les sirènes », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 111.

⁵⁴⁸ Georges Ohnet, *Les Batailles de la vie : Volonté*, Ollendorff, Paris 1888, p. 92.

⁵⁴⁹ Voir Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, F. 164, in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 76.

⁵⁵⁰ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 91.

⁵⁵¹ Renée Vivien, « Vers les sirènes », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 111.

Tout le roman est parsemé de ces renvois étranges. Souvent amenés par le discours direct, ils sont présentés comme des citations rapportées. Dès lors, la fiabilité de la restitution est incertaine et interdit toute conclusion solide sur leur provenance. Au chapitre XIV, Raoul répète « textuellement » une idée trouvée « dans sa lecture de la veille⁵⁵² », elle aussi introuvable dans une œuvre antérieure. Plus loin, au chapitre XVI, Géraldine évoque à Natacha son tempérament « anglais », et raconte qu'« Un poète a dit *qu'ils ont toujours la mer autour d'eux*⁵⁵³ », sans plus de précision sur l'identité de ce poète. À la même page, elle répète une « traduction », envoyée par Vivian Lindsay le matin même, elle aussi sans origine :

*Le monde est sans forme
Dans les ténèbres.
Mais les ténèbres
Ne peuvent point
Cacher les fleurs*⁵⁵⁴.

Comme nous l'avons déjà vu, le tissage intertextuel est indissociable, au sein de l'œuvre de Renée Vivien, de ces mystifications. La confusion entre le moi et l'autre, entre l'ancien et le nouveau, prend une ampleur labyrinthique au fil des recueils et des romans. Ce phénomène concerne tout particulièrement l'intertexte français. À l'inverse des renvois explicites à Sappho, Shakespeare ou Swinburne, tutelles littéraires revendiquées et intégrées visiblement dans le texte d'arrivée, les citations tirées d'œuvres françaises sont tantôt inadaptées, choisies pour être détournées, tantôt mystérieuses, sans référence ou même sans origine. Ce signalement visible de la citation, par l'italique ou les guillemets, sans pour autant de précision sur son auteur, correspond au second cas d'« impli-citation » analysé par Bernard Magné dans les œuvres de Perec, expliqué par Tiphaine Samoyault dans son étude sur *L'Intertextualité* : « L'acte de citer n'est plus dissimulé mais un énonciateur fictif s'est approprié le discours du véritable énonciateur qui n'est pas mentionné⁵⁵⁵. » Dans cette situation, malgré la dissimulation du nom de l'auteur, le texte de Renée Vivien engage le lecteur à l'enquête. Ailleurs, pour la majorité des références à la littérature française contemporaine, la reconnaissance des allusions ou des citations dissimulées au sein des poèmes et des romans est entièrement soumise aux connaissances du lecteur.

⁵⁵² Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 92.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 45.

2 - CACHER : IMPLI-CITATIONS

Le premier cas d'« impli-citation » est distingué par Bernard Magné chez Georges Perec qui « se contente de supprimer les signes de changement d'énonciation (guillemets, alinéa, notes) permettant à un énonciateur de s'attribuer le discours d'un autre au nez et à la barbe du lecteur⁵⁵⁶ ». La poésie de Renée Vivien est parsemée d'emprunts littéralement avalés par le texte. Le lecteur n'a alors plus aucun indice à disposition. Tout le jeu d'entrelacement visible, de référence, de reprise et de dédoublement, tous les pièges tendus encouragent toutefois celui qui veut se prêter au jeu à demeurer sur le qui-vive. Les épigraphes sans auteurs, comme celle des « Oripeaux⁵⁵⁷ », les citations sans origine, sont autant d'incitations à adopter une posture de méfiance. Le lecteur minutieux – qui en 1900 n'a pas d'autres moyens de retrouver les textes originaux que celui de les connaître au préalable – trouve ainsi, semée dans les poèmes et les romans de Renée Vivien, une importante quantité de renvois implicites à tout un réseau intertextuel français, souvent contemporain ou tout juste antérieur à la poétesse.

À la polyphonie visible, construite par l'intégration d'œuvres lointaines par le temps, la langue ou l'espace, se joint un phénomène de dissimulation : l'intégration de certaines influences se fait à la condition d'un « gommage de tout effet d'hétérogénéité⁵⁵⁸ ». Le plus frappant des cas d'absorption, qui flirte plaisamment avec le plagiat, se trouve au sein du poème « Étonnement devant le jour⁵⁵⁹ », du recueil tardif *Dans un coin de violettes*, et a été repéré en premier par Salomon Reinach. Le premier vers de ce texte est en effet une reprise littérale du vers 155 de la *Phèdre* de Racine : « Mes yeux sont éblouis du jour que je revois ! ». Le propos de cet alexandrin est développé tout au long du poème qui se présente comme un pastiche de monologue tragique. Il en reprend les traits stylistiques, notamment les questions oratoires, les exclamations, les apostrophes au « destin », ainsi que la rigueur métrique :

*Mais comment puis-je ainsi voir la lumière en face,
Moi dont le cœur est lourd et dont l'âme est si lasse ?*

*Ô mon destin mauvais... Je suis devant l'amour
Un adversaire nu... Voici venir le jour !*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵⁷ Renée Vivien, « Les Oripeaux », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 147.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ Renée Vivien, « Étonnement devant le jour », *Dans un coin de violettes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 294.

À la manière de Racine, la poétesse accorde un soin tout particulier aux césures, utilise davantage de diérèses qu'à l'accoutumée, construit plusieurs vers sur des termes monosyllabiques. Renée Vivien reprend également le motif de l'amour fatal de Phèdre pour Hippolyte et de son impossible lutte contre elle-même : tout le poème semble, pour celui qui sait retrouver l'emprunt et son origine, se présenter comme une amplification des paroles de l'héroïne racinienne. Plusieurs lectures des mêmes vers sont ainsi possibles, selon que le lecteur perçoit ou non la présence du transtexte. Si cette « impli-citation » est exemplaire, car à la fois littérale et dénuée de tout signe de reprise, Racine n'est pas, on s'en doute, l'auteur le plus mobilisé au sein de ce jeu de piste. D'autres références, souvent plus courtes, participent davantage au maillage textuel implicite mis en place par Renée Vivien.

Les renvois discrets à Baudelaire, perçu par une large partie de la critique comme l'influence principale de la poétesse, voire comme son maître à penser, sont plus fréquents et nous disent davantage de la posture poétique de Vivien. Elle s'amuse en effet volontiers à emprunter au poète symboliste des éléments de langage caractéristiques. Ces références implicites sont relativement nombreuses mais elles ne sont jamais littérales, et leur caractère intentionnel demeure par conséquent incertain. Difficile par exemple, face au premier tercet d'un « Sonnet⁵⁶⁰ » d'Évocations, de ne pas penser à l'auteur des Fleurs du mal :

*Une chauve-souris parfois rôde et s'égare
D'un vol supplicé, tortueux et bizarre,
Ainsi qu'une âme en peine errant près des autels.*

La présence simultanée d'une description du vol de la « chauve-souris » et du qualificatif « bizarre » évoque très nettement le poète symboliste. D'abord, en faisant écho à un quatrain du célèbre Spleen LXXVIII :

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris* ⁵⁶¹.

Surtout, en rappelant les théories de Baudelaire sur le beau :

⁵⁶⁰ Renée Vivien, « Sonnet », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 112.

⁵⁶¹ Charles Baudelaire, « Spleen LXXVIII », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 74.

Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau ⁵⁶².

Pour un lecteur rompu aux jeux intertextuels de Renée Vivien, la mobilisation conjointe de ces deux éléments ne peut paraître anodine, d'autant que le poème, qui esthétise un cimetière, incarne précisément les propos de Baudelaire sur la beauté.

Renée Vivien renie le poète symboliste notamment pour sa représentation des *Femmes damnées*, qu'elle ne lui pardonne jamais. Constamment comparée à lui, phénomène dont elle rit jaune dans ses lettres à Jean Charles-Brun⁵⁶³, elle sème dans son œuvre des allusions à ses écrits qui sont autant de pieds de nez à la critique. Le motif de la passante, qui donne lieu à l'un des poèmes les plus célèbres de Baudelaire, est par exemple décliné à plusieurs reprises dans les recueils de Renée Vivien. On trouve pour la première fois dans le recueil *À l'heure des mains jointes* un poème intitulé « Elle passe⁵⁶⁴ », qui rappelle le sonnet baudelairien dont il amplifie le propos. Le sujet poétique buvant « crispé comme un extravagant⁵⁶⁵ » dans le texte d'origine est ici encore plus marginal, puisque mêlé à « la foule des lépreux ». La passante, « agile et noble, avec sa jambe de statue » dans *Les Fleurs du mal*, est ici divinisée : figure consolatrice et virginale, elle « sanctifi[e] le chemin » et soulage les sanglots. La thématique amoureuse, en revanche, est effacée. La « fugitive beauté » contemplée par le poète esseulé se change ainsi en créature divine qui se fond dans le clair de lune, admirée par un groupe d'idolâtres. Le titre choisi par Vivien et le premier quatrain font écho au texte de Baudelaire, dont le poème se distancie par la suite :

*Le ciel l'encadre ainsi que ferait une châsse,
Et je vivrais cent ans sans jamais la revoir.
Elle est soudaine : elle est le miracle du soir.
L'instant religieux brille et tinte. Elle passe...*

Ce passage rappelle notamment le premier tercet du sonnet des *Fleurs du mal* :

*Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

⁵⁶² Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, 1868, p. 216.

⁵⁶³ Voir Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁶⁴ Renée Vivien, « Elle passe », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁶⁵ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 92.

Dans *Sillages*, deux ans plus tard, Renée Vivien reprend le motif baudelairien dans un autre poème dont le titre est très proche du premier : « Elle passa⁵⁶⁶ ». L'utilisation du passé simple rapproche encore davantage ce texte du sonnet de Baudelaire en reprenant le temps d'origine du verbe, conjugué dans le troisième vers « Une femme passa, d'une main fastueuse [...]»⁵⁶⁷ ». Surtout, contrairement à « Elle passe », ce poème reprend l'adresse imaginaire à la passante que le poète symboliste développe sur les deux tercets. Au tutoiement baudelairien, Vivien substitue cependant un « vous », plus adapté à une amante là encore divinisée. Le motif de l'apparition de la femme aimée comme réveil de l'inspiration poétique est également repris : le vers « dont le regard m'a fait soudainement renaître » devient ainsi « Miraculeusement vous m'êtes apparue ». Vivien utilise enfin, comme son prédécesseur, les apostrophes successives. Au dernier vers d'« À une passante », « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais », fait ainsi écho le vers 12, « Ô lys parfait, Ô clair de lune irréprochable ». La frustration de la rencontre manquée se mue toutefois en angoisse de la souffrance amoureuse à venir : « Je pleure de sentir mon cœur entre vos mains » vient ainsi conclure le poème. Un troisième texte – nous avons évoqué le goût de Renée Vivien pour le dédoublement de certains poèmes –, évoque, lui aussi, le sonnet des *Fleurs du mal*, davantage par son titre que par son contenu cette fois, « Le chant de celle qui passe⁵⁶⁸ », dans *Du vert au violet*.

Outre ce motif, on pourrait encore voir, dans l'antithétique « Litanie de la haine⁵⁶⁹ » de *La Vénus des aveugles*, un écho à l'inversion que Baudelaire avait déjà fait subir à cette prière liturgique dans les « Litanies de Satan⁵⁷⁰ ». L'influence de Baudelaire sur l'œuvre de Vivien existe indéniablement. Elle existe cependant pour tous les poètes de la fin du siècle sans qu'on n'en ait systématiquement fait un argument de dévalorisation. Tout se passe comme si la poétesse se jouait de cette manie critique, intégrant certaines images étroitement liées à Baudelaire tout en ne faisant jamais apparaître son nom, hormis pour le rejeter, dans *L'Être double*, par l'intermédiaire du personnage d'Olivier⁵⁷¹.

⁵⁶⁶ Renée Vivien, « Elle passa », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 255.

⁵⁶⁷ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. 92.

⁵⁶⁸ Renée Vivien, « Le chant de celle qui passe », *Du vert au violet*, op. cit., p. 97.

⁵⁶⁹ Renée Vivien, « Litanies de la haine », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p.

⁵⁷⁰ Charles Baudelaire, « Litanies de Satan », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. 123.

⁵⁷¹ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 37.

D'autres renvois critiques au poète, plus discrets, ponctuent son œuvre. « Paroles à l'amie⁵⁷² », poème de 1906 dans lequel le sujet lyrique évoque l'opprobre qui s'abat sur les lesbiennes, contient ainsi un quatrain qui sonne comme un règlement de comptes avec l'auteur des *Femmes damnées* :

*On n'a point lu combien mon regard était clair
Sur le chemin où me conduit ma destinée,
Et l'on a dit : « Quelle est cette femme damnée
Que ronge sourdement la flamme de l'enfer ? »*

On pourrait également penser que « La splendide prostituée⁵⁷³ », sous-titrée, « récit d'un envieux », dans *La Dame à la louve*, parodie la misogynie de Baudelaire, révélée notamment par la parution de ses journaux intimes en 1887. Dans le premier paragraphe de cette nouvelle, le narrateur, un homme rustre insultant une prostituée, semble poursuivre l'assertion de Baudelaire, « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable⁵⁷⁴ », reprenant exactement la même construction dans sa proposition « la Gloire est femme, c'est-à-dire cruelle et perverse ». L'évocation, à la fin du récit, de son goût pour Rimbaud et Charles Cros, deux poètes fréquemment rapprochés de Baudelaire, encourage cette interprétation : le personnage grossier vient caricaturer les propos misogynes de l'époque. Entre reprise et rejet, l'auteur des *Fleurs du mal* est présent en filigrane, dans un habile jeu de miroirs déformants. Il est d'ailleurs loin d'être le seul écrivain français auquel le texte de la poétesse ne se réfère que de manière dissimulée. Ces échos, à la fois perceptibles et incertains, sont nombreux. Jointes aux autres phénomènes intertextuels, ils participent à créer un réseau polyphonique complexe qui réclame de la part du lecteur une attention particulière et une posture alerte. Parmi les poètes qui donnent lieu à des « implications⁵⁷⁵ », beaucoup sont admirés par Vivien tout au long de son existence. C'est notamment le cas de Victor Hugo, dont l'influence sur la poétesse se lit particulièrement dans *Ma vie et mes idées*, en 1894, et à la toute fin de sa vie.

Le nom du poète n'apparaît jamais dans son œuvre, hormis dans une allusion du narrateur de « La splendide prostituée⁵⁷⁶ ». Celui-ci dit lui préférer Rimbaud et Cros, affirmation qui, portée par un personnage masculin odieux, nous révèle par inversion

⁵⁷² Renée Vivien, « Paroles à l'amie », À l'heure des mains jointes, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 172.

⁵⁷³ Renée Vivien, « La splendide prostituée », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 77.

⁵⁷⁴ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes*, tome 1, op. cit., p. 677.

⁵⁷⁵ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 44.

⁵⁷⁶ Renée Vivien, « La splendide prostituée », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 77.

l'admiration de l'autrice pour l'écrivain romantique. Si Victor Hugo n'est cité que dans cette nouvelle, on trouve au fil des recueils poétiques de nombreux renvois à son œuvre, ce particulièrement dans *Le Vent des vaisseaux*, publié à titre posthume en 1910. Cet écrit tardif est véritablement imprégné par la philosophie autant que par les images hugoliennes, et se présente presque comme un hommage implicite au poète. Son titre est déjà un renvoi à l'œuvre de Victor Hugo : le terme de « vaisseau » est fréquemment utilisé par le poète, souvent mis en relation avec celui de « vent ». On peut notamment penser à la préface du recueil *Les Feuilles d'automne* :

D'ailleurs, parce que le vent, comme on dit, n'est pas à la poésie, ce n'est pas un motif pour que la poésie ne prenne pas son envol. Tout au contraire des vaisseaux, les oiseaux ne volent bien que contre le vent. Or la poésie tient de l'oiseau⁵⁷⁷.

Il faut surtout voir dans ce titre une référence au poème XXXV du « livre lyrique : La destinée » des *Quatre Vents de l'esprit*, publié en 1881 :

*Hommes, vos grands vaisseaux qui vont sous les étoiles,
Embarrassant les vents dans leurs gouffres de voiles*⁵⁷⁸

L'allusion à ce recueil est encore plus explicite dans le premier poème du recueil de Vivien, dont le titre, « Les quatre vents⁵⁷⁹ », tout comme le contenu, rend l'emprunt évident. Le motif des « quatre vents » y est utilisé deux fois, en ouverture et en fermeture du poème, dans un parallélisme : « Les quatre vents se sont réunis sous mon toit. » Il est à nouveau convoqué dans le poème suivant, « Le rire des vents⁵⁸⁰ », à deux reprises également, dans une anaphore entre le vers introducteur « Les quatre vents ont ri dans le ciel du matin » et le premier du second quatrain, « Les quatre vents ont ri dans le ciel de l'aurore. » Vivien distille ainsi la métaphore hugolienne des « vents de l'esprit », dégradée toutefois par un recueil placé entièrement sous le signe de l'échec poétique :

*Vous voici réunis, ô quatre Vents que j'aime !
Et vous chantez, et vous criez tous réunis
Avec la joie et le désespoir infinis
Que ressent le poète face au poème*⁵⁸¹.

⁵⁷⁷ Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*, in *Œuvres complètes*, Poésie, tome 17, Paris, Ollendorff, 1909, p. 5.

⁵⁷⁸ Victor Hugo, XXXV, « L'immense être inconnu sourit », *Les Quatre Vents de l'esprit*, livre 3 « Le livre lyrique : La destinée », in *Œuvres complètes*, Poésie, tome 10, *op. cit.*, p. 301.

⁵⁷⁹ Renée Vivien, « Les quatre vents », *Le Vent des vaisseaux*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 305.

⁵⁸⁰ « Le rire des vents », *ibid.*

⁵⁸¹ « Les quatre vents », *ibid.*

Aux *Quatre vents de l'esprit*, œuvre fleuve en forme de bilan, Vivien substitue un court recueil désespéré. Elle reprend le motif hugolien des « marins » dans le poème « Chapelle des marins⁵⁸² », ainsi que dans « Voile impatiente⁵⁸³ », au sein duquel les « vieux marins », images de la voix poétique, attendent un vent qui ne vient pas, tandis que « la voile pourrit dans la vase du port... ». Le recueil se clôt sur une dernière supplication à ce « vent de l'esprit » :

*Viens vers moi ! Porte-moi, comme tu fis souvent,
Toi qui sais dominer la mer immense, ô vent !⁵⁸⁴*

Tout le volume se place dans la filiation de Victor Hugo par cette dilution du motif du vent, mais aussi par la récurrence de réflexions métalittéraires sur le rôle du poète. Jusque-là globalement absente des poèmes de Vivien, la figure de l'artiste est ici omniprésente, dans des textes comme « Le palais du Poète », « Domination du poème », « Orgueil du poète » ou encore « Le poète »⁵⁸⁵. Dans ce dernier poème, Renée Vivien reprend le thème hugolien du poète prophète, décliné notamment dans *Des rayons et des ombres*, et en offre là encore une version dégradée, puisque personne ne semble plus écouter le message divin :

*Mais sous le grand manteau percé de mille trous,
Si vieux qu'il est pareil aux innombrables toiles
Que l'araignée a su tramer sous les étoiles,
S'ouvrent ses yeux divins, prophétiques et fous.*

*Cet inconnu c'est le poète en son passage,
Et le vent du chemin lui dicte, ainsi qu'un dieu
Dicte un ordre divin, son chant impérieux...
Mais, hélas ! Nul n'entend le merveilleux message ⁵⁸⁶.*

Comment ne pas penser ici au poète voyant, « courbé dans vos ruines », de « La fonction du poète⁵⁸⁷ » :

*Peuples ! Écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.*

⁵⁸² « Chapelle des marins », *ibid.*, p. 307.

⁵⁸³ « Voile impatiente », *ibid.*, p. 316.

⁵⁸⁴ « La mouette qui s'éleva », *ibid.*

⁵⁸⁵ « Le palais du poète », « Domination du poème », « Orgueil du poète », « Le poète », *ibid.*, p. 306, p. 312, p. 314.

⁵⁸⁶ « Le poète », *ibid.*, p. 314.

⁵⁸⁷ Victor Hugo, « La fonction du poète », *Les rayons et les ombres*, in *Œuvres complètes*, tome 17, *op. cit.*, p. 546.

*Des temps futurs perçant les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.
Homme, il est doux comme une femme.
Dieu parle à voix basse à son âme
Comme aux forêts et comme aux flots.*

La figure du patriarche romantique traverse tout le recueil tout en étant doublement mise à distance, par l'absence de son nom et le caractère implicite des références d'une part, par la relecture décadente et désespérée de son œuvre d'autre part. Là encore, la reprise est à la fois perceptible, car presque littérale, et toujours incertaine : Vivien choisit des termes et des expressions qui éveillent le doute du lecteur tout en ne le confortant jamais totalement dans ses présomptions.

Ce jeu de piste concerne encore de nombreux autres poètes. Parmi les romantiques, Chateaubriand, dont on sait grâce à ses échanges avec Amédée Moullé que Vivien en était une lectrice assidue, est presque littéralement repris dans « Caravanes⁵⁸⁸ ». Ce poème du recueil *Flambeaux éteints* dessine un Orient très proche de la représentation que déploient les *Mémoires d'outre-tombe*. La première strophe, surtout, se ferme sur une allusion à Smyrne et une comparaison du port turc avec une courtisane, « Smyrne dort, du sommeil repu des courtisanes », qui reprend exactement la figure utilisée par le romantique dans le chapitre VIII de son œuvre : « À Smyrne, le soir, la nature dort comme une courtisane fatiguée d'amour⁵⁸⁹. » Concernant les poètes de la veine symboliste ou décadente, dont l'influence est prégnante dans l'œuvre de Renée Vivien, les renvois textuels se font davantage dans les titres. Certains des titres de Vivien sont en effet déjà largement investis par ses contemporains ou les poètes qui lui sont tout juste antérieurs. On retrouve Verlaine dans la « Chanson pour elle⁵⁹⁰ » de *La Vénus des aveugles*, recueil le plus nettement influencé par l'auteur des *Amies*, ou encore dans « Intérieur⁵⁹¹ » de *À l'heure des mains jointes*. Ce dernier, s'il exclut la première personne présente chez Verlaine, reprend également le thème de l'isolement du monde, et celui de l'apparition féminine comme seul rappel de l'existence du

⁵⁸⁸ Renée Vivien, « Caravanes », *Flambeaux éteints*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 231.

⁵⁸⁹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. intégrale augmentée, Paris, Arvensa Éditions, 2014, p. 432.

⁵⁹⁰ Renée Vivien, « Chanson pour elle », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 133.

⁵⁹¹ Renée Vivien, « Intérieur », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 216.

dehors. On songe également à l'auteur des *Poèmes saturniens* face au « Sonnet pour la lune » ou à « l'Invocation à la lune »⁵⁹², qui convoquent tous deux une longue tradition symboliste.

D'autres emprunts possibles sont encore à relever. Le titre du recueil *Flambeaux éteints*, notamment, repris d'un poème de *Cendres et Poussières* dans lequel est écrit « les cyprès qui semblent des flambeaux éteints⁵⁹³ », est une image récurrente pour désigner, par l'extinction de la lumière, la perte de l'esprit ou de l'amour. Très fréquent chez les penseurs des Lumières, notamment chez Voltaire dans le *Poème de la loi naturelle*, le flambeau est image de la raison humaine au XVIII^e, et devient plus volontiers métaphore de la passion amoureuse pour les romantiques et les symbolistes. Plus précisément, on retrouve l'expression de « flambeaux éteints » chez Nerval, dans « Les Cydalises⁵⁹⁴ », poème qui évoque les « amoureuses [...] au tombeau » et se clôt sur une exhortation :

*L'éternité profonde
Souriait dans vos yeux...
Flambeaux éteints du monde,
Rallumez-vous aux cieux !*

Vivien reprend cette double symbolique prêtée par Nerval aux « flambeaux éteints », fugacité du temps et perte du sentiment amoureux, dans le poème éponyme qui ouvre son recueil :

*Je sens mourir l'odeur des jeunes hyacinthes.
La fièvre me secoue en des frissons ardents,
Tout s'éteint et tout meurt... Et je claque des dents
Parmi les lys fanés et les torches éteintes⁵⁹⁵.*

Parmi ces références plus générales, plus courtes donc moins certaines, on peut également compter le titre de l'un des poèmes de *Du vert au violet*, « Le magasin d'idées⁵⁹⁶ », expression inventée par Rousseau dans *Les Confessions* et dont le sens convient d'ailleurs assez bien au rapport que Vivien entretient avec la littérature :

⁵⁹² Renée Vivien, « Sonnet pour la lune », *Sillages* ; « L'Invocation à la lune », *Dans un coin de violettes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 239, p. 290.

⁵⁹³ Renée Vivien, « La pleureuse », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 58.

⁵⁹⁴ Gérard de Nerval, « Les Cydalises », *Petits Châteaux de Bohême : prose et poésie*, Eugène Didier, 1853, p. 41.

⁵⁹⁵ Renée Vivien, « Flambeaux éteints », *Flambeaux éteints*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 223.

⁵⁹⁶ Renée Vivien, « Le magasin d'idées », *Du vert au violet*, op. cit., p. 61.

En lisant chaque auteur, je me fis une loi d'adopter et de suivre toutes ses idées sans y mêler les miennes et celles d'un autre, et sans jamais disputer avec lui. Je me dis : « Commençons par me faire un magasin d'idées, vraies ou fausses, mais nettes, en attendant que ma tête en soit assez fournie pour pouvoir les comparer et choisir »⁵⁹⁷.

Le « magasin d'idées » prend une forme matérielle dans le texte de Vivien. Il y est évoqué un vendeur d'idées qui tente de convaincre le sujet lyrique d'acheter « un songe de poète » ou « une magnifique idée de libertin ». La voix poétique rejette le commerçant, préférant partir en quête d'une « idée personnelle »⁵⁹⁸. Si le propos s'éloigne nettement du texte de Rousseau, il est probable qu'il ait été inspiré par l'expression du philosophe. Le jeu de renvoi se fait enfin, dans certains cas, par un seul mot dont la rareté ou la nouveauté suffit à évoquer un auteur. Le terme de « bleuités », utilisé dans « Les îles »⁵⁹⁹, est un emprunt à Rimbaud, inventeur de ce néologisme qu'il utilise dans « Les premières communions » puis dans « Le bateau ivre » pour désigner le fond des eaux :

*Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !*⁶⁰⁰

Jean de Palacio fait de cette suffixation en « -ité » un standard décadent dans le glossaire de son étude *La Décadence : le mot et la chose*⁶⁰¹. On pourrait dans une moindre mesure relever le terme de « vénusté », utilisé au pluriel, chose inhabituelle, dans le poème « La pleureuse »⁶⁰² de *Cendres et Poussières* :

*Elle y vient prolonger son rêve solitaire.
Ivre de vénustés et de vagues chaleurs,
Elle sent, le visage enfiévré par les fleurs,
D'anciennes voluptés sommeiller dans la terre.*

Vivien utilise ici une signification originale du terme de « venusté », qui ne désigne pas tant ici une beauté comparable à celle de Vénus qu'une impression délicate sur les sens. Ce sens restreint, qui le rapproche du terme « volupté » présent dans le

⁵⁹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Firmin-Didot, 1844, p. 223.

⁵⁹⁸ Renée Vivien, « Le magasin d'idées », *Du vert au violet*, op. cit., p. 63.

⁵⁹⁹ Renée Vivien, « Les îles », *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 140.

⁶⁰⁰ Arthur Rimbaud, « Le bateau ivre », in *Poésies complètes, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur*, L. Vanier, 1895, p. 17.

⁶⁰¹ Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles lettres, 2011, p. 72.

⁶⁰² Renée Vivien, « La pleureuse », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 58.

poème, est notamment utilisé par Chateaubriand, qui évoque dans les *Mémoires d'outre-tombe* le « ciel voluptueux, la vénusté des flots⁶⁰³ » de Venise.

Vivien parsème ainsi sa poésie de références plus ou moins évidentes, plus ou moins longues, à des œuvres françaises. Celles-ci, toujours implicites, sont incertaines et font appel aux connaissances et à l'attention minutieuse d'un lecteur mis en alerte par la polyphonie visible de l'œuvre.

Différents niveaux d'intertextualité se superposent ainsi et créent une tension essentielle au sein de l'œuvre entre assimilation et rejet, entre le montré et le caché, entre l'évident et l'incertain. Jouant sur des références communes avec le lecteur – avec un certain type de lecteur, faudrait-il plutôt écrire – envers lequel son œuvre est particulièrement exigeante, Vivien crée avec lui une connivence tout en le laissant toujours dans une position inconfortable. Dans son œuvre éminemment polyphonique, la coprésence textuelle fait l'objet d'un travail permanent et varié : l'appel à des connaissances littéraires communes, tantôt explicite, est presque totalement dissimulé lorsqu'il concerne des œuvres françaises. Ce jeu de lumière et d'ombre crée d'innombrables possibilités de lecture : la linéarité de l'œuvre est enrichie de renvois internes et externes, de reprises diluées çà et là, de références cachées. Le lecteur peut choisir de survoler cette complexité ou d'entrer le labyrinthe de l'œuvre et ainsi être sans cesse sur ses gardes. Si la décadence est la grande absente du jeu singulier que pratique Vivien avec la littérature, l'organisation de ce maillage transtextuel a quelque chose d'intrinsèquement fin-de-siècle : le jeu de miroirs, de reflets, de trahison, le mélange entre le moi et l'autre, l'irisation des limites sont autant de mises en application, dans la construction même de l'œuvre, des motifs décadents.



La polyphonie tient un rôle générateur dans l'œuvre de Renée Vivien. La poétesse 1900, lectrice minutieuse et femme érudite, joue constamment avec la mémoire des textes, allant jusqu'à parodier le phénomène intertextuel en

⁶⁰³ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Intégrale augmentée, Paris, Arvensa Éditions, 2014, p. 2867.

brouillant les pistes par des autocitations ou des exergues sans origine. L'étude des références visibles et cachées dans son œuvre nous donne de Vivien une image inverse à celle de disciple inconsciente ou d'incarnation de la décadence qu'ont voulu voir bon nombre de critiques. Le reproche d'imitation, redouté par les artistes du XIX^e, utilisé pour discréditer les œuvres féminines, ne paralyse pas l'autrice d'*Études et Préludes*. La mémoire littéraire donne au contraire lieu, de manière croissante, à un travail tout à fait singulier d'assimilation et de rejet, d'ouverture et de fermeture. Dans un habile jeu de regards, Renée Vivien imite explicitement certains auteurs pour mieux jouer à en dissimuler d'autres. Elle multiplie les procédés de reprise et de réécriture : traduction, fragmentation, pastiche, dilution, amplification, versification, absorption, auxquels elle ajoute, perturbant ce réseau déjà complexe, autocitations et renvois internes. Il y a dans cet enchevêtrement une manière de jouer avec le lecteur, mais aussi et surtout un moyen original de créer le neuf à partir de la reprise d'œuvres antérieures.

Cette mise en scène de la confrontation de tout auteur aux textes déjà écrits confère aux volumes de Renée Vivien une véritable modernité. Elle développe précocement, même sans la formuler nettement, une pensée originale sur ce qu'est l'intertextualité, et au travers de cette pensée sur ce qu'est la littérature : une œuvre se construit sur la répétition et la variation, sur le mouvement surtout. La poétesse 1900 confronte les voix, les langues, les époques pour faire émaner une esthétique neuve fondée sur le mélange, l'entre-deux. Le labyrinthe intertextuel qui s'établit au sein de ses écrits participe à l'élaboration de cette poétique singulière, en entraînant le lecteur depuis la sphère du connu vers l'égaré. Vivien joue sur l'incertitude, sur le flou : la polyphonie de son œuvre reproduit les « ondoiements » incertains du corps de l'amante, pour échapper toujours à la fixité.

Avec Renée Vivien, le lecteur est face à des écrits à la fois rassurants, car étroitement liés à une époque et ses modes, et totalement déstabilisants, parce qu'ils jouent sur ces codes connus pour mieux les troubler. Son œuvre est fondamentalement ouverte à l'altérité, aux influences multiples et variées, et semble paradoxalement tourbillonner sur elle-même. Elle est un tout fermé, construit sur le ressassement et la variation, et en même temps essentiellement ouvert. L'œuvre de Renée Vivien peut être lue sur plusieurs niveaux. Convoquant à première vue des figures et des motifs pour la plupart déjà connus du lecteur fin-de-siècle, elle l'embarque toutefois vers un ailleurs.

DEUXIÈME PARTIE



**ÉCHOS ET REFLETS :
POUR UNE ESTHÉTIQUE
DU MÉLANGE**

Chapitre premier

« *CONSTRAINT* » OU « *DIFFUSION* »⁶⁰⁴ ? UNE SYNTHÈSE DES ENJEUX ESTHÉTIQUES DU XIX^e SIÈCLE

Synthèse et déplacement

Jean-Paul Goujon insiste, dans la préface de la réédition des œuvres complètes de Renée Vivien qu'il publie en 1986, sur la multiplicité et la variété des influences littéraires qui se rencontrent dans sa poésie. Dressant une généalogie des auteurs ayant inspiré son œuvre, il évoque d'abord Sappho, puis « l'idéalisme amoureux et mystique de Dante », « Pétrarque et les Troubadours », ainsi que « Ronsard et Chénier », avant d'établir une liste d'auteurs du XIX^e siècle :

On mentionnera également Péladan, Barrès, Judith Gautier, Lorrain, Rodenbach et Villiers de L'Isle-Adam. Ce qui a été conservé de sa bibliothèque nous montre qu'elle lisait aussi Gautier, Taine, Mallarmé, d'Annunzio, Flaubert, Goncourt, Lewis Carroll, Leopardi, Nietzsche⁶⁰⁵.

L'œuvre de la poétesse est tout à fait représentative de l'esthétique du tournant du siècle, période de transition tendue entre les enseignements néoclassiques et symbolistes, l'idéalisme, la persistance réaliste, l'émergence du naturisme. On retrouve au cœur de l'écriture poétique de Renée Vivien les grands débats poétiques qui ont animé les décennies précédentes : tentation du mélange et de l'indéfinition d'une part, travail de la contrainte de l'autre, désir et rejet de la nature. Comme ses prédécesseurs parnassiens, Vivien travaille avec minutie la correspondance entre littérature et art pictural ; comme les symbolistes, elle est obsédée par les liens à tisser entre poésie et musique. Son œuvre est, à bien des égards, un carrefour des tendances artistiques du tournant 1900, époque qui, à bien des égards, se présente elle-même comme une synthèse du siècle. Jean-Paul Goujon écrit plus haut à ce sujet :

⁶⁰⁴ Voir Gretchen Schultz, *A Gendered lyric, subjectivity and difference in nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 38.

⁶⁰⁵ Jean-Paul Goujon, introduction à *l'Œuvre poétique complète de Renée Vivien*, Régine Deforges, 1986, p.11.

C'est un fait qu'on retrouve chez Vivien les lys de Mucha, les Vinci de Péladan, les turqueries de Loti, les filles-fleurs de Wagner, les sirènes de Burne-Jones, les goules de Lorrain, les revenants de Rollinat, les androgynes de Samain, et bien d'autres choses encore⁶⁰⁶.

Dans son étude sur le genre du lyrisme, Gretchen Schultz analyse les évolutions poétiques du XIX^e siècle à l'aune de deux mouvements contraires de « *constraint* » et de « *diffusion* »⁶⁰⁷. Selon son étude, de manière schématique, le romantisme met en place une esthétique de la diffusion, quand le Parnasse préfère jouer de la contrainte. Les symbolistes, souligne-t-elle enfin, retournent vers un idéal de fluidité et d'irisation. Cette évolution du paradigme esthétique est aussi une évolution de la posture poétique sur la question du genre, « *central to the transformation of poetry* »⁶⁰⁸ : la tentation du mélange et de l'abolition des contours est aussi un mouvement d'hybridation du sujet lyrique, qui tantôt se « féminise », pour les romantiques notamment, tantôt part en quête d'un idéal hermaphrodite, particulièrement à la fin du siècle. L'influence conjointe des romantiques, des préraphaélites et des préceptes du Parnasse sur l'œuvre de Vivien se note précisément dans la coexistence, au sein de son œuvre poétique, d'une tentation de « *constraint* » et d'un désir de « *diffusion* », situation d'entre-deux qui correspond d'ailleurs précisément à certains traits du décadentisme, telle que présenté par Jean de Palacio : « Tout est dans ce « *demi* », dont la Décadence, des *Demi-vierges* aux *Demi-sexes*, s'est montrée si friande, et qui rend son appréhension si difficile⁶⁰⁹. » Transposée sur un sujet poétique féminin, cette tension qui conditionne l'espace poétique de l'œuvre est plus encore qu'ailleurs travaillée par des enjeux de genre. En effet, dans ce cadre précis, la « *diffusion* » renvoie à un idéal poétique de neutralité – celui de la gynandre – autant qu'elle représente une menace de contamination du monde lesbien par le genre masculin.

L'oscillation entre fixité et mouvement, séparation et mélange renvoie donc indirectement à la question des influences qui travaillent l'écriture de Vivien. Ce balancement fait à la fois de son œuvre une synthèse éclairante sur les évolutions esthétiques du siècle et un exemple remarquable des débats qui animent très précisément le tournant 1900. Nous verrons qu'il préside à l'élaboration de son esthétique et notamment, à titre représentatif, qu'il conditionne le travail de la forme, le traitement musical et le motif pictural.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁰⁷ Gretchen Schultz, *A Gendered lyric, subjectivity and difference in nineteenth-century French Poetry*, op. cit., 1999, p. 38.

⁶⁰⁸ *Ibid.* p. 247, « *central[e]* dans la transformation de la poésie. »

⁶⁰⁹ Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, *Les Belles lettres*, 2011, p. 97.

I - FORME DU POÈME : ENTRE CLASSICISME ET HYBRIDATIONS

1 - APPRIVOISER LES FORMES CLASSIQUES

L'analyse formelle des recueils de Renée Vivien témoigne bien de sa posture duelle quant à la tension entre « *constraint* » et « *diffusion* » analysée par Gretchen Schultz. Alors que le vers libre, dont l'impulsion vient notamment des traductions d'œuvres poétiques anglaises et américaines, est en plein essor, Vivien, anglaise, qui traduit entre autres Swinburne et Shakespeare, privilégie l'alexandrin et les formes classiques. Elle choisit également de travailler le poème en prose, genre quelque peu démodé en 1900. Nombre de commentateurs de l'époque, parmi lesquels Maurras, y voient une déclaration d'attachement à sa langue d'adoption, voire une volonté de se faire plus française que les poètes français, à l'heure où ces derniers se tournent volontiers vers la littérature anglo-saxonne. Vivien aime travailler la métrique française, ciseler précisément ses vers : son œuvre tend à première vue résolument, sur ce point, vers une esthétique de la contrainte ou de la retenue. Il est toutefois bien dommage de réduire le très complexe travail formel de son œuvre à une simple volonté de compenser sa nationalité étrangère. Cet apparent passéisme formel est par ailleurs contrebalancé par de nombreux déplacements étonnants, qui font naître le mouvement à l'intérieur même de la « *constraint* ». Là, comme pour le jeu intertextuel, tout se joue dans la subtilité de la variation, dans une réappropriation discrète et progressive.

La classification des différentes longueurs, strophes et vers utilisés par Renée Vivien au fil de son œuvre poétique nous donne un bon aperçu des grandes tendances de ce travail formel. Il en ressort une nette prédilection pour l'alexandrin : nous avons dénombré dans les recueils deux cent soixante-huit poèmes isométriques en alexandrins, contre une vingtaine de poèmes en octosyllabes et seulement deux en décasyllabes. Concernant les strophes, les variations sont plus fréquentes malgré une préférence pour le quatrain. Tous les poèmes isométriques en octosyllabes et en décasyllabes, notamment, sont divisés en quatrains, c'est-à-dire vingt-deux poèmes. Pour les poèmes en alexandrins, cent quatre d'entre eux sont divisés en quatrains, entre deux et quatorze pour les

« Paroles à l'amie⁶¹⁰ » d'*À l'heure des mains jointes*, contre soixante-dix-huit en distiques, vingt-trois en tercets, neuf en quintils, treize en sizains, trois en septains, un en huitain. Les poèmes hétérostrophiques ou en strophes hétérométriques sont par ailleurs largement minoritaires. Sans compter les strophes saphiques, ils sont seulement une quarantaine dans les *Poèmes 1901-1910* de Renée Vivien, sur environ trois cents pièces. La présence des poèmes en prose ne doit ainsi pas occulter ce trait central d'une œuvre globalement caractérisée par la rigueur de la versification et la recherche de pureté formelle.

Il n'est guère étonnant, dès lors, que Vivien aime particulièrement à travailler le sonnet. Cette forme fixe est très présente dans les premiers recueils de la poétesse. De plus en plus rare à partir d'*À l'heure des mains jointes*, œuvre dans laquelle sont privilégiées des formes plus longues, elle revient en 1908 dans *Sillages*. Son tout premier recueil, *Études et préludes*, en contient sept, tous signalés comme tels par un sobre titre « Sonnet », qui se contente donc de signaler leur forme. Cette particularité les distingue des autres poèmes : elle motive une attente chez le lecteur et rend visible la filiation classique. Outre les sonnets, l'utilisation d'un simple titre générique permet d'annoncer les « Chansons ». Ces deux formes, l'une classique et noble par excellence, l'autre populaire et musicale, soulignent d'emblée la tension qui préside au travail poétique de Renée Vivien. Les « Chansons » sont d'ailleurs au même nombre que les sonnets dans ce premier recueil, créant un équilibre parfait entre fixité et fantaisie. Dans la pure tradition poétique héritée de la Pléiade, cinq des sonnets d'*Études et Préludes* sont réservés au thème amoureux. Dans les recueils suivants, alors que tous les autres poèmes sont à nouveau dotés de titres, les sonnets et les chansons se contentent encore majoritairement de cette désignation formelle. Renée Vivien semble toutefois s'appropriier progressivement ces formes qui sont au cœur de la poésie française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Aux simples titres « Sonnets » d'*Études et préludes*, elle ajoute progressivement des compléments. On trouve notamment dans *Cendres et Poussières* un « Sonnet féminin⁶¹¹ », puis dans *La Vénus des aveugles* les « Sonnet de porcelaine⁶¹² » et « Sonnet à une enfant⁶¹³ ». Ces trois titres demeurent relativement obscurs. Le qualificatif du « sonnet » n'y renvoie jamais au même

⁶¹⁰ Renée Vivien, « Paroles à l'amie », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, ErosOnyx, Aurillac, 2009, p. 172.

⁶¹¹ « Sonnet féminin », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 67.

⁶¹² « Sonnet de porcelaine », *La Vénus des aveugles*, *op. cit.*, p. 134.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 137.

domaine : « féminin » fait écho à la forme, la nature des rimes du poème, « de porcelaine » au propos, celui de la fragilité de l'amante et du souvenir, tandis qu'« à un enfant » évoque la destinataire du message poétique. Cette variété redonne déjà un certain mouvement à la forme fixe. À mesure qu'ils se raréfient, les sonnets de Vivien laissent percevoir une appropriation progressive du canon poétique. Ils sont d'ailleurs souvent l'occasion de se mesurer au panthéon de la poésie, comme en attestent les derniers apparaissant dans son œuvre, « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare⁶¹⁴ », traductions adaptées du poète élisabéthain.

Cet intérêt particulier accordé au sonnet et la rigueur avec laquelle la poétesse respecte les caractéristiques de cette « forme parfaite par excellence⁶¹⁵ » sont une des manifestations de son goût pour la retenue ou « *constraint*⁶¹⁶ ». Tous les sonnets de Renée Vivien, hormis le « Sonnet féminin⁶¹⁷ » dont la particularité rimique est indiquée, respectent l'alternance des rimes masculines et féminines. Ils sont tous des sonnets marotiques et se ferment sur la pointe du deuxième tercet. L'immense majorité des alexandrins qui les composent contiennent une césure à l'hémistiche, contrairement à ceux des autres poèmes, et représentent une unité de sens. De la même manière, le goût de Vivien pour la réutilisation savante de la chanson populaire s'inscrit dans les tendances de l'époque, et évoque notamment les travaux de Banville ou de Verlaine. Une bonne partie des poèmes en octosyllabes qui ponctuent son œuvre poétique, huit sur dix-sept, sont des « Chansons », allant de deux à cinq quatrains de rimes généralement croisées. À l'heure de l'assouplissement de la forme, la poésie de Renée Vivien s'inscrit ainsi plutôt du côté du Parnasse, comme l'atteste encore le choix de son éditeur Alphonse Lemerre, conservateur nettement rattaché à ce mouvement depuis les années 1870. Plutôt que de briser les carcans formels de la poésie ou de s'engager dans les débats autour du vers libre, elle cherche à atteindre tout au long de son existence une perfection à l'intérieur des contraintes.

Le travail formel, l'élection du mot juste, le rythme et les rimes sont une véritable obsession pour Renée Vivien qui retouche, corrige, supprime des poèmes déjà publiés jusqu'à sa mort en 1909. Charles Brun, ami et mentor de la poétesse,

⁶¹⁴ « Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare », *Sillages*, *op. cit.*, p. 180.

⁶¹⁵ Claude Millet, « Autour du Parnasse », in Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, PUF, 1997, p. 352.

⁶¹⁶ Gretchen Schultz, *A Gendered lyric, subjectivity and difference in nineteenth-century French Poetry*, *op. cit.*, p. 38.

⁶¹⁷ « Sonnet féminin », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 67.

qui suit de près l'élaboration de ses recueils, évoque dans son livre hommage ce perfectionnisme outrancier, faisant du « souci douloureux qu'elle eut de la perfection formelle » la marque de « ce qu'elle avait conservé de parnassianisme » :

Nous dirions qu'il n'y a pas une négligence dans ces quinze volumes, si l'auteur n'en avait jugé autrement, qui ne cessa, entre deux publications nouvelles, de reprendre, d'améliorer les anciennes, supprimant plus qu'il n'ajoutait, et réduisant même tous ses livres, par un choix rigoureux, à ne plus former que deux « anthologies » définitives⁶¹⁸.

Et en effet, la comparaison, à titre d'exemple, de la première version publiée du recueil *Études et Préludes* avec celle de 1909, qui est aujourd'hui disponible, fait apparaître une quantité étonnante de corrections, de modifications et de suppressions. Nous nous limiterons ici à quelques exemples représentatifs. Le poème qui ouvre cette œuvre, pour commencer, d'abord intitulé « Dédicace » puis devenu « À la femme aimée », voit ses deux derniers vers, « Mais la strophe monta puérile et pénible,/Piètre et piteux effort rempli de vanité⁶¹⁹ » modifiés en « Mais la strophe monta bégayante et pénible,/Reflet naïf, écho puéril, vol heurté⁶²⁰ ». Renée Vivien supprime la lourde allitération en [p] et le hiatus formé par les [r] de « effort rempli » à l'hémistiche. Le second alexandrin est en fait entièrement modifié pour créer un rythme ternaire. Trois périphrases se succèdent donc, brisant la césure, et allègent la triple qualification de l'« effort » dans la version initiale. De la même manière, « Bacchante triste » est sujet à de nombreuses modifications, et notamment son cinquième quatrain, dont deux vers sont méconnaissables dans la version de 1909 :

*Tout en elle est lassé des fausses allégresses.
Le sel mordant des pleurs, qui désole et meurtrit,
Vient corrompre la flamme et le miel des caresses :
Aux festins, elle seule est sombre quand on rit*⁶²¹.

Devient ainsi :

*Tout en elle est lassé des fausses allégresses.
Et le pressentiment des froids et durs matins
Vient corrompre la flamme et le miel des caresses.
Elle songe, parmi les roses des festins*⁶²².

⁶¹⁸ Jean Charles Brun, *Renée Vivien*, Paris, Edward Sansot, 1911, p. 12.

⁶¹⁹ Renée Vivien, « Dédicace », *Études et Préludes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901, p. 3.

⁶²⁰ Renée Vivien, « À la femme aimée », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 23.

⁶²¹ Renée Vivien, « Bacchante triste », *Études et Préludes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901, p. 7.

⁶²² Renée Vivien, « Bacchante triste », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 23.

Outre la nouvelle portée du sens, l'idée de crainte amenée par le terme « pressentiment » se substituant à celle du regret, contenue dans le « sel mordant des pleurs », la forme se trouve là aussi allégée par la suppression de la relative du deuxième hémistiche. Vivien recentre de surcroît l'intérêt poétique sur la bacchante qui « songe », et change l'impersonnel « on rit », en une image plus poétique, celle des « roses des festins », qui achève la réification des convives. Le poème « Souffle violent », quant à lui, renommé « Cri », est totalement modifié et recoupé. Certaines corrections concernent à l'inverse des détails, et notamment le remplacement d'un mot par un autre, souvent un synonyme, pour accentuer la musicalité du vers. Dans « Soir », par exemple, le verbe « opprime⁶²³ » est remplacé par « oppresse », dont la sonorité[s], créant une allitération avec « chaste », mime davantage le murmure de la voix poétique, dans les vers « Voici l'heure très simple et très chaste du soir/Où la couleur oppresse, où le luxe importune⁶²⁴ ». Assez naturellement, ce sont les sonnets qui sont à l'origine des changements les plus importants. Si dans la plupart des cas, pour les autres poèmes d'*Études et préludes*, la modification consiste en la suppression d'une strophe, la forme fixe du sonnet interdit ces effacements et oblige Vivien à des corrections plus subtiles qui garantissent souvent une plus grande harmonie sonore. L'avant-dernier sonnet du recueil est ainsi largement modifié entre l'édition de 1901 et celle de 1909 : seul son dernier tercet demeure intact. La première version :

*Elles passent au loin, frêles musiciennes.
Leur présence est pareille à l'ombre d'une voix,
Et leur souffle est dans l'air plein de légers émois,
D'accords agonisants aux langueurs lesbiennes.*

*Elles vont enseigner, formes aériennes,
L'harmonie et la règle aux rossignols des bois
Et murmurent en chœur leurs amours d'autrefois,
Aux sons luxurieux des lyres anciennes.*

*Leurs vers de passion pleurent au fond des nuits.
Elles mêlent des vols, des frissons et des bruits
Aux forêts de mystère et d'ombre recouvertes.*

*Comme pour exhaler le chant ou le soupir
On les sent hésiter, les lèvres entr'ouvertes...
Et le poète seul les entend revenir.*

⁶²³ Renée Vivien, « Soir », *Études et Préludes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901, p. 23.

⁶²⁴ Renée Vivien, « Soir », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 27.

est ainsi changée en :

*Écoutez... Celles-là sont les Musiciennes,
Leur présence est pareille à l'écho d'une voix,
Et leur souffle est dans l'air plein de légers émois,
Plein de très lents accords aux langueurs lesbiennes.*

*Et les voici passer, formes aériennes,
Se mêlant au silence harmonieux des bois,
Et redisant en chœur leurs amours d'autrefois,
Aux sons luxurieux de leurs lyres anciennes.*

*Ces chœurs, se lamentant, pleurent au fond des nuits
Et mêlent des essors, des frissons et des bruits
Aux forêts de silence et d'ombre recouvertes*

*Comme pour exhaler le chant ou le soupir
On les sent hésiter, les lèvres entr'ouvertes,
Et le poète seul les entend revenir.*

Renée Vivien modifie le mouvement général du poème, en repoussant le « passage » des « musiciennes » au second quatrain, créant ainsi le rapprochement progressif de celles que l'on ne fait qu'entendre dans la version de 1909. L'hypallage « ombre d'une voix » devient ainsi naturellement, au vers 2, « l'écho d'une voix ». Plutôt que d'ouvrir le poème sur « elles passent », la poétesse préfère exhorter le lecteur à l'écoute, et mobiliser ainsi ses sens progressivement, commençant par l'ouïe. L'image fugitive des musiciennes n'intervient ainsi que dans le deuxième quatrain « les voici passer, formes aériennes ». Le toucher des « frissons » apparaît ensuite au premier tercet. Le mouvement général du poème gagne ainsi en cohérence et en subtilité, avec ce crescendo sensoriel qui donne également plus de force à la pointe du sonnet, « et le poète seul les entend revenir ». La musique envahit progressivement le poème, mimée, dans la version de 1909, par le jeu des allitérations que Vivien soigne particulièrement dans ses corrections. Le vers 4, « D'accords agonisants aux langueurs lesbiennes » est ainsi simplifié par quatre monosyllabes – « plein de très lents » – qui allègent la lecture du vers et remplacent surtout l'allitération en [z] par une répétition en [l], plus musicale. De même, au vers 8, Vivien sacrifie la diérèse de « anciennes » en ajoutant le possessif « leurs », qui amplifie l'allitération en [l]. Celle-ci est reportée au mot « harmonieux » du vers 6, qui crée un écho avec « luxurieux », porteur lui aussi d'une diérèse. Plus loin, dans le premier tercet, le « chœur », notion plus musicale, remplace les « vers de passion ». La sonorité [s] se trouve alors déplacée au vers suivant, avec le terme « essors » venant se substituer aux « vols » pour mieux mimer les « frissons » dans une nouvelle allitération, « Et mêlent des essors,

des frissons et des bruits ». Le sonnet gagne en subtilité, en musicalité, mais aussi en force. Les « frêles musiciennes » deviennent « les Musiciennes », les « accords agonisants » de « très lents accords », l'image champêtre et canonique des « rossignols des bois » évolue vers l'oxymore « silence harmonieux », laissant au chant du chœur de femmes le monopole du son. Ce sonnet nous donne une idée assez claire de l'importance accordée par la poétesse à la forme et à la pureté musicale des vers. Le perfectionnisme de Renée Vivien, que nous avons déjà évoqué, le caractère presque sacré qu'elle donne à l'activité poétique, son isolement du monde, rappellent nettement la « valorisation de l'effort et de la volonté, aux dépens de l'inspiration, suspectée de n'être qu'un relâchement de cet effort⁶²⁵ », qu'évoque Claude Millet à propos du Parnasse dans l'ouvrage dirigé par Michel Jarrety. La rigueur formelle globale de l'œuvre de Vivien ne doit toutefois pas occulter la curiosité et la recherche de nouveauté.

L'intérêt que Vivien porte à la justesse de la versification est tout à fait remarquable, et la parution de ses lettres à Jean Charles-Brun nous donne encore un précieux témoignage de la génétique ciselée de ses recueils. La quête de perfection est toutefois indissociable, ce dès les premiers temps, d'une exploration et d'une réhabilitation des formes anciennes ainsi que d'une prise de liberté à partir des bases classiques. Autour du cœur formel réglé de son œuvre gravitent des variations et des déplacements qui perturbent l'horizon de lecture. Tout comme pour le jeu intertextuel, il y a dans la recherche formelle chez Vivien une volonté de mêler les références et d'osciller entre canon et subversion.

2 - FORMES ANCIENNES, FORMES RENOUVELÉES

L'utilisation majoritaire de formes poétiques classiques par Renée Vivien ne doit pas occulter le travail autour des formes rares ou anciennes qu'elle s'est attaché à accomplir tout au long de son existence. Passionnée par Sappho dont elle traduit les fragments en 1903, Renée Vivien est notamment reconnue pour sa maîtrise virtuose de la strophe sapphique. Composé de trois grands sapphiques et d'un vers adonique, ce modèle antique est partiellement réhabilité dans la seconde moitié du XIX^e siècle alors que Sappho, mais aussi les poètes de la Pléiade, qui

⁶²⁵ Claude Millet, « Autour du Parnasse », in Michel Jarrety, *La Poésie française du Moyen-Âge à nos jours*, op. cit., p. 353.

l'utilisaient fréquemment, sont à l'origine d'un engouement renouvelé. Les poètes qui s'intéressent à cette strophe s'inspirent notamment de Jean Antoine de Baïf ou de l'« Ode sapphique » de Ronsard :

Ronsard transpose le vers grec dans des strophes enchaînées, hétérométriques, des vers masculins de onze syllabes directement calqués sur le modèle grec fondé sur la combinaison du trochée, du spondée et du dactyle.⁶²⁶

Vivien est toutefois la première à s'atteler à l'exercice avec une telle rigueur et à s'approprier pleinement cette forme ancienne.

Banville, dans ses « Vers sapphiques », choisit de délaissier les « coulans et mignars Hendecasyllabes⁶²⁷ » recommandés par Du Bellay pour le décasyllabe avec césure à la cinquième syllabe. Rédigeant son recueil, *Améthystes, nouvelles odelettes amoureuses, composées sur des rythmes de Ronsard*, en hommage au prince de la Pléiade, il y reprend les motifs pétrarquistes tels que *l'innamoramento* et la victoire de la femme aimée sur le poète. Il en résulte que les travaux de Banville s'éloignent assez nettement, par la forme comme par le propos, de la strophe sapphique originelle. Le tout premier poème de Vivien en strophes sapphiques, contenu dans *Cendres et Poussières*, recueil de 1902, se présente dès son titre, « Sur le rythme sapphique », comme un exercice de style, et affirme à l'inverse un désir de fidélité à la forme antique. L'épigraphe, un extrait des fragments, nous indique que Vivien a déjà commencé sa traduction des œuvres de Sappho, publiée une année plus tard et dans laquelle chaque extrait du texte originel est recomposé sous la forme de strophes sapphiques. Il s'agit là de la toute première étape de l'assimilation de cette forme ancienne que Vivien utilise constamment dans les années 1903 à 1905⁶²⁸. Dans tous ses poèmes, elle respecte la disposition ronsardienne, en trois hendécasyllabes et un pentamètre, la césure à la cinquième syllabe et l'enjambement du dernier grand sapphique sur le vers adonique. Toutefois, la poétesse s'éloigne de la version de Ronsard en choisissant, dans *Cendres et Poussières*, des rimes plates *aabb*, et dans sa traduction des rimes croisées *abab*, plutôt que le mode d'enchaînement *aaab – bbcb* présent dans l'« Ode sapphique » du poète de la Pléiade. De surcroît, inspirée ici probablement par la

⁶²⁶ Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, Paris, Garnier, 2012, p. 130.

⁶²⁷ Joachim du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 137

⁶²⁸ Voir à ce sujet l'étude d'Yves Gérard le Dantec, « Les rythmes », in *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Aix-en-Provence, Éd. Du Feu, 1930.

plus grande liberté rimique des « *Sapphics* » de Swinburne, « elle ne s'astreint pas aux rimes masculines⁶²⁹ », comme le signale Philippe Martinon :

*L'ombre se drapait en des voiles de veuves,
La mer aspirait le sang tiède des fleuves,
L'Aphrodita blonde au regard décevant
Riait en rêvant⁶³⁰.*

Le travail des accents et des sonorités est ici remarquable. Les rimes plates se trouvent enrichies d'une rime intérieure à la césure des deux premiers vers, « drapait » et « aspirait », ainsi que de l'allitération en [v] des « voiles de veuves ». Surtout, si la rime change, Vivien a apporté un soin tout particulier à l'accent et aux sonorités des mots finaux : « décevant » fait ainsi écho aux sons [d] et [v] déjà présents dans « de veuves » et « des fleuves », créant l'harmonie générale de la strophe. Ce travail de l'accentuation et de la rime interne rappelle lui aussi la versification anglaise, et les strophes sapphiques du poète préraphaélite. Renée Vivien s'émancipe ainsi à la fois du texte de Banville et du texte ronsardien pour proposer une autre version de la strophe antique. Le propos lui aussi change : Renée Vivien, comme Swinburne, consacre globalement ses strophes sapphiques à « Psappha » elle-même plutôt que de reprendre les motifs de Ronsard. Ce travail des strophes sapphiques établit un lien direct avec le texte originel et écarte les réécritures préexistantes ainsi que la légende construite autour de Sappho au fil des siècles. Il tient un rôle décisif dans la filiation que la poétesse dessine avec l'aède grecque. Il n'est peut-être pas anodin que Vivien ait d'ailleurs choisi comme épigraphe à ces toutes premières strophes sapphiques un fragment de l'aède grecque dans lequel est affirmé « La lune s'est couchée, ainsi que les Pléiades », jouant de la double référence du nom. Le rapport ludique que Vivien entretient avec la mémoire littéraire laisse aisément imaginer là un possible clin d'œil.

Le traitement que la poétesse réserve à la strophe sapphique témoigne d'une volonté de s'émanciper ponctuellement du canon poétique contemporain pour aller au contact du texte originel. Les huit premiers poèmes en strophes sapphiques du recueil *Évocations*, publié la même année que la traduction des fragments, sont également consacrés à Mytilène et à Sappho. Nombre d'entre eux répètent les paroles de l'aède elle-même dans la mesure où il s'agit souvent, comme nous l'avons évoqué plus tôt, de variantes des réécritures proposées dans

⁶²⁹ Philippe Martinon, *Les Strophes: étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1912, p. 128

⁶³⁰ Renée Vivien, « Sur le rythme sapphique », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 62.

la *Traduction nouvelle*. Au fil des recueils, toutefois, la poétesse s'éloigne du monde antique et fait des strophes sapphiques un espace de déploiement pour sa parole propre. Le monde de Vivien remplace progressivement les références sapphiques. L'œuvre semble ainsi prendre naturellement la suite des fragments de l'aède, pour les adapter progressivement au discours poétique moderne. Dans *Sillages*, publié en 1908, se trouve ainsi un second poème « Sur le rythme sapphique », plus sombre, et qui développe notamment le thème de l'isolement et de l'échec poétique :

*Pour moi, ni l'amour triomphant, ni la gloire,
Ni le souffle vain d'hommages superflus.
Mais la paix d'un coin dans une maison noire
Où l'on aime plus*⁶³¹.

Vivien tend un pont entre son œuvre et celle de Sappho, puis adapte le monde antique à sa propre subjectivité. Sa réhabilitation de la strophe sapphique s'inscrit dans une quadruple filiation antique, préclassique, préraphaélite et parnassienne – cette dernière s'affirmant également dans le choix de graphie des noms grecs « Psappha, Prokné, Kupros », « selon les habitudes de l'école⁶³² » –, influences que l'œuvre rassemble et déborde.

La strophe sapphique n'est pas le seul témoin des explorations formelles de Renée Vivien et de son goût conjoint – à la manière des parnassiens – pour le classicisme et pour la recherche de nouveauté. À regarder de plus près les autres formes hétérométriques exploitées par Vivien, on entrevoit son goût pour la variation et pour la mise en commun d'héritages poétiques divers. On dénombre une quarantaine de poèmes à strophes hétérométriques dans les œuvres complètes *Poèmes 1901-1910* de Renée Vivien. Malgré leur faible quantité, ils sont de précieux textes pour qui étudie les influences de l'artiste 1900. Ces formes relativement rares ont en effet été, pour leur majorité, convoquées par des poètes contemporains ou tout juste antérieurs à Vivien après de longues décennies de délaissement. Dans la mesure où Vivien n'invente que très rarement des formes nouvelles et s'adonne plutôt à la reprise et à l'adaptation de modèles de versification existants, il est tentant, face à ces strophes originales, de partir en quête d'autres occurrences dans la poésie du deuxième XIX^e siècle. Philippe Martinon propose en 1912, dans son travail *Les strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, qui fait

⁶³¹ Renée Vivien, « Sur le rythme sapphique », *Sillages*, *op. cit.*, p. 276.

⁶³² Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 160.

plusieurs allusions à l'œuvre de Renée Vivien, un répertoire général des types de strophes utilisés dans l'histoire de la poésie française. Ce document précieux est fort utile à l'historicisation des strophes hétérométriques convoquées par la poétesse. Dans la grande majorité des cas, Vivien exploite des strophes qui n'ont été utilisées que dans les œuvres préclassiques, avant la fixation de Malherbe, et tout juste redécouvertes par les poètes parnassiens et symbolistes. On retrouve dans le répertoire de Martinon, aux entrées des strophes hétérométriques utilisées par Vivien, des influences de la poétesse fréquemment soulignées : Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Jean Richepin.

En ce qui concerne le quatrain hétérométrique, Renée Vivien en utilise deux variantes. La première, dans le poème « Violettes blanches⁶³³ » du recueil *Évocations*, suit le schéma 8.8.8.6. Ce quatrain à clausule composé de trois octosyllabes et un hexasyllabe, dont Martinon nous apprend qu'il a été utilisé la première fois par Claude Hopil dans son *Œuvre chrétienne* de 1602, a notamment été repris par Catulle Mendès dans *Les braises du cendrier* en 1900, dédié à Léon Dierx et qui s'ouvre sur un appel aux parnassiens⁶³⁴ :

*Elle fut haute et méritoire
La tâche des parnassiens
Nous sommes tranquilles. La gloire
Reconnaîtra les siens.*

Vivien reprend le ton solennel de Mendès, mais modifie légèrement cette strophe en faisant de la clausule un refrain, répétant inlassablement une référence aux « violettes blanches », symboles de « celle qui mourut hier », son amie Violet Shillito :

*Elles sont le souvenir clair
De Celle qui mourut hier
Et qui dort entre quatre planches
Les violettes blanches⁶³⁵.*

Le second type de quatrain hétérométrique, que Vivien n'utilise également qu'à une seule reprise, se trouve dans *La Vénus des aveugles*, et se compose de deux alexandrins qui entourent deux décasyllabes. Cette mesure embrassée est assez rare : on la retrouve presque exclusivement chez Sully Prudhomme⁶³⁶, dans la quatrième partie du *Bonheur*, « Harmonie et Beauté » avec l'élégie de Faustus à Stella :

⁶³³ Renée Vivien, « Les Violettes blanches », *Évocations*, *op. cit.*, p. 90.

⁶³⁴ Philippe Martinon, *Les Strophes*, *op. cit.*, p. 511.

⁶³⁵ Catulle Mendès, *Les Braises du cendrier*, Paris, Eugène Fasquelle, 1900, p. 3.

⁶³⁶ Philippe Martinon, *Les Strophes*, *op. cit.*, p. 525.

*Te souvient-il du parc où nous errions si tristes ?
Dans un sentier tout jonché de lilas
La solitude alanguissait nos pas,
Le crépuscule aux fleurs mêlait ses améthystes⁶³⁷.*

On retrouve encore un lien avec Sully Prudhomme dans l'utilisation du quintil à clausule, fréquent chez les parnassiens. Renée Vivien utilise ainsi dans « Entre dans mon royaume⁶³⁸ », un poème de Sillages, une strophe en 12.12.12.12.6 qui rappelle « Le Talion⁶³⁹ » de Leconte de Lisle, publié dans les *Poèmes tragiques* en 1895. La poétesse reprend non seulement l'organisation strophique, mais aussi le ton du parnassien, proche du monologue tragique :

*Entre dans mon royaume, envahis mon empire.
La grande salle a des colonnes de porphyre...
Nous y célébrerons les lumineux festins
Et nous réjouirons avec les morts hautains
Et les mortes charmantes.*

Nous savons, grâce à la liste des livres de la bibliothèque personnelle de Vivien établie par Imogen Bright et publiée dans *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, que parmi les « instruments de travail que l'écrivaine manipulait souvent et qu'elle annotait parfois abondamment⁶⁴⁰ », se trouvent les *Poèmes tragiques* de Leconte de Lisle, ainsi que le troisième volume de *l'Anthologie des poètes français contemporains* de George Walch, préfacée par Sully Prudhomme, consacrée au « Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse ». Vivien s'inspire librement des modèles remis au goût du jour par les parnassiens. On retrouve de la même manière dans son œuvre le sizain à clausule, déjà présent dans « la fille de l'Emyr⁶⁴¹ », ou encore la strophe décroissante utilisée par Prudhomme dans « Conseil⁶⁴² », poème des *Vaines tendresses*. Elle reprend également le huitain utilisé par Jean Richepin dans « Michaud-sans-casquette⁶⁴³ », poème de *La Bombarde*, publiée en 1899. Celui-ci est construit sur le rythme 8.6.8.6.8.8.6, qui rappelle le rythme de la chanson d'Alceste dans *Le Misanthrope*, 7.5.7.5.7.7.5, repris déjà par Victor Hugo dans *Les Misérables* et la « nouvelle chanson sur un vieil air »⁶⁴⁴. Ce type

⁶³⁷ Sully Prudhomme, « Harmonie et Beauté », *Le Bonheur* in *Œuvres de Sully Prudhomme, Poésies 1879-1888*, Paris, Alphonse Lemerre, 1888, p. 201-218.

⁶³⁸ Renée Vivien, « Entre dans mon royaume », *Sillages, op. cit.*, p. 277.

⁶³⁹ Charles Leconte de Lisle, « Le Talion », *Poèmes tragiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1895, p. 69.

⁶⁴⁰ Voir « Renée Vivien et les livres », in *Renée Vivien, une femme de lettre entre deux siècles*, Genève, Honoré Champion, 2012, p. 185.

⁶⁴¹ Charles Leconte de Lisle, « La fille de l'Emyr », *Poèmes barbares*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, p. 151.

⁶⁴² Sully Prudhomme, « Conseil », *Les Vaines tendresses*, Paris, Alphonse Lemerre, 1875, p. 7.

⁶⁴³ Jean Richepin, « Michaud-sans-casquette », *La Bombarde*, Paris, Eugène Fasquelle, 1899, p. 109.

⁶⁴⁴ Voir Philippe Martinon, *Les Strophes, op. cit.*, p. 344.

de strophe donne lieu aux poèmes les plus déroutants de Renée Vivien. Alors que la strophe hétérométrique reprise à Leconte de Lisle sert un poème épique, cette organisation, très probablement inspirée par la lecture de *La Bombarde*, est privilégiée dans des poèmes nettement décadents, teintés à la fois de légèreté et de noirceur. On la trouve dans deux poèmes aux accents musicaux, « La Nuit latente⁶⁴⁵ » et « La Douve⁶⁴⁶ », dans lesquels Vivien reprend trait pour trait les perversions appréciées par la poésie masculine fin-de-siècle. Les deux dernières strophes de « La Douve » évoquent ainsi un « amour féodal » dans lequel la voix poétique tyrannique, calquée sur les personnages masculins que Vivien mobilise dans sa prose, séquestre et soumet son amante. Le poème se clôt sur un meurtre :

*Et je maintiendrai sur ton sexe
Mon droit de suzerain :
Tu briseras ton front complexe
Contre mon front d'airain.
Lasse de voir tomber la brume
D'un ciel malade d'amertume,
Dans l'ombre où l'espoir se consume,
Tu périras de faim.*

Si Renée Vivien multiplie les modèles de versification au sein de son œuvre, le choix de formes réhabilitées principalement par le Parnasse et la rigueur métrique sont autant d'éléments qui la classent, sur le plan de la forme, parmi les poètes de la retenue plutôt que de la diffusion. Il est fort dommageable pourtant de s'arrêter à cette lecture de façade. La confrontation, à travers les choix formels, d'influences diverses et parfois contradictoires, et surtout le jeu de mouvement et de mélange que Vivien met en place tout en s'aménageant de la contrainte formelle nuancent très nettement ce rattachement univoque à l'idéal parnassien.

Tout en choisissant un contenant rigide, Vivien s'adonne çà et là à une subversion du contenu et à une appropriation progressive. Un an après la *Vénus des aveugles*, elle choisit la strophe musicale et populaire en 8.6.8.6.8.8.6 dans *Les Khitarèdes*, sa reconstitution des fragments des poétesses grecques antiques. Ses réécritures d'Eranna de Telos, de Damophyla de Pamphylie, d'Anyte de Mitylène et de Korinna de Tanagra adoptent toutes cette forme. Celle-ci se trouve dès lors arrachée à l'univers décadent, en même temps qu'elle donne des accents fin-de-siècle aux textes antiques :

⁶⁴⁵ Renée Vivien, « La Nuit latente », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 133.

⁶⁴⁶ « La Douve », *ibid.*, p. 161.

*La terre est comme un vase étrusque,
Fond rouge et dessin noir :
Dans la plaine où m'ombre s'embusque,
Déméter vient s'asseoir
La flèche du couchant s'émousse
Sur les lichens et sur la mousse
Quelqu'un chantant de façon douce,
A traversé le soir.*

L'étude de la forme atteste globalement du goût de Vivien pour la reprise, la variation, la polyphonie. Tout un procédé de mise en contact des influences, de déplacements des convenances vient contredire l'apparente rigidité de la forme.

Les poèmes témoignant du goût conjoint de Vivien pour la contrainte et la diffusion sont nombreux. Influencée à la fois par le romantisme, le Parnasse, le préraphaélisme et les décadents, Vivien prend plaisir à joindre dans son œuvre de multiples tendances formelles, parfois contradictoires. La distribution des rimes de certains poèmes est à ce titre éclairante. Renée Vivien prend plaisir à multiplier, dans ses poèmes en strophes impaires, les reprises des mêmes mots à la rime. Ce phénomène est à mettre en lien avec la poésie romantique, mais aussi l'admiration de Vivien pour les poètes préclassiques, ainsi qu'avec sa connaissance de la versification anglaise. La répétition du terme final est relativement peu présente sous les plumes parnassiennes et symbolistes, à quelques exceptions près telle les « Roses d'Ispahan⁶⁴⁷ », dans laquelle la reprise se fait d'une strophe à l'autre. On la trouve en revanche assez fréquemment dans les *Poems and ballads* de Swinburne, notamment dans « *A leave-taking* » et « *Itylus* ». Dans le poème « *Supplication*⁶⁴⁸ » d'À l'heure des mains jointes, le troisième vers des tercets se présente comme un développement du vers précédent, et reprend son dernier mot à la rime :

*L'ombre nous semble une ennemie en embuscade...
Viens, je t'emporterai comme un enfant malade,
Comme une enfant plaintive et craintive et malade.*

*Entre mes bras nerveux j'étreins ton corps léger.
Tu verras que je sais guérir et protéger,
Et que mes bras sont forts pour mieux te protéger.*

*Les bois sacrés n'ont plus d'efficaces dictames,
Et le monde a toujours été cruel aux femmes.
Nous le savons, le monde est cruel pour les femmes.*

⁶⁴⁷ Charles Marie Renée Leconte de Lisle, « Les roses d'Ispahan », *Poèmes barbares*, op. cit., p. 75, voir Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, op. cit., p. 161.

⁶⁴⁸ Renée Vivien, « *Supplication* », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 170.

Le travail original de l'épiphore se joint ici à l'utilisation des rimes plates et d'un procédé d'épanorthose qui donnent au poème une fluidité proche de celle de la parole.

Dans d'autres poèmes en tercet, Vivien reprend le mot du premier vers de la strophe en écho à la fin du troisième. C'est le cas notamment dans « Les Êtres de la nuit⁶⁴⁹ » de *Flambeaux éteints*. Là, l'épiphore est interrompue par un unique vers qui reprend la même rime, mais avec un mot distinct. Cette séparation vient mimer l'opposition manichéenne entre les « êtres de la nuit » et les « êtres du jour ». Elle se double d'une anaphore dans le premier tercet, qui disparaît ensuite :

*Les êtres de la nuit et les êtres du jour
Ont longtemps partagé mon âme, tour à tour.
Les êtres de la nuit m'ont fait craindre le jour.*

*Car les êtres du jour sont triomphants et libres,
Nulle secrète horreur ne fait vibrer leurs fibres,
Ils ont le regard clair de ceux qui naissent libres.*

Cette forme prend une place croissante au fil des recueils. Dans *Sillages* deux des quatre poèmes en tercet s'y conforment. *Dans un coin de violettes* contient quant à lui huit pièces utilisant l'épiphore. Figure ludique d'insistance dans les premiers poèmes, elle devient peu à peu le témoin d'une pensée obsessionnelle, caractérisée par le ressassement. L'organisation des reprises du même mot à la rime est d'ailleurs de plus en plus désordonnée : dans « Les sept lys de Marie⁶⁵⁰ », en rimes plates, les épiphores se répartissent différemment d'un tercet à un autre, comme pour épuiser toutes les possibilités de la répétition. Dans la première strophe, les vers 2 et 3 se font écho en épiphore, puis les vers 1 et 3 dans la deuxième et enfin les trois vers dans la sixième. On trouve le même phénomène dans certains poèmes en quintils, tel « Nuptiale⁶⁵¹ », construit sur des rimes croisées. Là, l'épiphore vient fermer la boucle de la strophe et mimer l'obsession amoureuse :

*Elle viendra tantôt, cette femme que j'aime !
Son voile aux plis flottants a de nobles ampleurs...
Vous qui savez chanter, chantez un beau poème...
Et parsemez de fleurs et de fleurs et de fleurs
Le chemin lumineux de la femme que j'aime.*

Plus étonnamment, elle est utilisée dans des poèmes comme « *Incipit Liber Veneris Caecorum*⁶⁵² », qui ouvre le recueil *La Vénus des aveugles* avec trois septains de cinq décasyllabes entourés de deux alexandrins aux rimes organisées

⁶⁴⁹ « Les Êtres de la nuit », *Flambeaux éteints*, op. cit. p. 232.

⁶⁵⁰ « Les sept lys de Marie », *Dans un coin de violettes*, op. cit., p. 288.

⁶⁵¹ « Nuptiale », *Sillages*, op. cit., p. 279.

⁶⁵² « *Incipit liber veneris caecorum* », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 125.

en *ababccb*. Là, alors qu'on s'attendrait plus naturellement à une répétition dans les deux alexandrins qui ouvrent et ferment la strophe, c'est le mot fermant le deuxième vers des strophes qui est repris à la fin du dernier :

*Le feuillage s'écarte en des plis de rideaux
Devant la Vénus des Aveugles, noire
Sous la majesté de ses noirs bandeaux.
Le temple a des murs d'ébène et d'ivoire
Et le sanctuaire est la nuit des nuits.
Il n'est plus d'odeurs, il n'est plus de bruits
Autour de cet autel dans la nuit la plus noire.*

Alors que cette figure est assez rare dans les recueils de ses contemporains, Vivien fait ainsi un usage fréquent et surtout varié de l'épiphore, comme pour en explorer toutes les possibilités.

La forme classique de l'œuvre de Renée Vivien est ainsi ponctuée de déplacements et d'hybridations qui lui donnent sa singularité. Son œuvre versifiée s'épanouit à la fois dans la rigueur et dans la transgression des normes, dans le goût de la contrainte et de son dépassement. Outre cette utilisation de l'épiphore, Vivien se prête au jeu, déjà entamé par Banville ou Verlaine, de la rédaction de poèmes en rimes isosexuelles, qui déconstruisent la règle de l'alternance des rimes dites masculines et féminines. Si la présence de cet exercice de style, largement investi depuis 1860 de connotations érotiques et homosexuelles⁶⁵³, n'étonne pas au sein de l'œuvre ouvertement lesbienne de Vivien, il détone nettement avec la majorité de son œuvre, d'autant qu'elle l'applique à la forme la plus réglée qui soit, le sonnet. Dans *Cendres et Poussières* se trouve ainsi un « Sonnet féminin⁶⁵⁴ », entièrement en rimes féminines et dont le titre et la tonalité érotique font également écho au grossier « Sonnet masculin⁶⁵⁵ » de Huysmans, tout en en prenant le contrepied complet, faisant l'éloge de la « volupté blanche » :

*Ta voix a la langueur des lyres lesbiennes,
L'anxiété des chants et des odes saphiques,
Et tu sais le secret d'accablantes musiques
Où pleure le soupir d'unions anciennes.*

*Les Aèdes fervents et les Musiciennes
T'enseignèrent l'ampleur des strophes érotiques
Et la gravité des lapidaires distiques.
Jadis tu contempas les nudités païennes.*

⁶⁵³ Voir à ce sujet Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, op. cit., p. 125-126.

⁶⁵⁴ Renée Vivien, « Sonnet féminin », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 67.

⁶⁵⁵ Joris Karl Huysmans, « Sonnet masculin » in *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, Bruxelles, Kistemaekers, t. III, 1881.

Une lecture minutieuse de la construction poétique de l'œuvre de Renée Vivien permet de nuancer l'apparence première d'une forme classique et contrainte. La rigueur avec laquelle Vivien construit ses vers, d'autant plus impressionnante de la part d'une poétesse pour laquelle le français est une langue d'adoption, ne doit pas occulter les quelques partis pris originaux de Vivien. De nombreuses influences – antique, préclassique, classique, romantique, préraphaélite, parnassienne, décadente – sont travaillées et mises en commun par le jeu formel, et son œuvre est avant toute chose un espace polyphonique dans lequel règne, malgré la versification rigide, un idéal de diffusion et de mélange. La rencontre de formes fixes canoniques et de formes rares, celle des strophes antiques avec des modèles typiques de la fin du siècle participent de l'originalité de l'œuvre. L'adhésion de Vivien à la versification classique l'inscrit dans une filiation poétique canonique tout en lui offrant la possibilité de porter subtilement atteinte à cette tradition.

3 - PENSER LA FORME AU-DELÀ DU POÈME

Si la plupart des poèmes de Renée Vivien respectent l'horizon d'attente du lecteur, réservant notamment les propos légers ou mignards aux octosyllabes ou encore les références à Mytilène aux strophes sapphiques, la poétesse ne s'interdit pas quelques détournements d'autant plus déstabilisants qu'ils s'inscrivent justement dans une œuvre globalement conventionnelle sur le plan formel. Le plus frappant de ces déplacements concerne les deux « Épitaphes » que rédige Renée Vivien au fil de sa vie. La première⁶⁵⁶, qui clôt le recueil *Cendres et Poussières*, rédigée en référence à Violet Shillito, décédée en 1901, respecte les attendus du genre. Poème court et solennel, il est rédigé en un dizain d'alexandrins qui alterne rimes croisées, rimes embrassées et deux rimes suivies. La deuxième épitaphe⁶⁵⁷, publiée à la fin du recueil posthume *Haillons*, est rédigée à la première personne. Il est le tout dernier poème de Renée Vivien, d'ailleurs inscrit sur la chapelle néogothique où elle repose. La poétesse rédige alors son propre message « sur une pierre tombale ». Or, elle choisit d'écrire ce poème en deux quatrains d'octosyllabes, forme jusque-là réservée aux chansons :

*Voici la porte d'où je sors...
Ô mes roses et mes épines !
Qu'importe l'autrefois ? Je dors
En songeant aux choses divines...*

⁶⁵⁶ Renée Vivien, « Épitaphe », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁵⁷ « Épitaphe sur une Pierre tombale », *Haillons*, *op. cit.*, p. 331.

*Voici donc mon âme ravie,
Car elle s'apaise et s'endort
Ayant, pour l'amour de la Mort,
Pardonné ce crime : la Vie.*

Vivien choisit ainsi de déstabiliser les attendus formels en utilisant une forme musicale et légère pour mieux faire écho au propos d'un poème dans lequel la mort est envisagée avec sérénité. La poétesse 1900 joue avec les conventions poétiques par ces écarts discrets : ces incartades sont d'autant plus mémorables qu'elles portent atteinte à l'ordre qui caractérise globalement l'œuvre. Un autre déplacement étonnant est celui que Vivien réserve au propos de ses sonnets.

Si les exigences de la forme fixe sont parfaitement respectées, c'est parfois pour mieux dévoyer le thème traditionnel du sonnet, à la manière de certains autres poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans un chapitre de son ouvrage, consacré à la « question du sonnet inversé », Myriam Robic souligne la transgression que représente l'intégration de la thématique homosexuelle dans cette forme ancienne :

Si le sonnet sert, en effet, de cadrage formel à la mise en scène des amours féminines à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, il faut souligner le caractère subversif de cette pratique [...] La représentation du saphisme en poésie passe par le choix d'une forme – subvertie – qui symbolisait, à l'origine, la grande tradition de la poésie amoureuse et pétrarquiste⁶⁵⁸.

Myriam Robic fait allusion à une analyse de Nicole Albert dans laquelle, prenant pour exemple Natalie Barney et Renée Vivien, elle évoque les poétesses qui « s'approprient une forme poétique qui a surtout chanté l'amour hétérosexuel, en particulier celui de l'homme pour la femme⁶⁵⁹ ». Renée Vivien apporte un soin particulier au développement de la thématique lesbienne et de celle de l'indistinction du genre au sein de ses sonnets. Dix des dix-huit sonnets de son œuvre poétique – nous n'y comprenons pas les réécritures de Shakespeare – abordent le lesbianisme de différentes manières : par le discours érotique de la voix poétique à son amante, par l'allusion ouverte à l'homosexualité ou par la peinture de l'androgynie de l'amante. Le « Sonnet féminin⁶⁶⁰ » en rimes isosexuelles, qui place en écho « lesbiennes » et « Musiciennes », « saphiques » et « érotiques », n'est ainsi pas la seule occasion pour Renée Vivien de dévoyer les codes traditionnels hétérosexuels du sonnet. Son insistance, tout particulièrement au sein de cette forme fixe et classique par excellence, sur le thème homosexuel, est

⁶⁵⁸ Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, op. cit., p. 134.

⁶⁵⁹ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005, p. 298.

⁶⁶⁰ Renée Vivien, « Sonnet féminin », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 67.

un geste de réappropriation et de subversion du canon poétique. Pour reprendre la grille d'analyse de Gretchen Schultz, il est remarquable que Vivien travaille en fait la « diffusion » des identités de genre au sein de la forme poétique la plus représentative de la « *constraint* » qui soit. Dès *Études et préludes* et alors que la poétesse n'a pas encore révélé son identité féminine, deux sonnets décrivent des scènes nettement lesbiennes. Le premier annonce le sonnet féminin en utilisant la même rime riche :

*Écoutez... Celles-là sont les Musiciennes.
Leur présence est pareille à l'écho d'une voix,
Et leur souffle est dans l'air plein de légers émois,
Plein de très lents accords aux langueurs lesbiennes*⁶⁶¹.

L'interpellation « Écoutez » qui ouvre le poème se présente comme une manière d'attirer l'attention sur le chœur lesbien et par là-même, d'emblée, sur la distance prise vis-à-vis de la convention amoureuse et poétique. Dès lors, l'annonce du titre « Sonnet » se présente comme un leurre, ce quand bien même ce n'est pas la forme du poème qui y déroge. À la manière de certains de ses prédécesseurs symbolistes, Vivien subvertit les conventions poétiques sans pour autant ébranler la versification. Le deuxième sonnet à évoquer une scène homosexuelle est l'occasion de commencer à intégrer dans la forme fixe le thème de l'androgynie, grâce à une insistance sur l'« ambiguïté » du décor :

*Sous un ciel ambigu, l'olivier et l'acanthé
Mêlent subtilement leurs frissons bleus et verts,
Et dans l'ombre fleurit, comme un songe pervers,
L'harmonieux baiser de l'amante à l'amante*⁶⁶².

L'indistinction du décor se fait le cadre idéal d'un couple lui-même ambigu. Le déplacement homosexuel du sonnet est ici indiqué par la seule présence d'un « e » à la fin d'« amante », rendu muet par la syllabe [a] du mot suivant : à l'oral, la liaison de la finale [t] à l'initiale [a] rend indistinctes les propositions « de l'amant à l'amante » et « de l'amante à l'amante ». Vivien joue avec les formes poétiques pour développer la thématique lesbienne en plusieurs lieux. L'apparence classique de son œuvre se présente, à certains égards, comme un masque de plus. La rigidité de certaines pièces s'oppose à la fluidité avec laquelle Vivien use ailleurs des normes de la versification. Pour mieux percevoir cette tension entre contrainte et liberté, limites et débordement, il faut toutefois surtout regarder le travail effectué par

⁶⁶¹ « Sonnet », *Études et Préludes*, op. cit., p. 43.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 45.

Vivien sur la totalité de l'œuvre. La variété des formes et la subversion ponctuelle des conventions ne sont en effet que les manifestations d'une quête de mélange à l'échelle de chaque poème. Or si Vivien porte atteinte aux conventions formelles, c'est surtout en rendant poreuse la séparation d'un poème à l'autre.

Le travail de la forme chez Vivien a cela de passionnant que son œuvre ne semble pas considérer chaque poème, et même chaque recueil, comme des objets clos. Tout un jeu de débordement et d'ouverture structure l'œuvre. Ce phénomène, qui fait écho au travail intertextuel analysé en première partie, s'établit non seulement dans le temps, avec les multiples corrections apportées au fil des années, mais aussi dans un mouvement synchronique : les poèmes et les recueils sont liés les uns aux autres. L'œuvre poétique et littéraire de Renée Vivien s'est écrite sur une durée très courte, de 1901 à 1909. Huit années au fil desquelles la poétesse publie douze volumes de poésie, trois volumes de poèmes en prose, six récits, en ne comptant que les œuvres qu'elle signe du nom de Renée Vivien. Plusieurs de ses recueils de vers sont ainsi publiés presque en même temps qu'un autre volume et fonctionnent, comme nous l'avons déjà évoqué dans notre première partie, en écho avec lui : *Cendres et Poussières* et *Brumes de Fjords* paraissent en 1902, *Évocations* en 1903 tout juste avant *Sapho* et *Du vert au violet*, qui précède tout juste *La Vénus des aveugles*, publié en 1904 avec *Les Kitharèdes*, *La Dame à la louve* et *Une Femme m'apparut*. Durant ces trois années, Renée Vivien rédige simultanément des vers à la forme globalement classique et des œuvres en prose.

La nature hybride des recueils en prose de Renée Vivien a déstabilisé bien des lecteurs, à tel point qu'aucun de ceux-ci n'apparaît dans les deux volumes des œuvres poétiques complètes publiés en 1986 chez Régine Deforges et en 2009 chez ErosOnyx. Ils nous renseignent pourtant précieusement sur le jeu formel qui caractérise l'œuvre : un jeu de circulation et de croisement des formes poétiques qui s'établit tant sur un plan temporel que spatial. Les réécritures que propose Renée Vivien tout au long de son œuvre sont autant de variations formelles et de mises en mouvement qui viennent atténuer, sinon contredire totalement, la rigidité apparente de ses poèmes versifiés. Tantôt préparant la forme versifiée, tantôt en proposant *a posteriori* une version libre, les textes des recueils en prose donnent toute son envergure au travail formel de Renée Vivien. « À la perverse

Ophélie⁶⁶³ », publié dans *Du vert au violet*, est ainsi repris sous le même titre dans *La Vénus des aveugles*, pour donner lieu à un poème en 8 tercets d'alexandrins qui développe les motifs explorés dans la version en prose. La fin du texte en prose évoque le meurtre d'Ophélie par la voix poétique :

Ton front est vert comme l'eau, ton regard est immobile et bleu
comme l'eau stagnante.

Tu reposes parmi les roseaux et les iris, depuis le jour où, de mes mains
amoureuses, de mes mains criminelles, je t'ai noyée...

On retrouve les mêmes motifs dans le poème versifié qui évoque dans la première strophe « les reflets sur le marais stagnant/Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie », avant de reprendre le motif du meurtre et de la noyade :

*Je sonde le néant de ma froide folie.
T'ai-je noyée hier dans le marais stagnant
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie ?⁶⁶⁴*

Dans ce doublon déjà évoqué en première partie, les vers reprennent et développent le texte en prose. La forme demeure ici relativement libre : les mots aux rimes des quatre premiers tercets, organisés en *aba-bab-cdc-dcd*, sont repris dans les quatre suivants. Or, Renée Vivien propose un troisième développement du motif d'Ophélie dans *Flambeaux éteints*, cette fois dans un poème de huit quatrains d'alexandrins en rimes embrassées :

*Seule, je sais la mort de Madonna la Lune,
De la Lune aux cheveux si blonds et si légers,
Aux yeux furtifs et dont les voiles ouvragés
Glissaient avec un si doux frisson dans la brume
[...]
Quel lit recueillera mon frileux désespoir,
Mon désespoir d'amant fidèle et de poète ?
Vous tous que le vain bruit de mes pleurs inquiète
La lune s'est noyée au fond de l'étang noir !...⁶⁶⁵*

Là, Ophélie est suggérée par une personnification de la lune, image symboliste par excellence qui, dans la mesure où « la noyade de la lune n'est jamais qu'un simulacre, répété de nuit en nuit⁶⁶⁶ », mime précisément ce ressassement du thème de la noyade de l'amante au fil des réécritures. L'œuvre poétique prise dans sa continuité expose le spectacle de l'évolution du thème depuis la forme libre vers

⁶⁶³ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *Du vert au violet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, p. 86.

⁶⁶⁴ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 132.

⁶⁶⁵ Renée Vivien, « La Lune s'est noyée », *Flambeaux éteints*, op. cit., p. 277.

⁶⁶⁶ Julien Eymard, « Ophélie ou la naissance d'un mythe » in *Littératures* 23, 1976, numéro thématique « L'éponge et le flageolet (Variation sur Hamlet) », p. 88.

la forme classique. Tout se passe comme si Renée Vivien s'ingéniait à épuiser les variations formelles possibles autour de l'image canonique de la noyade d'Ophélie. Il est toutefois à noter, ici, que le mouvement va depuis le relâchement du poème en prose vers la rigidité du quatrain d'alexandrins, et suit donc la direction opposée à celle de l'évolution de la versification au XIX^e. De la même manière et selon un schéma inverse, Vivien propose dans *Brumes de fjords* un poème en prose autour de la figure d'Ondine qui reprend et explicite les trois quatrains de décasyllabes du poème du même nom publié dans *Études et préludes*. La voix d'Ondine, qui dans le poème « ruisselle ainsi qu'un flot perfide⁶⁶⁷ » se laisse entendre directement au sein de la version en prose :

Sa voix ruissela dans le silence tiède.
« Donne-moi des roses, des roses pour la chevelure »⁶⁶⁸.

Prise au piège du charme de la créature, la voix poétique finit dans les deux versions par « s'abîm[er] au fond des flots » :

*Tes souples bras sont pareils aux roseaux,
Aux longs roseaux des fleuves, dont l'étreinte
Enlace, étouffe, étrangle savamment,
Au fond des flots, une agonie éteinte
Dans un nocturne évanouissement.*

Un regard élargi sur l'œuvre de Renée Vivien permet de mettre en lumière un jeu singulier qui consiste donc à en explorer, à partir d'un même thème, toutes les possibilités formelles, et par là même à rompre le caractère figé et clos du poème et du recueil. On pourrait encore citer, parmi ces cas de réécritures versifiées ou prosifiées, le « Poème de porcelaine⁶⁶⁹ » de *Du vert au violet* repris en « Sonnet de porcelaine⁶⁷⁰ » dans *La Vénus des aveugles*, la « Viviane⁶⁷¹ » en prose, versifiée dans *À l'heure des mains jointes*⁶⁷², ou encore « Je connais un étang⁶⁷³ » qui reprend le même cadre et le même « étang mystérieux⁶⁷⁴ » présent dans « La Vieille » de *Brumes de fjords*. La prose est souvent l'occasion d'un propos plus général : bon nombre des textes des recueils s'écrivent sur la tonalité du conte ou sont même signalés comme tels. La reprise en vers, conformément aux attendus du genre,

⁶⁶⁷ Renée Vivien « Ondine », *Études et Préludes*, op. cit., p. 29.

⁶⁶⁸ Renée Vivien, « Ondine », *Brumes de fjords*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902, p. 39.

⁶⁶⁹ Renée Vivien, « Poème de porcelaine », *Du vert au violet*, op. cit., p. 73.

⁶⁷⁰ « Sonnet de porcelaine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 134.

⁶⁷¹ « Viviane », *Du vert au violet*, op. cit., p. 93.

⁶⁷² « Viviane », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 196.

⁶⁷³ « Je connais un étang », *ibid.*, p. 180

⁶⁷⁴ « La Vieille », *Brumes de fjords*, op. cit., p. 63.

intègre souvent la thématique amoureuse dans le cadre. Une soumission apparente aux normes donc, derrière ou au-delà de laquelle s'établit un travail de sapes. La contrainte et la diffusion cohabitent, rendant l'œuvre éminemment polyphonique. Le répertoire des types de vers, de strophes [annexe V] et des différentes longueurs de poèmes utilisées dans l'œuvre de Renée Vivien permet de valoriser cette dualité du travail formel de la poétesse. Il en ressort trois observations principales que nous explorerons ici. D'abord, que l'agencement de certains recueils est porteur d'un sens qui déborde le cadre de chaque poème. Ensuite, que l'œuvre sur sa totalité dessine un mouvement signifiant d'allongement puis de rétrécissement des poèmes. Enfin, qu'elle est animée par un désir d'exploration formelle de plus en plus manifeste au fil des publications.

La classification des poèmes de Renée Vivien par nombre de strophes nous donne un bon aperçu de la diversité des formes explorées par la poétesse. Les variations de longueurs sont en effet très importantes à l'échelle de son œuvre complète. Pour ce qui est des octosyllabes, les poèmes vont de deux à dix quatrains. En ce qui concerne les alexandrins, vers le plus utilisé, les écarts sont encore plus remarquables. Les poèmes en distiques, notamment, vont de trois couples de vers pour « Émerveillement⁶⁷⁵ », « Les dieux lares s'irritent⁶⁷⁶ » ou « La Mauvaise auberge⁶⁷⁷ », des œuvres tardives, à trente-trois dans *À l'heure des mains jointes*. Outre ces deux extrêmes, les nombres de distiques composant les poèmes sont extrêmement variés. Surtout, toutes les longueurs allant d'un seul à quinze distiques sont représentées au fil des recueils, même si ce n'est souvent qu'à une reprise. Vivien explore ainsi le plus de variantes possibles. On trouve également un poème de dix-sept, un de vingt et un de vingt-six distiques dans *À l'heure des mains jointes*. Avec les tercets aussi, Vivien mobilise des longueurs variées : elle rédige des poèmes allant de trois à dix strophes de trois alexandrins. De la même manière, si la poétesse privilégie les pièces de trois, quatre, cinq ou six quatrains, elle en rédige également qui se composent de sept, huit, neuf, dix, onze, douze et jusqu'à quatorze strophes de quatre alexandrins. Ces suites ne sont pas anodines dans la mesure où elles se forment au fil des recueils, chaque nouveau volume venant en combler les manques. L'exemple des distiques est ici le plus éclairant, mais le même phénomène se répète dans une moindre mesure pour les tercets et les quatrains. Renée Vivien ne commence à exploiter cette strophe qu'à partir de son troisième recueil, *Évocations*, qui contient des poèmes de cinq, six, huit, neuf, dix et

⁶⁷⁵ « Émerveillement », *Dans un coin de violettes*, op. cit., p. 300.

⁶⁷⁶ « Les dieux lares s'irritent », *Le Vent des vaisseaux*, op. cit., p. 306.

⁶⁷⁷ « La Mauvaise auberge », *ibid.*, p. 309.

douze paires d'alexandrins. Le recueil suivant, *La Vénus des aveugles*, commence par reprendre ces formes dans les poèmes « *After Glow* » de dix distiques, « *Donna m'apparve* » de huit distiques et « *La Madone aux Lys* »⁶⁷⁸ de neuf distiques. Une fois chose faite, elle explore de nouvelles possibilités, avec un poème en sept distiques, « *Paysage d'après El Greco* » puis une pièce de treize couples d'alexandrins, « *Faste des Tissus* »⁶⁷⁹. En 1906, dans *À l'heure des mains jointes*, recueil privilégiant les formes longues, Renée Vivien poursuit cette suite en disposant, en plus de poèmes en huit, neuf, dix et treize distiques déjà présents dans les œuvres précédentes, deux poèmes de onze, nombre jusque-là absent, ainsi que deux poèmes de quatorze couples d'alexandrins et trois de quinze. La suite est alors constituée, et seules quelques pièces de plus de vingt distiques s'en écartent. Les recueils suivants délaissent d'ailleurs progressivement ces formes longues : *Flambeaux éteints* ne contient que deux poèmes de sept et quinze distiques, *Sillages*, outre une pièce isolée en contenant vingt-et-un, des poèmes allant de six à onze paires d'alexandrins. L'écart se rétrécit de plus en plus, et Vivien explore à l'inverse les formes courtes. *Dans un coin de violettes*, *Le vent des vaisseaux* et *Haillons* viennent ainsi compléter le bas de la suite avec des pièces essentiellement composées de trois, quatre ou cinq distiques. Trait d'ironie, la seule tentative de réécrire un poème plus long, dans *Haillons*, donne lieu à un texte de neuf distiques au titre révélateur, « *Résurrection mauvaise*⁶⁸⁰ ». Vivien exploite avec cette courte strophe toutes les longueurs possibles.

L'analyse de l'évolution des poèmes en distiques nous donne de surcroît à voir le mouvement global de crescendo et decrescendo de l'œuvre : les premiers recueils ne dépassent pas une dizaine de strophes de deux vers, ceux de 1906 à 1908 vont jusqu'à une vingtaine, voire une trentaine de distiques, et les dernières publications se limitent, sauf pour un poème de neuf, à sept couples d'alexandrins. De manière générale, les formes les plus longues se trouvent dans *À l'heure des mains jointes*, souvent considérée comme l'acmé de l'œuvre poétique de Renée Vivien. Elles se rallongent progressivement dans *Évocations* et *La Vénus des aveugles*, et se raccourcissent ensuite jusqu'à ce que la forme très succincte des poèmes se fasse, dans *Le Vent des vaisseaux* et *Haillons*, l'écho de l'essoufflement créateur. À ce mouvement général s'ajoute l'agencement interne à chaque recueil,

⁶⁷⁸ « *After Glow* », « *Donna m'apparve* », « *La Madone aux Lys* », *La Vénus des aveugles*, *op. cit.*, p. 128, 130, 142.

⁶⁷⁹ « *Paysage d'après El Greco* », « *Faste des Tissus* », *ibid.*, p. 146, 149.

⁶⁸⁰ Renée Vivien, « *Résurrection mauvaise* », *Haillons*, *op. cit.*, p. 322.

tout à fait significatif de la subtilité avec laquelle Vivien joue des échelles pour déstabiliser l'apparente fixité formelle de son œuvre.

Si la longueur des poèmes sert de témoin à une créativité à son paroxysme dans *À l'heure des mains jointes*, le rétrécissement et l'organisation de ses derniers recueils sont tout aussi signifiants. L'essoufflement et la perte d'énergie créatrice y sont mimés par la forme et le placement des poèmes. Avec *Dans un coin de violettes*, le lecteur voit, sur plusieurs pages, une suite de poèmes en distiques. Chaque poème s'allonge sur un distique de plus que le précédent : « Absence » en contient quatre, « À l'ennemie aimée » cinq, « Essentielle » s'étend sur six couples d'alexandrins et « Terreur du mensonge »⁶⁸¹ sur sept distiques. Puis ce crescendo est brutalement rompu. Le point d'orgue de « Terreur du mensonge » est suivi, plutôt que par un poème de huit distiques, par deux poèmes de quatre fois deux alexandrins. La tentative d'envolée de la voix lyrique est ainsi nettement rompue, alors que « le Sanctuaire d'Asie » s'arrête à sa quatrième strophe, relayé par un poème au titre encore une fois étrangement à propos, « L'Aile brisée »⁶⁸². Cette même gradation ne dépasse plus les cinq distiques dans le recueil suivant, *Le Vent des vaisseaux*. Dans *Haillons*, dernier recueil de Renée Vivien, le mouvement s'inverse et donne au contraire à voir un rétrécissement progressif. Celui-ci est beaucoup plus rapide : Vivien ne garde pour chaque poème que deux tiers de la longueur du précédent. D'un poème en neuf distiques, « Résurrection mauvaise », nous passons à six puis quatre distiques dans « La Bonne coupe » qui évoque par ailleurs le suicide à la « ciguë »⁶⁸³. La résurrection, en plus d'être « mauvaise », est de courte durée, et c'est surtout le rapide decrescendo qui marque ici le lecteur.

La forme réglée de l'immense majorité de la poésie de Vivien se fait l'alliée de nombreux jeux de déplacements qu'un regard sur l'ensemble de l'œuvre éclaire. Jouant des différentes échelles de l'écriture poétique, la poétesse 1900 établit un travail plus moderne qu'il n'y paraît d'abord. Son œuvre est à l'image des tensions poétiques qui animent le XIX^e siècle, telles que soulignées par Gretchen Shultz : l'idéal de la retenue, de la ligne, de la contrainte, et celui de la diffusion et du débordement sont tous deux convoqués par une œuvre qui aime jouer à la fois de la séparation et de l'hybridation. Cette structuration formelle particulière nous renvoie ainsi à la variété des influences poétiques qui nourrissent l'œuvre de Renée Vivien. La poétesse pioche dans la tradition au-delà des oppositions

⁶⁸¹ « Absence », « À l'ennemie aimée », « Essentielle », « Terreur du mensonge », *Dans un coin de violettes*, *op. cit.*, p. 295-297.

⁶⁸² « Sanctuaire d'Asie », « L'Aile brisée », *ibid.*, p. 297-298.

⁶⁸³ « Résurrection mauvaise », « Déroute », « La Bonne coupe », *Haillons*, *op. cit.*, p. 322-323.

traditionnelles qui animent le siècle et construit, comme nous l'avons évoqué dans notre travail sur le maillage textuel, une œuvre polyphonique qui se présente simultanément comme une synthèse des débats poétiques du siècle et un exemple caractéristique de l'esthétique 1900. La poétesse mêle à la forme classique un grand nombre de déplacements et de subversions qui déstabilisent d'autant plus le lecteur qu'il est *a priori* dans un monde connu. Il se joue le même phénomène dans le traitement musical de l'œuvre, lui aussi tendu entre figement et mélange.

Parler de la forme chez Vivien a naturellement amené à utiliser de multiples notions musicales. Les effets de crescendo, de decrescendo, les variations sur un même thème, tous ces recours au vocabulaire de la musique ne sont pas un hasard. La poésie de Renée Vivien est un flamboyant exemple des différents rôles prêtés au thème musical en poésie au fil du XIX^e et de l'importance accordée à la correspondance entre musique et poésie dans les œuvres de la fin du siècle. Passionnée par la musique romantique autant que par les chœurs antiques, pianiste aguerrie, Renée Vivien établit très jeune un lien entre le travail du vers et le travail musical qui marque profondément son œuvre. Le souci de la forme connexe dans son travail au souci de la mélodie poétique, comme en atteste le nombre important de chansons qui ponctuent ses recueils, mais aussi l'utilisation de la strophe sapphique, dont la vocation première est d'être chantée. Pour la musique, comme pour le travail formel, Vivien travaille des motifs divers qu'elle aime tantôt à opposer, tantôt à mélanger.

II - ÉCHOS : LA MUSIQUE DU POÈME

1 - « LA POÉSIE ET LA MUSIQUE SONT DEUX SŒURS⁶⁸⁴ »

La musique est une préoccupation constante pour Renée Vivien. Sylvie Croguennoc écrit, dans un article de 1987, justement nommé « Renée Vivien ou la religion de la musique » :

S'il fallait d'un mot caractériser l'œuvre de Renée Vivien, que l'actualité littéraire vient de sortir d'un oubli de près d'un siècle, c'est le mot *musique* qui d'abord viendrait à l'esprit : une musique tour à tour glorifiée, puis niée, mais toujours référence essentielle – unique peut-être – du poète⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, Fonds BNF, in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 140.

⁶⁸⁵ Sylvie Croguennoc, « Renée Vivien ou la religion de la musique », *Romantisme*, 1987, n° 17 (57). Littératures - Arts - Sciences - Histoire. p. 89.

Un regard rapide sur l'œuvre permet de mesurer l'ampleur de cette passion musicale : Renée Vivien nomme son premier recueil *Études et Préludes* en référence à Chopin et y insère sept chansons. Elle continue de travailler très régulièrement ce genre jusqu'en 1903, tantôt avec des quatrains d'octosyllabes, tantôt sous une forme moins contrainte, comme dans sa « traduction d'une chanson polonaise⁶⁸⁶ », publiée dans le recueil en prose *Du vert au violet* ou encore la « Chanson norvégienne⁶⁸⁷ » d'*Évocations*. Le vocabulaire musical est extrêmement fréquent dans ses écrits, et surtout très varié. En véritable érudite, Renée Vivien aime à multiplier les références, tout en restituant à chaque époque et chaque culture ses spécificités musicales. Cette passion pour la musique, il convient de le rappeler, n'est pas uniquement poétique : Renée Vivien possédait une importante collection d'instruments rapportés de ses multiples voyages, dont la majorité est à présent exposée à la Cité de la musique [annexe I].

Le recensement des différents instruments évoqués dans ses *Poèmes 1901-1910* [annexe VI] permet d'en distinguer vingt-six, allant du plus canonique en poésie, le luth ou la lyre, au plus inattendu, comme la « ghuzla » [sic] ou l'olifant. Renée Vivien multiplie les références aux instruments antiques : le « paktis » de Sappho, évoqué à six reprises, le « sarbitos », déformation du barbitos grec, sorte de lyre avec de longues cordes dont on joue avec un plectre, ou encore la syrinx et le sistre. Il faut y ajouter la harpe qui apparaît quasiment toujours, sur ses sept occurrences, dans le cadre grec. À côté de ces références helléniques, le lecteur rencontre, au fil des recueils, de nombreux instruments liés à la liturgie, et notamment l'orgue, les diverses cloches et le carillon. Vivien fait également des allusions à la musique de rue, avec les fifres, les cymbales, les tambours, l'harmonica, le pipeau ou encore la « grelottière » espagnole. Lorsque ses poèmes développent une métaphore guerrière, le clairon et l'olifant remplacent le luth. Enfin, la poétesse intègre au fil de ses recueils des instruments folkloriques. C'est alors qu'apparaissent notamment les « ghuzlas » ou « gusles », instrument monocorde des alpes dinariques.

En parallèle de ces instruments, les genres musicaux invoqués par Vivien sont très nombreux. À la musique religieuse, celle des « psaumes » et des « cantiques », des « litanies », des « *Te Deum* », des « *De profundis* », des requiems et leur « *Dies irae* », souvent isolés d'ailleurs de leur cadre chrétien, se joignent les « chansons »

⁶⁸⁶ Renée Vivien, « Traduction d'une chanson polonaise », *Du vert au violet*, op. cit., p. 129.

⁶⁸⁷ « Chanson norvégienne », *Évocations*, op. cit., p. 78.

et la « melopée », les « sérénades », les « lais » et les « odes », ou bien encore les « hymnes ». Quant aux musiciens et chanteurs, ils sont tantôt un « chœur », tantôt des « troubadours ». Renée Vivien aime à mélanger les époques et les styles, le sacré et le profane, la musique de rue, la musique de chambre et l'opéra. Cette passion pour la musique et surtout pour la musicalité de la poésie n'a rien d'étonnant à l'aube du XX^e siècle, comme le rappelle Sylvie Croguennoc :

Verlaine en fait le fondement de son *Art poétique*, Proust voit en elle l'un des principaux véhicules de l'anamnèse et synthétise, dans la *Sonate de Vinteuil*, l'art de Fauré, Franck et Saint-Saëns ; quant à Mallarmé, après l'audition du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, il n'hésitera pas à déclarer à Debussy que cette pièce « ne présentait de dissonance avec mon texte, sinon d'aller bien plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse ». Tous enfin, écrivains et poètes, succombent au charme du « vieil enchanteur Klingsor », et la plupart feront au moins une fois le traditionnel pèlerinage à Bayreuth⁶⁸⁸.

Renée Vivien n'échappe pas à cette dernière affirmation, puisqu'elle se rend régulièrement au festival allemand écouter Wagner, auquel elle voue une passion depuis l'adolescence. Les penchants musicaux de Renée Vivien ne sont pourtant pas aveuglément calqués sur les goûts de l'époque. Elle reste toute sa vie indifférente à la musique de Fauré, de Ravel ou de Debussy, et nettement réfractaire aux évolutions du début du XX^e siècle vers la dissonance. Elle fait à ce sujet dire à la narratrice d'*Une femme m'apparut* que l'« Enfer » est contenu dans la « discordance », une réflexion suivie de paroles aux accents prophétiques, moins d'une vingtaine d'années avant le *Pacific 231* d'Arthur Honegger :

Mon ciel, à moi, est contenu tout entier dans ce mot : *Musique*, et mon Enfer dans ce mot : *Discordance*. Mon supplice éternel sera sans doute d'entendre des bruits agressifs, des grincements de scies, des roulements de tramways, des hurlements d'enfants, des cris de sirènes et des tâtonnements de pianistes inexpérimentés⁶⁸⁹.

Tout comme elle aime la forme poétique réglée, Vivien aime la musique harmonieuse, que celle-ci provienne des compositeurs romantiques, du grand Opéra italien ou de l'Antiquité grecque. Son œuvre est d'ailleurs nettement divisée entre deux pôles manichéens : le « chant » et la « voix », termes qui apparaissent tous deux plus de cinquante fois dans son œuvre versifiée, font face au « bruit » et au « cri », répétés chacun une vingtaine de fois.

⁶⁸⁸ Sylvie Croguennoc, « Renée Vivien ou la religion de la musique », *op. cit.*, p. 89.

⁶⁸⁹ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Paris, Alphonse Lemerre, 1904, p. 73.

L'étude du chant dans la poésie de Renée Vivien permet d'avoir un bon aperçu de ses inspirations musicales, dans la mesure où il renvoie à une triple référence. L'omniprésence du chant est d'abord inspirée à Vivien par sa passion pour Sappho et l'école de Lesbos, comme l'explique Sylvie Croguennoc :

Vivien vouera un culte passionné à la musique de l'antiquité grecque et, à l'exclusion de toute autre, à celle de l'École saphique, dont elle s'efforcera de ressusciter, à travers ses propres poèmes, la Magie. À l'image de la poésie grecque, il est impossible de dissocier chez Vivien le poème et le chant : du moins, si la musique peut se passer du verbe, en aucun cas ce dernier ne saurait être sans la musique, qui en constitue l'essence même⁶⁹⁰.

Le goût de la chanson, cette « muse bonne fille⁶⁹¹ », procède également d'un héritage plus contemporain, celui des romantiques, des *Chansons du Valois* de Nerval, des *Chansons des rues et des bois* de Hugo, mais aussi des symbolistes. La chanson est notamment reprise et réadaptée par Verlaine dans ses *Chansons pour elle*, titre repris au singulier par Vivien pour un poème de *La Vénus des aveugles*, puis par les *Vers nouveaux et chansons* de Rimbaud, les *Quinze chansons* de Maeterlinck, ou encore les *Chansons d'amant* de Gustave Khan. Le chant est enfin un écho à une mode parisienne plus exclusivement féminine, celle de la récitation poétique, comme le signale Patricia Izquierdo dans son article sur les « femmes poètes de la Belle Époque et formes musicales » :

Les soixante-quatre recueils analysés de cette époque présentent une poésie lyrique où la voix devient chant et s'accompagne volontiers de musique. Cette caractéristique s'ancre dans la pratique aristocratique parisienne à la mode des récitations poétiques, effectuées par des comédiennes ou par les poétesses elles-mêmes, parfois accompagnées au piano, et s'appuie sur l'importance accordée à la déclamation lyrique⁶⁹².

Ce chant et toute la musique poétique de Vivien ont donc pour finalité d'atteindre à l'harmonie. À l'aube du XX^e siècle, alors que « l'argument musical est omniprésent et investit les consciences poétiques », partagé entre l'école de la prosodie et celle de la « pérennité des vers cadencés, les résurgences des formes fixes »⁶⁹³, Vivien se range résolument du côté de la musique réglée du vers, tout comme elle soutient la versification classique.

⁶⁹⁰ Sylvie Croguennoc, « Renée Vivien ou la religion de la musique », op. cit., p. 89.

⁶⁹¹ Théophile Gautier, « Les progrès de la poésie française depuis 1830 », *Histoire du romantisme*, G. Charpentier et Cie, libraires-éditeurs, 1874, p. 357.

⁶⁹² Patricia Izquierdo, « Femmes poètes de la Belle Époque et formes musicales », in *Le Pan poétique des muses, Revue internationale de poésie entre théories & pratiques : « Poésie, Danse & Genre »* [En ligne], n°1, printemps 2012, mis en ligne en mai 2012.

⁶⁹³ Florent Albrecht, *Ut musica poesis, modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 446.

Dès son jeune âge, les préférences musicales de la poétesse sont d'ailleurs tranchées. Outre qu'elles sont complétées de l'influence prédominante de l'École saphique, elles ne changent guère au fil de sa courte existence. Ses écrits de jeunesse sont ainsi de précieux témoignages, dans lesquels se révèle une admiration sans bornes pour la musique romantique, mais également un goût prononcé pour la période classique et le grand opéra, comme en témoignent les bustes miniatures qu'elle rapporte de Bruxelles, représentant « Beethoven, Chopin, Bach, Meyerbeer, Schumann, Wagner, Haydn, et Auber »⁶⁹⁴. En pianiste zélée, son admiration se porte surtout sur Chopin, qu'elle se plaît à écouter, mais aussi à commenter. Elle écrit dans une lettre à Amédée Moullé du 5 mai 1894 :

Il y a une plaintive mélodie de Chopin qui me hante comme une douleur... Que j'aime le Chopin ! [...] Ses Nocturnes me font bien moins mal que ses Valses. [...] Chopin et Henri Heine se ressemblent à mon idée, personne n'a su mêler le rire aux sanglots, la gaîté à la douleur la plus intense comme ce poète et comme ce musicien⁶⁹⁵.

À cette adoration se joignent donc celles de Beethoven, de Wagner, ainsi que de Grieg et de Saint-Saëns, bien que ceux-ci soient quelque peu délaissés plus tard :

Et que j'aime Beethoven ! Ce grand Beethoven à la large et puissante harmonie ! C'est une de mes passions. Grieg, ce poétique génie du Nord, est un de mes meilleurs amis, et Saint-Saëns est aussi un des musiciens que j'aime le plus. [...] Wagner, c'est une adoration ! Je ne le comprends pour le moins du monde mais je sens tout ce qu'il a de merveilleusement grand et merveilleusement beau. C'est un titan que ce Wagner, musicien et poète à la fois⁶⁹⁶...

À dix-sept ans déjà, fille de son siècle, la jeune Pauline Tarn proclame un idéal de fusion entre poésie et musique. L'évocation d'un compositeur se complète dans ses lettres presque inmanquablement d'une référence à la poésie. Lorsqu'elle fait allusion aux compositeurs de grand opéra italien, dans une lettre du 22 juillet, c'est en guise de comparaison avec Pétrarque qu'elle trouve « harmonieux comme un morceau de Rossini ou de Bellini⁶⁹⁷ ». Un an plus tôt, dans son journal *Ma vie et mes idées*, la jeune anglaise prévoit d'ailleurs déjà, parmi ses œuvres poétiques à venir, de créer des « opéras poétiques » :

⁶⁹⁴ Voir Renée Vivien, Lettre à Amédée Moullé du 26 octobre 1894, Fonds BNF, in *Le Papillon de l'âme, œuvres intimes inédites*, OIP, p. 86.

⁶⁹⁵ Renée Vivien, Lettre à Amédée Moullé du 5 mai 1894, Fonds BNF, in *Le Papillon de l'âme, op. cit.*, p. 49.

⁶⁹⁶ *Ibid*, p. 50.

⁶⁹⁷ Renée Vivien, Lettre à Amédée Moullé du 22 juillet 1894, Fonds BNF, in *Le Papillon de l'âme, op. cit.*, p. 75.

Si peu de poètes ont travaillé l'Opéra. Je voudrais créer ce genre de poésie. Ce serait si beau, la poésie et la musique unies en une égale perfection ! Et l'opéra devrait avoir une éclatante poésie... Ce serait mon rêve, de créer de beaux opéras poétiques⁶⁹⁸.

À seize ans, la musique fait déjà intégralement partie du projet poétique de Renée Vivien. Elle évoque plus tôt son ambition d'écrire des « Méditations musicales », et développe encore à cette occasion son idée d'une indestructible fraternité entre les deux arts :

La poésie et la musique sont deux sœurs. Chaque grand poète est musicien, chaque grand musicien est poète. Dans les œuvres les plus belles du poète il y a une musique divine, dans les œuvres les plus belles du musicien il y a une secrète poésie.

La poésie est l'expression de la pensée, la musique est la pensée même. Or, chaque morceau de musique renferme une pensée. Je voudrais trouver cette pensée, – en étudiant longuement l'œuvre et la vie du musicien et en devinant son inspiration – et l'exprimer si je peux en vers⁶⁹⁹.

Ces réflexions sont imprégnées des lectures romantiques de la jeune Pauline Tarn, et marquées par une vision divine et transcendante de la musique, qui rappelle celle de Chateaubriand, de Staël ou de Senancour, telle que décrite par Nicolas Pérot :

Les systèmes théoriques que l'on a examinés, proposent tous une interprétation religieuse du monde et la musique y est toujours investie d'une signification transcendante. La coïncidence entre les définitions de l'enthousiasme de et de la musique est frappante⁷⁰⁰.

Toutefois, Renée Vivien est musicienne, et bien qu'elle minimise modestement ses qualités de pianiste, sa pensée des correspondances entre musique et poésie est marquée par sa propre pratique. Les propos de la jeune femme, comme ceux de la poétesse plus tard, oscillent entre une vision sacralisée de la musique et une pensée plus technique du lien musique et poésie, appliquée à l'écriture même et qui rappelle davantage la fin du siècle. Un an plus tard, le lien qu'elle établit entre les deux arts se fait déjà plus subtil. Dans une lettre à Amédée Moullé du 24 juin 1894, Pauline Tarn se rapproche de la pensée des symbolistes sur l'insuffisance des mots, alors qu'elle dit avoir « l'ambition d'exprimer en poésie tout ce qu'[elle sent] dans la musique, toutes ces pensées sans paroles, toutes ces aspirations et ces tristesses inexprimées, tout ce silencieux et divin langage⁷⁰¹ ». Renée Vivien conserve tout au long de son œuvre cette double vision du rapport

⁶⁹⁸ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, Fonds BNF, in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 151.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁰⁰ Nicolas Pérot, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, coll. « écriture », 2000, p. 305.

⁷⁰¹ Renée Vivien, lettre à Amédée Moullé du 24 juin 1894, Fonds BNF, in *Le Papillon de l'âme*, op. cit., p. 59.

entre poésie et musique. Ici, la poésie sert l'éloge de la « Musique » sacrée, là, elle travaille à reproduire sa « sorcellerie évocatoire⁷⁰² ». Cette tension est bien décrite par San Giovanni dans *Une femme m'apparut* :

La musique n'est pour moi qu'une évocation. Et pourtant, Comme la Mer, elle est l'Infini... La Musique est une suggestion. Je me souviens de quelques strophes en prose que m'a dictées un nocturne [sic.] morbide de Chopin⁷⁰³.

La musique est vectrice de création et conditionne l'ambition poétique. Cette fonction rappelle les trois points fondamentaux que Francis Claudon dégage dans les rapports de la musique à la création littéraire chez certains Romantiques français, résumés par Florent Albrecht dans sa thèse *Ut musica poesis*. Le premier point fondamental, la « fonction poétique », veut que la musique « conditionne fondamentalement le choix de l'auteur d'une vocation littéraire ». C'est indéniablement le cas chez Renée Vivien, comme nous venons de le voir. Les deux autres fonctions sont également présentes dans son œuvre :

Fonction métaphorique de la musique : en relation implicite avec la création poétique, elle permet le travail de l'analogie et de la métaphore [...]

Fonction symbolique : où la musique se met au service exclusif de l'imaginaire poétique, par « le renforcement d'un mode d'expression par l'autre »⁷⁰⁴.

Ces fonctions accordées sont largement présentes dans l'œuvre de Vivien, mais elles s'y complètent d'un traitement plus spécifiquement fin-de-siècle. La musique de Vivien, tantôt grecque, tantôt romantique, est également prise dans une dialectique de l'apollinien et du dionysiaque typiquement décadente. Vivien ajoute de surcroît à l'utilité métaphorique et symbolique de la musique un traitement musical de l'écriture poétique qui, semblant vouloir « reprendre à la musique son bien⁷⁰⁵ », donne sa modernité à la correspondance des deux arts dans son œuvre. Vivien se situe encore une fois au carrefour d'influences diverses, et offre une synthèse remarquable des différentes manières de penser la correspondance entre musique et poésie au fil du siècle. Là, comme pour la forme, l'œuvre oscille entre séparation et mélange, entre fixité et mouvement, dans une tension étroitement liée à la question du genre [*gender*].

⁷⁰² Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Art romantique*, in *Œuvres complètes de Baudelaire*, tome 3, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 178.

⁷⁰³ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 60.

⁷⁰⁴ Florent Albrecht *Ut musica poesis*, modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897), op. cit., p. 67.

⁷⁰⁵ Paul Valéry, avant-propos à Lucien Fabvre, *Connaissance de la déesse*, in *Variétés I*, folio essais, Gallimard, 1924, 2002, p. 87.

2 - VARIÉTÉ DES SONS, FIGEMENT DU SENS

Les deux types les plus travaillés par la poésie de Vivien sont la musique romantique et celle de l'École saphique, dont le point de convergence se situe dans le chant. « Sa passion pour la musique romantique est réelle et profonde⁷⁰⁶ », souligne Sylvie Croguennoc pour distinguer Renée Vivien des jeunes filles qui, selon les convenances bourgeoises du début du XX^e siècle, « se pâment sur d'éternelles *Valses* de Chopin ». Son admiration pour Chopin trouve davantage d'échos dans son œuvre poétique que celle qu'elle voue à Beethoven, pourtant tout aussi vivace dans sa jeunesse. Si elle convoque les deux compositeurs à fréquence à peu près égale dans ses œuvres romanesques, et notamment dans la version de 1904 d'*Une femme m'apparut* dont tous les chapitres sont précédés de partitions, de Chopin à huit reprises, de Beethoven à six reprises, ce dernier est absent de ses poèmes versifiés. Cette préférence poétique pour le compositeur des *Nocturnes* fait écho à une distinction établie par Renée Vivien entre les deux musiciens dès son adolescence, là encore dans ses lettres à Amédée Moullé :

Vous me dites que je sens la « musique dans la poésie »... Oui, et je crois que j'ai appris cela de Chopin... le plus musicien peut-être de tous les grands maîtres de l'harmonie. Beethoven, c'est l'Épopée, Chopin, c'est la chanson. C'est une fantastique harmonie au rythme cadencé, et c'est une musique qui chante, on croit toujours entre une voix⁷⁰⁷.

« Chanson », « chant », « rythme », « harmonie », « voix », autant de termes constitutifs de la poésie de Renée Vivien : on retrouve dans ses *Poèmes 1901-1910* plus d'une dizaine de « Chansons », ainsi que sept occurrences du terme à l'intérieur de poèmes, auxquelles il faut ajouter les quelques soixante-trois occurrences du mot « chant » et les trente-cinq du verbe « chanter ». Le « rythme », au pluriel ou au singulier, revient vingt-deux fois. On compte le mot « voix » à cinquante-six reprises au fil des recueils. « Harmonie », enfin, est utilisé à sept reprises, en plus des deux dérivations adverbiales « harmonieusement » et des quatre adjectifs « harmonieux/harmonieuses ». Les termes musicaux que la jeune Pauline Tarn utilise pour décrire l'œuvre de Chopin sont les plus présents, textuellement, dans sa poésie, et structurent son esthétique : au chant du sujet

⁷⁰⁶ Sylvie Croguennoc, « Renée Vivien ou la religion de la musique », *op. cit.*, p. 90.

⁷⁰⁷ Renée Vivien, Lettre à Amédée Moullé du 15 juillet 1894, Fonds BNF, in *Le Papillon de l'âme*, *op. cit.*, p. 72.

poétique se joint celui de l'« harmonieuse et musicale amante », celui de Sappho et de ses acolytes, celui du chœur de femmes enfin, pour contrer la discordance des « bruits », des « clameurs » et du « fracas ».

Ce goût pour la simplicité de la chanson ne provient évidemment pas exclusivement de sa connaissance de Chopin et n'est pas indépendant de ses lectures. Dans *Ut musica poesis, modèle musical et enjeu poétique de Baudelaire à Mallarmé*, Florent Albrecht étudie l'évolution du genre de la chanson depuis les romantiques jusqu'à la période fin-de-siècle, soulignant que cette « muse bonne fille⁷⁰⁸ » est utilisée tout au long du siècle, bien que considérée souvent comme un genre « frivole et badin⁷⁰⁹ », comme l'écrit Gautier, inférieur par exemple à l'ode. Appréciée par Nerval, justement pour son « cachet d'ignorance » et ses « hardiesses ingénues⁷¹⁰ », tout ce que Paul Bénichou nomme « art du compromis poétique⁷¹¹ », la chanson est en partie rejetée par Banville, au profit des odelettes et des odes. Elle est travaillée par Verlaine, qui conserve toutefois cette distinction entre le genre des *Chansons pour elle* et celui des *Odes en son honneur*, « plus corsé et en même temps plus sérieux, plus écrit que les *Chansons*, tout en restant, au fond, *Chansons* [...]»⁷¹², et cherche à élever la chanson populaire plutôt qu'à reproduire en poésie sa dangereuse assonance, « élément de confusion, de désordre même, pour cette pauvre Poésie, qui n'existe, en somme, que par l'harmonie⁷¹³ ». À la fin du siècle, ce que Claude Millet nomme « l'utopie d'une poésie immédiate, spontanée⁷¹⁴ » héritée des symbolistes et le goût des arts populaires confère à la chanson une place centrale en poésie, comme l'attestent par exemple *la Chanson des gueux* de Richepin, les *Quinze chansons* de Maeterlinck, les « Chanson violette » et « Chanson d'été », parmi d'autres, d'Albert Samain, autant de poètes que Vivien a lus, comme en atteste le répertoire de sa bibliothèque⁷¹⁵. Le goût de la poétesse pour le genre de la chanson provient ainsi à la fois de Chopin et de l'influence d'une mode littéraire qui dure depuis le début du

⁷⁰⁸ Théophile Gautier, « Les progrès de la poésie française depuis 1830 », *Histoire du romantisme*, Paris, G. Charpentier et Cie, libraires-éditeurs, 1874, p. 357.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ G. de Nerval, *Les Filles du feu, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 570.

⁷¹¹ P. Bénichou, *Nerval et la Chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970, p. 156.

⁷¹² Paul Verlaine, Lettre du 7 janvier 1892 à son éditeur Vanier, à l'occasion de la parution des *Odes en son honneur*, citée par Florent Albrecht in *Ut musica poesis, op. cit.*, p. 83.

⁷¹³ Paul Verlaine, « Un mot sur la rime », in *Le Décadent*, 1^{er} janvier 1888, p. 17, cité par Florent Albrecht, *Ut musica poesis, op. cit.*, p. 85.

⁷¹⁴ Claude Millet, « Autour du Parnasse », in Michel Jarrety, *La poésie française du Moyen-Âge à nos jours, op. cit.*, p. 363.

⁷¹⁵ Voir « Renée Vivien et les livres », in Renée Vivien, *une femme de lettre entre deux siècles, op. cit.*, p. 185.

siècle. Il n'est guère étonnant, dès lors, que ce penchant donne lieu dans son œuvre à des écrits extrêmement variés.

Les sept chansons en octosyllabes d'*Études et préludes*, recueil qui affiche dès le titre sa filiation avec le compositeur franco-polonais, sont toutes dédiées à l'amante, et plus particulièrement à une partie de son corps, suivant le mouvement romantique de réadaptation des *canzo* des troubadours et des blasons marotiques. La première d'entre elles, consacrée à la voix de la femme aimée, s'ouvre sur un vers tout à fait représentatif du traitement musical dans l'œuvre de Vivien : « ta voix est un savant poème⁷¹⁶ ». Plus loin dans le recueil sont développés des éloges des lèvres, des cheveux, des mains et des yeux de l'amante, autant de *topoi* de la poésie amoureuse, mêlés à des métaphores toutes décadentes : l'âme de la poétesse est ainsi comparée au « vol de la chauve-souris,/tortueux, angoissé, bizarre,/aux battements d'ailes meurtris⁷¹⁷ », rappelant, comme il a été souligné plut tôt, l'Espérance baudelairienne :

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris⁷¹⁸ ;*

Dans le recueil suivant, qui contient deux chansons, le mélange des esthétiques est également manifeste. La première, qui ne compte que deux quatrains d'octosyllabes, évoque d'abord une berceuse, genre particulièrement apprécié des romantiques, notamment des compositeurs de lied, Brahms et Schubert, mais travaillée également au piano par Chopin et Schumann : « Il se fait tard... tu vas dormir/Les paupières déjà mi-closes⁷¹⁹ ». La nuit est toutefois ici encore teintée d'une atmosphère mortifère, et la chanson se ferme sur la mort des « fleurs qui craignent le soleil ». La seconde chanson du recueil est quant à elle plus nettement ancrée dans l'esthétique fin-de-siècle, évoquant les « fleurs vénéneuses » des lèvres de l'amante et son goût de l'artificiel :

*Ta beauté veut l'attrait factice
Des attitudes et du fard :
Tes yeux recèlent le regard
De l'éternelle Tentatrice⁷²⁰.*

⁷¹⁶ Renée Vivien, « Chanson », *Études et Préludes*, *op. cit.*, p. 25.

⁷¹⁷ « Chanson », *ibid.*, p. 29.

⁷¹⁸ Charles Baudelaire, « Spleen LXXVIII », *Spleen et Idéal*, in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 74.

⁷¹⁹ Renée Vivien, « Chanson », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 56.

⁷²⁰ « Chanson », *ibid.*, p. 57.

À partir de *La Vénus des aveugles*, la séparation entre l'influence romantique et l'esthétique fin-de-siècle se fait plus nette. D'un côté, Vivien écrit deux chansons résolument décadentes : une « Chanson pour elle⁷²¹ », dont le titre renvoie à Verlaine et qui développe le thème de la perversion de l'amante, et une « Chanson pour mon ombre⁷²² », qui sera reprise plus tard dans un recueil du même nom, le seul de la poétesse signé Pauline Tarn. À ces deux textes s'ajoute à la fin du recueil « Les Cygnes sauvages⁷²³ », la deuxième « Chanson norvégienne » que Vivien écrit, après en avoir intégré une dans *Évocations*. Celle-ci reprend l'histoire de Svanhild, fille de Gudrun et de Sigurd assassinée par le roi Ermanaric. La référence au folklore scandinave rappelle les romantiques, et surtout le *Der ring der Niebelungen* de Wagner. La chanson n'est d'ailleurs plus chantée par une voix unique, et se construit sur un dialogue entre un soliste qui raconte le « Récit » et un chœur qui répète un refrain. Le fil conducteur du chant permet ainsi à Vivien d'explorer diverses tendances esthétiques, auxquelles se joint sa passion pour l'École de Mytilène et pour la figure centrale de Sappho, idéal de fusion entre la « Musicienne » et la poétesse.

À la chanson romantique et à la chanson fin-de-siècle s'ajoute ainsi celle de « Lesbos, regret des dieux, exil sacré du chant⁷²⁴ ». Le chant de l'île grecque est avant tout contenu dans les strophes sapphiques dont Vivien travaille à restituer l'essentielle musicalité, dans sa traduction des fragments, mais aussi dans ses propres poèmes, et notamment celui qu'elle place en ouverture d'*Évocations* :

*Douceur de mes chants, allons vers Mytilène.
Voici que mon âme a repris son essor,
Nocturne et plaintive ainsi qu'une phalène
Aux prunelles d'or⁷²⁵.*

L'île de Sappho est indissociable du thème musical. Mytilène est avant tout une évocation musicale, une « île mélodieuse et propice aux caresses⁷²⁶ ». Espace chimérique et idéal, le monde de l'aède grecque est amené par le chant des vierges :

*Leurs robes avaient l'ondoiement des marées.
Elles ont mêlé leurs chants de clairs appels
En rythmant le rire et les danses sacrées
Autour des autels⁷²⁷.*

⁷²¹ Renée Vivien, « Chanson pour elle », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 133.

⁷²² « Chanson pour mon ombre », *ibid.*, p. 141.

⁷²³ « Les Cygnes sauvages », *ibid.*, p. 157.

⁷²⁴ « Les Îles », *ibid.*, p. 140.

⁷²⁵ « Douceur de mes chants », *Évocations*, op. cit., p. 71.

⁷²⁶ « En débarquant à Mytilène », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 182.

⁷²⁷ Renée Vivien, *Sappho*, Aurillac, ErosOnyx, 2009, p. 75.

Les poèmes dramatiques polyphoniques sont systématiquement composés de parties chantées, souvent constituées à partir des traductions des fragments, prises en charge par Psappa elle-même dans « Atthis délaissée⁷²⁸ », ou par l'une des citharèdes, notamment Eranna de Telos dans « La Mort de Psappa⁷²⁹ ». Là encore, Vivien alterne chant simple et chœurs de femmes mêlant harmonieusement leurs voix. C'est encore le cas dans le poème le plus tardif « Dans un verger⁷³⁰ », au sein du recueil *Sillages*. Ce chœur féminin fait de voix douces et mélodieuses, c'est aussi celui des sirènes dont les « voix se mêlent aux clairs accords/des vagues et du vent⁷³¹ », et auxquelles est consacré un poème en prose de *Du vert au violet*. On retrouve également ces chœurs dans certains poèmes non helléniques, notamment dans les chansons norvégiennes, ou encore dans « Thrène⁷³² », texte d'influence chrétienne, dans lequel une voix « A » s'adresse à plusieurs femmes qui répondent en symbiose. Outre le fait qu'il répond à une triple influence antique, romantique et décadente, le chant – et la musique plus largement – est ainsi tantôt profane, tantôt païen, tantôt sacré, trois catégories qui amènent chacune des tons et instruments spécifiques, comme autant de symboles.

Le chœur renvoie bien souvent, surtout avant 1906, à la communauté féminine de Lesbos, comme c'est le cas dans « Ainsi je parlerai⁷³³ », poème dans lequel la voix lyrique proclame son paganisme au « Seigneur » :

*Je n'ai point recueilli les cantiques des anges,
Pour avoir entendu jadis des chants étranges,
Les chants de ce Lesbos dont les chœurs se sont tus.
Je n'ai point célébré comme il sied tes vertus.*

Cela n'interdit toutefois pas à Vivien de convoquer ailleurs des chœurs au milieu de tout une isotopie de la musique sacrée. Ils sont alors ponctués de références religieuses et accompagnés d'instruments comme le carillon, l'orgue, les cloches. C'est là une caractéristique essentielle : chaque musique est porteuse d'un rôle symbolique et d'un sens précis. Le réseau évocatoire des différentes musiques qui ponctuent l'œuvre est tout à fait codifié. Là où le chœur féminin de Lesbos représente la douceur et l'harmonie lesbienne idéale, la musique religieuse, associée au monde moderne, est souvent forte, violente et mortifère. Dans « Donna

⁷²⁸ Renée Vivien, « Atthis délaissée », *Évocations*, op. cit., p. 107.

⁷²⁹ « La Mort de Psappa », *ibid.*, p. 84.

⁷³⁰ « Dans un verger », *Sillages*, op. cit., p. 242.

⁷³¹ « Vers les sirènes », *Évocations*, op. cit., p. 111.

⁷³² « Thrène », *Flambeaux éteints*, op. cit., p. 278.

⁷³³ « Ainsi je parlerai », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 167.

m'apparve⁷³⁴ », cette opposition est particulièrement flagrante, alors que Renée Vivien place face au « paktis » de Psappha qui « frémit » deux musiques funèbres :

*Les cieux clament les De profundis irrités
Et les Dies irae sur les Nativités.*

La musique païenne et le chœur religieux sont à nouveau mis dos à dos dans le poème « Cérès Éleusine⁷³⁵ », afin de souligner l'antinomie entre l'harmonie simple des mélodies antiques et le désordre des compositions sacrées, désignées par deux oxymores :

*Dans le temple aux flammes païennes,
Le soir, accroupi comme un sphinx,
Contemple les Musiciennes,
Évocatrices de Syrinx
[...]
Les nonnes et les courtisanes,
Mêlants la belladone au lys,
Chantent les Te Deum profanes
Et les joyeux De profundis.*

La musique de rue, tout comme ces chants sacrés, apparaît souvent comme une menace à l'harmonie lesbienne. Symbole de la foule, elle est faite de dissonances et de discordances. Dans « Les Oripeaux⁷³⁶ », poème écrit dans une veine parnassienne, précédé d'une épigraphe de Leconte de Lisle, la voix poétique évoque ainsi, dans deux allitérations en [f] et en [b] les sons agressifs des « fifres » et la tonitruance des tambours :

*Lorsque fermente en moi la tristesse du vin,
J'erre, exagérant mon verbe de pitre,
Mentant comme un prêtre et comme un devin.
Ma loquacité pérone et chapitre
Devant la foule aux remous de troupeau
Que le sifflement des fifres taquine.
[...]
Mes gestes fiévreux sont accentués
Par l'explosion des tambours burlesques.*

La musique militaire, associée au genre masculin, vient, elle aussi, entacher l'harmonie du chœur de femmes. Dans un poème d'*Études et Préludes*, la musique des « morts inquiets », faite des échos de la bataille passée, « clameurs de victoire et de rage », contraste nettement avec l'harmonie hellénique du sonnet qui le précède dans le recueil, peuplé quant à lui de « Musiciennes [...] aux langueurs lesbiennes » :

⁷³⁴ « Donna m'apparve », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 130.

⁷³⁵ « Cérès Éleusine », *ibid.*, p. 136.

⁷³⁶ « Les Oripeaux », *ibid.*, p. 147.

*L'éclat de la fanfare et l'orgueil des cymbales,
Réveillant les échos, se prolongent là-bas,
Et, sous l'herbe sans fleurs des fosses martiales,
Les guerriers assoupis rêvent d'anciens combats*⁷³⁷.

La modernité industrielle, la foule, le conflit, menacent d'étouffer le chant grec.

La musique dans l'œuvre de Vivien n'est donc pas toujours douce et mélodieuse. Au contraire, l'harmonie recherchée y semble toujours lointaine, dans le temps comme dans l'espace, et sans cesse soumise au danger de la dissonance. Le « bruit », le « cri », mais aussi les « clameurs », les sons « aigus », voire « suraigus », les « sifflements » ponctuent son œuvre et participent à la complexité d'une représentation de la musique calquée sur les tensions qui animent l'œuvre. On ne s'étonnera pas que la musique discordante soit presque toujours jouée par des musiciens masculins, notamment dans des poèmes développant la thématique guerrière, envahis par « l'effroi des clameurs d'olifants⁷³⁸ ». Le monde à la fois manichéen et en mouvement de Renée Vivien confère à chaque type musical une symbolique propre avant d'envisager de les combiner. Cette dichotomie renvoie à un aspect essentiel du traitement musical par Vivien, qui se situe dans le prolongement des tendances du siècle : la musique y est signifiante et évocatoire, donc codifiée. Les sons, les types d'instruments, les personnages, les lieux et l'atmosphère générale fonctionnent en symbiose et portent une signification fixe. Les instruments antiques, paktis et lyres, sont toujours synonymes d'harmonie, une harmonie lesbienne que les instruments religieux, populaires et militaires viennent mettre en danger par leurs « clameurs ». Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'aucun instrument constitutif d'un orchestre classique n'est utilisé dans la poésie de Vivien : aucune trace de violon, de violoncelle, de hautbois, de clarinette. La pianiste ne fait en outre aucune allusion à sa propre pratique. Les instruments rares, folkloriques ou populaires, sont privilégiés sur les instruments polyvalents utilisés dans les partitions romantiques et classiques. Ce choix de la rareté permet de mieux les investir de symboles et de les associer plus nettement à une idée. L'espace poétique se trouve ainsi polarisé. Il n'est pas interdit de voir, dans cette

⁷³⁷ « Morts inquiets », *Études et Préludes*, op. cit., p. 43.

⁷³⁸ « Donna m'apparve », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 130.

utilisation évocatoire de la musique, un apport des *leitmotifs* wagnériens, dont l'influence en poésie perdure depuis Baudelaire :

La nouveauté du *leitmotiv* wagnérien est d'accompagner le drame structurellement, de le rythmer, et en même temps de dire le drame lui-même par la musique en accompagnant la psychologie des personnages ; ce sont, selon Baudelaire, des « personnifications d'idées », et « leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point explicitement »⁷³⁹.

Baudelaire écrit plus loin ce qui, pour Florent Albrecht, « va constituer une théorisation reprise sous la plume de bon nombre de Symbolistes mineurs⁷⁴⁰ » :

Les situations ou les personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole.

Albrecht poursuit en évoquant, en rapport avec ces *leitmotive*, la « tension créatrice » au cœur du drame wagnérien, « celle-là même qui oriente la poésie à partir de Baudelaire », entre « l'apollinien et le dionysiaque »⁷⁴¹. On retrouve chez Vivien, comme chez de nombreux poètes fin-de-siècle, cette valeur évocatoire des différentes mélodies, ainsi que cette essentielle équivocité de la musique, partagée entre deux pôles, celui de l'harmonie et celui de la discordance, ces notions que Vivien met dos à dos dans *Une femme m'apparut*. Cette dualité donne lieu tantôt à une séparation manichéenne, tantôt à une musique profondément équivoque née de la rencontre des contraires. Le récit conté par San Giovanni dans le roman de Renée Vivien, « The sin of music », écrit en miroir avec le poème « Péchés des Musiques⁷⁴² » de *La Vénus des aveugles*, donne ainsi à voir la tentation d'un « Saint dans le désert » qui, après avoir résisté aux charmes féminins, aux parfums, à la nourriture et au confort des tissus, succombe « par l'Ouïe » au « Péchés des harmonies » :

La Musique, ardente et perfide ainsi qu'une maîtresse, la Musique qui stimule les regrets et ranime les souvenirs, la Musique qui enveloppe et entraîne comme l'eau, emporta son âme dans le sanglot d'un accord... La volupté des sons fut si aiguë qu'elle le fit renoncer à la lumière paradisiaque⁷⁴³.

La musique des Bacchantes et de leur « évohé », celle des sorcières et de leur « sabbat », toutes ces musiques à la fois dionysiaques et féminines, permettent la réunion des deux pôles en une mélodie profondément équivoque. La séparation ne

⁷³⁹ Florent Albrecht, *Ut musica poesis*, op. cit., p. 249.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² Renée Vivien, « Péchés des musiques », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 131.

⁷⁴³ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 64-65.

va jamais chez Vivien sans la réunion et le mélange : on retrouve, là encore, cette tension entre la contrainte et la diffusion, analysée par Gretchen Schultz en lien avec la question du genre. Le poème de la *Vénus des aveugles* repris dans l'histoire de San Giovanni va plus loin dans la représentation de cette musique orgiaque et ambiguë. Là, c'est le sujet poétique qui s'égaré « en la vaste Musique » :

*Je me suis égarée en la vaste Musique,
Lupanar aussi beau que peut l'être l'enger ;
Des vierges m'imploraient sur la couche lubrique
Où les sons effleuraient lascivement leur chair.
Tandis que les chanteurs, tel un Hindou qui jongle,
Balançaient en riant l'orage et le repos,
Plus cruels que la dent et plus aigus que l'ongle,
Les luths ont lacéré mes fibres et mes os.*

*Tordus par le délire impétueux du spasme,
Les instruments râlaient leur plaisir guttural,
Et les accords hurlaient le noir enthousiasme
Des prêtres érigeaient les bûchers de santal ;
Des clochettes troublaient le sommeil des pagodes [...]⁷⁴⁴*

On retrouve dans la représentation équivoque de la musique la dualité de la représentation du genre chez Vivien. Elle fait également écho à des tensions plus typiquement fin-de-siècle : les contradictions du désir érotique, la duplicité de la femme aimée.

Liée au motif amoureux, la musique tient souvent, chez Vivien comme chez tous les « jeunes symbolistes », le même rôle duel que l'amante dont elle est une métaphore. C'est ce que suggère Paul Valéry dans *Variété III* :

Comme Baudelaire le faisait en son temps, il [le jeune symboliste] cherche toute occasion d'entendre cette musique qui pour lui est à la fois diabolique et sacrée. Elle est son culte et son vice ; son enseignement et son toxique [...]⁷⁴⁵

Le lien entre la femme aimée et la musique est peut-être plus inextricable encore chez Vivien que chez ses contemporains. La présence de l'amante dans son œuvre est avant tout une manifestation musicale : ses yeux chantent « la chanson des sirènes⁷⁴⁶ », sa voix est un « doux chant⁷⁴⁷ » que la poétesse implore :

*Parle-moi de ta voix pareille à l'eau courante,
Lorsque s'est ralenti le souffle des aveux.
Dis-moi des mots railleurs et cruels si tu veux,
Mais berce-moi de la mélodie enivrante.*

⁷⁴⁴ Renée Vivien, « Pêché des musiques », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 131.

⁷⁴⁵ Paul Valéry, « Histoire d'Amphion », *Œuvres 1*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 699.

⁷⁴⁶ Renée Vivien, « Naïade moderne », *Études et Préludes*, op. cit., p. 41.

⁷⁴⁷ « Sonnet », *ibid.*, p. 26.

Cette « mélodie enivrante » menace toutefois, dans la pointe de ce sonnet d'*Étude et préludes*, de se changer en « quelque chose d'affreux qui pleure horriblement ». Cette dualité de l'amante, motif typique du romantisme noir et de la fin-de-siècle, est réadaptée chez Renée Vivien : ce qui est mauvais en elle incombe à la contamination du « Principe mâle », cette menace perpétuelle de « tout ce qui est laid, injuste, féroce et lâche » et qui se partage le monde et les êtres avec l'également puissant « Principe Femelle »⁷⁴⁸. La dualité de l'amante fait donc écho au double mouvement de séparation et de mélange qui définit le monde poétique, mouvement étroitement lié lui-même à la question du genre. Là où, comme l'écrit Vivien l'un des contes ponctuant *Une femme m'apparut*, « la souffrance dans l'amour est la fausse note dans la musique⁷⁴⁹ », l'amante toute « musicale », « Être double », est capable d'incarner tantôt la mélodie féminine harmonieuse et tantôt le son discordant du « Principe mâle ». Selon qu'elle apparaît sous la forme d'un cri ou d'un murmure, d'un son aigu ou grave, d'une note chantée ou clamée, l'amante incarne les « Femmes de désir » ou les « Femmes de Douceur », selon la typologie développée dans « After Glow⁷⁵⁰ » :

*Je poursuis mon chemin vers le havre inconnu.
Les Femmes de Désir ont blessé mon cœur nu.
[...]
Obéissant au cri de leurs aigres colères,
Elles ont arraché mes prunelles trop claires.
[...]
Entrelaçant pour moi les lys de la vallée,
Les Femmes de Douceur m'ont enfin consolée
[...]
Je sens mourir en moi la tristesse et la haine,
En écoutant leur voix murmurante et lointaine.*

Le lecteur est d'emblée renseigné sur le ton du poème par un ensemble de sonorités, d'instruments, de rythmes, ainsi que par la description de la voix de l'amante. Les signes musicaux ont pour objectif de fonctionner à la manière de *leitmotif*, décrits par Marie-Bernadette Fantin-Epstein comme des « cellules rythmiques ou mélodiques ou les deux à la fois, exprimant une idée, un état d'âme, une situation⁷⁵¹. »

⁷⁴⁸ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 18.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁵⁰ Renée Vivien, « After glow », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 128.

⁷⁵¹ Marie-Bernadette Fantin-Epstein, « Le leitmotiv wagnérien entre sons, parfums et couleurs », article en ligne, Cercle Richard Wagner Toulouse Occitanie, « Les Études ».

Le traitement poétique de la musique chez Renée Vivien est l'aboutissement de plusieurs années de réflexions nourries par l'étude de Sappho, par les compositeurs et les écrivains romantiques, par les apports baudelairiens aux théories de Wagner, par l'esthétique fin-de-siècle, et remodelées par la posture singulière de poète femme et lesbienne. La manière dont l'œuvre de Renée Vivien travaille la correspondance entre les deux arts synthétise les différentes tendances des décennies précédentes, notamment parce qu'elle joue là encore de la tension entre séparation et hybridation dont Gretchen Schultz fait un enjeu poétique majeur du siècle. On retrouve notamment dans son œuvre les trois fonctions de la musique analysée par François Claudon dans la poésie romantique. Cette intégration de l'art musical comme thème, comme métaphore et comme symbole se complète cependant d'un héritage plus nettement symboliste : celui d'intégrer la musicalité au processus d'écriture même.

3 - SONS, RYTHME, SILENCES : LA MUSIQUE DU VERS

Le travail de correspondance entre la musique et la poésie dans l'œuvre de Vivien reprend les fonctions métaphoriques et symboliques distinguées dans le travail des écrivains romantiques par Francis Claudon autant qu'il les déborde⁷⁵². La quête d'harmonie se manifeste dans la poésie de Vivien par une recherche minutieuse de reproduction des rythmes, des sons, des accents musicaux. Échapper à la discordance, c'est aussi rechercher à retranscrire la musique au sein de l'écriture. Cet élan rapproche plutôt Vivien des préoccupations symbolistes, voire modernistes. Toute sa vie, Renée Vivien travaille à retranscrire la puissance évocatoire de la musique, qui est avant tout, pour San Giovanni dans *Une femme m'apparut* comme pour la poétesse, « une suggestion⁷⁵³ ». En plus d'être porteuse d'une symbolique de la musique, l'œuvre poétique de Vivien est caractérisée par un travail remarquable autour du son et surtout du rythme, « élément le plus directement intriqué entre les deux arts⁷⁵⁴ » pour Florent Albrecht. Rien d'étonnant à cela, la préoccupation rythmique étant l'un des éléments définitoires de la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle :

⁷⁵² Florent Albrecht *Ut musica poesis, modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, op. cit., p. 67.

⁷⁵³ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 60.

⁷⁵⁴ Florent Albrecht, *Ut musica poesis*, op. cit., p. 229.

Que l'on se place chez les Décadents, les Symbolistes ou les Parnassiens, il est question de retourner à un équilibre entre l'ordre sémantico-syntaxique de la langue et celui de la métrique, c'est là un des faits incontestables de la poésie de la seconde moitié du XIX^e qui modifie le paysage des représentations et de l'imaginaire poétiques⁷⁵⁵.

Cette quête de réunion entre le sens et le rythme amène toutefois naturellement les poètes de la fin du siècle vers le vers libre : nous avons vu que cela n'était pas le cas chez Vivien dont l'immense majorité de l'œuvre est construite sur une forme classique. À l'heure où le modèle anglo-saxon joue un rôle majeur dans le développement de la prosodie, et si Vivien, comme l'américain Stuart Merrill, essaie « d'introduire dans l'alexandrin français un peu de musique enchanteresse du vers anglais⁷⁵⁶ », la musicalité poétique s'obtient chez elle au sein d'une métrique rigoureuse.

Le mot de « rythme » apparaît plus d'une vingtaine de fois au fil des recueils versifiés de Renée Vivien. Il est rejoint par d'autres termes se rapportant à l'organisation rythmique, les « pauses » et les « cadences » notamment. La deuxième « Chanson⁷⁵⁷ » de *Cendres et Poussières* permet d'avoir un bon aperçu du travail minutieux que Vivien apporte au rythme et au son dans ses poèmes. Le premier quatrain y introduit d'emblée la thématique musicale :

*La mer murmure une musique
Aux gémissements continus ;
Le sable met, sous les pieds nus,
Son tapis de velours magique.*

Le rythme de la strophe reproduit ici les remous de la marée montante puis descendante : 4/4, 5/3, 4/4, 3/5. Alliée au jeu des sonorités, cette organisation crée la musicalité frappante du passage. Le premier octosyllabe est lié par une très visible allitération en [m] ainsi que par une autre en [r] et une assonance en [u]. Le son [m] est répété quasiment à chaque syllabe à partir de « mer », si bien que « une », qui reprend le [u] de « murmure » sans la consonne [m] crée une pause dans la suite rythmique en 4/4. Le changement de sonorité y est extrêmement fluide, car toujours accompagné d'une reprise : la transition du [e] de [mer] au [u] de [mur-] est assurée par la conservation des sons [m] et [r], celle [-mur] à [une] par la persistance du son [u]. Il découle de cette ondoyance que le mot « musique »

⁷⁵⁵ *Ibid*, p. 235.

⁷⁵⁶ Stuart Merrill, Lettre à Viélé-Griffin de 1886, cité par Marjorie-Louise Henry, *La Contribution d'un américain au symbolisme français*, Honoré Champion, 1927, p. 58.

⁷⁵⁷ Renée Vivien, « Chanson », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 57.

ressort nettement, non seulement grâce à sa position en fin de vers, mais encore par son isolement rythmique et sonore. L'octosyllabe semble ainsi mimer les « gémissements continus » du vers 2. Aux vers suivants, le son [s] accompagne le tempo qui ralentit progressivement jusqu'à la fin du quatrain. On trouve un travail similaire dans le poème « Invocation⁷⁵⁸ » qui ouvre le recueil. Ce sont surtout les deux dernières strophes qui doivent ici attirer notre attention. L'avant-dernière est entièrement dominée par un lexique musical, et l'on y trouve un vers presque similaire à celui de la « Chanson » :

*Que t'importe l'éloge éloquent des Poètes,
 À toi dont le front large est las d'éternité ?
 Que t'importent l'écho des strophes inquiètes,
 Les éblouissements et les sonorités ?
 La musique des flots a rempli ton oreille,
 Ces remous de la mer qui murmure à ses morts
 Des mots dont le rythme ensommeille
 Tels de graves accords.*

Renée Vivien enchevêtre ici de nombreux phénomènes sonores et rythmiques qui viennent mimer parfaitement le propos de la strophe. Dans le premier vers, surtout, Vivien exploite toutes les possibilités vocaliques des lettres « o » et « e » : deux [ə] laissent place à deux [e] puis à deux [ɛ], deux [ɔ], dans « importe » et « éloge » sont substitués par deux [o] dans « éloquent » et « Poètes ». À l'alternance entre les deux voyelles qui marque tout le vers jusqu'au hiatus de « Poètes » s'ajoute ainsi un double mouvement sonore : le « e » s'ouvre progressivement au fil du vers alors que le « o » se ferme, créant une impression de mélodie. Autour de la césure se répartissent de surcroît deux mots dont les deux premières syllabes ont une graphie semblable et une prononciation quasiment similaire. Le centre du vers est aussi le cœur du jeu musical, qui se prolonge ensuite sur toute la strophe, entièrement dominée par les différentes ouvertures des voyelles « e » et « o » : quatre [ə], sept [ɛ], cinq [e], quatre [ɔ] et sept [o]. Le troisième vers, surtout, reprend, en plus de l'anaphore « Que t'importe », l'alternance vocalique du premier alexandrin, notamment à l'hémistiche, marqué par la présence tout opportune du mot « écho ». Entre ces deux vers en miroir sonore, un alexandrin dominé par les monosyllabes « à toi dont le front large est las » accélère temporairement le rythme. Le vers qui les suit, à l'inverse, avec ses deux mots de cinq et quatre syllabes, la ralentit. Le cinquième vers vient donner sens à tout ce travail musical,

⁷⁵⁸ « Invocation », *ibid.*, p. 51.

évoquant la « musique des flots » que la strophe s'ingénie en effet à reproduire : après les vagues des vers 1 et 3, construits sur le rythme 6/6, les clapotis du vers 2 en 2/4/2/4 et majoritairement monosyllabique, le vers 6 vient mimer les « remous » de la « mer » en alternant allitérations en [m] et en [r] sur un rythme 3/3/3/3. « Morts » est ensuite repris et fermé par « mots » au vers suivant, un octosyllabe, suivi de « ensommeille » qui, reprenant le [o] et les [m], poursuit la mélodie lancinante et mime ainsi son propre sémantisme. Un hexasyllabe, réduisant encore la longueur du vers, vient consacrer cet endormissement progressif. Ce calme est ensuite brutalement rompu par la strophe suivante, dominée par les exclamations :

*Ô parfum de Paphôs ! ô Poète ! ô Prêtresse !
Apprends-nous le secret des divines douleurs,
Apprends-nous les soupirs, l'implacable caresse
Où pleure le plaisir, flétri parmi les fleurs !
Ô langueurs de Lesbôs ! Charme de Mytilène !
Apprends-nous le vers d'or que ton râle étouffa,
De ton harmonieuse haleine
Inspire-nous, Psappha !*

Le thème de la strophe précédente, à savoir l'alternance entre les différentes hauteurs des voyelles « e » et « o », est ici poursuivi sur une nouvelle nuance musicale : après le *piano* vient, brutalement, le *forte* : les [o] deviennent des exclamations lyriques et s'en trouvent donc accentués. Dans les mots « Paphôs » et « Lesbôs », Vivien choisit d'ajouter un accent circonflexe qu'elle n'utilise pas ailleurs, afin de créer artificiellement un allongement sonore. La strophe est en outre rythmée par les échos, celui de l'anaphore « Apprends-nous », mais aussi celui des rimes intérieures, entre « soupir » et « plaisir », entre « Paphôs » et « Lesbôs ». Le vers 2 et le vers 3 sont liés, en plus de l'anaphore, par la répétition, à sa suite, des sons [l] puis [s] et par la quantité similaire des mots « le secret » et « les soupirs ». La triple répétition de « Apprends-nous », ainsi que l'hémistiche « implacable caresse », intègrent dans la strophe l'assonance en [a], qui vient s'ajouter au jeu de sonorités sur le « e » et le « o » pour préparer l'avant-dernier vers et son « harmonieuse haleine ». Là, le souffle de l'haleine est mimé par les deux syllabes [ha-] suivies du son [n], ainsi que par la diérèse. On pourrait encore signaler, dans cette strophe si musicale, les allitérations constantes. Dans chaque second hémistiche, un son est répété pour créer le tempo général : le [p] dans « Ô Poètes ! Ô Prêtresse ! », le [d] dans « des divines douleurs », le [c] dans « implacable caresse », et enfin le [fl] dans « flétri parmi les fleurs ». Le travail

mélodique est ici absolument remarquable et vient créer un mouvement au sein du rythme réglé des alexandrins en 6/6.

On pourrait citer de nombreux poèmes contenant les mêmes phénomènes : « Sommeil⁷⁵⁹ » et son « ton souffle n'a pas fui comme un souffle de fleurs », « Lucidité⁷⁶⁰ » et la « musique des mots et des murmures mièvres », « Pêché des Musiques⁷⁶¹ » dans lequel « les instruments râlaient leur plaisir guttural ». Cet effet sonore, qui consiste à mimer le propos à l'aide du rythme et d'un jeu d'allitérations, a quelque chose de presque systématique dans l'œuvre de Renée Vivien. La minutie avec laquelle Vivien cisèle ses vers rappelle le travail de Baudelaire, tel que décrit par Florent Albrecht :

[...] le rythme apparaît non comme un élément de surface de la poésie, mais comme un modèle organique agissant sur le cœur du poème, sur le vers, et dont l'effet se mesure et se prodigue à la fois au niveau de la création, et de la réception⁷⁶².

Une quantité d'autres détails musicaux dans l'écriture des poèmes consacre la circulation entre les deux arts dans l'œuvre de Renée Vivien.

À la maîtrise conjointe du son et du rythme, Vivien sait notamment mêler l'art de la pause, de ce subtil silence dont San Giovanni fait l'éloge dans *Une femme m'apparut* :

Ce que la musique a de plus beau [...] c'est la pause au milieu du rythme ou le silence qui suit la dernière note tremblée...⁷⁶³

On trouve le terme même de « pause » dans un double sonnet de la fin d'*Études et préludes* qui reproduit l'effet de ce phénomène musical. Le premier des deux poèmes s'ouvre sur deux quatrains comparant les pleurs de la femme aimée à une musique :

*L'ombre assourdit le flux et le reflux des choses,
Parmi l'accablement des parfums et des fleurs,
Tes lèvres ont pleuré leurs rythmiques douleurs
Dans un refrain mêlé de sanglots et de pauses.*

*Et la langueur des lits, la paix des portes closes,
Entourent nos désirs et nos âpres pâleurs...
Dédaignant la lumière et le fard des couleurs,
Nous mêlons aux baisers le soir lassé de roses⁷⁶⁴.*

⁷⁵⁹ « Sommeil », *ibid.*, p. 54.

⁷⁶⁰ « Lucidité », *Études et Préludes*, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁶¹ « Pêché des musiques », *La Vénus des aveugles*, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁶² Florent Albrecht, *Ut musica poesis*, *op. cit.*, p. 244.

⁷⁶³ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, *op. cit.*, p. 63.

L'emplacement stratégique de la « pause », à la fin du premier quatrain, saute ici aux yeux. Ce n'est pourtant pas tant cette position attendue que le travail sonore et rythmique qui entoure la « pause » qui sont ici intéressants. Toute la première strophe est liée par une allitération en [l], doublée d'allitérations spécifiques à chaque vers : en [f] pour le premier alexandrin, en [p] pour le deuxième, en [r] pour le troisième. Le quatrième vers rassemble quant à lui ces trois sons dans les termes « refrain » et « pauses ». Il reprend aussi les [l] qui continuent de faire écho à la liquidité des « sanglots ». Intervient alors, après ce point d'orgue, la pause, qui tombe donc précisément au moment où le mot est écrit, avant que la même ligne sonore soit reprise dans le premier hémistiche du vers suivant, « Et la longueur des lits », construit lui aussi sur l'allitération en [l]. La strophe s'ouvre en outre sur la conjonction « et », créant une liaison après la ponctuation forte qui ferme le premier quatrain. On retrouve ce travail de la pause quelques pages plus tôt dans une chanson :

*Ta chevelure d'un blond rose
A l'opulence du couchant,
Ton silence semble une pause
Adorable au milieu d'un chant*⁷⁶⁵.

Là encore, la position de la « pause » permet de mimer visiblement son effet musical. Elle intervient cependant ici au milieu d'un enjambement du vers 3 sur le vers 4, figure qui sous-tend une continuité plus qu'une pause. La pause se situe en fait ici, comme nous l'indique le dernier vers « au milieu d'un chant », au centre du quatrain. Outre les enjambements, les octosyllabes frappent par leur fluidité, notamment grâce à la prononciation des [e] au centre des vers. La seule séparation marquant une pause est ici la virgule. Or cette coupure ressort grâce à un parallélisme sonore parfait entre les deux premiers et les deux derniers vers. En effet, les vers 1 et 3 et les vers 2 et 3, outre qu'ils riment, s'ouvrent sur les mêmes sonorités : [t] pour les premiers, [a] et [o] pour les seconds. Renée Vivien reproduit ainsi les effets musicaux du rythme, des sons et des pauses avec une écriture poétique minutieuse, notamment analysée par Yves-Gérard le Dantec qui, s'il se perd parfois dans des considérations psychopathologiques douteuses, perçoit la singularité de son rapport à la musique :

⁷⁶⁴ « Sonnet I », *Études et Préludes*, op. cit., p. 45.

⁷⁶⁵ « Chanson », *ibid.*, p. 42.

Mettant à la base de son lyrisme le grand principe verlainien,
De la musique avant toute chose,
elle s'est bornée, pour le reste, à utiliser les moyens traditionnels de ses maîtres, à concilier les valeurs du Parnasse avec celle du symbolisme à forme classique⁷⁶⁶.

Cette recherche de retranscription poétique des effets musicaux se joue non seulement à l'échelle de poèmes aux allures d'exercice musicaux, mais aussi à celle des recueils, voire de l'œuvre entière qui fonctionne, à bien des égards, comme une grande composition musicale faite de variations, de refrains distillés çà et là, de crescendos et de decrescendos.

Parmi les exercices musicaux que Vivien reproduit en poésie, deux ressortent particulièrement dans le recueil *Sillages*. On y trouve deux textes, « En jetant l'ancre⁷⁶⁷ » et « La Maison du passé⁷⁶⁸ » divisés entre un « mode majeur » et un « mode mineur ». Le premier développe, dans ses deux versions, le thème du voyage, d'abord avec enthousiasme, ensuite avec lassitude. Dans les deux traitements, que la voix poétique fantasme « la splendeur des terres inconnues » ou qu'elle évoque l'exil et la nostalgie du foyer, le voyage est étroitement lié au thème amoureux, base sur laquelle se produisent les variations. Le « mode majeur » est, conformément à l'opposition stéréotypée du langage musical, caractérisé par une tonalité dynamique et une cadence rapide, produite par la fréquence de la ponctuation et le nombre important d'exclamations, mais aussi par les enjambements :

*Qu'on détache l'amarre et qu'on hisse les voiles
Dès que s'allumeront les premières étoiles !*

*Le ciel est doux, l'heure est favorable. À mon tour,
J'irai vers ces pays de terreur et d'amour.*

La partie « sur le mode mineur » est plus courte, huit distiques contre treize pour le mode majeur, mais elle est aussi moins dynamique, puisque la plupart des alexandrins n'ont pas de ponctuation interne. Largement retouchée entre la première publication et celle que nous possédons, cette partie est dorénavant coupée après le cinquième distique par une longue pause rendue visible par le rejet du distique suivant plusieurs lignes plus loin. Le même phénomène est reproduit dans « La Maison du passé », divisé en deux mouvements de huit tercets pour « le mode

⁷⁶⁶ Yves Gérard le Dantec, « Les rythmes », in *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée, op. cit.*, p. 141.

⁷⁶⁷ Renée Vivien, « En jetant l'ancre », *Sillages, op. cit.*, p. 259.

⁷⁶⁸ « La Maison du passé », *ibid.*, p. 273.

majeur » et quatre pour « le mode mineur ». On trouve en outre dans l'œuvre poétique de Vivien des poèmes – et non des textes signalés comme des « chansons » – à refrain, comme les « Violettes d'automne⁷⁶⁹ » d'*Évocations* dans lequel chaque quatrain se ferme sur la lamentation « Ah ! Les violettes d'automne ! ». C'est également le cas dans « Départ⁷⁷⁰ », du même recueil, dans lequel les deux quatrains sont suivis par le même alexandrin isolé, particulièrement musical, « Car la Mer et la Mort me rappellent ce soir », ou encore dans « Souveraines⁷⁷¹ », long poème dans lequel les prises de parole en alexandrins de femmes mythiques se succèdent et se ferment toutes sur un octosyllabe et un hexasyllabe, « L'astre fatal de la Beauté/Je ne fus pas heureuse ». Plus étonnamment, Vivien s'amuse parfois à reprendre un refrain d'un poème à l'autre, engageant le lecteur dans le jeu de piste que nous avons évoqué à propos du maillage intertextuel de son œuvre. Dans *Études et Préludes*, deux « Chansons » comprennent ainsi un couplet identique. La première ne contient que deux quatrains, qui semblent d'ailleurs étrangement assortis :

*Le vol de la chauve-souris,
Tortueux, angoissé, bizarre,
Aux battements d'ailes meurtris,
Revient et s'éloigne et s'égare.*

*N'as-tu pas senti qu'un moment,
Ivre de ses souffrances vaines,
Mon âme allait éperdument
Vers tes chères lèvres lointaines ?⁷⁷²*

Un peu plus loin, le lecteur retrouve la seconde strophe dans une autre chanson, à ceci près que « souffrances » est remplacé par « angoisse », qui fait écho au « vol de la chauve-souris », au milieu de trois quatrains⁷⁷³. Il est ainsi discrètement invité à lier les deux chansons pour en créer une plus longue de cinq quatrains, dans laquelle les couplets et le refrain s'alterneraient. On retrouve encore la strophe initiale de la première chanson, dans laquelle est développée la métaphore de l'âme en chauve-souris, dans le premier tercet d'un sonnet plus tardif, publié dans *Évocations* :

*Une chauve-souris parfois rôde et s'égare
D'un vol supplicé, tortueux et bizarre,
Ainsi qu'une âme en peine errant près des autels⁷⁷⁴.*

⁷⁶⁹ « Violettes d'automne », *Évocations*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁷⁰ « Départ », *ibid.*, p. 89.

⁷⁷¹ « Souveraines », *ibid.*, p. 93.

⁷⁷² « Chanson », *Études et Préludes*, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁷³ « Chanson », *ibid.*, p. 35.

⁷⁷⁴ « Sonnet », *Évocations*, *op. cit.*, p. 112.

Cette étonnante reprise, dans laquelle est reproduit le rythme ternaire originel, fait partie des nombreux effets de variations que Vivien travaille dans son œuvre, indissociables du jeu de brouillage intertextuel que nous avons analysé dans notre première partie : aux reprises de vers de Sappho, de Swinburne ou de Shakespeare, distillées dans son œuvre, Vivien mêle des reprises, çà et là, de ses propres écrits. Cet exercice de la variation musicale se retrouve toutefois de manière plus visible autour de certains thèmes obsessionnels de l'œuvre, et notamment celui des violettes, en référence à l'amie défunte Violet Shillito. Uniquement dans le recueil *Évocations* et à quelques pages d'intervalles, on retrouve ainsi trois poèmes proposant des développements autour de la violette, tous construits sur une répétition du dernier vers de la strophe dans laquelle la fleur est directement nommée, « Violettes d'Automne », « Violettes blanches » et « Victoire funèbre »⁷⁷⁵. Ces jeux de refrains, de reprises et de variations participent de la mise en place, à différentes échelles de l'œuvre, d'une esthétique musicale de l'écho.

Vivien préfère les mélodies douces aux musiques puissantes, les voix aux orchestres ; elle privilégie également l'écho, note lointaine, insaisissable, équivalent sonore du reflet, au son franc. L'écho est l'élément musical le plus travaillé par Renée Vivien. À la trentaine d'occurrences du mot au fil des recueils s'ajoute de nombreux effets d'échos, à l'intérieur des vers, des poèmes, des recueils et à l'échelle globale de l'œuvre. La poétesse aime, par exemple, à répéter un mot plusieurs fois à la fin du dernier vers du texte, comme pour mimer ses échos successifs. C'est notamment le cas dans le deuxième quatrain de « Sourire dans la Mort⁷⁷⁶ », dans lequel le thème musical domine, en référence à l'École saphique :

*Que, parmi le reflux des clartés, se déploie
La pompe des parfums, des chants et des couleurs
Avec des cris d'orgueil, d'espérance et de joie,
Jetez à pleines mains les fleurs, les fleurs, les fleurs !*

La répétition des « fleurs » mime ici celle du mouvement des femmes et vient évoquer visuellement la profusion de ces fleurs jetées « à pleines mains », mais elle a aussi pour effet de fermer le poème sur un écho qui semble s'éloigner peu à peu, comme pour rejeter la scène dans un temps antique dont la poétesse ne pourrait saisir qu'une fugitive bribe sonore. On rencontre cette même répétition en fin de

⁷⁷⁵ « Violettes d'Automne », « Violettes blanches », « Victoire funèbre », *Évocations*, op. cit., p. 80, 90, 99.

⁷⁷⁶ « Sourire dans la mort », *Études et Préludes*, op. cit., p. 38.

poème dans « *Let the dead bury their dead*⁷⁷⁷ », doublée de deux autres phénomènes d'écho qui consistent d'une part en la répétition, dans les 8 tercets, du deuxième hémistiche du premier vers à la fin du troisième, et d'autre part en la reprise des mots aux rimes des quatre premiers tercets dans les quatre suivants.

Les tercets 3 et 4, par exemple :

*J'emporte cet éclair dernier de ton regard...
Dans le choc de la vie et le heurt du hasard,
J'emporte ainsi la paix de ton dernier regard.*

*Je couvrirai d'encens, de roses et de roses,
La pâle chevelure et les paupières closes
D'un amour dont l'ardeur mourut parmi les roses.*

sont repris dans les deux dernières strophes de la manière suivante :

*Que se reflète, au fond de mon calme regard,
Un vaste crépuscule immobile et blafard !
Que diminue enfin l'ardeur de mon regard !*

*Mais que j'emporte aussi le souvenir des roses,
Lorsqu'on viendra poser sur mes paupières closes
Les lotus et les lys, les roses et les roses !....*

En plus de ces phénomènes, deux anaphores se répartissent sur ces quatre tercets, avec la répétition de « J'emporte », puis avec celle de l'adverbe exclamatif « Que ». Renée Vivien multiplie ici les échos : le poème se présente comme une incarnation de la résonance musicale. Il rassemble tous les effets que Vivien distille dans son œuvre. On retrouve par exemple la reprise des rimes de la première moitié du poème au sein la seconde dans « À la perverse Ophélie⁷⁷⁸ » de *La Vénus des aveugles* et la répétition du ou des mêmes vers en début et en fin de strophe dans « En débarquant à Mytilène⁷⁷⁹ » d'*À l'heure des mains jointes*. Dans « Les morts aveugles⁷⁸⁰ », la poétesse enchevêtre à nouveau les phénomènes : le premier et le dernier vers des strophes sont en partie ou complètement identiques, le deuxième et l'avant-dernier forment une épiphore, et la dernière strophe reprend, en partie ou totalement, les seconds hémistiches de la deuxième :

⁷⁷⁷ « *Let the dead bury their dead* », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 52.

⁷⁷⁸ « À la perverse Ophélie », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 132.

⁷⁷⁹ « En débarquant à Mytilène », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 181.

⁷⁸⁰ « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 159.

*Je viendrai m'accroupir sur la pierre lépreuse
 Où la fièvre suinte en âcres moiteurs.
 Tel qu'un faux soupir de fausse amoureuse,
 Le jour éteindra ses rayons menteurs.
 Dans l'ombre exhalant ses lourdes moiteurs,
 Je viendrai m'accroupir sur la pierre lépreuse.
 [...]
 Tu viendras t'accroupir sur la pierre lépreuse
 Et geindre parmi les âcres moiteurs,
 Et tes faux soupirs de fausse amoureuse
 Ressusciteront nos baisers menteurs.
 Dans l'ombre exhalant de lourdes moiteurs,
 Nous nous accroupirons sur la pierre lépreuse.*

Les refrains, les reprises d'un poème sur l'autre, d'une œuvre à l'autre, les prosifications et versifications, trouvent leur pendant microtextuel dans ces phénomènes sonores internes aux poèmes, aux strophes, voire aux vers. Ce travail de l'écho à toutes les échelles crée à la fois l'unité de l'œuvre et son insaisissabilité fondamentale.

Guère étonnant que l'écho tienne une place centrale pour Renée Vivien. Rappelons d'ailleurs qu'il donne son nom au recueil *Échos et Reflets*, publié sous le pseudonyme de Paule Riversdale. Là où la discordance est l'échec du mélange des sons, l'écho se présente comme la parfaite manifestation musicale de l'entre-deux, lié à la gravité du mythe de la nymphe Écho, morte de chagrin de n'avoir pu dire son amour à Narcisse. L'écho est ce phénomène sonore incertain, équivalent de la « demi-teinte » ou du « reflet » en matière de couleurs. Là où l'harmonie grecque est une perfection dans la « contrainte », il incarne l'idéal de la « diffusion », et renvoie à la réflexivité, au double, à l'hybridité. Élément limite, qui incarne la séparation entre son et silence autant qu'il l'irise, l'écho trouve logiquement une place de choix dans un travail dont le fil conducteur est la tension entre distinction et mélange : distinction et mélange des styles, des voix, des symboles musicaux qui reviennent au fil des œuvres à la manière des *leitmotive* wagnériens que Vivien, toute jeune fille, écoutait son amie Violette Shillito⁷⁸¹ chanter de mémoire. La poétesse 1900, influencée par tout l'idéal dix-neuviémiste de réunion entre les arts, travaille la musique dans la totalité de son œuvre, à la fois selon un schéma vertical, celui des lignes du poème qui s'enchaînent comme celles d'une partition, et selon un schéma horizontal, celui des échos, des reprises, des symboles qui se

⁷⁸¹ Voir Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, Paris, Régine Deforges, 1986, p. 52.

développent de page en page, de livre en livre. Ce débordement au-delà des limites du poème lie, au sein de l'œuvre, traitement musical et travail de l'intertexte.

La musique, centrale dans la poétique de Vivien, participe pleinement de l'élaboration esthétique globale de son œuvre. Cette esthétique de l'entre-deux aime la ligne parnassienne autant que l'irisation fin-de-siècle, la polarisation autant que le brouillage : elle fige pour mieux remettre en mouvement. Ce jeu de déplacement et d'hybridation, qui caractérise donc la forme autant que le motif musical, est particulièrement remarquable lorsque l'on observe le traitement des couleurs dans l'œuvre. Ces trois domaines – forme, musique, picturalité – se répondent pour fonder le monde esthétique de Vivien, au sein duquel l'écho et le reflet, comme chez Baudelaire, permettent la vaste confusion des sens :

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*⁷⁸².

III - « REFLETS » : UNE SÉMIOLOGIE DE LA COULEUR

1 - LA PALETTE ÉQUIVOQUE DE RENÉE VIVIEN

L'analyse du traitement des couleurs dans l'œuvre de Renée Vivien permet, comme pour la forme des poèmes et le motif musical, de souligner à la fois son inscription dans un style d'époque et de mettre en avant la singularité de son œuvre [annexe VII]. Si chaque couleur renvoie à « une catégorie intellectuelle » et « un ensemble de symboles⁷⁸³ », comme l'écrit Michel Pastoureau dans son *Petit livre des couleurs*, Vivien compose avec ces « codes non écrits⁷⁸⁴ » et les canons qui y sont associés pour faire émerger une esthétique personnelle, oscillant entre nostalgie de Sappho et filiation décadente et préraphaélite.

Le portrait de l'amante que dresse Renée Vivien dans ses premiers recueils, et qui subit quelques variations à partir de 1905, suit à première vue tous les canons

⁷⁸² Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 11.

⁷⁸³ Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Points, 2007, p. 112.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

de la tradition poétique. Suivant à la lettre le code couleur de la tradition médiévale et surtout le modèle pétrarquiste, la femme idéale de la poétesse est dotée d'un « corps blanc⁷⁸⁵ », d'une chevelure « aux blondeurs de maïs et de miel⁷⁸⁶ » et de « prunelles aux bleus frais⁷⁸⁷ », s'inscrivant ainsi dans une longue filiation intertextuelle. Dès la première mention des yeux, Vivien reprend l'image topique des « Fenestre di zaffiro⁷⁸⁸ » de Pétrarque avec le vers « le reflet des saphirs assombrit tes yeux bleus⁷⁸⁹ ». Le recueil *Études et Préludes* est ponctué d'éléments traditionnellement convoqué dans le portrait poétique féminin. Les couleurs du corps de l'amante sont sans cesse rappelées et font l'objet d'un important travail de variation poétique. Son corps, et notamment ses mains, sont indissociables de la couleur blanche, déclinée sous sa forme nominale, « blancheur mystique⁷⁹⁰ », adjectivale avec le « corps blanc⁷⁹¹ », et même adverbiale dans le poème « Elle écarte en passant » où la main de l'amante permet aux églantines d'éclorre « blanchement⁷⁹². ». Ce goût de la répétition et de la variation n'est pas sans rappeler l'esthétique ronsardienne dont Vivien écrit à plusieurs reprises dans ses lettres être une grande admiratrice. La blancheur est déclinée sous diverses métaphores, de « l'ivoire » au « vélin », le bleu des yeux rappelle tantôt les « saphirs⁷⁹³ », tantôt « l'acier et le cristal⁷⁹⁴ », est ici « frais⁷⁹⁵ » et là « subtil⁷⁹⁶ » ou encore « meurtri⁷⁹⁷ ». La constante se double d'un travail de nuance : la poétesse s'appuie sur la tradition tout en y apportant des redéfinitions. L'utilisation nominale des mots de couleurs, alliée à l'article défini, dans « le doux bleu meurtri de tes yeux⁷⁹⁸ » ou « la blancheur de tes doigts⁷⁹⁹ » sert à la fois à souligner l'unicité de l'amante, et à rappeler le caractère topique de la couleur. Le corps de l'amante est à la fois évocation canonique et relecture personnelle de la tradition.

⁷⁸⁵ Renée Vivien, « Nudité », *Études et Préludes*, op. cit., p. 34

⁷⁸⁶ « Le couchant adoucit », *ibid.*, p. 25.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ Pétrarque, « Canzone XLIV », *Le Rime di M. Francesco Petrarca*, Venise, Presso Giuseppe Bortoli, 1739, p. 228.

⁷⁸⁹ Renée Vivien, « Sonnet », *Études et Préludes*, op. cit., p. 24.

⁷⁹⁰ « Soir », *ibid.*, p. 28.

⁷⁹¹ « Nudité », *ibid.*, p. 34.

⁷⁹² « Elle écarte en passant », *ibid.*, p. 37.

⁷⁹³ « Le couchant adoucit », *ibid.*, p. 25.

⁷⁹⁴ « Sonnets », *ibid.*, p. 45

⁷⁹⁵ « Le couchant adoucit », *ibid.*, p. 26.

⁷⁹⁶ « Chanson », *ibid.*, p. 42.

⁷⁹⁷ « Chanson », *ibid.*, p. 31.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ « Sonnet », *ibid.*, p. 41.

Dans sa représentation du blond des cheveux, la poétesse induit des modifications troublantes en jouant sur les compléments aux adjectifs de couleurs. Outre l'utilisation fréquente du pluriel, qui dénote déjà une volonté de déconstruire l'unicité du portrait, Vivien évoque en effet des « blonds verts⁸⁰⁰ » dans « Prophétie », un « blond rose⁸⁰¹ » dans « Chanson », ou encore un « blond glauque⁸⁰² » dans « À la perverse Ophélie » : l'œil du sujet poétique fin-de-siècle complique la représentation canonique. Voguant de l'habitude vers l'insaisissable, Vivien redéfinit le mythe poétique selon une esthétique toute moderne et subjective. La récurrence de l'hypallage témoigne de ce désir double d'inscription dans la tradition et de modulation des codes de la couleur. On la trouve notamment à trois reprises dans le poème « Chanson⁸⁰³ », où elle permet, dans un geste éminemment baudelairien, de faire passer la couleur de la rigidité du portrait poétique figé vers l'irreprésentabilité essentielle de la sensation et du sentiment. Vivien évoque alors le « frisson nacré » des « frêles seins », puis le « doux bleu meurtri » des yeux de son amante. L'hypallage sert à redessiner les contours et à iriser le portrait de la femme aimée. Dans le même poème sont évoquées les « mains blondes » de l'amante, ailleurs dans le recueil la chair « où court un frémissement bleu de veines⁸⁰⁴ », et dans un poème d'Évocations les « yeux blonds⁸⁰⁵ » : les trois pôles canoniques du corps de l'amante sont mêlés, inversés, Vivien déstabilise l'archétype du portrait pour faire émerger une figure fuyante. Les couleurs sont un moyen de rappeler des codes poétiques tout en les brouillant, de mêler pureté antique et irisation décadente. Ce travail spécifique, qui s'inscrit dans la lignée des Esthètes et de poètes tels que Péladan, Lorrain ou Montesquiou, concerne tout particulièrement la couleur blanche, topos hellénique par excellence, que Vivien, à la suite de Swinburne ou Baudelaire, reprend et dévoie.

Dans sa thèse sur l'hellénisme de Swinburne, Charlotte Ribeyrol rappelle les intenses débats autour de la blancheur et de la polychromie des monuments antiques qui animent le XIX^e siècle. Elle fait des Esthètes les héritiers de l'intellectualisation hégélienne de la blancheur qui veut que la polychromie soit

⁸⁰⁰ « Prophétie », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 56.

⁸⁰¹ « Chanson », *Études et Préludes*, op. cit., p. 42.

⁸⁰² « À la perverse Ophélie », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 132.

⁸⁰³ « Chanson », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 31.

⁸⁰⁴ « Chanson », *ibid.* p. 35.

⁸⁰⁵ « Lamentation », *Évocations, Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 88.

« incompatible avec l'abstraction et l'idéalité de la sculpture grecque.⁸⁰⁶ ». La représentation du blanc dans la poésie de Vivien s'inscrit, elle aussi, dans cette filiation. La blancheur apollinienne renvoie à l'idéal de Lesbos. Elle est l'équivalent pictural du chœur de femmes. Vivien évoque notamment les corps des amantes par de multiples métaphores en lien avec cette pureté du blanc. Celles-ci, « médiums nécessaires pour verbaliser le coloris⁸⁰⁷ », sont tantôt florales, avec le lys, la rose blanche, ou renvoient tantôt à des matériaux précieux, nacre, opale, ivoire, marbre. Il faut ajouter la comparaison fréquente de la peau de l'amante au vélin, au lait ou encore à la lune, référence étroitement rattachée au style symboliste et à l'imaginaire saphique. Outre les allusions au corps, le monde idéal, par nostalgique de la pureté et de la transparence apolliniennes, se présente comme un espace de clarté et de pâleur, par opposition au monde moderne. Tout comme Swinburne, la poétesse oscille entre exaltation de certaines colorations et refus général de la couleur dans une tentative de reconquête de la beauté antique. Charlotte Ribeyrol écrit à ce sujet :

La modernité ouvrirait donc la brèche du chromatique, de l'opacité et de la maladie, alors que la sculpture antique doit au contraire rester d'une blancheur simple et saine.⁸⁰⁸

Cet attrait pour la blancheur originelle se lit particulièrement dans le poème « Soir⁸⁰⁹ » : « Voici l'heure très simple et très chaste du soir/Où la couleur oppresse, où le luxe importune ». Le seul recueil *Études et préludes* contient dix occurrences du mot « pâle » et de ses formes verbales. Il faut y ajouter trois utilisations des termes « clair » ou « clarté », cinq apparitions de la couleur « or » et de multiples références à la transparence, à travers les métaphores du cristal, de l'éclair, des reflets, de la nacre ou encore de la lumière.

Cette exaltation de la pâleur prend toutefois, chez Vivien comme chez Swinburne, des accents inquiétants qui l'arrachent à sa simplicité antique. L'amante n'est pas simplement « pâle », elle ne cesse de pâlir dans un mouvement qui l'amène de la blancheur idéale hellénique à la morbidité « blafarde⁸¹⁰ » de

⁸⁰⁶ Charlotte Ribeyrol, « *Étrangeté, passion, couleur* », *L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds*, Grenoble, Ellug, 2013, p. 120.

⁸⁰⁷ Aude Jeannerod, « Correspondances baudelairiennes entre couleur et littérature chez Joris-Karl Huysmans », *op. cit.*, p. 56.

⁸⁰⁸ Charlotte Ribeyrol, « *Étrangeté, passion, couleur* », *L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds*, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁰⁹ Renée Vivien, « Soir », *Études et Préludes*, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹⁰ « Sonnets », *ibid.*, p. 45.

l'esthétique fin-de-siècle. Par ces exagérations, le motif antique se retourne contre lui-même, dans un geste d'autodérision typiquement décadent, que l'on retrouve dans les lettres de Renée Vivien à Jean Charles-Brun :

Je suis furieuse. J'avais prêté mon appartement à une petite femme merveilleusement maigre et pâle à souhait, et qui pousse même la complaisance jusqu'à être perpétuellement malade, afin de mieux réaliser mon type⁸¹¹.

L'éclat dorien devient « blême⁸¹² », le corps blanc immaculé de l'amante se change en corps anémié, à la « pâleur verdâtre d'une morte⁸¹³ » et aux « traits mortellement pâlis⁸¹⁴ ». Le poème « Le bloc de marbre⁸¹⁵ » établit le dur constat de la modernité : la « blancheur inviolée » de la statue a été arrachée à la Grèce et à sa temporalité cyclique et infinie pour pénétrer dans celle, mortifère, du déclin. Pour la poésie de Vivien, tendue entre nostalgie de Lesbos et esthétique décadente, il s'agit d'exalter la pâleur dans le lien qu'elle constitue entre la pureté et la mort, à la manière des « vierges d'azur » du poème « Fleurs de Séléné⁸¹⁶ » qui « aiment la mort et la blancheur des larmes... ». Le poème « Je t'aime d'être faible...⁸¹⁷ » est tout à fait représentatif de ce goût d'une beauté à la fois pure et mortifère :

*Et je t'aime surtout d'être pâle et mourante,
Et de gémir avec des sanglots de mourante,
Dans le cruel plaisir qui s'acharne et tourmente.*

On trouve dans ces vers une autre caractéristique essentielle et toute moderne de la blancheur chez Vivien : son lien avec l'érotisme. La mort se lie à l'orgasme et la pâleur à la perte d'énergie qui suit les ébats des amantes.

La blancheur hellénique, symbole de pureté, peut être érotisée dans le contexte de la sexualité lesbienne, qui à l'inverse de l'amour hétérosexuel ne macule pas le corps. Cette distinction essentielle est soulignée par Vivien dans le poème « Le Toucher⁸¹⁸ », avec l'utilisation de ce qui semble à première vue une expression oxymorique, et qui devient plus tard un thème récurrent, les « voluptés blanches » :

⁸¹¹ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, Mauconduit, 2020, p. 163.

⁸¹² « Nocturne », *ibid.*, p. 47

⁸¹³ « L'aurore triste », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 79.

⁸¹⁴ « Soir », *Études et Préludes*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹⁵ « Le bloc de marbre », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 116.

⁸¹⁶ « Fleurs de Séléné », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 59.

⁸¹⁷ « Je t'aime d'être faible... », *À l'heure des mains jointes*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 178.

⁸¹⁸ « Le Toucher », *Évocations*, *op. cit.*, p. 74.

*Je suis avec lenteur le contour de tes hanches,
Tes épaules, ton col, tes seins inapaisés,
Mon désir délicat se refuse aux baisers :
Il effleure et se pâme en des voluptés blanches.*

Pureté, érotisme et mort sont exaltés conjointement par le champ sémantique de la blancheur apollinienne. Vivien adapte à son compte un *topos* en le subvertissant. Pour toutes les couleurs qu'elle mobilise, il semble que la poétesse joue avec leur symbolique canonique. Ce jeu n'est pas dénué d'une forme d'ironie – ou plutôt de « semi-ironie⁸¹⁹ » décadente ou *halbironisch* selon les mots de Kurt Martens⁸²⁰ – sur les poncifs poétiques, comme en atteste une autre lettre envoyée à Jean Charles-Brun :

Rédigez-moi une lettre que j'expédierai aussitôt, recopiée de ma « blanche » main, je dis « blanche » parce qu'une invétérée habitude d'idéalisation me l'ordonne, – elle est plutôt rouge et violacée ma main d'écrivassière⁸²¹.

Si dans ses premiers recueils, ce travail de subversion touche surtout le bleu et le blanc, Vivien affirme par la suite son goût pour les couleurs secondaires que sont le violet, le vert et l'orange. Là encore, leur traitement oscille entre ancrage et réappropriation.

Si le violet est quasiment absent du premier recueil de Renée Vivien, il devient dès la publication de *Cendres et Poussières* un élément récurrent de sa poésie et un emblème des amours lesbiennes. La multiplication des références à cette couleur ainsi qu'aux violettes est indissociable de l'un des grands drames de la vie de Renée Vivien, la mort de son amie d'enfance Violet Shillito le 8 avril 1901. Le binôme violet/violette renvoie ainsi à une triple référence pour Vivien : nom de couleur, nom de fleur, et nom propre de l'amie défunte. La poétesse joue constamment sur cette homonymie à partir de 1902, créant des images polysémiques, comme dans le vers « Et voici, sous les violettes du couchant » du poème « Les Îles⁸²² ». Là, l'expression mêle volontairement les fleurs de Lesbos aux teintes du crépuscule. Si le violet n'est pas la couleur la plus représentée chez Vivien, elle est cependant toujours, avec le vert, l'objet d'éloges poétiques. Dans le poème « Les Couleurs⁸²³ », le violet « plus grave qu'un chant d'orgue et plus doux qu'un reflet » est « adoré » par l'amante idéale à laquelle le sujet poétique demande

⁸¹⁹ Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, op. cit., p. 107

⁸²⁰ Kurt Martens, *Roman aus der Décadence*, Leipzig-Zürich, Grethleim und Co, 1922, p. 5.

⁸²¹ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, *ibid.*, p. 163.

⁸²² « Les Îles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 140.

⁸²³ « Les Couleurs », *Évocations*, op. cit., p. 116.

que l'on verse « l'eau du Vert, qui calme les supplices ». Dans un poème de La Vénus des aveugles, « Faste des Tissus⁸²⁴ », la voix lyrique ordonne à la femme aimée de revêtir « le violet des antiques chasubles », puis d'évoquer « Le vert glauque où frémit l'écume des dentelles. ». Couleurs antiques, le violet et le pourpre sont surtout, avec le vert, des couleurs saphiques, comme le signale Charlotte Ribeyrol, étudiant l'utilisation de ces teintes chez Swinburne. Au sujet du violet, elle écrit :

Dans les fragments de Sappho, Éros est d'ailleurs souvent vêtu d'un manteau de pourpre (*porphureos*), couleur que Sappho associe aux éléments de la parure féminine. La couleur est donc au cœur de l'esthétique du désir Saphique⁸²⁵.

Le vert et ses nuances sont également omniprésents dans l'œuvre de la poétesse antique, où ils servent à décrire « les effets du désir sur son corps à l'aide du terme « *clorotera* », qui désigne les différentes nuances de l'herbe desséchée en été.⁸²⁶ » Un passage du « Conte Dorien⁸²⁷ » de Renée Vivien, dans lequel elle décrit l'apparition de Sappho, nous montre qu'elle avait connaissance de ce lien des deux couleurs avec l'univers de Lesbos : « Elle avait la pâleur de l'herbe que le soleil a décolorée. Ses mains étaient parfumées de violettes, dont elle tressait des couronnes. » Grande admiratrice de Swinburne et des préraphaélites qui travaillent déjà ces deux couleurs, Vivien les utilise, alliées au bleu – élément commun des deux mélanges –, pour créer le décor idéal qui entoure l'amante. Le violet, rappelant à la fois Sappho et l'amie disparue, devient l'image de l'amour lesbien, tandis que le vert permet le lien, essentiel dans la poésie de Vivien, entre le corps et la nature. Les deux couleurs, qui font d'ailleurs office de titre à l'un de ses recueils en prose, *Du vert au violet*, sont bien souvent convoquées ensemble pour créer l'atmosphère saphique et décadente des vers de Vivien.

C'est le cas dans le poème « Attente⁸²⁸ » d'À l'heure des mains jointes. Le sujet poétique y patiente dans une « chambre » au décor de crépuscule, dans laquelle les algues et les violettes se fondent aux couleurs des vitraux, doublant ainsi les allusions aux deux couleurs :

⁸²⁴ « Faste des tissus », *La Vénus des aveugles*, *op. cit.*, p. 149.

⁸²⁵ Charlotte Ribeyrol, « Étrangeté, passion, couleur », *L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds*, *op. cit.*, p. 149.

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ Renée Vivien, *Du vert au violet*, Paris, Lemerre, 1903, p. 23.

⁸²⁸ Renée Vivien, « Attente », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 211.

*Des violettes et des algues vont pleuvoir
À travers le vitrail violet et vert tendre...
Je savoure l'angoisse idéale d'attendre
Le bonheur qui ne vient qu'à l'approche du soir.*

Au fil des recueils, l'importance du vert et du violet s'affirme. Couleurs du décor, elles deviennent, alors que les contours de l'amante s'irisent de plus en plus, éléments constitutifs de son portrait. Son regard se trouve « mêlé de gris aigu, de vert, de violet⁸²⁹ », absorbant la nature déclinante comme le font ses cheveux sur lesquels a déteint le « roux » qui servait d'abord de métaphore de l'automne :

*« Les rosiers roux ont la couleur de tes cheveux
Et nos cœurs sont pareils... Je veux ce que tu veux.⁸³⁰ »*

Couleurs hybrides, équivoques, elles conviennent à cet espace lesbien coupé de la blancheur idéale et qui négocie avec la modernité. L'orange, troisième couleur secondaire, prend également une place croissante dans la poésie de Vivien, qui affectionne pourtant peu les couleurs chaudes. Elle est appréciée, au même titre que les crépusculaires bleu, violet et vert, en tant que couleur de transition et de déclin, couleur fugitive de l'automne dont Baudelaire évoquait déjà la charge poétique dans le *Confiteor de l'artiste* : « Les fins des journées d'automne sont pénétrantes, ah ! Pénétrantes jusqu'à la douleur⁸³¹ ». Le trio chromatique rappelle également et surtout la peinture préraphaélite de Rossetti, et notamment la représentation de « Proserpine », rousse dans son habit vert et dont les cheveux reproduisent les plis du tissu, ou bien encore la « Venus Verticordia », rousse elle aussi, entourée de roses violettes et de végétation. Teintes saphiques, teintes préraphaélites ou décadentes, teintes duelles, les trois couleurs secondaires sont centrales dans l'œuvre de Vivien et constituent une triple référence.

L'utilisation des couleurs par la poétesse sert à la fois un ancrage esthétique et l'émergence d'une voix particulière. Ludique et personnel, le traitement des couleurs dans les vers de Vivien est à la fois fortement rattaché à l'esthétique fin-de-siècle et tout à fait singulier. Reprenant les charges symboliques des « sensations colorées » établies par les Esthètes et les décadents, Vivien en redessine le sens dans une poétique entièrement tournée vers les femmes.

⁸²⁹ « Dans un chemin de violettes », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 257.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ Charles Baudelaire, « Confiteor de l'artiste », *Petits poèmes en prose, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 278.

2 - POLARITÉ OU MÉLANGE ?

Le travail des couleurs permet à Vivien de s'inscrire dans un univers référencé tout en lui faisant subir ces mêmes déplacements qui caractérisent le travail formel et le motif musical dans son œuvre. L'étude des champs chromatiques dans sa poésie révèle important travail sémiotique ayant pour horizon la représentation d'un espace poétique lesbien encore intégralement à créer. Comme dans les clairs-obscurs de Whistler, le roux, le doré et le blanc viennent faire office de contraste fort dans un monde poétique de l'ombre, de la noirceur et de la froideur qui exalte ailleurs les bleus sombres, les violets et les verts. Ces taches de couleurs chaudes sont souvent pâlies, assombries, prise au moment de leur déclin. Leur présence ne bouleverse ainsi que peu l'organisation chromatique de l'œuvre, caractérisée par sa polarité. Tout comme les sons, les couleurs servent à symboliser la dualité du monde poétique de Vivien et se trouvent ainsi séparées en deux champs de signifiants qui rappellent à certains égards les deux palettes opposées par Des Esseintes chez Huysmans :

Il lui semblait certain que l'œil de celui [...] qui rêve d'idéal, qui réclame des illusions, sollicite des voiles dans le coucher, est généralement caressé par le bleu et ses dérivés, tels que le mauve, le lilas, le gris de perle, pourvu toutefois qu'ils demeurent attendris [...]. Les gens, au contraire, qui hussardent, les pléthoriques, les beaux sanguins, les solides mâles [...] se complaisent, pour la plupart, aux lueurs éclatantes des jaunes et des rouges, aux coups de cymbales des vermillons et des chromes qui les aveuglent et qui les soûlent.⁸³²

Chez Vivien, cette séparation devient là aussi une opposition radicale entre un pôle positif, celui des amours lesbiennes, et un négatif, celui du masculin, de l'érotisme hétérosexuel et de la violence. Le monde de Vivien est encore et toujours un lieu binaire de « contraint » autant qu'un espace de diffusion : les deux champs de couleurs énoncés par Huysmans s'y opposent et s'y mélangent, symboles des tensions qui animent le sujet poétique. Étroitement liée à la question du genre, la rencontre des couleurs est tantôt envisagée comme une menace de contamination, tantôt comme un idéal de neutralisation.

Les couleurs chez Vivien sont toujours porteuses de sens et renvoient au monde duel que dépeignent ses vers, comme l'écrit Marie Perrin dans sa thèse sur l'anorexie de la poétesse :

⁸³² Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 1977, p. 97.

Chez Renée Vivien, certains éléments forment des couples d'opposés. Le rêve et la réalité, la pureté et la souillure, l'homme et la femme, les femmes de désir et les femmes de douceur, Dieu et Satan, le lesbianisme et l'hétérosexualité, autant de dyades qui semblent structurer l'œuvre sur le mode de l'opposition.⁸³³

Le travail chromatique permet de transposer cette dualité sur le champ visuel. Les composantes de chaque pôle renvoient systématiquement aux mêmes couleurs. À l'exclusion de l'orange, couleur du déclin de l'automne vers l'hiver et du couchant vers la nuit, les couleurs chaudes, et notamment le jaune et le rouge, unissent dans leur symbolique tout un réseau d'éléments négatifs : la fausseté et les mondanités, la masculinité, la violence du désir hétérosexuel, le jour, l'été, la force destructrice du soleil. Dans le poème « Les Couleurs⁸³⁴ », le rouge et le jaune, équivalents visuels de la fanfare et des musiques militaires sont rejetés dès les deux premiers distiques :

*Éloignez de mes yeux les flamboiements barbares
Du Rouge, cri de sang que jettent les fanfares*

*Éteignez la splendeur du Jaune, cri de l'or,
Où le soleil persiste et ressurgit encor.*

Couleur faisant le lien entre le sang et l'érotisme, le rouge évoque le monde masculin, qui est aussi celui qui se déploie avec pompe, au grand jour, sous la violence et la chaleur du soleil, à l'opposé du monde lesbien, espace secret de l'ombre, du crépuscule et de la nuit, de la volupté blanche et de l'hiver. À l'air brumeux et pâle du monde idéal s'oppose ainsi, dans le poème « Morts inquiets⁸³⁵ », évoquant des « guerriers assoupis » qui « rêvent d'anciens combats », « la plaine embrumée/D'haleines, de poussière et de rouges vapeurs ». Dans « Le sang des fleurs⁸³⁶ », le même vocabulaire guerrier est utilisé pour décrire un paysage rougi par le ciel :

*L'herbe est pourpre et semblable à des champs de combat,
Sous le rouge d'un ciel aux tons de cornalines,
Et le sang de la fleur assombrit les collines.
Le soleil pitoyable agonise là-bas.*

Les occurrences du rouge, relativement rares, accompagnent la représentation critique des hommes, presque systématiquement violents ou ridicules et

⁸³³ Marie Perrin, *Renée Vivien, le corps exsangue*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 195.

⁸³⁴ Renée Vivien, « Les Couleurs », *Évocations*, op. cit., p. 116.

⁸³⁵ « Les Morts inquiets », *Études et Préludes*, op. cit., p. 43.

⁸³⁶ « Le sang des fleurs », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 61.

passionnés par « l'écarlate sinistre » pareille « aux larges flots de sang⁸³⁷ ». Le désir hétérosexuel réclame le rouge de l'hymen et le rouge de la maternité. Intrinsèquement violent, bassement corporel, il s'oppose au « sororal amour fait de blancheurs légères » et au « pas furtif qui ne meurtrit point les fougères⁸³⁸ ». La volonté d'évacuer le jaune et le rouge du tableau poétique devient ainsi métaphore de la lutte du sujet poétique contre le « Principe mâle » qui, fluctuant parmi les êtres, menace de contaminer ses propres représentations⁸³⁹. Dans un poème de *La Vénus des aveugles*, le danger de la chute vers le négatif guette ainsi la poétesse qui, après avoir évoqué les « Morts aveugles » ouvrant leurs yeux « larges et stupides/Devant la lueur rouge des flambeaux », annonce à son amante :

*Je te reverrai de mes yeux d'aveugle.
Comme un mâle en rut qui brame et qui beugle,
Je ferai crier tes os sous mon poids.*⁸⁴⁰

Il s'agit de fuir le soleil brûlant de l'été, le jour éblouissant, le fard du monde masculin et des « femmes de désir⁸⁴¹ » – celles qui prennent plaisir à y évoluer. Tous ces éléments sont liés par leurs couleurs communes. Dans le poème « Paroles à l'amie », le sujet poétique murmure ainsi à son amante :

*Je hais les lourds parfums et les éclats de voix,
Et le gris m'est plus cher que l'écarlate ou l'ocre*⁸⁴².

La poétesse exprime à plusieurs reprises sa volonté de « tenir les portes closes⁸⁴³ » afin de protéger la pureté du monde sororal, celui de la nuit, de l'hiver et de l'eau, unifié lui aussi par un réseau de couleurs qui lie les amantes au décor dans lequel elles se déploient. Cette palette protectrice est évoquée avec précision dans le poème « Les Couleurs de la Nuit⁸⁴⁴ » :

*J'ai vu le violet des nuits graves et douces,
Le vert des nuits de paix, la flamme des nuits rousses.*

*J'ai vu s'épanouir, rose comme une fleur,
La lune qui sourit aux rêves sans douleur.*

*J'ai vu s'hypnotiser, à des milliers de lieues,
La méditation subtile des nuits bleues.*

*En écoutant pleurer les hiboux à l'essor
Mystérieux, j'ai vu ruisseler les nuits d'or.*

⁸³⁷ « Sonnets », *Études et Préludes*, op. cit., p. 45.

⁸³⁸ « Paroles à l'Amie », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 172.

⁸³⁹ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 18.

⁸⁴⁰ « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 159.

⁸⁴¹ Renée Vivien, « After glow », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 128.

⁸⁴² « Paroles à l'Amie », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 172.

⁸⁴³ « Intérieur », *ibid.*, p. 216.

⁸⁴⁴ « Les couleurs de la nuit », *Évocations*, op. cit., p. 110.

Le travail des couleurs permet à Vivien de recréer des pôles séparés. Le premier ; idéal, celui de la nature froide, de la nuit, du désir chaste et de la mort par dissolution dans l'azur, se présente comme un but à atteindre, tandis que l'autre, dangereux, est à la fois une part du monde à éviter et un pan de soi-même contre lequel lutter. Éminemment subjectives, les couleurs servent ainsi la projection spatiale et visuelle d'une lutte psychique métaphorisée par « les rois sanglants et les vierges pâlies⁸⁴⁵ » du poème « Fleurs de Séléné ». Cette séparation complexe des champs chromatiques renvoie au traitement que Vivien réserve à la musique et à la tension nietzschéenne entre l'apollinien et le dionysiaque. Les couleurs des deux facettes de « *L'Être double*⁸⁴⁶ » se repoussent, mais surtout se contaminent, donnant à voir la dualité interne au sujet poétique.

Les tensions qui animent la poétique de Renée Vivien se lisent en effet tout particulièrement par l'étude des effets de contagion à l'œuvre entre les deux pôles chromatiques qui habitent son œuvre. Les champs de couleurs opposés apparaissent en fait souvent conjointement, et sont surtout régulièrement décrits dans leur mouvement d'empiètement de l'un sur l'autre. On retrouve là l'oscillation entre retenue et diffusion qui caractérise toute l'œuvre, et définit le rapport de Vivien à l'influence, qui est aussi un rapport au genre et à la domination masculine : la tentation de la séparation naît de ce que le mélange se présente à la fois comme un idéal à atteindre et une menace. L'union des couleurs opposées peut être positive, notamment lorsqu'elle renvoie au déclin progressif des couleurs chaudes vers les couleurs froides. Le poème « *To the Sunset Goddess*⁸⁴⁷ » donne à voir une déesse allégorique du crépuscule sombrant dans les marais et dont la mort, suivant l'inversion des valeurs caractéristiques de la poésie de Vivien, équivaut à l'apaisement et la conquête du bonheur. Cet être parfait ressemble à « tout ce qui penche et décline » et fait disparaître les matités rouges du couchant dans l'eau « stagnante » bleue et verte :

*Tes cheveux sont pareils aux feuillages d'automne,
Déesse du couchant, des ruines, du soir !
Le sang du crépuscule est ta rouge couronne,
Tu choisis les marais stagnants pour ton miroir.*

⁸⁴⁵ « Fleurs de Séléné », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 59.

⁸⁴⁶ Renée Vivien (Paule Riversdale), *L'Être double*, Aurillac, ErosOnyx, 2014.

⁸⁴⁷ « *To the Sunset Goddess* », *Évocations*, op. cit., p. 113.

De la même manière, le personnage de « La Dogaresse⁸⁴⁸ » dans *La Vénus des aveugles*, rejette Venise où « rougit le rose frais des pastèques » pour faire corps avec « l'eau morte/les bleus d'abîmes et les verts ». Cette métaphore du déclin se concrétise tant par le coucher du soleil, la transition de l'automne à l'hiver, que par le palissement progressif du corps. Que les couleurs recherchées soit le noir bleuté de la nuit ou le blanc vert de la neige et du corps, la quête constante demeure l'extinction progressive des couleurs trop vives. Dans un mouvement contraire, celles-ci menacent toutefois bien souvent l'harmonie du tableau de Vivien.

À l'inverse du crépuscule, l'aurore est un moment redouté par le sujet poétique, alors que « s'éteint la lune/Dans le rire des feux follets » et que « les lys [perdent] leur pâleur/Et les roses s'empourprent toutes...⁸⁴⁹ ». Les couleurs chaudes chassent également le bleu chez les femmes qui choisissent de se donner à un « époux vulgaire » dans « Je pleure sur toi...⁸⁵⁰ » :

*L'air des bleus horizons ne gonfle plus tes seins,
Et tes doigts sans vigueur ont fléchi sous les bagues*

Ayant appris « l'art du regard chaud et mol⁸⁵¹ », l'amante qui se tourne vers les hommes bascule du même coup vers le pôle repoussant du jaune et du rouge. « Les Vendeuses de Fleurs⁸⁵² », poème dans lequel on peut lire une image de la prostitution de rue, donne à voir des femmes qui, profitant de la nuit et de l'« or bleu des réverbères », marchandent sur le trottoir, avec des « appels d'hystériques », leurs « violettes » et leur « lilas », fleurs alors corrompues par des odeurs d'« opium » et de « haschich ». La projection d'une sexualité marchande et hétérosexuelle signe la contamination de ces femmes par les tropes de la masculinité, ivrognerie d'une part, couleur du sang de l'autre⁸⁵³ :

*Les Vendeuses, mâchant des relents de rogommes,
Roulent leurs yeux pareils aux yeux rouges des hommes
Où luisent les rogommes.*

Les hommes et leur désir étalé au grand jour, lié à la ville et à la chaleur, sont une menace pour les femmes auxquelles ils promettent une mort « d'abattoir » :

⁸⁴⁸ « La Dogaresse », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 153.

⁸⁴⁹ « L'Aurore vengeresse », *Ibid.*, p. 129.

⁸⁵⁰ « Je pleure sur toi... », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 189.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² « Les Vendeuses de fleurs », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 160.

⁸⁵³ On notera ici que Renée Vivien est beaucoup moins tendre avec les prostituées de rue qu'avec les courtisanes mythiques.

*Et leur bave sanglante a souillé le trottoir...
Les Vendeuses, avec des clameurs d'abattoir,
Roulent sur le trottoir.*

Le monde idéal et nocturne des idylles lesbiennes, avec ses teintes bleues, vertes et violettes, est ainsi souvent contaminé par le surgissement d'un désir sexuel qui vient mettre en péril les voluptés blanches de la sororité. Le sujet poétique projette ainsi par un traitement entièrement subjectif de la couleur les tensions qui l'animent. Ce déchirement, entre la palette idéale des amours sororales et la chaleur repoussante du rouge et du jaune, fait écho à l'image hautement métalittéraire de *L'Être double*, développée dans l'œuvre éponyme de Vivien. Reste à trouver une voie au milieu de la menace. Face à ce mélange négatif, qui ne se produit que par empiètements successifs d'un monde sur l'autre, un autre mode de diffusion se déploie : contre ces mouvements de séparation et de contamination, plusieurs poèmes exaltent le brouillage complet des couleurs comme idéal poétique. Cette volonté d'effacer totalement les contours, d'exalter l'entre-deux et la bigarrure, qui renvoie au personnage parfait de l'Androgyne, s'impose ponctuellement et se présente comme un apaisement temporaire du trouble poétique.

3 - VERS LA POIKILIA : L'IDÉAL DE L'IRISATION

Si le monde poétique de Vivien est caractérisé par un binarisme chromatique et par l'angoisse toute métalittéraire et ontologique d'une conquête du rouge sur les couleurs froides, il se démarque aussi par un travail de brouillage des contours et de mélange. Là comme ailleurs, tout est affaire de mouvement et la fixité des représentations n'est rappelée que pour être remise en cause. Dans ce monde moderne coupé de la blancheur lesbienne primordiale moderne, séparé en deux, l'idéal ne peut se frôler que dans le mélange, c'est-à-dire non pas dans la confrontation mortelle des pôles, mais dans leur abolition définitive.

Deux postures poétiques se partagent la poésie de Vivien, qui sont aussi deux positionnements sur les rapports de domination hommes/femmes, et à travers eux deux perceptions de l'influence littéraire. Le traitement binaire des couleurs nous donne à voir une tension essentielle, de nature axiologique, qui agite le sujet poétique oscillant entre le pôle lesbien idéal des « Couleurs de la nuit⁸⁵⁴ » et

⁸⁵⁴ « Les couleurs de la nuit », *Évocations*, op. cit., p. 110.

l'ensemble négatif contenu symboliquement dans le rouge et le jaune. À ce déchirement fait toutefois face une possibilité de dépassement, celle de l'entre-deux, personnifié par le personnage de l'Androgyne. Dans le tableau duel que peignent les vers de Renée Vivien, l'apaisement se trouve dans les moments de réconciliations que donnent à voir les mélanges de couleur. Ces mélanges sont le pendant positif de la contagion, et se manifestent notamment dans le goût croissant de Vivien pour les couleurs secondaires que sont le vert, le violet et l'orange. À de nombreux endroits, le sujet poétique déclare nettement sa préférence pour les « nuances », les « matités » ou bien encore les « demi-teintes », plus complexes et insaisissables que les couleurs franches. À titre d'exemple, Renée Vivien utilise à plusieurs reprises, et notamment dans le poème « Les Îles⁸⁵⁵ », la dérivation symboliste « bleuités » plutôt que le mot « bleu » lui-même. Dans une « Chanson⁸⁵⁶ » d'Études et préludes, « le soir verse les demi-teintes », et dans un « Sonnet⁸⁵⁷ » du même recueil, toute la première strophe semble feint de décrire une amante qu'on aurait bien du mal ici à représenter :

*Tes cheveux irréels, aux reflets clairs et froids,
Ont de pâles lueurs et des matités blondes ;
Tes regards ont l'azur des éthers et des ondes ;
Ta robe a le frisson des brises et des bois.*

Tous les vers sont ici construits sur la répétition de la conjonction « et » qui permet d'accumuler les détails descriptifs, et jouent parallèlement sur l'imprécision de ces détails. Aucune couleur nette ici, mais uniquement des « reflets », des « matités » et des « lueurs ». Surtout, le zeugme du troisième vers, comparant le bleu des yeux à deux éléments invisibles, les « éthers » et les « ondes », interdit d'emblée au lecteur toute représentation précise. La nuance et le mélange chromatique se présentent comme une réconciliation des couleurs et de leur charge symbolique, et par là même comme une voie d'apaisement possible pour le sujet poétique. De nombreux procédés permettent à Vivien de dépasser ponctuellement la séparation radicale des couleurs.

La juxtaposition des mots de couleur, d'abord, a pour effet de laisser au lecteur le soin d'imaginer le mélange. Le second mot de couleur dans sa fonction d'adjectif vient alors nuancer le premier, utilisé comme un nom. On trouve notamment des

⁸⁵⁵ « Les Îles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 140.

⁸⁵⁶ « Chanson », *Études et Préludes*, op. cit., p. 39.

⁸⁵⁷ « Sonnet », *Ibid.*, p. 41.

« gris violets d'amarante » dans le poème « Sur la place publique⁸⁵⁸ ». Les comparants sont également bien souvent utilisés pour venir apporter une nuance, voire une contradiction, aux mots de couleurs. Le sujet poétique écrit ainsi « À la Florentine⁸⁵⁹ » que ses « yeux sont verts et gris comme le crépuscule ». Le crépuscule, plus souvent lié au bleu et à l'orange, devient « vert et gris », obligeant le lecteur à interroger ses représentations. La femme aimée d'Études et préludes a quant à elle des yeux « bleus comme un lotus sur l'onde⁸⁶⁰ », étrange image forçant à imaginer un mélange entre le bleu des yeux et le rose de la fleur. Une autre variation est proposée par le « Sonnet à une Enfant⁸⁶¹ » dont le premier vers affirme « Tes yeux sont verts comme l'aube et bleus comme la brume ». Là encore, les représentations fixes sont bouleversées au profit d'une peinture subjective du monde dans lequel les couleurs se mêlent.

Dans la projection mentale qu'est la poésie de Vivien, les couleurs sont des éléments signifiants qui tantôt se font face, donnant à voir un rapport conflictuel du sujet au monde, tantôt se mêlent pour laisser voir une possibilité d'apaisement, temporaire et fugitive. D'un côté se présente un sujet poétique déchiré, dont l'équivalent visuel est la séparation nette entre deux pôles chromatiques, de l'autre un idéal de sérénité à conquérir, idéal bien souvent irréprésentable qui se traduit par chatoiement de couleurs. Cette perfection de l'entre-deux est celle de l'Androgyne qui, se déployant dans l'intervalle parfait du crépuscule, assimile les influences masculines sans s'y laisser piéger et brouille les genres ainsi que les couleurs. Ce partage incarne encore, comme pour le travail formel et le traitement musical, la mise en contact des deux options esthétiques qui parcourent le siècle : l'une, reposant sur un art de la distinction, et tenant encore au classicisme, l'autre, articulée sur une pratique du fondu et de l'irisation réciproque, tenant à l'Art nouveau, esthétique moderniste qui trouve son écho antique dans le chatoiement des Tanagras, « l'éclat de leur polychromie exceptionnelle », et dans le concept saphique de poikilia.

Traitant de la représentation de la Grèce antique dans la poésie de Swinburne, Charlotte Ribeyrol insiste sur le fait que le poète anglais exploite cette notion antique de poikilia, reprenant la définition qu'en donnent Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne :

⁸⁵⁸ « Sur la place publique », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 176.

⁸⁵⁹ « À la Florentine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 145.

⁸⁶⁰ « Ondine », *Études et Préludes*, op. cit., p. 29.

⁸⁶¹ « Sonnet à une Enfant », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 137.

Ce bariolage de couleurs, cet enchevêtrement de formes produisent un effet de chatoiement, d'ondoiement, un jeu de reflets, où le Grec perçoit comme la vibration incessante de la lumière [...] Platon associe le *poikilos* à ce qui ne reste jamais semblable à soi⁸⁶².

Cette notion complexe, réexploitée par les Esthètes, s'applique bien à l'idéal de chatoiement que déploie la poésie de Renée Vivien. Évoquant l'hybridité, le mélange, étroitement liée aux vers de Sappho, le concept de *poikilia* permet de souligner la filiation qui unit Vivien avec l'aède antique en même temps qu'il définit bien son goût pour le flou et l'indéfini, qui la rapproche de ses contemporains. Adeline Grand-Clément rappelle dans son étude le rôle majeur du *poikilon* dans l'imaginaire chromatique hellénique :

Or si l'on plonge dans l'imaginaire grec du chromatisme, on s'aperçoit que la catégorie « couleur », *khros/khroma*, n'est que l'un des pôles qui organise le système de représentations. Bien souvent, c'est l'image du *poikilon*, le « bigarré », « chatoyant », qui revient : elle permet de penser l'ordre du monde et la diversité du sensible. Cette notion de *poikilia* reste encore largement à analyser, tant ses ramifications sont complexes. Elle relève du chatoiement, du mélange des couleurs, des matières et des formes, de la variété plaisante, du versatile, de l'hybride et du métissé⁸⁶³.

Comme chez les Grecs, le mélange représente pour Vivien une grille de représentation du monde à part entière, permettant de résoudre les tensions que les couleurs franches et figées ne peuvent que reproduire. Ce traitement renouvelé de la *poikilia* par la poétesse se lit notamment dans son obsession du crépuscule, intervalle parfait puisqu'il est caractérisé par une fusion des couleurs et par sa fugacité. « L'intervalle crépusculaire⁸⁶⁴ » incarne un idéal chromatique. Sa personnification donne lieu à la figure de l'Androgyne, auquel le sujet lyrique écrit :

*Mon regard s'hypnotise à cette fauve boucle
Où le divin saphir épouse l'escarboucle.*

Le bleu du « saphir » se joint au rouge de l'« escarboucle » pour représenter les cheveux équivoques de cet être parfait, à la fois lui-même et autre, ouvert et fermé, image d'un rapport serein au monde autant qu'à la littérature. La réunion des contraires est également donnée à voir dans le poème « *Twilight*⁸⁶⁵ », dans lequel

⁸⁶² Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne, *Les Ruses de l'intelligence. La « mêtis » des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 26.

⁸⁶³ Adeline Grand-Clément. « Poikilia. Pour une anthropologie de la bigarrure dans la Grèce ancienne. », in C. Bonnet, P. Payen et E. Scheid, *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 239-262.

⁸⁶⁴ « Intervalle crépusculaire », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 152.

⁸⁶⁵ « *Twilight* », *Évocations*, op. cit., p. 100.

« l'heure équivoque et tendre/Du crépuscule » renvoie à la beauté « stérile » et la « grâce androgyne » :

*Les clartés de la nuit, les ténèbres du jour,
Ont la complexité de mon étrange amour.*

Renée Vivien convoque simultanément oxymore et antithèse pour consacrer cette réunion des contraires. La poétesse travaille à représenter une féminité multiple et complexe, qui une fois arrachée au danger de la contamination peut se déployer dans toute sa bigarrure. L'idéal de l'Androgyne, ou plutôt de la gynandre, est ainsi convoqué par le biais des teintes du crépuscule, moment de jonction des couleurs, mais aussi en exaltant l'image de l'arc-en-ciel. Symbole d'Aphrodite, déesse « multiple ainsi que l'arc-en-ciel⁸⁶⁶ », il sert également de métaphore à la complexité du sujet poétique qui, dans « La Fusée⁸⁶⁷ », jette « des lueurs d'or et d'onyx et de jade... » ainsi qu'un « fauve arc-en-ciel ». Dans « Chanson mystique⁸⁶⁸ », poème du recueil *Échos et Reflets* publié sous le pseudonyme de Paule Riversdale, l'arc-en-ciel sert la peinture de l'amante :

*Ton âme a les feux de l'opale
Et de l'arc-en-ciel incertain,
Elle a l'ombre du bleu lointain,
La candeur de la source pâle.*

Le poème « L'arc-en-ciel de la mort⁸⁶⁹ » du recueil en prose *Du vert au violet* démontre le mieux l'importance de ce motif au sein de l'œuvre. Composé de trois parties, « Vert », « Orange » et « Violet » qui évoque chacune, avec de multiples évocations chromatiques, le trépas d'une figure féminine idéalisée, il joint les thèmes privilégiés par Vivien – les personnages féminins et leur pluralité, l'attrait de la mort, l'entre-deux et le mélange – sous la tutelle de l'arc-en-ciel. Renée Vivien travaille ainsi à sa manière la notion grecque de *poikilia* pour faire du mélange, du chatoiement et du mouvement un idéal poétique de résolution des conflits, idéal revoyant aux tensions qui président à l'écriture. Le brouillage chromatique et la bigarrure, qui lient tradition grecque et mélanges modernistes, sont une voie d'apaisement possible au déchirement du monde et du sujet lyrique – voie autant qu'impasse cependant, puisque sa valeur même se trouve dans sa fugacité et son irréprésentabilité.

⁸⁶⁶ « *To the Sunset Goddess* », *ibid.*, p. 113.

⁸⁶⁷ « *La Fusée* », *ibid.*, p. 103.

⁸⁶⁸ Renée Vivien (Paule Riversdale), « *Chanson mystique* », *Échos et Reflets*, Paris, Lemerre, 1903.

⁸⁶⁹ Renée Vivien, *Du vert au violet*, *op. cit.*, p. 100.

Les couleurs dans la poésie de Vivien sont bien souvent complexes et mouvantes : le champ chromatique qui définit les amours lesbiennes, tendu entre idéal saphique et monde moderne, est fait de chatoiement. L'espace des amours féminines, dont l'ondoyance a aussi pour objectif de le rendre difficile à représenter, est toutefois toujours menacé par son inverse, le monde criard et figé du réel : le rouge, lié au négatif, est l'une des seules couleurs qui soit presque toujours convoquée sans modificateur. De cette représentation polarisée découlent plusieurs tensions, qui ne trouvent de réalisation que ponctuellement dans le brouillage complet. Rappelant le personnage parfait de l'Androgyne, ce mélange est à la fois rencontre parfaite des couleurs et mouvement perpétuel, *neutrumque et utrumque*⁸⁷⁰. Irreprésentable, insaisissable, il évoque la cécité idéale du dieu stérile Hermaphrodite, cette cécité qui équivaut à une disparition des contours et qui s'oppose à l'aveuglement des hommes « Morts aveugles ⁸⁷¹ », des femmes « Emmurées⁸⁷² » dans leur asservissement à leur époux, et à l'éblouissement factice du faste. Dans le monde poétique de Vivien, l'utilisation des couleurs, comme celle de la musique, est étroitement liée à un questionnement sur le binarisme sexuel, sur la menace de la domination masculine, et sur le pouvoir néfaste que les représentations canoniques, menées par les hommes, exercent sur l'imaginaire féminin.

Du mélange des influences à l'esthétique 1900

À l'issue de cette étude de la forme, de la musique et de la picturalité dans la poésie de Renée Vivien, trois domaines qui se complètent et se répondent, le fil d'Ariane de son esthétique semble résider dans cette tension entre ouverture et fermeture que l'œuvre travaille à résoudre par de multiples moyens. Cette tension renvoie à la question des influences à plusieurs titres. D'abord, comme nous l'avons montré, parce qu'elle concentre un siècle d'oscillation entre perfection classique de la ligne et de la contrainte, et idéal de la diffusion ; Ensuite, parce qu'elle fait de l'œuvre un exemple remarquable des enjeux précis de la fin du siècle, alors que se joue ce que Jean de Palacio appelle la « Querelle de la Décadence » :

⁸⁷⁰ Voir Charlotte Ribeyrol, « *Étrangeté, passion, couleur* », *L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds*, op. cit., chapitre IV, « Les Figures du désir ».

⁸⁷¹ « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 159.

⁸⁷² « Les Emmurées », *Ibid.*, p. 143.

Querelle, celle-ci, autour de la notion de quintessence et de raffinement, d'obscurité et d'hermétisme, d'enchaînement et d'asyndète. Fragmentation contre intégrité, rareté contre usage commun, excès contre mesure, laideur contre beauté, maladie contre santé, silence contre parole⁸⁷³.

Surtout, parce qu'au cœur de cette tension se trouve la question du genre, comme l'a analysé Gretchen Schultz, cette même question qui constitue le noyau du rapport complexe de Renée Vivien à la mémoire des textes.

Contre la séparation et la menace d'empiètement, la voie idéale de résolution à cette tension esthétique se trouve pour Vivien dans une fusion féminine des genres, formule qui n'est contradictoire qu'en apparence puisqu'elle ne fait que reproduire à l'inverse l'idéal de diffusion des romantiques et des symbolistes, pour qui l'androgynie artistique est davantage une mainmise du masculin sur le féminin qu'un équilibre. Un brouillage revu par l'œil du sujet lesbien, donc, et dont nous avons déjà posé les jalons par l'analyse du maillage textuel de l'œuvre. Au niveau esthétique, ce travail de la bigarrure, du « métissé », se matérialise par une rencontre des influences, sur une mise en valeur des contradictions, puis sur une perturbation du système : déplacement des formes fixes, valorisation des figures de l'écho et du reflet, jeu de variation musicale, mélange chromatique jusqu'à la cécité, autant de renvois à l'indistinction sexuelle de la gynandre. Ce goût général pour le mouvement, minutieusement mis en place dans les vers, fait de l'œuvre de Vivien, simultanément, un flamboyant *exemplum* de l'esthétique 1900 et un objet tout à fait à part dans la production du tournant du siècle.

Le travail de l'ondulation et du mélange à l'œuvre à tous les niveaux et à toutes les échelles dans l'œuvre de Renée Vivien évoque très nettement les préceptes de l'Art nouveau en plein essor à l'époque de la parution de ses écrits. Rebaptisée « Sapho 1900⁸⁷⁴ » par Paul Lorenz, Vivien compose une œuvre entièrement féminine à l'heure où les femmes sont partout représentées, et dans laquelle se mêlent de surcroît, outre les arts et les formes, les parfums, les tissus et les gemmes, les corps et les décors. Renée Vivien fait parvenir le Modern style en poésie à une forme de paroxysme, en même temps qu'elle lui impose un œil oblique. L'œuvre de Renée Vivien est typique de la fin-de-siècle autant parce qu'elle réunit les grands débats poétiques du XIX^e que parce qu'elle est spécifiquement ancrée à la mode 1900, par sa quête de brouillage des genres –

⁸⁷³ Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, op. cit., p. 315.

⁸⁷⁴ Paul Lorenz, *Sapho 1900, Renée Vivien*, Paris, Julliard, 1998.

dans toute la polysémie du terme –, par son décor et son atmosphère, par sa sensualité. Refusant le faste et le fard, mais fait de tissus ondoyants, de senteurs légères, d'une nature à la fois sauvage et artificielle, envahi de pierres et de bibelots, et surtout centré sur les formes féminines dont tous les autres éléments sont un appareil, l'espace poétique de Vivien est un chef-d'œuvre Modern style autant qu'il en est, par un jeu subtil, une critique.

Chapitre 2

FÉMINITÉ, NATURE, MOUVEMENTS : UNE SYNTHÈSE 1900 ?

Du préraphaélisme à l'Art Nouveau

L'œuvre de Renée Vivien est résolument tournée vers l'univers préraphaélite. Outre qu'elle écrit un poème de son dernier recueil « À la manière de Dante Gabriele Rossetti⁸⁷⁵ » – dont elle cite ailleurs les poèmes « Eden Bower » et « Love's nocturn » – le travail esthétique chez Vivien rappelle nettement le symbolisme et l'idéalisme des peintures préraphaélites. La poétesse est en outre une admiratrice passionnée de Swinburne, étroitement lié à la confrérie de peintres anglais, qu'elle lit, commente, traduit, réécrit. Or, la réception française de ce courant a joué un rôle central dans l'essor de l'Art nouveau qui, selon Claude Quiguer, « partout [...] assimile et réinterprète l'héritage préraphaélite⁸⁷⁶ ».

Dans son ouvrage *Préraphaélisme et symbolisme*, Laurence Brogniez analyse l'influence décisive, bien que nuancée, que les œuvres de Burne-Jones et de ses confrères ont eu sur la poésie symboliste française et les Rose-Croix. William Ritter, critique suisse proche de Loti, de Mendès, de Rops ou encore de Montesquiou, écrit dans le dernier volume resté inédit de son cycle de roman, *Préraphaélite*, un éloge sans nuance des tableaux de Rossetti qui sont pour son narrateur une « révélation » :

Il eut soudain la notion des affinités d'aspiration, de rêve, de méthode et de manière qui liaient ses espoirs, ses désirs, son idéal d'art aux créations pensives et douces, profondes et raffinées, un peu ésotériques et si recherchées de ce grand esprit⁸⁷⁷.

Joséphin Péladan préface en 1887 la traduction de *La Maison de Vie* de Rossetti par Clémence Couve. Albert Samain, qui a lui-même tenté une retranscription du recueil, confie la même année, dans une lettre du 30 avril, son admiration pour le peintre et poète anglais à son ami Raymond Bonheur :

⁸⁷⁵ Renée Vivien, « Écho d'une grande voix », *Haillons*, op. cit., p. 327.

⁸⁷⁶ Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900, Lecture d'une obsession ModernsStyle*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 169, cité par Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, L'Harmattan, 2009, p.116.

⁸⁷⁷ William Ritter, *Préraphaélite*, roman inédit, Berne, Archives littéraires suisses, fonds William Ritter, 2 inv. 1.1., cité par Florence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 116.

Comme vous me l'aviez dit, c'est délicieux. D'une suavité d'imagination et d'une poésie de rêve extraordinaire, d'une inspiration exquisément blanche, d'une atmosphère diaphane et idéale, où les visions presque sans corps, toutes flottantes en ligne, se meuvent dans une musique lumineuse...⁸⁷⁸

La peinture préraphaélite, directement inspirée par les artistes italiens du XIV^e et du XV^e siècle, précédant Raphaël, tient un rôle central dans le développement d'un attrait plus général pour les « Primitifs », notion qui renvoie aux œuvres du *trecento* et du *quattrocento*, mais aussi à « toutes les formes artistiques qui échappent aux méfaits de l'école et aux normes de la civilisation occidentale⁸⁷⁹ », et provenant, pêle-mêle, d'Égypte, de Bretagne, du Japon ou de Tahiti. L'art dit primitif, « tout chargé d'intellectualité », avec son « restant de gaucherie⁸⁸⁰ », apparaît comme une manière de se débarrasser des conventions classiques. Laurence Brogniez écrit à ce propos :

Il s'agit bien de penser son œuvre [...] comme préfiguratrice, tout en récupérant de manière positive une série de traits dans lesquels la décadence trouvera matière à valorisation : l'ambivalence, l'inachèvement, la maladresse. Face aux fantômes d'éclatement, de dispersion, de décomposition, face à la hantise d'un art qui se défait, se dresse l'image idéalisée d'un art qui n'est pas encore accompli mais qui contient tous les ferments d'un art nouveau⁸⁸¹.

Les mots d'« art nouveau » ne sont pas ici innocemment posés. Le préraphaélisme, et avec lui le primitivisme, apparaissent comme une voie ouverte vers le rêve et contre le matérialisme dont le Modern style est, à bien des égards, une émanation. Comme le signale Claude Quiguer, « l'homme 1900 tend à lier le mot « préraphaélisme » à toute vision de beauté pure, poétique, gracieuse et rêveuse, comme si un mécanisme associatif jouait au niveau même du langage⁸⁸² ». Les peintres anglais, Rossetti, Waterhouse, mais surtout Burne-Jones, font l'objet d'un véritable « concert de louanges [...] dans les milieux favorables à l'Art Nouveau⁸⁸³ », au moins jusqu'en 1898, et notamment sous la plume de Gabriel Mourey, « propagandiste » des arts décoratifs qui fait paraître en 1895 *Passé le détroit*, une monographie aux allures de manifeste dans laquelle il propose une lecture personnelle de l'esthétique anglaise, et qui deviendra « une véritable bible pour les

⁸⁷⁸ Albert Samain, Lettre à Raymond Bonheur, 30 avril 1887, *Des Lettres 1887-1900*, Paris, Mercure de France, 1933, p. 14, cité par Florence Brogniez, *ibid.*, p. 117.

⁸⁷⁹ Florence Brogniez, *ibid.*, p. 224.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 232.

⁸⁸² Claude Quiguer, *Femmes et machines 1900*, *op. cit.*, cité par Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁸³ Florence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme*, *op. cit.*, p. 272.

symbolistes⁸⁸⁴ ». Un an plus tôt s'ouvre à l'enseigne de La Toison d'or, à Liège, une « Maison d'art » dirigée par William Picard, fils du directeur de *L'Art moderne*, à laquelle Verhaeren et Péladan sont invités à discourir au milieu d'un décor à la William Morris où se mêlent « reproductions de la *Belle au bois dormant de Burne-Jones* » et « dessins de Khnopff »⁸⁸⁵. Cette exposition belge inspire à Siegfried Bing la Maison de l'Art Nouveau parisienne, inaugurée en 1895. L'intrication des courants préraphaélite et symboliste est ainsi, à bien des égards, à la base même du développement de l'Art nouveau, comme le signale Patricia Izquierdo :

L'Art nouveau, ce « style floral » et volontiers mystérieux, à la fois inspiré des brumes symbolistes – nous retrouvons également certains motifs et l'ambiance préraphaélite – et du romantisme, exprime un esprit et une atmosphère Belle Époque qui, forcément, a rejailli sur toutes les productions artistiques et esthétiques de la période [...] ⁸⁸⁶.

Il n'est ainsi guère étonnant que l'œuvre de Renée Vivien, à la croisée des chemins entre symbolisme et préraphaélisme, publiée sur une période très courte de plein essor du modernisme, de 1901 à 1909, soit baignée par l'atmosphère et la sensualité de l'Art nouveau. Il n'est pas surprenant non plus que certains rejaillissements picturaux de son œuvre tiennent à la fois de la peinture anglaise, du décadentisme et du modernisme. Synthèse des différentes sensibilités poétiques du XIX^e siècle, l'œuvre de Renée Vivien incarne aussi, de manière tout à fait remarquable, ce moment spécifique de croisement et de transition qu'est le tournant du XX^e. Pour l'un comme pour l'autre de ces aspects, cette reprise ne va toutefois jamais sans un geste de retournement et de déprise.

I - UN PAROXYSMES DE LA SENSUALITÉ 1900 ?

1 - L'ESPACE POÉTIQUE INTIME

Le répertoire du vocabulaire ayant trait à la décoration dans la poésie de Renée Vivien [**annexe VIII**], si antipoétique qu'il soit, permet d'y mettre en lumière la prédominance d'éléments associés à l'Art Nouveau. Parmi eux, on compte notamment les tentures et les rideaux qui préservent l'intimité des amantes, ainsi

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 308-309.

⁸⁸⁶ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 116.

que les tapis, les coussins, les vitraux, les fontaines, ou encore une quantité de petits objets : cassolettes, encensoirs, coffrets d'émeraude, coupes et conques décoratives. Cette profusion d'objets décoratifs correspond bien à un œuvre telle que celle de Vivien, entièrement tournée vers les femmes, dans la mesure où, comme le rappelle Patricia Izquierdo dans son étude sur les poétesses de la Belle Époque, de nombreux « arts mineurs » parmi ceux mis en vogue par le modernisme sont des arts féminins. Elle cite à ce sujet « la bijouterie, la joaillerie, la dentelle, la broderie, les tentures d'ameublement, la tapisserie, et la maroquinerie, et tous les arts décoratifs⁸⁸⁷ ». L'espace poétique intime rassemble tous ces artisanats « mineurs », si souvent associés aux femmes, et protège les amantes du tumulte extérieur, quitte à pousser l'Art Nouveau à une forme superlative. Dans *Une femme m'apparut*, l'intérieur de la poétesse homosexuelle San Giovanni est ainsi tout à fait caractéristique :

Nous l'attendîmes dans un étrange boudoir vert, dont les meubles inquiétaient par leurs sinuosités déconcertantes. L'Art Nouveau le plus ambigu y triomphait. [...] Un serpent desséché s'enroulait autour d'un vase où se fanaient des iris noirs⁸⁸⁸.

L'espace intérieur dans la poésie de Renée Vivien est, à l'image de ce « boudoir », toujours celui d'une pièce intime. Il est d'ailleurs souvent réduit à la seule chambre à coucher : en témoigne les nombreuses occurrences des mots « lit » et « couche », seuls meubles de confort au milieu de l'amoncellement de décorations. Cette chambre est isolée du monde par les « portes », souvent « closes », auxquelles des allusions fréquentes sont faites, et propose aux amoureuses un espace érotique fait de lumière délicate et de tissus. À l'éblouissement des « réverbères » en dessous desquels se meuvent « les cités tragiques » et « Les Vendeuses de fleurs⁸⁸⁹ », s'oppose l'éclairage délicat, empreint de religiosité, des « cierges » et des « flambeaux », puis celui des lampes dont l'éclat est toujours tamisé par l'ambre, évoquant les créations de Daum. Cette lumière partielle adoucit les couleurs environnantes plutôt que de les révéler :

*Les lampes des longs soirs projettent un rayon d'ambre
Sur les cadres dont elle estompe les vieux ors.
L'heure de mon départ a sonné dans la chambre...
La nuit est noire et je ne vois rien au-dehors⁸⁹⁰.*

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁸⁸ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit. p. 40.

⁸⁸⁹ Renée Vivien, « Les Vendeuses de fleurs », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 160.

⁸⁹⁰ « Départ », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 206.

Dans ses « Paroles à l'amie », la lumière ambrée de la lampe inverse les nuances des matériaux, comme pour symboliser l'opposition entre la chambre des amoureuses où tout l'hybride et la réalité figée de l'extérieur. Le « vieux bronze » et ses reflets bleutés se trouve ainsi rougi, tandis que le grès, traditionnellement de couleur chaude, prend des reflets bleus :

*J'aime le jour mourant qui s'éteint par degrés,
Le feu, l'intimité claustrale d'une chambre
Où les lampes, voilant leur transparence d'ambre
Rougissent le vieux bronze et bleuissent le grès⁸⁹¹.*

On retrouve ici l'idéal de brouillage des couleurs, rendu possible par le cadre lesbien isolé du monde. L'« intimité claustrale » de la chambre doit être préservée : Vivien insiste davantage sur les « portes closes » séparant le couple du monde que sur les « vitres » qui le mettent en contact avec lui. La seule once de transparence acceptable est celle des vitraux qui, comme la lumière tamisée, modulent la réalité.

Le vitrail, pièce maîtresse de l'Art Nouveau et de la Maison Bing, décorée de pièces dessinées par Vuillard, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Ranson et Ibels et exécutée par Tiffany⁸⁹², devient chez Vivien, alors que le sujet poétique attend l'arrivée de son amante, une toile sur lequel le fantôme de nature vient se projeter. Là encore, il est aussi espace d'hybridation des couleurs :

*Des violettes et des algues vont pleuvoir
À travers le vitrail violet et vert tendre...
Je savoure l'angoisse idéale d'attendre
Le bonheur qui ne vient qu'à l'approche du soir⁸⁹³.*

Le motif traditionnel de l'amante à la fenêtre se trouve ici transposé dans un décor moderne où le balcon est devenu vitrail opaque et mouvant, réservant à la chambre une lumière « crépusculaire » empreinte de religiosité. Jean de Palacio donne au vitrail dans les œuvres décadentes une valeur métalittéraire, le « mot-vitrail » et les « murs-strophes » s'y faisant symboles des parties du discours, investies d'une « valeur véritablement mystique », « comme les éléments d'une cathédrale symbolique »⁸⁹⁴. On retrouve ce traitement sous la plume de Vivien. Devant la fenêtre,

⁸⁹¹ « Paroles à l'amie », *ibid.*, p. 172.

⁸⁹² Voir Debra L. Silverman, *L'Art Nouveau en France, politique, psychologie et style fin-de-siècle*, Paris, Flammarion, 1989, p. 287.

⁸⁹³ Renée Vivien, « Attente », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 211.

⁸⁹⁴ Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, *op. cit.*, 2011, p. 99.

on retrouve les « longs rideaux de blanche mousseline⁸⁹⁵ », qui immortalisaient déjà chez Verlaine, selon les mots de Patrick Waldberg dans *Eros Modern style*, « le clair-obscur des chambres d'amour », ces « alcôves » caractérisées par « les tentures lourdes, les divans, les coussins, les vases larmoyants et les drapés de bronze » et « la faible lumière des lampes entullées⁸⁹⁶ ». Les rideaux, défendant le bonheur du sujet poétique « contre les regards durs et les bruits du dehors », sont, dans une hypallage tout chargé de sensualité 1900, « tirés sur l'odorant silence,/Où l'heure au cours égal coule avec nonchalance⁸⁹⁷ ». Ondoyants, ils doivent cependant être immobiles et garantir le « soir perpétuel⁸⁹⁸ » de la chambre : « le vent mystérieux » qui les « gonfle » dans « Les Revenants⁸⁹⁹ » ne peut être, comme toute menace d'irruption du monde extérieur, qu'un mauvais présage. Les plis des rideaux font écho à ceux de tous les autres tissus de la pièce : les draps du lit, mais aussi à la douceur des coussins et, surtout, à celle du « tapis » sur lequel se promènent les pieds blancs de la femme aimée.

À la manière d'un Jean Lorrain décrivant, dans des vers inédits publiés par Henri Devernois, un pendant de cou⁹⁰⁰, ou d'Albert Samain dédiant un sonnet au « Vase⁹⁰¹ », Vivien consacre un poème entier aux motifs d'un tapis. Celui-ci devient le réceptacle d'une amante virginale et se confond avec son corps, notamment grâce à un premier vers construit sur des adjectifs épiciens, dont on ne sait s'ils décrivent le tapis ou la femme qui y évolue :

*Pâle et mélancolique ainsi qu'une malade,
Un tapis fondu languit sous tes pieds.
– Plus majestueux qu'un temple de jade,
Les magnolias et les tulipiers
Ont laissé pleuvoir la nuit de leur voûte.
Tramé dans un soir aux bleus inconnus
Par de brunes mains que l'été veloute,
Un fragile tapis languit sous tes pieds nus⁹⁰².*

Au tissu des rideaux et des tapis, il faut encore ajouter celui du dais qui entoure le lit, mais aussi toute la quantité d'étoffes qui peuplent la pièce, faisant le lien, dans un érotisme ambiant, entre la pièce, le vêtement de l'amante et les draps

⁸⁹⁵ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 54.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ Renée Vivien, « Intérieur », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 216.

⁸⁹⁸ « À la divinité inconnue », *Évocations*, op. cit., p. 118.

⁸⁹⁹ « Les Revenants », *ibid.*, p. 106.

⁹⁰⁰ Henri Devernois, *Bijoux d'aujourd'hui*, cité par Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 29.

⁹⁰¹ Albert Samain, *Au jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 97.

⁹⁰² Renée Vivien, « La Vierge au Tapis », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 141.

du lit : les voiles et la pourpre, qui apparaissent chacun plus de vingt fois, mais aussi la soie, le velours, la moire, le satin, la dentelle, plus rares mais tout de même présents, créent à eux tous le « Faste de tissu » – selon le titre d'un poème de *La Vénus des aveugles* – qui caractérise le Modern style. L'harmonie de l'espace poétique tient aussi à la présence des miroirs qui ajoutent au mouvement général du décor. Réfléchissant à l'infini les tissus, mais surtout les corps des amantes qui déjà se confondent harmonieusement et se reflètent l'un l'autre, à l'inverse des corps dissemblables du couple hétérosexuel. On en trouve plus d'une dizaine au fil des recueils, parmi lesquels celui de « À la divinité inconnue⁹⁰³ », notamment, reflète « les chastes attitudes » de la femme aimée. Le miroir devient, comme le rideau, un danger lorsqu'il se fait le témoin d'une existence au-delà des murs. Dans « Les Revenants⁹⁰⁴ », le sujet poétique s'inquiète ainsi : « Dans les miroirs j'ai vu des reflets de visages ».

S'ajoutent enfin à cet espace chargé les nombreux objets de décorations. Aux « coffrets de jade aux fermoirs de cristal⁹⁰⁵ » ou « d'ébène⁹⁰⁶ » se joignent les « coupes d'or⁹⁰⁷ », les mêmes dont Albert Samain, une dizaine d'années plus tôt, vante l'inutilité dans *Au jardin de l'infante* :

*Je suis la Coupe d'or, fille du temps païen ;
Et depuis deux mille ans je garde, à jamais pure,
L'incorruptible orgueil de ne servir à rien⁹⁰⁸.*

On rencontre également, au fil des poèmes, les « cassolettes » chères à Baudelaire, à la fois objet et évocation du parfum qui s'en échappe. Les cassolettes, toujours au pluriel car fonctionnant par paire, sont aussi typiques des arts décoratifs que les coupes et les vasques. Mises à la mode par le style Empire, elles sont notamment revisitées par Lalique. Comme pour le vitrail, Vivien joue sur la double référence de ces décorations à la fois ancrées à l'esthétique Modern style et empreintes de religiosité. En témoigne d'ailleurs l'utilisation de l'« encensoir » dans *À l'heure des mains jointes*, autre brûle-parfum dont cette fois nettement lié à la liturgie. L'un et l'autre servent de métaphore aux algues : au vers « les algues

⁹⁰³ « À la divinité inconnue », *Évocations*, op. cit. p. 118.

⁹⁰⁴ « Les Revenants », *ibid.*, p. 106.

⁹⁰⁵ « Au dieu pauvre », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 192.

⁹⁰⁶ « Le Ténébreux jardin », *ibid.*, p. 204.

⁹⁰⁷ « Viens, Déesse de Kupros », *ibid.*, p. 210.

⁹⁰⁸ Albert Samain, *Au jardin de l'infante*, op. cit., p. 106.

entrouvraient leurs âpres cassolettes⁹⁰⁹ », d'un sonnet de *Cendres et Poussières*, répondent les « rythmes lents d'encensoir » des algues de « Je pleure sur toi⁹¹⁰ », dans *À l'heure des mains jointes*. Ces deux objets nous renvoient surtout aux odeurs qu'ils diffusent dans la pièce, elles aussi caractéristiques de l'époque 1900 et du « goût des femmes de la Belle Époque qui aiment à s'entourer de fleurs élégantes et d'effluves capiteux⁹¹¹ ».

Dans un article sur les senteurs dans les écrits poétiques de Renée Vivien, Nicole Albert signale que « l'éventail des parfums dans son œuvre est assez restreint⁹¹² ». Il est vrai que si les mots « parfum », « odeur » et même « haleine » reviennent très fréquemment, respectivement à soixante-treize, trente-cinq et quinze reprises, les effluves identifiés sont beaucoup plus rares. Parmi elles, on trouve toutefois certaines odeurs nettement liées aux modes fin-de-siècle, et notamment celle de l'encens qui, alliée aux volutes de la fumée, participe au mystère de l'atmosphère 1900. On rencontre également « le nard, le baume et la myrrhe », souvenirs des senteurs grecques antiques, dans le poème « Invocation⁹¹³ », ainsi que le santal et le cèdre, ou encore les parfums d'épices. Ce sont surtout les effluves des fleurs, si nombreux, qui caractérisent l'espace poétique de Vivien. À la fois décorative, odorante, et naturelle, la fleur est au cœur de cet espace qu'elle habite de son parfum et habille de sa beauté, au même titre qu'elle est au centre de l'esthétique moderniste, cette « prodigieuse invasion florale, sensuelle, ondoyante, écumeuse⁹¹⁴ », selon les mots de Patrick Waldberg. Dans son étude sur les femmes poètes de la Belle Époque, Patricia Izquierdo fait de la présence florale dans la poésie féminine le lien essentiel qui la rattache à l'Art Nouveau, se livrant à un long répertoire :

Si toutes ces femmes présentent des parentés certaines avec le mouvement artistique polymorphe de l'Art nouveau, c'est qu'elles puisent toutes leur inspiration dans le même terroir naturel, essentiellement végétal et floral, et attribuent à la femme une place centrale, comme les tableaux, les meubles, les verreries, les céramiques et les reliures estampillées Art nouveau. Ainsi, nous retrouvons le même herbier chez ces poétesses et dans les œuvres de l'Art nouveau : les fleurs à longue tige surtout, rappelant les lis préraphaélites, les physalis très présents chez Marguerite Brunat-Provins, les roses surtout et les

⁹⁰⁹ Renée Vivien, « Sonnet », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 55.

⁹¹⁰ « Je pleure sur toi », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 189.

⁹¹¹ Nicole G. Albert, « Parfums de femmes : variations sur les senteurs dans l'œuvre poétique de Renée Vivien », in *Renée Vivien à rebours*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 169.

⁹¹² *Ibid.*

⁹¹³ « Invocation », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 51.

⁹¹⁴ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, *op. cit.*, p. 13.

tulipes, celles « à la grâce fragile et vieillotte : violettes, cyclamen, muguet », puis les fleurs « à l'allure flexible et ondoyante : les plantes aquatiques, nénuphars et nymphéas, enfin celles « aux corymbes pendants et exténués » : glycine, grappe d'orchidées et de branche de gui. Sans oublier le tournesol, le pavot, les digitales, la pivoine, la capucine, l'œillet, la clématite, l'arum, l'iris, et bien sûr, les ombelles. D'autres plantes, plus rustiques, comptent également : la vigne, le blé, les pommes de pin et les monnaies-du-pape. Les plus fréquentes sont les plantes ornementales grimpanes, qui correspondent, métaphoriquement, aux silhouettes féminines, allongées et enveloppées de vêtements flottants, et souvent entourées d'animaux élégants comme le paon, le cygne, la grue⁹¹⁵.

La quasi-intégralité de cette liste se retrouve dans les recueils de Renée Vivien, ainsi que bien d'autres fleurs encore. En tout, nous avons compté dans ses recueils en vers plus de cent vingt-cinq différents noms de végétaux, pour un total de sept cent dix-huit occurrences. Parmi les fleurs, les plus fréquemment citées, largement devant les autres, sont la rose, qui apparaît près de cent fois, le lys, qui revient à soixante-treize reprises, et la violette, symbole de l'amie disparue, dont on compte cinquante-quatre occurrences. On trouve ensuite l'iris, la jacinthe, souvent orthographiée « hyacinthe », le lotus, le pavot, le jasmin, le roseau ou encore l'asphodèle, le nénuphar, l'aconit, l'arum, et une quantité impressionnante d'autres fleurs qui ne sont citées qu'une seule ou deux fois.

Les fleurs sont un motif véritablement obsessionnel chez Renée Vivien, qui a partie liée, avant l'Art nouveau, avec son héritage préraphaélite : le lys, deuxième fleur la plus fréquente, est étroitement lié à la peinture anglaise. Il renvoie même de manière presque immédiate à Burne-Jones, qui pour certains critiques en a fait un poncif. Octave Mirbeau lui consacre notamment en 1895 un article rude dans *Le Journal*, justement nommé « Des lys ! Des lys ! ». Par ailleurs, la rose omniprésente dans les vers de Renée Vivien l'est aussi sous le pinceau de Dante Gabriele Rossetti, et notamment dans la toile « Mona Rosa », à laquelle Verlaine a consacré un poème dans la revue *Pageant* en 1896. La fleur dans la poésie de Vivien est autant le miroir de la profusion *Modern style* qu'elle est l'héritière du travail des préraphaélites, déjà récupéré par les poètes symbolistes. La symbolique duelle de la fleur pour les peintres anglais, signe de vie et de passage du temps, a trouvé avant Renée Vivien un écho sous les plumes de Samain ou de Péladan. Patrick Waldberg évoque, dans son *Eros Modern style*, cette profusion florale, citant Anatole Baju qui s'écrie en 1886, dans sa revue *Le Décadent*, soutenue par Verlaine, « Des roses ! Il lui fallait absolument des roses ! », puis Jean Lorrain qui proclame dans *Modernités* « Je suis,

⁹¹⁵ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 125.

fiers iris noirs, fervent de vos ténèbres», et enfin Montesquiou et les vers des *Hortensias bleues*, « Les orchidées/sont décidées/Aux plus étranges fantaisies »⁹¹⁶. Chez la poétesse 1900, la fleur représente à la fois la vitalité moderniste et le symbole décadent, notamment lorsqu'elle est fanée ou qu'elle a perdu son odeur. Elle est surtout emblème des femmes, qui peut d'ailleurs se substituer à elles. Dans le recueil *Évocations* se succèdent ainsi de nombreux poèmes directement dédiés à une fleur, dans lesquels la profusion de l'Art Nouveau se trouve encore teintée de la noirceur décadente. Dans « *Water lilies*⁹¹⁷ », ce balancement est mimé par l'alternance, d'un distique à l'autre, de références au sommeil et à la mort :

*Parmi les ondoiements et les éclairs douteux,
Les langoureux lys d'eau lèvent leur front laiteux.*

*La rivière aux flots lourds berce leur somnolence...
Ce sont d'étranges fleurs de mort et de silence.*

*Leur fraîcheur refroidit les flammes du soleil,
Et leur souffle répand une odeur de sommeil.*

*Ce sont des fleurs de mort et de mélancolie ;
Elles ont caressé les bras nus d'Ophélie.*

Les « ondoiements », la « fraîcheur » et le « souffle » du premier et du troisième distique entrent ici en net contraste avec le parallélisme « ce sont [...] fleurs de mort » pour créer une tension entre la vie pure de la fleur et sa symbolique mortifère. Dans deux autres poèmes du recueil, comme ailleurs dans son œuvre, Vivien développe le thème décadent de la fleur puisant sa vie dans la décomposition du cadavre, comme le signale Nicole Albert :

Odeurs de fleurs, odeur de mort, Renée Vivien cultive l'association chère aux décadents lorsqu'elle rappelle avec délectation, au détour d'un sonnet, que « [l]e lys pur a puisé ses parfums dans [la] chair [des Morts]⁹¹⁸ ».

Dans « *Violettes d'automne*⁹¹⁹ », le sujet poétique clame ainsi « J'ai vu, sous des midis plus beaux,/Des roses jaillir des tombeaux ». Les « *Violettes blanches*⁹²⁰ » deviennent quant à elle le souvenir vivant de l'amie décédée sur le tombeau de laquelle elles poussent :

⁹¹⁶ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 187.

⁹¹⁷ Renée Vivien, « *Water lilies* », *Évocations*, op. cit., p. 82.

⁹¹⁸ Nicole G. Albert, « Parfums de femmes : variations sur les senteurs dans l'œuvre poétique de Renée Vivien », in *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 175.

⁹¹⁹ Renée Vivien, « *Violettes d'automne* », *Évocations*, op. cit., p. 80.

⁹²⁰ « *Violettes blanches* », *ibid.*, p. 90.

*Elles sont le souvenir clair
De Celle qui mourut hier
Et qui dort entre quatre planches,
Les violettes blanches.*

« Les Chardons⁹²¹ », quant à eux, sont plus nettement rangés du côté de la vitalité, mais d'une vitalité toute teintée de mysticisme :

*Ne dissimule pas ton sourire qui tremble,
Lève sur moi tes yeux sans trouble et sans regret,
Et nous irons cueillir la fleur qui te ressemble,
Dans le champ nébuleux qui longe la forêt,
Les mystiques chardons dédaignés du profane.*

Si elles sont encore très souvent saisies au moment de leur flétrissure, la quantité véritablement envahissante des fleurs dans la poésie de Renée Vivien rappelle la passion de l'Art Nouveau pour l'horticulture. Les fleurs sont bien souvent décoration pour la femme aimée avec laquelle elles se confondent, odeurs pour la chambre à coucher et motifs pour ses multiples tissus. Elles incarnent, avec les tissus et les vitraux, mais aussi les pierreries et les matières précieuses, le lien essentiel entre l'intimité de la pièce, l'amante et la nature. Comme les fleurs, en effet, les émeraudes et les rubis qui sertissent les coffrets et les bagues, les perles, l'ivoire, viennent créer l'unité du décor moderniste dont, comme le rappelle Debora L. Silverman dans son ouvrage sur l'Art Nouveau en France en évoquant le *Maison Bing* :

[l']aspiration première était d'intégrer tous les arts dans un espace total, où les composantes des différentes pièces devaient correspondre, comme le déploiement des éléments interdépendants d'un ensemble unique⁹²².

Ramené à une seule pièce, le décor poétique de Vivien cherche à atteindre une forme de totalité par les correspondances essentielles qu'il crée entre les parures de la femme aimée, la décoration et une nature extérieure dont il est une sorte de modèle réduit. C'est là l'un des traits communs aux arts décoratifs et à la poésie fin-de-siècle que de faire de l'espace intérieur une évocation, presque métonymique au sens littéraire, d'un extérieur idéalisé. Laurence Brogniez choisit, dans son étude *Préraphaélisme et Symbolisme*, d'illustrer ce phénomène de « repli de la nature sur l'art⁹²³ » par les exemples de Montesquiou et de Verlaine. À propos de Montesquiou et son recueil *Les Hortensias bleues*, elle souligne ainsi que « l'objet

⁹²¹ « Les Chardons », *ibid.*, p. 89.

⁹²² Debora L. Silverman, *L'Art Nouveau en France*, *op. cit.*, p. 287.

⁹²³ Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme*, *op. cit.*, p. 271.

précieux s'y trouve à la source d'une série d'associations qui permettent au poète d'accorder le monde à son espace intime », et permet d'articuler « l'espace privé du poète sur l'espace naturel⁹²⁴. » De la même manière, dans la poésie de Renée Vivien, les objets de décoration fonctionnent comme autant de supports évocatoires. L'art, nous dit San Giovanni dans *Une femme m'apparut*, n'a pas pour but d'imiter la nature mais de la rêver :

Je n'aime que les paysages psychiques, les fleurs de rêve et les visages qu'on ne contemple jamais. Créer, c'est innover, c'est reproduire ce qui n'a été ni vu ni entendu dans la Nature. La Nature est inimitable, l'Art est inimaginable⁹²⁵.

La nature dans l'œuvre de Renée Vivien, comme pour tout un pan des défenseurs de l'Art Nouveau et de ses circonvolutions oniriques, est une évocation, un fantôme dans lequel les objets permettent de se projeter. Le miroir de la chambre est avant toute chose un rappel du miroir tendu par l'eau au ciel, que Vivien évoque dans un sonnet d'*Évocations* :

*J'aime la boue humide et triste où se reflète
Le merveilleux frisson des astres, où le soir
Revient se contempler ainsi qu'en un miroir
Qui découvre à demi son image incomplète*⁹²⁶.

Dans « Paysage mystique⁹²⁷ », le miroir, réfléchissant le réel sur sa surface plane, devient tableau dans lequel se confondent la nature et l'amante :

*Et le mouvant miroir de la source confond
Dans un même reflet les larges chevelures.
Les lueurs du couchant se mêlent à leur front :
Mais les baisers sont morts sur leurs lèvres très pures.*

Le caractère traditionnel de la comparaison permet ici d'utiliser une métaphore *in absentia*, comme dans « Vers les Sirènes⁹²⁸ » où elle évoque le « miroir brisé des ondes », ou dans « Douceur de mes chants⁹²⁹ » et son « aube au frais miroir ». Là, c'est le ciel lui-même qui devient miroir, tout comme dans une « Chanson⁹³⁰ » du même recueil qui s'ouvre sur une allusion au « ciel poli comme un miroir ». Depuis l'objet de décoration, le miroir devient ainsi un symbole polysémique : image du couple lesbien et des corps semblables, image de la nature

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁹²⁵ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, *op. cit.* p. 51.

⁹²⁶ Renée Vivien, « Sonnet », *Évocations*, *op. cit.*, p. 92.

⁹²⁷ « Paysage mystique », *ibid.* p. 119.

⁹²⁸ « Vers les Sirènes », *ibid.*, p. 111.

⁹²⁹ « Douceur de mes chants », *ibid.*, p. 71.

⁹³⁰ « Chanson », *ibid.*, p. 99.

et de son harmonie, il est enfin métaphore du poème saphique idéal, celui qui parvient à mimer parfaitement la beauté féminine, dans « Atthis délaissée⁹³¹ » :

*Aède aux rythmes d'or, divine Disparue
Tes vers ont réfléchi, tel un ardent miroir,
Ma jeunesse oubliée et ma beauté décrue...*

On l'a vu, l'image du reflet a surtout une valeur métalittéraire chez Renée Vivien. Le tapis, quant à lui, se déploie sur le sol comme l'herbe dans « Elle demeure en son palais... », lorsque le sujet poétique, dans un fantasme orientaliste typiquement fin-de-siècle, imagine sa « Sultane » prisonnière :

*J'entre dans le palais baigné par l'eau charmante,
Où l'ombre est calme, où le silence est infini,
Où, sur le tapis frais plus qu'un herbage uni,
Glissent avec lenteur les pas de mon amante.*

Dans « Le Jardin matinal⁹³² », à l'inverse, c'est l'herbe qui « est douce aux pieds nus comme un tapis de soie », alors même que l'aube ressemble aux pierreries de la chambre avec ses « tons de nacre et des reflets de perle ». Les « Paroles à l'amie⁹³³ », texte dans lequel le sujet poétique affirme son goût pour « l'intimité claustrale d'une chambre » est un très bon exemple d'accord du « monde à son espace intime⁹³⁴ ». Là, les lampes ambrées et le tapis se font la toile sur lequel se projette le fantasme des rives de Mytilène :

*Les yeux sur le tapis plus lisse que le sable,
J'évoque indolemment les rives aux pois d'or
Où la clarté des beaux autrefois flotte encor...*

Le regard fixé sur la chambre vient ainsi en transposer totalement le décor. Au tapis devenu sable s'ajoute un jeu sur les couleurs des murs : la lampe, dont les transparences d'ambre « rougissent le vieux bronze et bleussent le grès » permet de muter ces deux matériaux, grâce à une association chromatique, alors que le fantasme grandit et que l'île grecque se précise, en « l'hyacinthe saign [ant] sur les rouges collines ». Le sol et les murs semblent ainsi s'écarter par la force de l'imagination : la chambre, métonymie de la nature fantasmée, permet au sujet poétique de réaliser son voyage mental. Les objets décoratifs qui composent l'espace intime sont autant de supports de projection.

⁹³¹ « Atthis délaissée », *ibid.*, p. 109.

⁹³² « Le Jardin matinal », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 191.

⁹³³ « Paroles à l'Amie », *ibid.*, p. 172.

⁹³⁴ Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme*, *op. cit.*, p. 270.

Parmi eux, les éléments naturels ont la plus grande force évocatoire : la poétesse se plaît en effet à imaginer les souvenirs contenus dans les pierres, les fleurs, et surtout dans « La Conque⁹³⁵ » à laquelle elle dédie un poème dans *Évocations*. Décoration Art nouveau par excellence, ce coquillage est devenu coupe, vase, lampe, cendrier pour Émile Gallé, avatar de la corne de la déesse Fortune sur les affiches de loterie⁹³⁶, et même sujet unique d'un tableau d'Odilon Redon en 1912. Héritée des symboles préraphaélites, la conque, toute pleine de la mémoire de l'océan que l'on croit entendre en la portant à son oreille, a déjà inspiré un sonnet à José-Maria de Heredia en 1893 :

*Par quels froids Océans, depuis combien d'hivers,
– Qui le saura jamais, Conque frêle et nacrée ! –
La houle sous-marine et les raz de marée
T'ont-ils roulée au creux de leurs abîmes verts ?⁹³⁷*

Chez Renée Vivien, la personnification se fait plus nette, alors que, comme pour répondre au poème de Heredia, le coquillage lui-même vient raconter ses aventures au lecteur :

*Passant, je me souviens du crépuscule vert
Où glissent lentement les ombres sous-marines,
Où les algues, offrant leur calice entr'ouvert,
Étreignent de leurs bras fluides les ruines
Des vaisseaux d'autrefois pesants d'or et d'ivoire.
Je me souviens de l'ombre où la nacre s'irise,
Où dorment les anneaux, étincelants encor,
Que donnaient à la mer ses époux de Venise.
[...]
Dans mon cœur chante encor la musique illusoire
De l'Océan. Je garde en ma frêle mémoire
Le murmure et l'haleine et l'âme de la mer.*

Comme la conque, la « palme », rappelant l'affiche que Mucha crée pour Sarah Bernhardt à l'occasion de la création de *Gismonda*, vient évoquer dans les bras de l'amante « le ciel aux bleus de songe et les flots d'or vivant⁹³⁸ » de la Méditerranée. Le mimosa décorant la chambre de « Intérieur », qu'« aucun souffle ne fait trembler », est encore chargé du souvenir du « vol d'oiseaux »⁹³⁹ qui s'est plus tôt posé sur lui. Ainsi, la pièce des amoureuses apparaît comme une secrète

⁹³⁵ « La Conque », *Évocations*, *op. cit.*, p. 81.

⁹³⁶ Voir Jean Boniface, Loterie nationale : mythes et symboles, in *Communication et langages*, n°2, 1969, p. 103-110.

⁹³⁷ José-Maria de Heredia, « La Conque », *Les Trophées*, Paris, Alphonse Lemerre, 1893, p. 149.

⁹³⁸ Renée Vivien, « La Palme », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 203.

⁹³⁹ « Intérieur », *op. cit.*, p. 217.

reproduction du jardin, cet entre-deux de nature et d'artifice qui apparaît une quarantaine de fois dans les recueils :

*Notre chambre paraît un jardin immobile
Où des parfums errants viennent trouver asile.*

Cette projection inspirée par les objets décoratifs nous invite à regarder autrement certains éléments du décor poétique, et notamment les différents animaux convoqués par Vivien, dont l'écrasante majorité est composée d'insectes – phalènes, cigales, éphémères, lucioles, araignées, hannetons, libellules –, des oiseaux – cygnes, colibri, ara, hibou, ibis, hirondelle, rossignol, mouette, goéland, guêpier, aigle, merle – : sont-ils des animaux réels, ou des images suggérées par le foisonnement décoratif de plumes et de vitrines d'entomologie ? La description de l'appartement de Renée Vivien par Colette dans *Le pur et l'impur* renforce ce doute : la chambre des amantes poétiques et l'intérieur réel semblent en effet s'inspirer l'un l'autre. Colette évoque notamment l'obscurité envahissante des pièces éclairées à la bougie et la profusion de tissus, déjà décrite Marcelle Tinayre dans le court texte *Une soirée chez Renée Vivien* : « Les murs, le plafond, le sol sont uniformément tendus d'étoffes couleur de nuit, couleur de ces sombres satins chinois où les mandarins taillent leurs robes ⁹⁴⁰ ». Colette fait allusion aux lourds parfums et aux couleurs ténues, à « l'odeur de l'encens, des fleurs, des pommes blettées », aux « rougeoiements » et aux « reliefs d'or dans les demi-ténèbres », puis aux objets, les « masques chinois », les « instruments anciens muets⁹⁴¹ », avant de décrire les fréquentes livraisons de décoration que recevait la poétesse :

[...]il ne faisait que dépêcher à Renée des messagers invisibles et chargés, porteurs de laques, de jades, d'émaux, d'étoffes... Une collection de monnaies d'or anciennes de la Perse vint, brilla, disparut, laissant place à des vitrines de papillons et d'insectes exotiques qui reculèrent à leur tour devant un bouddha colossal, un jardin d'arbustes à feuilles de cristal, à fruits de pierres précieuses...⁹⁴²

Dans la chambre poétique de Renée Vivien comme dans son appartement réel, les objets sont minutieusement choisis pour leur puissance évocatoire. L'art de la décoration se fait presque « philosophie de l'ameublement » chez Renée Vivien, selon la réflexion d'Edgar Allan Poe. Les meubles et les bibelots y sont chargés de sens, et fonctionnent comme des révélateurs : la présence du détail décoratif est un

⁹⁴⁰ Marcelle Tinayre, *Une soirée chez Renée Vivien (4 novembre 1908)*, Paris, Messidor, 1981.

⁹⁴¹ Colette, *Le Pur et l'impur*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 79.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 80.

catalyseur pour la pensée poétique. On trouve ainsi chez Renée Vivien le même « repli de la nature sur l'art⁹⁴³ » que Laurence Brogniez perçoit dans l'œuvre de Montesquiou, et la même recherche d'harmonie et de correspondances entre les éléments du décor qui fait, pour Rodenbach, la spécificité du Modern style :

Tel qu'il apparaît en Angleterre, dans ce curieux mouvement d'art industriel de William Morris et de ses émules, il fut parfait parce qu'il était logique. Tout correspondait, selon un dessin initial et des lignes ornementales dans la même direction : sièges, papiers de tenture, étoffes, objets usuels⁹⁴⁴.

Espace poétique en quête de totalité, chargé de symboles et d'érotisme, la chambre des amoureuses est aussi un lieu clos, réclusion qui, si elle est en vogue, prend un sens renouvelé dans le cadre d'une poésie lesbienne. Au centre de cette pièce protégée, l'amante, son corps, ses parures et le décor s'irisent et se confondent.

2 - « FASTE DE TISSUS » : L'AMANTE ET SA PARURE

Conformément à l'esthétique préraphaélite et ses retombées dans l'Art Nouveau, La femme aimée, chez Renée Vivien, est au centre de l'espace dans lequel elle se fond. Comme la chambre, elle est chargée d'étoffes, de fleurs, de bibelots qui deviennent bijoux. Les parfums de sa robe rappellent ceux dont les effluves envahissent la pièce. L'amante qui habite les poèmes de Renée Vivien, prise dans le « faste des tissus⁹⁴⁵ » possède *a priori* tout de la femme 1900, telle que décrite par Patrick Waldberg dans *Eros Modern style* :

Jamais cette onomatopée, le froufrou, n'eut mieux sa raison d'être qu'en ces années fin-de-siècle où le mouvement de la femme qui passe se décelait, même aux aveugles, par le crissement des taffetas et des soies liberty, le remuement des ruches, le battement léger des lacets sur un cuir mordoré.

Enrobée, fourrée, gainée, capitonnée sous de multiples épaisseurs tour à tour molles et duveteuses ou bien rigides et rêches, la femme de ce temps fait penser à quelque chrysalide mystérieuse perdue au fond d'un inextricable cocon⁹⁴⁶.

Il n'est guère étonnant que cette accumulation de tissus inspire la poésie fin-de-siècle. C'est là ce que rappelle, en 1888, un article du *Gaulois* :

⁹⁴³ Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme, op. cit.*, p. 271.

⁹⁴⁴ Georges Rodenbach, « Réinstallation », *Le Figaro*, 27 octobre 1898, premières lignes.

⁹⁴⁵ Renée Vivien, « Faste des tissus », *La Vénus des aveugles, op. cit.*, p. 149.

⁹⁴⁶ Patrick Waldberg, *Eros Modern style, op. cit.*, p. 19.

Le chatoisement des satins, l'éclat lourd des velours, le frissonnement léger des dentelles envolées, tout ce qui constitue les éléments compliqués d'une toilette, tout cela fascine les yeux d'artistes⁹⁴⁷.

À l'image de ses contemporains, Renée Vivien trouve dans le vêtement féminin une riche réserve poétique. La poésie de Renée Vivien se fait ainsi l'écho de la mode féminine 1900, notamment par l'admiration que le vêtement provoque chez le sujet lyrique. Dans « Je fus un page épris⁹⁴⁸ », poème d'À l'heure des mains jointes, la magnificence de la robe que porte la femme aimée interdit d'envisager qu'elle ait pu être créée par des mains humaines. La poétesse lui invente une confection magique, orchestrée par les « ouvriers du soir », métaphore des araignées besogneuses qui tisse un « samis » [sic], soie lourde et luxueuse :

*Les ouvriers du soir, tes magiques amis,
Ont tissé d'or léger ta robe de samis
Et semé d'iris bleus la trame du samis.*

Le tissu a ici un motif floral, comme les rideaux et le tapis de la chambre, celui des « iris bleus ». Particulièrement appréciées par les artistes fin-de-siècle, ce sont là les fleurs peintes par Van Gogh en 1889, qui inspirent les vases et la célèbre « table aux iris et aux libellules » d'Émile Gallé, ainsi que l'« Iris » de Mucha. Un samit particulièrement Art nouveau donc, caractéristique que l'on retrouve pour bon nombre des étoffes de « Faste des Tissus⁹⁴⁹ », publié dans le recueil *La Vénus des aveugles* et particulièrement représentatif du goût de Renée Vivien pour le vêtement 1900. Ce poème est imprégné de l'esthétique moderniste : là, chaque tissu dont se pare la femme aimée, en tension entre nature et artifice, vient imiter une fleur, l'ondulation d'une vague. La voix lyrique commence par ordonner à la femme aimée de se couvrir d'étoffes qui, parce qu'elles rappellent les remous de la mer, deviennent une inspiration poétique :

*Estompe ta beauté sous le poids des étoffes,
Plus souples que les flots, plus graves que les strophes.*

*Elles ont la caresse et le rythme du vers,
Et leur frisson s'accorde au blanc frisson des chairs.*

⁹⁴⁷ Tout-Paris, « Bloc-Notes Parisien – les excentriques du costume », *Le Gaulois*, Paris, 22^e année, 3^e série, numéro 2200, jeudi 6 septembre 1888, p. 1.

⁹⁴⁸ Renée Vivien, « Je fus un page épris », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 202.

⁹⁴⁹ « Faste des tissus », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 149.

Puis elle se livre à une longue énumération élogieuse, commençant par les « antiques chasuble » et, comme pour mimer les différentes couches dont se revêt l'amante, intégrant un nouveau tissu à chaque distique. Après l'évocation de l'habit grec, la poétesse fait une allusion à la dentelle qui, sur le fond « vert glauque » de la robe, est comparée à l'écume des flots :

*Évoque, Océanide aux changeantes prunelles,
Le vert glauque où frémit l'écume des dentelles.*

Les étoffes du poème sont toujours en mouvement : « souples », frémissantes, ondoyantes à la manière des éléments naturels que leurs motifs représentent. Après les « dentelles », vient le tour du « velours » qui semble se confondre avec la peau de l'amante :

*Jadis la gravité du velours se plia
Sur tes seins de pavot et de magnolia.*

L'hypallage reporte ici directement sur la poitrine le motif floral du tissu, là encore très inspiré de l'esthétique Art nouveau : on pense là encore à Alphonse Mucha et ses pavots sauvages, à Maurice Pillard Verneuil, à la lampe de chevet « Magnolias » de Louis Majorelle. La couleur grise du « satin », ensuite, est comparée à un « olivier fleuri de crépuscule », dans un autre déplacement d'adjectif :

*Le satin froid, où la ligne se dissimule,
Gris comme l'olivier fleur de crépuscule,[...]*

L'ondulation est préférée à la « ligne », et notamment, dans le distique suivant, celle de la « moire » dont on devine les couleurs et les reflets grâce à l'image d'un « étang » rappelant le motif d'Ophélie, sur lequel les teintes des « lys verts » sont nuancées par les « reflets de sang ». Le rythme, d'abord coupé par une ponctuation forte en fin de chaque distique, s'accélère : les virgules remplacent les points et l'enchaînement des strophes mime l'accumulation des tissus. Enfin, les « pâles broderies » viennent se joindre à l'énumération, rappelant pour leur part la forme dentelée du givre et les toiles d'araignées. Les « tisseuses », renvoyant à Aphrodite « tisseuse de ruses⁹⁵⁰ » et aux fragments de Sappho, sont par ailleurs une image largement métalittéraire :

*Le givre et le brouillard des pâles broderies,
Où les tisseuses ont tramé leurs rêveries.*

⁹⁵⁰ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., 2009, p. 33.

Au fil des strophes et des couches de tissu, formant la « chrysalide » dans laquelle l'amante s'enveloppe, un paysage se dessine : l'étang entouré et recouvert de fleurs, éclairé par le crépuscule, évoque tout à fait un autre poème de Renée Vivien, « Je connais un étang⁹⁵¹ », dans lequel, à l'inverse, les fleurs sont comparées à des femmes :

*Je connais un étang qui somnole, blêmi
Par l'aube blême et par le clair de lune ami.
[...]
Les lys semblent offrir leur coupe bleue au jour :
C'est l'élévation des calices d'amour.*

*Les éphémères font songer, tournant par couples,
A des femmes valsant, ondoyantes et souples.*

La fin du texte « Faste des tissus⁹⁵² » proclame le caractère évocatoire des étoffes, véritables catalyseurs poétiques dans « l'ombre » desquels les « rêves » se déploient :

*Mes rêves chanteront dans l'ombre des étoffes,
Plus souples que les flots, plus graves que les strophes.*

Le vêtement, écran sur lequel se projette le désir, fait corps avec l'amante. En tension entre l'artificialité du tissu et la nature représentée sur les motifs, il est également la barrière à la nudité de la femme aimée, qui agite les fantasmes : c'est dans leur « ombre », métaphore érotique, que se développe le poème. Dans une « Chanson⁹⁵³ » d'*Études et Préludes*, les rêves sensuels viennent à nouveau se loger dans les plis de la robe :

*De ta robe à longs plis flottants
Ruissent toutes les chimères,
Et tu m'apportes le printemps
Dans tes mains blondes et légères.*

L'amoncellement des étoffes cache dans ses plis des parcelles qui deviennent une métonymie sexuelle. Dans « Vêtue⁹⁵⁴ », entièrement consacré à l'éloge de la robe portée par l'amante, cette fusion entre l'être aimé et le vêtement est plus nettement affirmée, notamment par le biais de l'odeur dont l'habit est imprégné. Là, le pli se fait plus suggestif encore :

⁹⁵¹ « Je connais un étang », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 180.

⁹⁵² « Faste des tissus », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 149.

⁹⁵³ « Chanson », *Études et Préludes*, op. cit., p. 31.

⁹⁵⁴ « Vêtue », *Sillages*, op. cit., p. 241.

*Ta robe participe à ton être enchanté,
Ô ma très chère, elle est un peu de ta beauté.*

*La respirer, c'est ton odeur que l'on dérobe,
Ton cœur intime vit dans les plis de ta robe,*

*L'odeur de nos baisers anciens est dans les plis...
Elle se ressouvient de nos divins oublis.*

*En mon être secret je suis presque jalouse
De l'étoffe qui suit ton corps et qui l'épouse.*

On retrouve, dans cette volonté de la part du sujet poétique de se substituer à l'habit de l'amante, un *topos* de la sensualité symboliste et de l'*Eros Modern style*. Patrick Waldberg signale en effet dans son étude la tension essentielle qui existe dans l'érotisme moderniste entre le goût de l'amoncellement du tissu et l'obsession de la nudité :

Telle donc, apparaît la femme, chapeauté, gantée, manchonnée, voilée, perlée, endiamantée, à la fois éblouissement et énigme, appât miroitant dont les ors, les velours, les moires, en les cachant, multiple [sic.] l'attire des délices secrètes⁹⁵⁵.

Le vêtement fait du corps féminin un mystère que l'on tente de percer, en imaginant les trésors dissimulés dans les plis du tissu, ou en parvenant, à partir d'une partie infime aperçue et par un jeu de synecdoque, à en constituer une image. Le voile, laissant deviner les formes sous l'étoffe transparente, est le tissu privilégié par Renée Vivien, qui le convoque une trentaine de fois au fil de ses recueils. Lorsque l'opacité est trop forte, il incombe au sujet poétique de deviner la silhouette cachée sous l'ondoiement incertain du tissu :

*Lorsque tu vins, à pas réfléchis, dans la brume,
Le ciel mêlait aux ors le cristal et l'airain.
Ton corps se devinait, ondoirement incertain,
Plus souple que la vague et plus frais que l'écume⁹⁵⁶.*

On retrouve ce jeu de devinette dans « Nocturne⁹⁵⁷ », poème nettement érotique, dans lequel la poétesse joue de la polysémie de « glisser » dans « Sous ta robe, qui glisse en un frôlement d'aile », alors que le verbe peut renvoyer à la fluidité de la démarche de l'amante comme aux parties du corps que dévoilerait une robe vaporeuse :

⁹⁵⁵ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 31.

⁹⁵⁶ « À la femme aimée », *Études et Préludes*, op. cit., p. 23.

⁹⁵⁷ « Nocturne », *ibid.*, p. 47.

*Sous ta robe, qui glisse en un frôlement d'aile,
Je devine ton corps, les lys ardents des seins,
L'or blême de l'aisselle,
Les flancs doux et fleuris, les jambes d'Immortelle,
Le velouté du ventre et la rondeur des reins.*

La poétesse joue également des sens multiples d'« Immortelle », alors que les vers écrivent là aussi la fusion entre le corps et le vêtement 1900 de l'amante. Placé après les « lys » qui, par une hypallage, décrivent l'étoffe couvrant les seins, et l'adjectif « fleuri », le mot pourrait renvoyer à la petite fleur jaune du même nom. Toutefois, si l'image de l'« or blême » se rapporte en effet à la couleur de l'aisselle, on imagine mal le lien aspectuel entre les « jambes » et la fleur d'immortelle. Le terme qualifie plus vraisemblablement le tissu de la robe. Surtout, doté d'une majuscule, il évoque Aphrodite : c'est là le surnom que lui donne Vivien dans son récit en prose *Le Christ, Aphrodite et M. Pépin*⁹⁵⁸. Ailleurs, c'est le léger envol du tissu, volontaire ou non, qui permet d'apercevoir le corps de l'amante :

*Ta bouche délicate aux fines ciselures
Excelle à moduler l'artifice des vers :
Sous les flots de satin savamment entr'ouverts,
Ton sein s'épanouit en de pâles luxures*⁹⁵⁹.

« Il est tout naturel qu'en ces années survêtues, la mise à nus occasionnelle du corps féminin suscite un intérêt peu commun⁹⁶⁰ », écrit Patrick Waldberg. La poésie de Vivien exploite cette tension de la mode 1900, fascinée par l'accumulation des vêtements autant que par une nudité rendue d'autant plus mystérieuse. On retrouve notamment cette représentation dans l'« Ermione⁹⁶¹ » d'Albert Samain :

*Tu marchais chaste dans la robe de ton âme,
Que le désir suivait comme un fauve indompté.
Je respirais parmi le soir, ô pureté,
Mon rêve enveloppé dans tes voiles de femme.*

La robe, image d'une nature florale idéalisée, tout comme la décoration intérieure de la chambre, est à la fois un rempart et un écran érotique. Par un glissement métonymique, la parure peut devenir une métaphore du sexe féminin, comme il

⁹⁵⁸ Voir Renée Vivien, *Le Christ, Aphrodite et Monsieur Pépin*, Sansot, 1907.

⁹⁵⁹ Renée Vivien, « Sonnet », *Études et Préludes*, op. cit., p. 24.

⁹⁶⁰ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 89.

⁹⁶¹ Albert Samain, *Au jardin de l'infante*, op. cit. p. 64.

semble déjà être le cas dans « Vêtue⁹⁶² » qui fait des « plis » de la robe le « cœur intime » de l'aimée.

La fourrure, notamment, suggérant conjointement un animal et un vêtement, est propice à ce déplacement métonymique. Le deuxième poème⁹⁶³ de *La Vénus des aveugles*, couplé avec le premier « *Incipit liber veneris caecorum*⁹⁶⁴ » – « ici commence la Vénus des aveugles » –, fait écho à la *Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch. Ce renvoi s'éclaircit avec, dans le deuxième sizain, le vers « Mon rêve septentrional cherche les cieux/Dont la frigidité m'attire et me rappelle ». Le « rêve » rappelle ici le songe du narrateur de Sacher-Masoch, lors duquel il s'imagine en compagnie de « la déesse de l'amour en personne⁹⁶⁵ ». L'adjectif « septentrional » évoque quant à lui le tableau du Titien devant lequel il se fige, frappé par la « Vénus obligée de s'enfouir dans une vaste fourrure pour ne pas prendre froid dans nos pays abstraits du Nord, dans notre christianisme glacé⁹⁶⁶ ». Comme chez l'auteur allemand, la fourrure, comble du luxe, est aussi le symbole d'une femme « ensauvagée⁹⁶⁷ », « fauve ». Ce réseau de références fait attendre un poème dans lequel prédominerait le thème érotique, et nous invite à considérer cette « fourrure » comme un accessoire sensuel. Dès la première strophe, cet horizon est comblé, et la fusion du vêtement et du corps de la femme aimée consacrée, permettant de la comparer directement à un animal :

*Je hume en frémissant la tiédeur animale
D'une fourrure aux bleus d'argent, aux bleus d'opale ;
J'en goûte le parfum plus fort qu'une saveur,
Plus large qu'une voix de rut et de blasphème,
Et je respire, avec une égale ferveur,
La Femme que je crains et les Fauves que j'aime.*

Le sujet poétique s'enivre de l'odeur de la fourrure jusqu'à la « goûter » : l'utilisation d'un lexique du goût pour évoquer l'odorat augmente ici la sensualité de la strophe. Au vers suivant, c'est l'image de la « voix de rut et de blasphème » qui vient illustrer la force du parfum. Les sens se joignent ici pour introduire le

⁹⁶² Renée Vivien, « Vêtue », *Sillages*, op. cit., p. 241.

⁹⁶³ « La Fourrure », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 125.

⁹⁶⁴ « *Incipit liber veneris caecorum* », *ibid.*

⁹⁶⁵ Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, Paris, Mille et une nuits, 1999, p. 9.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁶⁷ Elisabeth Lemirre et Jacques Cotin, Préface à Sacher-Masoch, *Don Juan de Kolomea*, Paris, Éd. Philippe Piquier, Paris, 1990.

déplacement métonymique, qui se poursuit et se précise dans la deuxième strophe, alors qu'au goût et au son des râles se mêle le toucher :

*Mes mains de volupté glissent, en un frisson,
Sur la douceur de la Fourrure, et le soupçon
De la bête traquée aiguise ma prunelle.
Mon rêve septentrional cherche les cieux
Dont la frigidité m'attire et me rappelle,
Et la forêt où dort la neige des adieux.*

Étrange fourrure dotée d'une majuscule allégorique et sur laquelle frissonnent les « mains de volupté ». Plus la métonymie entre la fourrure et le sexe féminin se précise, plus le cadre s'éloigne de la chambre des amantes. Alors même que les images se font moins directement suggestives, la poétesse convoque un vocabulaire euphémistique traditionnellement utilisé dans le cadre charnel qui vient parfaire ce déplacement : le sujet poétique cherche des « cieux » qui, éclairés par la notion de « blasphème » dans la première strophe, semblent davantage se rapporter à une épektase sexuelle que spirituelle, ainsi qu'une « forêt où dort la neige », métaphore topique du sexe féminin, ici renforcée par le contraste entre le feuillage et la blancheur de la neige qui évoque la peau marmoréenne de l'amante. La métonymie devient encore plus nette dans le dernier sizain, moment de retour dans l'espace érotique, et alors que la « nudité » et la « chair » de l'amante sont finalement évoquées :

*Ah ! La Fourrure où se complait ta nudité,
Où s'exaspéra mon désir irrité !
De ta chair qui détend ses impudeurs meurtries
Montent obscurément les chaudes trahisons,
Et mon âme d'hiver aux graves rêveries
S'abîme dans l'odeur perfide des Toisons.*

La fourrure devient une « Toison » elle aussi allégorique, et avec elle la clarté des métaphores sexuelles atteint son paroxysme. C'est ainsi tout un réseau d'images, allié à un mouvement de gradation, qui invite le lecteur à considérer cette fourrure comme une métonymie/métaphore du sexe féminin. Vivien travaille la même ambiguïté dans un poème plus tardif, publié dans *Flambeaux éteints*, « Chair des choses⁹⁶⁸ ». Les quatrains y développent chacun un souvenir de toucher contenu dans les « doigts » du sujet lyrique. La quatrième strophe évoque, dans un même mouvement, les chevelures de femme et les « fourrures », laissant de nouveau planer le doute sur la réalité désignée :

⁹⁶⁸ Renée Vivien, « Chair des choses », *Flambeaux éteints*, op. cit., p. 263.

*Ils ont connu la vie intime des fourrures,
Toison chaude et superbe où l'on plonge les mains,
Et l'odorant secret des belles chevelures
Où la brise du soir effeuilla des jasmins.*

La représentation de la femme aimée dans la poésie de Renée Vivien est ainsi, à bien des égards, caractéristique de l'esthétique et de la mode 1900. La tension entre l'amoncellement des tissus et la nudité, caractéristique de l'érotisme Modern style, trouve un écho dans cette fusion entre le corps de l'amante et le vêtement qui devient, dès lors, écran sur lequel se projettent les fantasmes poétiques et sexuels. Il vient même se substituer, par la métonymie, aux parties secrètes du corps de l'amoureuse qu'il permet suggérer sans les exposer. Cette analogie entre chair et parures est si forte qu'un vêtement oublié ne peut être que le signe du désir consommé. L'acte charnel seul redonne au corps et aux étoffes leur autonomie :

*Tes ongles ont meurtri ma chair, parmi les soies,
Et j'en porte la trace orgueilleuse... Tes fards
S'envolent en poussière, et sur les lits épars
Tes voiles oubliés nous évoquent les joies.*

À l'inverse, la difficile séparation de la femme et de son vêtement, l'impossible accès à la nudité pure de l'amante peut provoquer l'exaspération du sujet poétique qui rêve dès lors de simplicité. Car la parure féminine, le vêtement, mais aussi le « fard » et les bijoux sont aussi un masque, un déguisement social dont la poétesse veut débarrasser son amante pour mieux accéder à sa sincérité :

*Viens, sans autre parfum dans ta robe à longs plis
Que le souffle des fleurs depuis longtemps fanées.*

*Viens, sans fard à ta lèvre où brûle mon désir,
Sans anneaux, – le rubis, l'opale et le saphir
Déshonorent tes doigts laiteux comme la lune–,
Et bannis de tes yeux les reflets du miroir...⁹⁶⁹*

Cette tension toute liée à l'esthétique Modern style prend dans la poésie de Renée Vivien des allures existentielles. L'attrait pour la beauté et le charme des étoffes est sans cesse contredit par le désir d'atteindre au vrai, au simple et à la pureté d'un corps féminin débarrassé de ses décorations, parures et bijoux. Ces bijoux, pourtant, comme le vêtement, sont à l'origine d'une véritable fascination, et participent eux aussi à faire le lien entre la femme aimée, la décoration de la chambre et le monde extérieur.

⁹⁶⁹ « Soir », *Études et Préludes*, op. cit., p. 27.

Si le vêtement et ses motifs font le lien entre l'amante, les tentures de la chambre et la nature, les pierreries de ses bijoux et les fleurs dont elle se pare sont l'occasion de compléter ce jeu d'échelle pour créer l'espace total de l'esthétique 1900. Elles font à la fois écho à la pièce, décorée de « coffrets d'émeraude », et au monde idéalisé. Les gemmes, surtout lorsque, taillées et montées en bijoux, elles servent à reproduire la forme d'une fleur ou d'un insecte, sont des indispensables de la parure féminine fin-de-siècle. Patrick Waldberg écrit à ce sujet :

[...] rien n'est comparable au lyrisme qu'inspira de tout temps le bijou, insigne suprême de la royauté féminine. Le bijou Modern'Style est régi par les lois d'harmonie sinueuse de la décoration d'époque. Ce sont, en modèle réduit, les mêmes assauts de vagues et de volutes, les mêmes délires horticoles, les mêmes jaillissements de naïades ou d'oréades parmi le rutillement des gemmes⁹⁷⁰.

Si les pierres tiennent une place importante dans le décor poétique de Vivien, cela tient à la fois de la mode 1900 et de l'héritage symboliste et décadent puisque, comme le rappelle Jean Pierrot, les bijoux, tout comme les métaux, tiennent une place centrale dans cette esthétique qui y trouve « toute une symbolique complexe, où se mêlent l'astrologie, la magie, la médecine et la métaphysique⁹⁷¹ » :

[...] les pierres précieuses ne cesseront de figurer dans les poèmes et les récits de l'époque, constituant l'un des éléments fondamentaux de l'imagerie littéraire décadente⁹⁷².

Renée Vivien reprend aux décadents le caractère symbolique et mystique des pierreries, en l'alliant à la profusion et aux circonvolutions de l'Art Nouveau. Disposées sur le corps de l'amante ou sur les objets de la chambre, leurs couleurs servent fréquemment de comparant à des éléments naturels, toujours dans cette volonté de faire de l'espace intime un microcosme. Accompagnées des fleurs, elles sont le complément indispensable de la parure féminine. Dans « L'Aurore vengeresse⁹⁷³ », dévoilant la construction progressive du portrait, le sujet lyrique décore à sa guise une femme allégorique de l'aube :

*Ta chevelure est une pluie
D'or et de parfums sur mes mains.
Tu m'entraînes par les chemins
Où la perversité s'ennuie.*

*J'ai choisi, pour ceindre ton front,
La pierre de lune et l'opale,
L'aconit et la digitale,
Et l'iris noir d'un lac profond.*

⁹⁷⁰ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 28.

⁹⁷¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 267.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 266.

⁹⁷³ Renée Vivien, « L'aurore vengeresse », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 129.

Le diadème et la couronne décorés de pierres et de fleurs constituent l'une des décorations féminines favorites de la poétesse. Omniprésentes dans les œuvres d'Alfons Mucha, élément roi des costumes de scène de Sarah Bernhardt et de Julia Barthelet, ces parures particulièrement voyantes sont en vogue au tournant du siècle : René Lalique crée le célèbre « diadème coq », vers 1897, Édouard-Aimé Arnould un diadème où se croisent feuilles et libellules, tandis que la maison Chaumet, place Vendôme, multiplie les modèles de tiaras. Sensible à la beauté de ces bijoux de tête hérités de l'Antiquité, la poétesse imagine à la femme aimée des couronnes florales tout à fait d'époque :

*Dans l'ombre de ses pas pleurent les liserons...
Le jasmin, diadème aux délicats fleurons,
Cet astre atténué, la chaste primevère,
Parents son front de vierge à la beauté sévère...
Là-bas pleurent d'amour les simples liserons⁹⁷⁴.*

Impossible pour le lecteur, de distinguer les fleurs et les insectes réels des pierres du joaillier imitant leur forme : « tes bijoux sont des orchidées », écrit Renée Vivien dans « Chanson pour elle⁹⁷⁵ ». Dans « Sonnet de porcelaine⁹⁷⁶ », l'indistinction est encore plus frappante, alors que sont comparés, dans un même quatrain, le ciel encombré de « phalènes », un vase de Saxe et le corps de l'amante :

*Le soir, ouvrant au vent ses ailes de phalène,
Évoque un souvenir fragilement rosé,
Le souvenir, touchant comme un Saxe brisé,
De ta naïveté fraîche de porcelaine.*

Si l'on imagine volontiers que le vase de Saxe, comme le ciel, soit décoré de papillons, il faut pour lui ressembler que l'amante, allongée dans la chambre porte sur sa peau de « porcelaine » l'un de ces bijoux en forme de phalène d'Eugène Feuillâtre ou de la maison Boucheron, incontournables en 1900. De la même manière, dans un sonnet d'*Études et préludes*, les « gardénias » qui décorent l'amante peuvent à la fois renvoyer à la forme des pierres sur les « lourds anneaux » de ses mains et à des fleurs réelles, dans la mesure où elles « se meurent » :

*L'orgueil des lourds anneaux, la pompe des parures,
Mêlent l'éclat de l'art à ton charme pervers,
Et les gardénias qui parents les hivers
Se meurent dans tes mains aux caresses impures⁹⁷⁷.*

⁹⁷⁴ « Elle écarte en passant », *Études et Préludes*, op. cit., p. 37.

⁹⁷⁵ « Chanson pour elle », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 133.

⁹⁷⁶ « Sonnet de porcelaine », *ibid.*, p. 134.

⁹⁷⁷ « Sonnet », *Études et Préludes*, op. cit., p. 24.

Comme le vêtement, les bijoux et les fleurs se confondent volontiers au corps de l'amante jusqu'à en devenir des métaphores. Il s'agit d'un phénomène récurrent de la poésie du tournant du siècle, saisi par Patrick Waldberg :

Idées, chimères, songes, les mots, comme les balais des sorcières, emportent les esprits vers des Sabbats où les sens s'épuisent, où les fleurs sont des sexes et des bouches, où les gemmes sont des yeux⁹⁷⁸.

Il cite pour illustrer son propos un passage de *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain :

Lueur de gemme en regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque ; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède⁹⁷⁹.

On pourrait multiplier les exemples, sous les plumes de Lorrain, mais aussi de Robert de Montesquiou ou de Joséphin Péladan, de cette analogie entre l'œil et la pierre qui tient solidement ensemble chez Renée Vivien le bijou, le corps de la femme aimée, mais aussi le décor et la nature. « Le reflet des saphirs assombrit tes yeux bleus » écrit-elle ainsi dans le même sonnet d'*Études et Préludes*, une métaphore reprise à l'ouverture d'une nouvelle de *La Dame à la Louve* dans laquelle l'amante porte un nom significatif, « Madonna Gemma » :

En vérité, Madonna Gemma, vous êtes la bien nommée. Vous êtes la sœur éblouissante et insensible des pierreries... J'aime ces aigues-marines qui ont la nuance de vos yeux. Les aigues-marines sont les plus belles de toutes les gemmes⁹⁸⁰.

La poétesse fait la même association avec l'aigue-marine dans un poème d'*Évocations*, auquel la pierre donne son nom, pour décrire le regard vert, motif préraphaélite, d'une amante devenue Océanide :

*Comment décrire le secret
De leurs pâleurs froides et fines ?
Ton regard vert semble un reflet
Des cruelles aigues-marines*⁹⁸¹.

Ailleurs, le corps se fait « lys entre les lys⁹⁸² », et la fleur, métaphore sexuelle traditionnelle, se charge d'ambiguïté. C'est notamment le cas dans un poème d'*Évocations*, dont la dernière strophe fait le lien entre la « phalène » se posant sur les fleurs et l'acte charnel :

⁹⁷⁸ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 210.

⁹⁷⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, cité par Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, *ibid.*

⁹⁸⁰ Renée Vivien, « Cruauté des pierreries », *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, 2007, p. 49.

⁹⁸¹ Renée Vivien, « Aigues-Marines », *Évocations*, op. cit., p. 103.

⁹⁸² « Nudité », *Études et Préludes*, op. cit., p. 34.

*Ton regard sans lueurs paraît agoniser...
Une phalène, errant dans le jardin, se pose
Sur la fleur de sorbier, d'un or pâlement rose
Comme la fleur secrète où j'ai mis mon baiser.*

Dans des vers de *Flambeaux éteints*, la proximité du corps nu de l'amante et de la rose charge cette dernière d'érotisme. L'allusion au jardin sert de prétexte à évoquer le souvenir d'une rose fort ambiguë :

*Ma brune aux yeux dorés, ton corps d'ivoire et d'ambre
A laissé des reflets lumineux dans la chambre
Au-dessus du jardin.*

*Le ciel clair de minuit, sous mes paupières closes,
Rayonne encore... Je suis ivre de tant de roses
Plus rouges que le vin⁹⁸³.*

Le troisième vers, qui laisserait imaginer que les roses qui enivrent la poétesse sont celles qu'elle observe dans le « jardin », est invalidé par la précision des « paupières closes » et laisse planer l'ambiguïté : quelle est donc cette fleur dont le sujet poétique garde un souvenir ému, après le départ de la femme aimée ? La temporalité choisie, après l'acte charnel et une fois la solitude revenue, permet de faire naître l'équivocité sans lui donner de résolution. Renée Vivien aime particulièrement ces évocations érotiques *a posteriori*, que l'on rencontre également dans « Ressouvenir⁹⁸⁴ », alors que les lèvres « brulantes » de l'amoureuse et « l'enveloppement tenace des étreintes » ont imprimé dans l'esprit du sujet poétique « les rougeurs de la rose et les langueurs du lys ». Alors, la présence de l'amante est encore davantage évanescence, et n'est évoquée que par un bijou oublié, par un parfum floral dont le lit est imprégné. Nicole G. Albert s'attarde, dans son étude sur les senteurs dans l'œuvre de Renée Vivien, sur la valeur duelle prêtée au parfum de la femme aimée, évoquant le poème « Flambeaux éteints » qui ouvre le recueil du même nom :

Dans « Flambeaux éteints », la poétesse remarque, après le départ de l'amante, l'empreinte d'un corps sur les coussins, une voile abandonnée sur la couche et constate pour finir que « [d]es parfums oubliés persistent dans les coins ». Car si elle s'enivre des parfums délaissés, c'est parce qu'ils la ramènent à des instants précieux mais révolus⁹⁸⁵.

⁹⁸³ « Les roses sont entrées », *Flambeaux éteints*, *op. cit.*, p. 225.

⁹⁸⁴ « Ressouvenir », *Évocations*, *op. cit.*, p. 117.

⁹⁸⁵ Nicole G. Albert, « Parfums de femmes : variations sur les senteurs dans l'œuvre poétique de Renée Vivien », in *Renée Vivien à rebours*, *op. cit.*, p. 174.

Le vêtement, le parfum, les bijoux sont ainsi à la fois des catalyseurs poétiques chargés d'érotisme et des remparts protégeant l'intimité des amours lesbiennes, là où elle est volontiers crûment exposée les auteurs décadents masculins. Toute cette profusion Art nouveau de l'accoutrement fonctionne à la fois comme une inspiration poétique et comme une frustration existentielle. Chargée d'une sensualité très Modern style, la parure de l'amante, ses fards et ses onguents se fondent dans un décor qui, comme elle, est fait de fleurs, de pierres et de parfums. Comme la décoration de la chambre, la femme aimée fonctionne comme une métonymie du monde, ou plutôt comme une incarnation au prisme de laquelle le monde s'érotise. Le rapport à la femme aimée est toujours incomplet, fragmenté : la poétesse ne peut la représenter que par analogie. Figure morcelée et fugitive, dont les contours se fondent dans la nature alentour, l'amante de Vivien est toujours à la fois présence et absence. L'adhésion de Renée Vivien à l'Art nouveau n'est ainsi pas uniquement esthétique. Les *topoi* de la femme florale et insaisissable sont réinvestis, en plus de la dualité érotique traditionnelle, dans une direction nouvelle : représenter l'amante et les amours lesbiennes sans les figer ni les exposer au voyeurisme fin-de-siècle, et du même coup exprimer la frustration provoquée par ce recours nécessaire.

3 - ONDULATIONS : L'AMANTE ET SON DÉCOR

Plus que la fusion entre la figure féminine et sa parure, c'est sa dissolution dans le décor que la poésie de Vivien écrit. Décorée d'éléments naturels, l'amante en vient à se confondre avec la nature dont elle est la vivante représentation. Cette irisation réciproque de l'espace et de la figure centrale, héritée des préraphaélites, est omniprésente dans les représentations de l'Art Nouveau : la « Princesse Hyacinthe » et la « Madone aux lys » d'Alfons Mucha, le célèbre portrait d'Adèle Bloch-Bauer de Klimt. À force d'ondoyance, de parures florales et animales, la femme 1900 fait corps avec le fond naturel sur lequel elle se déploie. Pour s'apercevoir de l'importance que prend ce chatoiement des formes dans l'œuvre poétique de Renée Vivien, il suffit de s'attarder sur les illustrations qu'elle commande, sur les conseils de Natalie Barney, à Lucien Lévy-Dhurmer [**annexe II**].

Peintre symboliste, pastelliste, Lévy-Dhurmer expérimente, à partir de 1900, une technique de modelé diffus très au goût du Modern style. Il est d'ailleurs décoré la même année d'une médaille de bronze à l'Exposition universelle de Paris, moment de consécration pour l'Art Nouveau. Renée Vivien, tout en conservant un

strict rapport « de client à vendeur », puisque, comme le signale Jean-Paul Goujon, elle « ne voyait en lui qu'un simple artisan capable de travailler sur commande »⁹⁸⁶, travaille avec lui de 1903 à 1906. Parmi les illustrations que le peintre compose pour ses recueils, certaines sont de « véritables réussites » :

Le peintre est souvent parvenu à traduire le climat même des vers de Vivien. Sans doute se plia-t-il docilement aux instructions de sa cliente, toujours très tatillonne pour tout ce qui concernait la publication de ses œuvres⁹⁸⁷.

Ce sont surtout les illustrations des *Kitharèdes* qui sont aujourd'hui retenues par les analystes. L'œuvre comporte, pour six des sept prêtresses de Lesbos présentées, ce que Paul Edwards appelle, dans son article sur la photographie dans l'œuvre de Renée Vivien, des « portraits imaginaires⁹⁸⁸ ». La septième Kitharède, Éranna, est représentée par une photographie retouchée, sur laquelle Paul Lorenz, auteur de l'essai *Sapho 1900 : Renée Vivien*, reconnaît Hélène de Zuylen, par « le cou épais et la main lourde⁹⁸⁹ ». Cette dernière illustration très mystérieuse donne à voir une silhouette féminine derrière ce qui semble être une forêt, faite d'arbres comportant à la fois un ramage de feuillus et des aiguilles de conifères. L'ombre, dont on ne perçoit que le profil et la main, semble anormalement grande par rapport aux branches, et se fond dans l'arrière-plan, qui évoque autant une étendue d'eau qu'un paysage montagneux. Les différents commentaires de cette image n'ont de surcroît pas su dire de manière définitive s'il s'agissait d'un pastel, d'une photographie, ou d'une photographie retouchée par le peintre. On retrouve ici un goût de l'équivocité, de la multiplicité, chères à la poétesse, et qui fait un écho parfait au texte décrivant lui-même un paysage mystique et indéfini :

Éranna suit l'aile d'un rêve qui s'éloigne. Elle soulève à demi le voile qui l'embrume de mystère. Son virginal profil nous apparaît comme estompé par les fumées pâles du soir... Le soleil agonise dans la pourpre vespérale. Les montagnes somptueuses rougeoient. Les aiguilles ténues et curieuses des pins se compliquent auprès des oliviers frissonnants à l'égal des vagues⁹⁹⁰.

De la même manière, les représentations de Lévy-Dhurmer accompagnant les recueils de poèmes de Vivien privilégient le flou, la diversité des évocations, l'indistinction du fond et de la figure féminine. La couverture des premières rééditions d'*Études et Préludes* présente elle aussi une figure féminine, dont on ne voit que le visage et la main. Le corps, dissimulé par les pins pour le pastel

⁹⁸⁶ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 236.

⁹⁸⁷ *Ibid.*

⁹⁸⁸ Paul Edwards, « Renée Vivien et la photographie », in *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 68.

⁹⁸⁹ Paul Lorenz, *Sapho 1900, Renée Vivien*, op. cit., p. 84.

⁹⁹⁰ Renée Vivien, *Les Kitharèdes*, Paris, Lemerre, 1904, p. 49.

d'« Éranna », est ici caché par des vignes remplies de raisins. La jeune fille soulève une coupe de sa main gauche, et se tient, ici aussi, devant un paysage maritime crépusculaire, coupé à l'horizon par des chaînes montagneuses. On retrouve dans cette illustration la représentation métonymique de l'amante. La couverture des rééditions d'*Évocations*, quant à elle, efface toute perspective : on y voit deux visages de femmes, l'un de profil, l'autre de face, perdus dans une végétation luxuriante qui les envahit au point de ne laisser deviner qu'une main, évoquant à elle seule les corps enlacés. Les illustrations de Lévy-Dhurmer, dont la création est surveillée de près par Renée Vivien, sont à la fois très imprégnées de la luxuriance Modern style et nettement héritière du symbolisme et de préraphaélisme : la dissolution de la figure féminine dans la nature y est extatique et dangereuse. Si, comme dans les illustrations Art nouveau décrites par Debora L. Silverman, « la femme se fond dans son environnement organique⁹⁹¹ », les images commandées au peintre, tout comme les vers de Renée Vivien, portent un mysticisme qui contraste avec le vitalisme 1900. Elles font un écho parfait à l'ambiguïté de la fusion des figures féminines et de la nature dans ses écrits.

On retrouve indéniablement chez Vivien un peu du panthéisme dont Jean Pierrot fait l'une des caractéristiques de la poésie du tournant du siècle :

[L']adhésion enthousiaste et renouvelée à l'égard de la nature débouchera souvent, pour les écrivains contemporains, sur une sorte de panthéisme. Il ne s'agit plus alors seulement de contemplation, mais d'une véritable fusion de l'homme et de l'univers naturel, une fois comblé le fossé qu'avait mis entre eux la vision du monde décadente. Aux évasions vers une transcendance abstraite ou religieuse auxquelles aboutissait l'inquiétude décadente, se substitue l'adhésion à la totalité immanente du Cosmos⁹⁹².

Ce panthéisme est matérialisé par les figures féminines, et notamment par les déesses païennes qui peuplent l'œuvre et dont l'amante se fait l'image. Dans *Brumes de fjord*, Vivien décrit notamment une « Fréia » rappelant la toile de James Doyle Penrose, se fondant dans une nature foisonnante :

*Elle est l'incarnation de la beauté de l'Univers.
 Ses cheveux ont l'or triste des feuillages d'automne.
 Ses yeux sont verts et bleus comme les fjords,
 Sa chair est plus blanche que le clair de lune sur la
 neige mystérieuse au sommet des montagnes.
 Ses veines sont pareilles aux fleuves.
 Sa robe a le rythme des vagues⁹⁹³.*

⁹⁹¹ Debora L. Silverman, *L'Art Nouveau en France*, op. cit., p. 205.

⁹⁹² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 302.

⁹⁹³ Renée Vivien, « Lamentation », *Brumes de fjords*, op. cit., p. 19.

Visage de la Déesse mère, Fréïa est à la fois femme et allégorie d'une nature qui, partout dans l'œuvre de Vivien, a des allures féminines. Bien souvent en effet, c'est par analogie avec le corps féminin que la nature prend forme, et notamment le corps de l'amante, celle-ci demeurant l'objet central et obsédant autour duquel se déploie le monde. L'Aurore, conformément à la mythologie antique, est ainsi toujours personnifiée et se charge de fleurs et de voiles très fin-de-siècle :

*Elle a quitté les flots qui roulent des étoiles,
Les jardins nébuleux où dort Perséphoné,
Ceinte de pavots blancs et vierge sous les voiles,
Et le doux crépuscule au sourire fané⁹⁹⁴.*

La théogonie païenne, qu'elle soit antique ou nordique, est ainsi l'occasion de réaffirmer la féminité de la nature, dont les formes ondulantes rappellent le corps de la femme aimée. Dans le sonnet « Les Arbres⁹⁹⁵ », toute la forêt s'érotise en se confondant avec de mouvantes silhouettes féminines. Le « peuplier » est d'abord comparé aux corps frémissants des amantes lors de l'acte charnel :

*Le peuplier se ploie et se tord sous le vent,
Pareil aux corps de femme où le désir frissonne.*

*Sa grâce a des langueurs de chair qui s'abandonne,
Son feuillage murmure et frémit en rêvant,
Et s'incline, amoureux des roses du Levant.*

Impossible ici de déterminer ce que contemple réellement le sujet poétique tant l'analogie entre l'arbre et le corps féminin est troublante. La femme aimée sert-elle ici de comparant à la forêt, ou bien au contraire les arbres sont-ils autant de métaphores d'amantes ? La poétesse nous précise ensuite que le « tremble porte au front une pâle couronne » avant de décrire le « bouleau » avec les mêmes termes qui servent, ailleurs, à peindre la nudité féminine :

*Vêtu de clair de lune et de reflets d'argent,
S'effile le bouleau dont l'ivoire changeant
Projeté des pâleurs aux ombres incertaines.*

Enfin, ce sont les senteurs qui lient les arbres aux amoureuses, alors qu'il est précisé que les « tilleuls ont l'odeur des âpres cheveux bruns » et que des acacias « tombe divinement la neige des parfums ». Le poème semble suivre l'annonce de son premier vers « Dans l'azur de l'avril, dans le gris de l'automne », et observer l'évolution d'une forêt tout au long de l'année, en y discernant chaque saison de

⁹⁹⁴ « L'Aurore triste », *Évocations*, op. cit., p. 79.

⁹⁹⁵ « Les Arbres », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 64.

nouveaux attributs féminins. Aux « roses » du printemps se substituent les « reflets d'argent » du « gris » automnal puis la « neige » de l'hiver, la nature mime l'inconstance amoureuse et la variété des « corps de femme où le désir frissonne ». Si la nature est ici décrite au prisme du corps des amantes, c'est souvent plutôt l'inverse qui s'écrit dans les recueils : les plantes, les fleurs, les rivières et les arbres servent de comparant à une femme aimée indescriptible, qui se fond dans le décor environnant. La robe d'« Atthis⁹⁹⁶ », nom que Vivien reprend à Sappho, la fait ressembler à une algue :

*Dans ta robe ondoyante, imprécise et fluide,
Tu me parais une algue, et ton parfum amer
Évoque savamment ta nudité d'hier
Où ruisselaient tes blonds cheveux de Néréide.*

Quelques poèmes plus loin dans *Évocations*, les « amantes fidèles » se meuvent au sein d'un « Paysage mystique »⁹⁹⁷ et confondent leurs chevelures avec le ruissellement d'une source :

*Et le mouvant miroir de la source confond
Dans un même reflet les larges chevelures...
Les lueurs du couchant se mêlent à leur front [...]*

Comme dans les vitraux Tiffany et les œuvres de Mucha ou de Klimt, la perspective se trouve abolie pour que les éléments qui composent le décor poétique et la figure centrale se mêlent, rassemblés par le même foisonnement et par la lumière :

*Tes yeux sous tes cheveux sont comme des poignées
De rayons à travers des toiles d'araignées.*

Dans « Je connais un étang⁹⁹⁸ », poème d'À l'heure des mains jointes, les comparaisons sont réciproques et signent la fusion totale des amantes avec le *locus amoenus*. D'abord, le sujet poétique signale que les éphémères « font songer, tournant par couples, /À des femmes valsant, ondoyantes et souples », puis il engage son amante à un enlacement mortel qui est l'occasion, dans un mouvement inverse, d'évoquer des « libellules » :

*Dans un loyal adieu, tenons-nous enlacées
Et mourons, comme les libellules lassées.*

⁹⁹⁶ « Ressouvenir », *Évocations, op. cit.*, p. 117.

⁹⁹⁷ « Paysage mystique », *ibid.*, p. 119.

⁹⁹⁸ « Je connais un étang », *À l'heure des mains jointes, op. cit.*, p. 180.

Le poème le plus représentatif de cette volonté de dissoudre les contours et de créer l'harmonie totale prêchée par l'Art Nouveau est peut-être « À la Bien-Aimée⁹⁹⁹ », qui se situe quelques pages après dans le même recueil. Là, tout se mêle pour décrire l'amante. Les vêtements, le décor de la chambre, la nature luxuriante, les parfums se succèdent dans un emballement métonymique :

*Vous êtes mon palais, mon soir et mon automne,
Et ma voile de soie et mon jardin de lys,
Ma cassolette d'or et ma blanche colonne,
Mon parc et mon étang de roseaux et d'iris.*

*Vous êtes mes parfums d'ambre et de miel, ma palme,
Mes feuillages, mes chants de cigales dans l'air,
Ma neige qui se meurt d'être hautaine et calme,
Et mes algues et mes paysages de mer.*

Les comparants s'enchaînent comme autant de métamorphoses successives de l'être aimé qui demeure toujours insaisissable. Jean Pierrot fait de la « rêverie métamorphosante¹⁰⁰⁰ » l'un des traits principaux de l'esthétique décadente et de l'Art nouveau :

Il est bien vrai en effet qu'une orientation métamorphosante traverse tout l'imaginaire de l'époque, et que ce sont les zones de contact entre les différents éléments naturels qui offrent les stimulants les plus intenses à l'imagination poétique¹⁰⁰¹.

La métamorphose atteint ici une forme de paroxysme, alors que la femme aimée se confond avec tous les décors successifs dans lesquels elle se trouve projetée.

Dans tous ces poèmes, et partout dans l'œuvre, le corps féminin sert de référence pour une nature qui semble en être une émanation, et à l'inverse les éléments naturels sont d'utiles métaphores pour décrire une amante en perpétuel mouvement. Cette irisation réciproque entre les femmes et leur décor oblige la poétesse à adapter chaque représentation féminine à son lieu. Parce que l'amante se fond au décor, son image s'adapte à chaque espace. Renée Vivien, qui cite 125 végétaux différents dans son œuvre versifiée, vise globalement la vraisemblance dans l'accord du lieu et de sa flore, même cette cohérence n'est amenée que pour être mieux mélangée et bouleversée ailleurs. La végétation change selon l'espace exploré par le poème, et avec elle l'image de l'amante. Le voyage poétique s'arrête principalement dans cinq destinations : la Grèce de Mytilène, idéal perdu qui fait

⁹⁹⁹ « À la Bien-Aimée », *ibid.*, p. 186.

¹⁰⁰⁰ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁰⁰¹ *Ibid.* p. 286.

d'abord l'objet d'une véritable passion, s'éloigne petit à petit pour laisser place à la recherche effrénée d'un autre *locus amoenus* possible. Se mêlent l'Italie de Dante, le Moyen-Orient, le Japon, le nord, qui rassemble l'Allemagne et la Norvège. Ces pays renvoient chacun à un culte religieux distinct, transfiguré dans la poésie en un culte amoureux. Nous savons grâce à la biographie de Jean-Paul Goujon que Renée Vivien, multipliait les voyages, de manière frénétique et inquiétante, tout en espérant mettre fin à cette agitation une fois le lieu idéal trouvé :

Fin 1905, Vivien entreprend un long périple autour de la Méditerranée, qui la conduit successivement en Italie, en Grèce, en Palestine et en Égypte. Autant d'horizons divers qui ne réussissent point à lui apporter de véritable apaisement¹⁰⁰².

Dans ses écrits, le souvenir du voyage se concentre sur une figure féminine qui en devient l'incarnation. À chaque pays correspond une amante type, sorte de femme-lieu allégorique, dont le portrait, toujours nimbé d'éléments naturels, se compose à la fois de fleurs constantes – la rose, la violette, le lys – et de variables. Les femmes de la Grèce de Sappho se fondent dans une nature abondante et nourricière, celle du « verger » rempli de « fruits dorés », d'aromates, et surtout d'oliviers et de vignes. Le personnage d'Éranna, dans un poème dramatique polyphonique de *Sillages*, s'adresse en ces mots l'étrangère qui s'approche :

*Toi qui viens à travers les vignes de l'été,
Réjouis-toi de ta jeunesse et ta beauté !
Que la vierge de ton désir te soit clémente,
Et que, reconnaissant le rythme aux strictes lois,
Le sarbitos docile obéisse à tes doigts
Imprégnés de fenouil, de roses et de menthe¹⁰⁰³.*

Les traditionnelles roses se joignent ainsi aux plantes odorantes pour créer le tableau au milieu duquel la figure féminine se distingue « à travers la vigne ». Psappha, quant à elle, est couronnée de « myrte et de laurier¹⁰⁰⁴ », respectivement symbole d'Aphrodite et du poète. « Velléda¹⁰⁰⁵ », la prophétesse germanique qui a déjà inspiré Chateaubriand et Verlaine, est parée, au début du poème, à la fois de « violettes », *topos* poétique de Vivien, et des « perles du gui ». À la fin, elle se dissout dans un paysage de « chênes » et de « lys » – fil d'Ariane qui parcourt toute l'œuvre – ici devenus « lys des bois » et renvoyant ainsi discrètement à une autre fleur :

¹⁰⁰² Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 322.

¹⁰⁰³ « Dans un verger », *Sillages*, op. cit., p. 243.

¹⁰⁰⁴ « Atthis délaissée », *Évocations*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁰⁵ « Velléda », *ibid.*, p. 101.

*Ceinte de lys des bois que l'orage a broyés,
Expirante, parmi les chênes foudroyés.*

L'Italie se partage entre deux villes, et par conséquent deux figures féminines : d'un côté, Venise et le personnage récurrent de la Dogaresse, de l'autre, Florence et l'amante dantesque. « La Dogaresse¹⁰⁰⁶ », reprenant la tradition du mariage avec la mer, dans laquelle le doge lance un anneau d'or dans l'Adriatique, devient la bague elle-même et plonge dans une eau à laquelle elle s'unit. Le « mariage » est alors celui du corps et du vêtement de la femme avec « la pourpre des flots », alors que Gemma, son amante, se lamente : « l'eau remplie en rampant ses mille anneaux d'azur/Sur celle que j'aimais ». Renée Vivien consacre également « À la Florentine¹⁰⁰⁷ » un poème entier dans lequel se dessine le portrait d'une Béatrice très préraphaélite, dont les vêtements floraux s'égarerent dans le décor :

*Entre tes seins blêmit une perle bizarre.
Tu rêves, et ta main curieuse s'égare
Sur les algues de soie et les fleurs de satin.*

Outre sa robe dont « le tissu mélodieux ondule/ainsi qu'une eau perfide », ses yeux, conformément aux toiles de Rossetti, sont « verts et gris comme le crépuscule », et ses cheveux, rappelant ceux de la « Beata Beatrix » du peintre-poète anglais, « ont le brun ardent des rosiers roux ». Dans « Donna m'apparve¹⁰⁰⁸ », introduit par une épigraphe de Dante, l'amante florentine est complètement perdue dans le « vert » qui n'était que la couleur de son manteau dans le *Purgatorio*.

*Lève nonchalamment tes paupières d'onyx.
Verte apparition qui fus ma Béatrix.*

Cette femme florentine est luxueusement parée. Le rosier épineux lui convient mieux que la rose elle-même, tout comme les algues ondoyantes et les « perles ». Comme la Dogaresse, elle est entre la terre et l'eau, et représente pour le sujet poétique l'attrait funeste de la noyade. Dans « À Venise¹⁰⁰⁹ », cette fusion de l'amante italienne et de l'eau est consacrée :

*J'épouserai la mer, la souveraine amante.
Le parfum et le sel de son royal baiser
Irriteront la soif de ma bouche brûlante [...]*

¹⁰⁰⁶ « La Dogaresse », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 153.

¹⁰⁰⁷ « À la Florentine », *ibid.*, p. 145.

¹⁰⁰⁸ « Donna m'apparve », *ibid.*, p. 130.

¹⁰⁰⁹ « À Venise », *Évocations*, op. cit., p. 121.

Dans le paysage oriental, qu'il soit égyptien ou turque, la femme aimée devenue sultane est entourée « des palmiers surchargés de dattes, de bananes », de « fabuleux jasmins » qui « déroulent leurs lianes » et de « rares tamaris »¹⁰¹⁰ : hormis le jasmin, et le « palmier » que l'on ne retrouve qu'une seule fois, ces évocations ne réapparaissent jamais dans les recueils de Renée Vivien. Le décor turc apparaît à partir de 1904, moment où commence la liaison épistolaire de la poétesse avec Kérimé Turkhan Pacha. Très stéréotypé, modelé sur les *Mille et une nuits*, l'orient de Vivien est fait de « lampes des génies¹⁰¹¹ », de palais et d'« eunuques¹⁰¹² ». Il témoigne, bien qu'elle se soit effectivement rendue en Égypte et à Constantinople, d'une globale méconnaissance et d'un orientalisme prégnant. Teintée d'un orientisme très 1900, la représentation de l'amante y est celle d'une sultane prisonnière en son palais, captivité mimée là encore par la nature, puisque les jasmins, en forme de lianes dans « Caravanes¹⁰¹³ », couvrent les fenêtres du poème « Elle demeure en son palais...¹⁰¹⁴ » :

*Ma Sultane aux yeux noirs m'attend, comme autrefois...
Des jasmins enlanceurs voilent les jalousies...
J'admire, en l'admirant, ses parures choisies,
Et mon âme s'accroche aux bagues de ses doigts.*

L'amante hébraïque, « Étrange et stérile amoureuse », se revêt quant à elle des « Arums de Palestine¹⁰¹⁵ » que lui apporte la poétesse :

*Ô ma Maîtresse, je t'apporte,
Funèbres comme un requiem,
Lys noirs sur le front d'une morte,
Les arums de Jérusalem.*

Plus qu'ailleurs, la femme aimée et la ville se trouvent liées par la fleur, grâce à la construction syntaxique de la strophe : on ne sait en effet si le nom « morte » renvoie à une Jérusalem personnifiée sur le sol de laquelle poussent ces « arums », ou à la maîtresse qui se voit offrir ce funèbre bouquet. Dans chaque lieu, la représentation de l'amante se fait symbole : la femme aimée concentre et se mêle au décor naturel. Alfons Mucha travaille l'allégorie tout au long de son œuvre : à l'huile sur toiles des « quatre saisons » et des « quatre moments de la journée »

¹⁰¹⁰ « Caravanes », *Flambeaux éteints*, op. cit., p. 231.

¹⁰¹¹ « Éminé », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 193.

¹⁰¹² « Elle demeure en son palais », *Flambeaux éteints*, op. cit., p. 229.

¹⁰¹³ « Caravanes », *ibid.*, p. 231.

¹⁰¹⁴ « Elle demeure en son palais », *ibid.*, p. 229.

¹⁰¹⁵ « Arums de Palestine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 126.

faits de femmes allégoriques, s'ajoutent les allégories féminines de la rose, de l'œillet, du glaïeul, du lys, ou encore l'allégorie de la musique en 1898. Gustav Klimt peint un an plus tard une *Nuda veritas*, qui réinvestit la traditionnelle allégorie d'un érotisme nouveau. L'Art Nouveau remodèle l'allégorie selon des critères modernes de sensualité et d'ondulation. De la même manière, l'œuvre de Renée Vivien est peuplée de femmes allégoriques : chaque lieu, chaque décor, chaque fleur est avant tout une présence féminine et amoureuse. À la métonymie, qui fait de la parure de l'amante un symbole de son corps, à l'irisation des contours et à la métamorphose s'ajoute ce mouvement de concentration allégorique de l'espace dans le corps de l'amante : l'espace poétique et amoureux de Renée Vivien est caractérisé par un jeu de correspondance et un ondolement permanents. Celui-ci trouve un paroxysme dans deux images ambiguës, au croisement des esthétiques décadente et Modern style, la femme liquide et la femme serpent.

L'ondulation du corps féminin dans la poésie de Renée Vivien est profondément équivoque. Partout, l'amante est un « ondolement incertain¹⁰¹⁶ » : dans un sonnet d'*Études et préludes*, la voix lyrique évoque « l'incertain remous de [s] on corps onduleux¹⁰¹⁷ », puis, quelques poèmes plus tard, la compare à une « Naïade moderne¹⁰¹⁸ » :

*Les remous de la mer miroitaient dans ta robe.
Ton corps semblait le flot traître qui se dérobe.
Tu m'attirais vers toi comme l'abîme et l'eau ;
Tes souples mains avaient le charme du réseau,
Et tes vagues cheveux flottaient sur ta poitrine,
Fluides et subtils comme l'algue marine.*

Les consonnes liquides [l] et bilabiale [m] viennent ici mimer les sinuosités du corps d'une femme aimée insaisissable et dangereuse, que l'on retrouve dans *Évocations* avec le poème « Aigues-Marines¹⁰¹⁹ » :

*Des gouttes d'eau – de l'eau de mer
Mêlent leur lumière fluide,
Glaude et pareille aux flots d'hiver,
À tes longs doigts d'Océanide.
[...]
Ton attitude à l'imprécis contour
Des flots souples aux remous vagues,
Et tes attitudes d'amour
Se déroulent, comme les vagues...*

¹⁰¹⁶ « À la femme aimée », *Études et Préludes*, op. cit., p. 23.

¹⁰¹⁷ « Sonnet », *Études et Préludes*, op. cit., p. 24.

¹⁰¹⁸ « Naïade moderne », *ibid.*, p. 41.

¹⁰¹⁹ « Aigues-Marines », *Évocations*, op. cit., p. 103.

Dans *À l'heure des mains jointes*, fatiguée de l'errance à laquelle la soumet continuellement son amante, peut-être aussi, sur un plan métapoétique, du caractère nécessairement furtif, irreprésentable des amours lesbiennes, la poétesse s'écrie : « Je suis lasse d'aimer les formes fugitives¹⁰²⁰ ». Les femmes liquides, ces « néréides et oréades, sirènes aux cheveux d'algues et vierges extasiées¹⁰²¹ » qui envahissent, selon Patrick Waldberg, le courant Modern style, sont chez Renée Vivien des figures ambiguës qui tiennent tantôt d'une vision panthéiste, tantôt du décadentisme. Certains poèmes écrivent l'ondoyance du corps féminin, le mouvement perpétuel comme un idéal de beauté et d'harmonie, et notamment le texte « Profession de foi¹⁰²² » dans *Sillages* :

*J'aime l'avril et l'eau, l'arc-en-ciel et la lune,
Jaime tout ce qui change et qui trompe et qui fuit.*

On retrouve là les premiers vers de « Dilection¹⁰²³ » d'Albert Samain :

*J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles,
Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie :*

Dans d'autres vers, à l'inverse, agacé de ces dérobades, le sujet poétique critique ce « corps perfide et souple¹⁰²⁴ » qui « se dérobe entre les mains et glisse¹⁰²⁵ ». La femme de l'eau se fait même menace de mort, lorsque, comme dans « Ondine¹⁰²⁶ », réécriture décadente du mythe, ses bras souples s'enroulent autour du sujet poétique pour l'étouffer :

*[...]
Tes souples bras sont pareils aux roseaux,

Aux longs roseaux des fleuves dont l'étreinte
Enlace, étouffe, étrangle savamment,
Au fond des flots, une agonie éteinte
Dans un nocturne évanouissement.*

Le panthéisme de Renée Vivien ne peut être isolé de l'esthétique décadente et de son goût pour l'artificialité et la morbidité. Les deux représentations contradictoires s'affrontent dans toute l'œuvre. L'image de la femme-serpent, dont

¹⁰²⁰ « Qu'une vague l'emporte », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 173.

¹⁰²¹ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 13.

¹⁰²² Renée Vivien « Profession de foi », *Sillages*, op. cit. p. 272.

¹⁰²³ Albert Samain, « Dilection », *Au jardin de l'Infante*, op. cit., p. 59.

¹⁰²⁴ Renée Vivien, « Lucidité », *Études et Préludes*, op. cit., p. 36.

¹⁰²⁵ « Lucidité », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 64.

¹⁰²⁶ « Ondine », *Études et Préludes*, op. cit., p. 29.

les ondulations rejoignent la liquidité de la naïade, témoigne tout autant de cette ambivalence fondamentale.

Le serpent est partout représenté en 1900 : Edgar Brandt fait de la Naja un porte-montre, Lalique créer des pendentifs où s'entremêlent les vipères, Georges Fouquet et Alfons Mucha imaginent, pour Sarah Bernhardt jouant Cléopâtre, un volumineux bracelet-bague où deux serpents en or et turquoise se font face. C'est toutefois surtout à l'envoûtante Loïe Fuller que l'on songe, cette « danseuse novatrice » dont Patricia Izquierdo rappelle la modernité :

Les titres de ses danses sont significatifs : avec les célèbres serpentines, citons l'hélice et les papillons. Tour à tour femme, fée, fleur ou phalène, Loïe Fuller, comme on l'appelait, dansait les motifs qui fondent et ornent toutes les expressions de l'Art Nouveau, des reliures de René Wiener ou de Marguerite Burnat-Provins jusqu'aux tableaux de Friant et les meubles sculptés d'Eugène Vallin¹⁰²⁷.

Incarnation même du mouvement d'ondulation, le serpent se fait une figure récurrente de l'époque et de la part de l'Art nouveau qui tend vers un « organicisme vitaliste¹⁰²⁸ ». Alors, ramené vers la nature, il est éloigné de toute la symbolique décadente : la femme-serpent n'est pas toujours femme fatale. Chez Renée Vivien, les deux images se côtoient. Quand ils sont dans les bras de l'ondoyante « Viviane¹⁰²⁹ », les serpents participent à l'harmonie du tableau :

*Sa robe a des lueurs de perles et d'argent,
Son front est variable et son cœur est changeant.*

*Son pouvoir féminin s'insinue à la brune :
Elle devient irrésistible au clair de lune.*

*Des pâtres ont cru voir, de leurs yeux ingénus,
Des serpents verts glisser le long de ses bras nus.*

À l'inverse, l'assimilation de l'amante au serpent reprend parfois toutes les caractéristiques décadentes. C'est notamment le cas dans « Ressemblance inquiétante¹⁰³⁰ ». Là, le sujet poétique perçoit dans le « front bas » de l'amoureuse « le charme du serpent », une métamorphose qui est aussi menace mortelle :

*Un regard de vipère est dans tes yeux mi-clos,
Et ta tête furtive et plate se redresse
Plus menaçante après la longueur du repos.
J'ai senti le venin au fond de ta caresse.*

¹⁰²⁷ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 119.

¹⁰²⁸ Debora L. Silverman, *L'Art Nouveau en France*, op. cit., p. 311.

¹⁰²⁹ Renée Vivien, « Viviane », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 196.

¹⁰³⁰ « Ressemblance inquiétante », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 60.

Cette dualité du serpent rappelle les poèmes de Baudelaire, écrivant tantôt le léger « Serpent qui danse », tantôt évoquant à travers lui le satanisme de la femme aimée. Chez Vivien, le serpent est tantôt entièrement positif, Satan devenant par inversion des valeurs un être parfait, tantôt un symbole décadent traditionnel. Vivien emprunte un chemin de traverse entre les représentations vitalistes et décadentes de la féminité. Le mouvement perpétuel de l'amante, son caractère toujours insaisissable, est perçu à la fois comme un idéal, comme une source de frustration et, caractéristique singulière du lyrisme lesbien, comme une nécessité.

Il convient donc, comme toujours chez notre poétesse et malgré l'apparence première d'une œuvre envahie de références à l'Art Nouveau, de préciser et de nuancer cet ancrage. Renée Vivien se situe nettement à rebours du vitalisme féminin de la Belle Époque, et globalement de tous les courants contemporains de l'Art Nouveau qui proclame un retour régénérateur à la nature, comme le jammisme, le naturisme. Ce qu'elle récupère dans le Modern style, c'est avant tout l'absence de fixité, la profusion, l'irisation des contours, autant d'éléments qui commençaient à poindre avec les décadents, mais qui, dans son œuvre, permettent paradoxalement de mettre en branle le poncif de l'« Éternel féminin ». Vivien se sert des traits esthétiques de l'Art Nouveau, du goût de l'époque pour la redéfinition des limites et la diffusion afin de complexifier l'imagerie qui entoure l'identité féminine. Son goût pour le Modern style est loin de l'adhésion aveugle : redéfinie, réorientée, l'esthétique 1900 est passée au prisme d'une réflexion métalittéraire sur la représentation des femmes et conditionnée par les résistances qui s'oppose au déploiement d'une lyrique lesbienne. Ce mélange d'adhésion et de regard critique se lit notamment dans les touches parodiques qui déstabilisent le tableau Modern style.

II - PAROXYSMES OU PARODIE ?

1 - POUR OU CONTRE L'ART ORGANIQUE

Eau, gemmes, minéraux et métaux, végétal, métamorphose, univers sous-marin sont les différents thèmes que Jean Pierrot aborde pour faire le tour des « rêveries élémentaires¹⁰³¹ » des décadents. On retrouve tous ces éléments, qui se développent avec l'Art nouveau dans leur version plastique, en abondance dans l'œuvre de

¹⁰³¹ Voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit. chapitre IV, p. 257.

Vivien. Son œuvre, à bien des égards, se présente comme un paroxysme de ce moment de transition. Pour cette raison, son adhésion au décadentisme et au Modern style a bien souvent été caricaturée. Elle est en réalité très complexe : tirant l'Art nouveau vers la morbidité décadente plutôt que vers son pendant vitaliste, tout en attribuant parfois à la nature un rôle protecteur et harmonieux qui rompt avec l'antinaturalisme des poètes fin-de-siècle, Vivien écrit une œuvre au croisement de plusieurs courants concurrents – une hybridité dont on a vu qu'elle était un socle de l'œuvre. C'est que la période de publication de ses œuvres, de 1901 à 1909, est elle-même un moment charnière pour la poésie française. Toutes les analyses s'accordent à voir dans les dernières années du XIX^e siècle un moment de « disparition rapide à la fois du Symbolisme, en tant que mouvement collectif et de l'esthétique sur laquelle s'était fondée la littérature décadente¹⁰³² ». L'année 1898, particulièrement, rappelle Laurence Brogniez, constitue un tournant décisif :

L'année 1898 provoque une véritable hécatombe dans les milieux symbolistes, privant le monde des lettres de Mallarmé et Rodenbach, le monde des arts de Moreau, Puvis de Chavannes, Rops, Beardsley et Burne-Jones¹⁰³³.

Dès 1895 s'opère un « glissement progressif vers un art moins artificiel¹⁰³⁴ » que Michel Décaudin analyse avec précision dans *La Crise des valeurs symbolistes*. La publication, parmi d'autres recueils, du *Domaine des fées* et de *La pluie et le beau temps* de Gustave Khan, des *Petits poèmes d'automne* de Stuart Merrill, est une première étape vers ce que Décaudin qualifie de « double réconciliation, avec la tradition et le passé poétique d'une part, avec le monde et la vie de l'autre¹⁰³⁵ ». On assiste ainsi, écrit-il plus loin, en 1895-1896 :

[...] aux manifestations les plus diverses d'une réaction contre le symbolisme et ses excès au nom de la vie, de la nature, de la cité, des valeurs du cœur, de la simplicité et de la clarté¹⁰³⁶.

Cet éveil donne lieu, sous l'impulsion de Bouhéliier, de Le Blond et de Fleury, qui publient respectivement, le même jour d'octobre 1896, *L'Hiver en méditation*, *Essai sur le Naturisme* et *Sylvie de Monfort*, au mouvement naturiste, dont les lignes directrices principales, résumées par Décaudin, sont une « joyeuse acceptation du

¹⁰³² *Ibid.*, p. 293.

¹⁰³³ Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme*, *op. cit.*, p.318.

¹⁰³⁴ *Ibid.*

¹⁰³⁵ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 29.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 55.

monde » et un « retour à la nature » baignée de religiosité – l’homme se conforme à l’ordre des choses –, et un engagement du poète, « christ ingénu », à ne pas « cultiver son moi » ou se complaire dans les belles formes, mais à se tourner vers les humbles, la tradition, les sentiments populaires. Le naturisme se veut ainsi une esthétique éthique, « une conception de la vie et du destin, en même temps qu’une conception de la société » opposée “ à la « littérature artificielle ” de Mallarmé, Huysmans, Gourmont, à la “ littérature égotiste ” de Barrès, à la “ littérature allégorique ” de Régnier ou Samain ¹⁰³⁷ » Si ce mouvement ne fait jamais réellement école et trouve vite des contradicteurs, Décaudin constate, à partir de 1897, un « étalement des idées naturistes¹⁰³⁸ », qui se ressent également dans les arts plastiques, et notamment dans le goût croissant des peintres de l’Art Nouveau, influencés également par l’impressionnisme, pour « l’imitation directe » de la nature. C’est là ce que rappelle Patricia Izquierdo dans son travail sur les poétesses de la Belle Époque :

L’impressionnisme influença aussi notablement les peintres de l’Art nouveau à la fin du siècle en les orientant vers le plein-airisme et la volonté de « chercher la sincérité dans l’imitation directe » que partagent à la même époque les écrivains du naturisme¹⁰³⁹.

Le désir de retour à la nature oriente les arts plastiques de l’époque dans une direction différente de celle des symbolistes et des décadents qui trouvaient dans l’Art nouveau et ses arabesques outrancières un écho à leur monde végétal surabondant et menaçant. L’exposition universelle de 1900, rappelle Debora L. Silverman, est profondément divisée entre deux conceptions du mouvement artisanal :

Si l’exposition fut une apothéose du style moderne, elle résumait également la tension fondamentale au sein du mouvement artisanal. Les deux types d’infériorité qui étaient apparus dans les arts du Salon réformé et des expositions de l’Union centrale dans les années 1890 reparurent en 1900. Le confort moderne, l’intimité et l’intégration organique marquaient l’un des types, tandis que la nervosité moderne, l’indétermination et l’agitation psychologique imprégnaient l’autre¹⁰⁴⁰.

Renée Vivien se range assez nettement du côté du deuxième type, celui de Rodin, de Gallé, plus proche aussi de l’esthétique poétique décadente. Or ce positionnement, pour une femme poète de l’époque, est tout à fait singulier. Les

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰³⁹ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 121.

¹⁰⁴⁰ Debora L. Silverman, *L’Art Nouveau en France*, op. cit., p. 298.

poétesses de 1900 ont en effet trouvé dans le côté vitaliste de l'Art nouveau et des courants littéraires du tournant du siècle un domaine d'expression privilégié. C'est là ce que rappelle Patricia Izquierdo, citant l'ouvrage *Nancy 1900* :

[...] la poésie féminine et l'Art nouveau semblent puiser leur force dans les mêmes racines : la nature, les fleurs surtout, et donc, par analogie, la femme elle-même. Il s'agit surtout de révéler cette volonté de « communion réelle avec la nature et [une] subtile transcription de ses 'confuses paroles' »¹⁰⁴¹.

Elle poursuit :

L'association entre la femme et la poésie recoupe celle de la femme et du monde végétal en créant une poésie florale uniquement féminine ou, plus exactement, perçue comme telle¹⁰⁴².

La poésie de Renée Vivien se situe tout à fait à rebours de cette tendance, tout comme elle se déploie en marge du naturisme. La décoration organique de son œuvre est imprégnée de symboles, d'allégories, de miroirs et de mouvements baroques, mais surtout d'un caractère nettement mortifère qui tire son œuvre vers la décadence, et plus précisément vers l'esthétique de Swinburne, plutôt que vers l'élan vitaliste du début du siècle.

Les objets, les tissus, les plantes composant d'un le décor très 1900 de la poésie de Vivien, sont autant de symboles de la fragilité de l'existence et de l'invasion de la mort dans la vie. Les tissus dont est fait le vêtement de l'amante donnent lieu à des comparaisons d'autant plus ambiguës que, nous l'avons évoqué, ils servent bien souvent de synecdoque à la femme aimée elle-même : « leur robe a la lourdeur du linceul qu'on déploie », écrit la poétesse à dans « Fleurs de Séléné¹⁰⁴³ ». L'étoffe luxueuse est tantôt porteuse de vie, de sensualité, tantôt symbole de mort, et souvent mêle l'un et l'autre sens, au même titre que la chevelure de l'amante à laquelle le sujet poétique ordonne : « Fais de tes cheveux un linceul/Afin d'ensevelir mes rêves¹⁰⁴⁴ ». Les objets récurrents de la chambre poétique sont eux aussi très équivoques, puisqu'ils se teignent, au fil des recueils, d'une portée mortifère. La « coupe » d'or que l'on retrouve à trois reprises dans *À l'heure des mains jointes* revient dans *Haillons*, remplie cette fois de ciguë, et donne lieu à un poème entier au titre paradoxal « La Bonne coupe¹⁰⁴⁵ ». Le sablier, sur

¹⁰⁴¹ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 121.

¹⁰⁴² *Ibid.* p.

¹⁰⁴³ Renée Vivien, « Fleurs de Séléné », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁴⁴ « Chanson », *Études et Préludes*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁴⁵ « La Bonne coupe », *Haillons*, op. cit., p. 323.

lequel Patrick Waldberg insiste dans son étude de *l'Eros Modern style* parce qu'il représente à la fois, par sa forme, le « point de perfection idéal¹⁰⁴⁶ » du corps féminin, et un symbole fatidique, envahit les derniers recueils de Renée Vivien jusqu'à faire disparaître tous les autres objets : on ne compte dans *Le Vent des vaisseaux* et *Dans un coin de violettes* que trois éléments de décoration contre une cinquantaine dans *À l'heure des mains jointes*. La chambre intime se vide peu à peu, mais elle garde, dans tous les recueils, sa profonde ambiguïté : éclairée par les cierges et les flambeaux, fermée sur l'extérieur ou bien ne le laissant entrer que par la quasi-opacité des vitraux, décorée de tissus qui semblent parfois des linceuls ou des suaires, empreinte de silence, d'obscurité, des fumées de l'encensoir, elle a tout d'une chapelle mortuaire. Dans « La Nuit latente¹⁰⁴⁷ », le sujet poétique annonce ainsi à la femme désirée « je cherche ton lit de cadavre ».

Le poème qui ferme *La Vénus des aveugles*, surtout, est l'occasion pour la poétesse d'inviter l'amante à « rêver de la mort¹⁰⁴⁸ », et de métamorphoser la pièce en immense tombeau. Après l'annonce du premier distique : « Dans le frais clair-obscur bleussent des lumières/Viens rêver de la mort... J'adore tes paupières », se déploient de multiples images qui jettent le trouble et déstabilisent le lecteur :

*Et le ruissellement des feuilles de pivoine
Pleut dans notre cercueil d'onyx et de sardoine.*

*Large comme l'amphore aux mains de Rébecca,
Ton flanc pâlit parmi les pleurs d'harmonica.*

Étrange cercueil ouvert dans lequel les pivoines pleuvent ; étrange cadavre surtout qui continue de pâlir une fois au tombeau. On ne sait ici s'il s'agit d'une projection mentale depuis le lit, et d'une comparaison du sommeil à la mort, ou réellement d'une scène cauchemardesque dans laquelle les amantes savoureraient d'être enterrées vives... Les distiques suivants nous renseignent davantage :

*Chère, la Mort aux moins ouvertes et prodigues
Accueille indulgemment le poids de nos fatigues,*

*La Mort qui se détache, ainsi qu'un bas-relief,
Aux murs de ce tombeau plus vaste qu'une nef.*

*Dans la bénignité du soir et des lumières,
Viens rêver de la Mort aux divines paupières.*

¹⁰⁴⁶ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 54.

¹⁰⁴⁷ Renée Vivien, « La Nuit latente », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 133.

¹⁰⁴⁸ « Explicit liber veneris caecorum », *ibid.*, p. 162.

L'allusion à la fatigue, les hallucinations du deuxième distique qui donnent au sujet poétique l'impression que la « Mort » allégorique sort du mur, et enfin l'expression « bénignité du soir et des lumières » nous indiquent qu'il s'agit bien ici d'un songe mortifère par lequel la chambre des amantes se change en « vaste » caveau. L'image de la pièce-tombe va ici de pair avec le rapprochement décadent du sommeil et de la mort, que l'on retrouve dans bon nombre de poèmes, et notamment dans le « Sonnet à la mort¹⁰⁴⁹ » d'Études et préludes. Jouant sur l'euphémisme traditionnel, Vivien fait planer le doute autour du couple, dont on ne sait s'il dort pour un instant ou à jamais, grâce aux métaphores qui viennent décrire la chambre. À la valeur duelle de l'endormissement s'ajoute ici le lien traditionnel de la mort et de l'acte sexuel. Alors que le deuxième quatrain décrit le lit des amantes, un étrange orgue s'intègre dans le cadre :

*Notre lit sera plein de fleurs qui frémiront,
Et l'orgue clamera la nuptiale ivresse,
Et le sanglot aigu pareil à la détresse,
Dans l'ombre où tu pâlis comme un lys infécond.*

Dans les tercets, il est rejoint par tout un vocabulaire cérémonieux et syncrétique symbolisant, par le biais des « épithalames », poème antique chanté lors des mariages, l'union charnelle des deux corps dont l'acmée est suivie d'un sommeil mortifère :

*Et la paix des autels se remplira de flammes ;
Les larmes, les parfums et les épithalames,
La prière et l'encens monteront jusqu'à nous.*

*Malgré le jour levé, nous dormirons encore
Du sommeil léthargique où gisent les époux,
Et notre longue nuit ne craindra plus l'aurore.*

La proximité de la vie et de la mort, voire leurs interactions, se traduit visuellement par un décor qui, s'il est caractérisé par la profusion et le mouvement, tire plutôt l'Art nouveau vers « la nervosité moderne, l'indétermination et l'agitation psychologique du décadentisme¹⁰⁵⁰ ». Le sommeil est une véritable angoisse pour le sujet poétique qui s'inquiète de l'immobilité de l'amante :

¹⁰⁴⁹ « Sonnet à la Mort », *Études et Préludes*, op. cit., p. 33.

¹⁰⁵⁰ Debora L. Silverman, *L'Art Nouveau en France*, op. cit., p. 298.

*Je ne sais, présageant les mortelles douleurs,
Si, dans la nuit lointaine où l'aurore succombe,
Ton souffle n'a pas fui comme un souffle de fleurs,
Sans effort d'agonie et sans râle et sans pleurs,
Et si ton lit d'amour n'est pas déjà la tombe.*

Après la mort de Violet Shillito, elle convoque de nouveau ce lien « du sommeil à la mort » dans une « Épitaphe¹⁰⁵¹ » qui fait cette fois, à l'inverse, de la tombe un lit, alors que « le velours de la terre aux caresses muettes/[L]'enserme ». Si la chambre, au décor organique et végétal, se change si facilement en tombeau, c'est qu'elle est à l'image d'une nature elle-même mortifère, dans laquelle les cadavres féminins affleurent sur la terre et sur l'eau.

Le mythe d'Ophélie a passionné les poètes du XIXe siècle. L'iconographie préraphaélite, et notamment le tableau de John Everett Millais, réduisent l'amante de Hamlet à deux moments, celui de la folie et celui de la noyade, et pose son image de femme-paysage, reprise par les symbolistes, et notamment par Rimbaud qui fonde le mythe proprement poétique du personnage. À la fin du siècle, l'imaginaire entourant la figure shakespearienne se distille partout dans la poésie décadente, de Laurent Tailhade et ses « Fleurs d'Ophélie » aux Serres chaudes de Maeterlinck et au Bruges-la-morte de Rodenbach qui l'évoquent partout in absentia¹⁰⁵², ou encore à Paul Fort. Le personnage apparaît à plusieurs reprises dans la poésie de Vivien, notamment dans deux poèmes en miroir, appelés tous deux « À la perverse Ophélie », l'un se trouvant dans La Vénus des aveugles, l'autre, en prose, dans Du vert au violet¹⁰⁵³. Les deux textes sont l'occasion d'évoquer l'harmonie mortifère du corps féminin et de l'eau stagnant dans lequel il repose. Dans le poème en vers, le « regard » d'Ophélie « flotte », et le « silence » de sa silhouette est ceint « d'iris bleus »¹⁰⁵⁴. Ses cheveux brun-roux, conformément à l'idéal du préraphaélite Rossetti, se confondent avec l'automne et les feuilles :

*L'eau morte a, dans la nuit, les langueurs des lagunes,
Et voici, dispensant l'agonie et l'amour,
L'automne aux cheveux roux mêlés de feuilles brunes.*

¹⁰⁵¹ Renée Vivien, « Épitaphe », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 68.

¹⁰⁵² Voir Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2001, 1 (Vol. 101), p. 105-122.

¹⁰⁵³ On note la présence étonnante de cet adjectif « perverse », qui dénote la volonté de retourner les valeurs du mythe et le rôle de femme victime que tient partout Ophélie, par opposition à Salomé.

¹⁰⁵⁴ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 132.

Le texte de *Du vert au violet* va plus loin dans la représentation d'un corps entièrement confondu avec la nature. L'aspect décadent de cet effacement des contours devenu lugubre est renforcé par le fait que le sujet poétique, dans un élan sadique, endosse le rôle du meurtrier :

*Tes seins épanouis sont deux nénuphars blancs et tes cheveux blonds
Glauques s'enchevêtrent pareils à des algues fluviales.
Ton front est vert comme l'eau, ton regard est immobile et bleu
comme l'eau stagnante.
Tu reposes parmi les roseaux et les iris, depuis le jour où, de mes mains
amoureuses, de mes mains criminelles, je t'ai noyée...¹⁰⁵⁵*

L'évocation fragmentée d'une Ophélie dénudée permet d'appuyer sa dissolution dans l'eau à double titre : les parties de son corps qui sont évoquées sont comparées à des plantes ou à la couleur du marais, celles qui ne le sont pas, précisément parce qu'elles ne sont pas décrites, semblent complètement ensevelies dans l'eau stagnante. L'irisation réciproque du corps féminin et de la nature se change ainsi en motif lugubre, alors que le cadavre de l'amante flotte à la surface des eaux auxquelles il se confond. Ces eaux, comme Ophélie, sont mortes, et n'ont rien du jaillissement de vie des sources que le naturisme du tournant du siècle aime à dépeindre. La fusion de la figure féminine avec le monde végétal, qui traverse toute l'œuvre poétique de Renée Vivien, signe parfois la mort de l'amante, une mort qui ne signe pas pour autant la fixité, puisque son cadavre est progressivement envahi par la nature et continue d'être porté par les flots. Cette poursuite du mouvement après le trépas donne à la silhouette de la noyée des aspects de morte-vivante, lorsqu'elle se meut parmi « Les Revenants¹⁰⁵⁶ » d'*Évocations* :

*Une Noyée attend le reflux, et j'écoute,
Tandis que se prolonge un patient travail
De remous, l'eau de mer qui pleure goutte à goutte
De ses cheveux mêlés d'écume et de corail.*

Les personnages des « Noyées¹⁰⁵⁷ » se voient d'ailleurs dédier un long poème plus loin dans le recueil, dans lequel, plus qu'ailleurs, les éléments constitutifs de l'Art nouveau – ondulations des tissus, fleurs, algues et conques, gemmes et métaux précieux – sont tout mis au service de la représentation décadente de cadavres féminins entremêlés :

¹⁰⁵⁵ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *Du vert au violet*, op. cit., p. 86

¹⁰⁵⁶ Renée Vivien, « Les Revenants », *Évocations*, op. cit., p. 106.

¹⁰⁵⁷ « Les Noyées », *ibid.*, p. 115.

*Voici l'heure de brume où flottent les noyées,
Comme des nénuphars aux pétales flétris.
Leurs robes ont l'ampleur des voiles déployées
Qui ne connaîtront plus la douceur des abris.*

*D'étranges fleurs de mer étrangement parées,
Elles ont de longs bras de pieuvres, et leurs corps
Se meut selon le rythme indolent des marées ;
Les remous de la vague animent leurs yeux morts.*

*Semblables aux algues d'ambre et d'or, leur chevelure
Fluide se répand en délicats réseaux,
Et leur âme est pareille aux conques où murmure
L'harmonie indécise et mouvante des eaux.*

À la force vitaliste du cours d'eau, Vivien oppose une eau stagnante menaçant à tout moment de révéler, parmi la profusion de la végétation, un cadavre. Cette valeur apportée à l'eau isole nettement la poétesse des autres écrits féminins de l'époque, et plus globalement du courant naturiste et de ses échos entre 1901 et 1909. Si certains de ses poèmes, et notamment ceux qui évoquent le souvenir de la Lesbos antique, écrivent une rencontre heureuse entre le corps et l'eau, elle se distingue nettement de ses contemporains avec cette représentation funèbre qui procède d'une influence décadente. Patricia Izquierdo insiste sur cette singularité fondamentale dans un article comparant Vivien à la littérature féminine de la Belle Époque :

Le seul point de jonction possible entre Renée Vivien et certaines poétesses contemporaines, telles que Cécile Sauvage, Jean Dominique ou Gérard d'Houville, est la volonté de dissolution dans l'azur ou dans l'onde, le vertige d'Ophélie. Toutefois, Renée Vivien préfère l'eau morte, le marais stagnant, putride associé au suicide, voire au meurtre, quand ses consœurs, jusque dans leur fascination pour Ophélie, privilégient les vertus vitalistes et lénifiantes de l'eau¹⁰⁵⁸.

Cette eau, dont on ne peut sonder les profondeurs et qui laisse imaginer tout un monde de nature luxuriante et dangereuse, est celle d'Émile Gallé et de ses pots « Eaux dormantes » de 1890 : une image de la profondeur vertigineuse du rêve et de l'inconscient, plutôt qu'un liquide vertueux et vivifiant :

À partir de 1889, Gallé considère des objets d'art modernes, modelés sur des formes organiques, comme des agents de suggestion, des « inducteurs » hypnotiques de l'« état de rêve », des déclencheurs de conditions mentales différentes, souvent hallucinatoires – ce qu'il appela un jour « métempsycoses de nuances »¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁸ Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁵⁹ Debora L. Silverman, *L'Art Nouveau en France*, op. cit., p. 253.

Les éléments organiques, chez Vivien comme chez les décadents, ne sont pas des copies de la nature mais des projections permettant de sonder la profondeur du fantasme :

S'éloigner le plus possible de la Nature, là est la fin véritable de l'Art. [...] Celui qui imite n'est que le vulgaire copiste du réel. Celui qui crée est seul l'artiste véritable. Je n'aime, en peinture, que les paysages psychiques, les fleurs de rêve et les visages qu'on ne contempera jamais¹⁰⁶⁰.

Ces mots de San Giovanni, double de la poétesse dans *Une femme m'apparut*, rappellent la définition que donne Gallé à l'art décoratif en 1897 :

Je veux que le peintre des murailles qui m'enserrent soit poète, qu'il soit magicien, qu'il fasse de ces boiseries des bosquets lointains, de ces tapis des prairies, de ces tentures l'éther où, captif, j'aspire¹⁰⁶¹.

La fusion du corps de l'amante dans la végétation ou dans l'eau est une projection de l'esprit dans laquelle la nature, toute décadente, est souvent à la fois luxuriante et stérile, voire mortifère. Le « paysage psychique » permet tout : il autorise à confondre le corps de la femme aimée et la végétation abondante, et à promener le regard au-delà du visible, dans l'eau où le corps se noie, dans la terre où il sommeille. À la dissolution aussi parfaite que funèbre dans l'eau s'ajoute ainsi l'image du cadavre enterré.

Là encore, la nature insondable, sous-terrestre, permet le fantasme lugubre. Dans « La Pleureuse¹⁰⁶² », Renée Vivien nous présente notamment une femme étrange, « mercenaire » des larmes, qui s'allonge sur les tombes pour sentir la volupté des anciens « rois » et « vierges pâlies » qui sommeillent :

*Elle s'étend parmi les morts qu'elle a pleurés,
Parmi les rois sanglants et les vierges pâlies.
[...]
Elle y vient prolonger son rêve solitaire,
Ivre de vénustés et de vagues chaleurs,
Et sentir, le visage enfiévré par les fleurs,
D'anciennes voluptés sommeiller dans la terre.*

La déesse du crépuscule, quant à elle, est admirée pour son odeur de décomposition, odeur « des lys fanés et des branches pourries » qui « s'exhale de

¹⁰⁶⁰ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁶¹ Debora L. Silverman, *L'Art Nouveau en France*, op. cit., p. 253.

¹⁰⁶² Renée Vivien, « La Pleureuse », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 59.

[s]a robe aux plis lassés¹⁰⁶³ ». Le sujet poétique aime encore, dans « La Nuit latente¹⁰⁶⁴ », à imaginer le corps enterré d'une amante ancienne :

*Ah ! La froideur de tes mains jointes
Sous le marbre et le stuc
Et sous le poids des terres ointes
De parfum et de suc !*

On retrouve dans l'œuvre de Vivien cette caractéristique commune aux arts et à la littérature de la décennie 1890 qu'est le goût du décor comme projection mentale faite de débordement et d'entrelacements :

Folie de l'arabesque, délire ornemental, tels sont bien en effet les termes que l'on peut appliquer au style fin-de-siècle, délire et folie qui sont liés à l'expression de l'âme profonde et au surgissement au grand jour des tendances inconscientes refoulées jusque-là. Angoisse et inquiétude, voire perversité et morbidité, surgissement de l'inconscient, surabondance baroque des formes exprimées au moyen d'un lacs toujours plus complexe d'arabesques, antinaturalisme, dynamisme violent et surcharge délibérée, sont bien les traits essentiels qu'il faut attribuer à la tendance proprement décadente dans l'art fin-de-siècle¹⁰⁶⁵.

Le décor poétique de Vivien diffère toutefois de cette « tendance décadente dans l'art fin-de-siècle » sur un point central. Là où chez les décadents, comme le signale Jean Pierrot, le végétal « s'anthropomorphise progressivement, jusqu'à devenir un véritable être vivant, doué d'ailleurs en général d'intentions mauvaises à l'égard de l'humanité¹⁰⁶⁶ », là où l'on voit se « manifester à travers lui de façon particulièrement claire les différentes formes de l'antinaturalisme », le rapport de Renée Vivien à la nature est beaucoup plus nuancé, et nourrit d'une posture ontologique et littéraire tout à fait singulière. En fait, ni la poésie vitaliste féminine – avec son goût du naturel en lien avec la maternité –, ni la poésie décadente masculine – avec sa misogynie affichée – n'offre de voie propice à une poétique lesbienne.

Si le poète ne doit pas imiter la nature dans *Une femme m'apparut*, c'est avant tout qu'elle ne peut être, à l'aube du XX^e siècle, que déceptive. La nature n'est pas rejetée par Vivien comme elle l'est par les décadents. Pour elle, dans le monde moderne corrompu, la nature est, avant tout et à l'image de l'île grecque disparue et de l'œuvre fragmentaire de Sappho, un idéal perdu. Ne reste qu'une végétation à demi-artificielle, à demi-morte, à laquelle seul le fantasme « psychique » peut rendre sa splendeur. Si la flétrissure des fleurs est belle, si la morbidité est source

¹⁰⁶³ « *To the Sunset Goddess* », *Évocations*, op. cit., p. 113.

¹⁰⁶⁴ « La Nuit latente », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 134.

¹⁰⁶⁵ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 285.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 277.

de fantasme, la nature perpétuellement déclinante, l'arrachement, surtout, au jardin d'Eden que représente l'île antique de Mytilène, sont aussi à l'origine d'une angoisse existentielle à rapprocher de l'esthétique romantique, et surtout de Swinburne. Comme chez lui, et plus largement chez les Esthètes selon Charlotte Ribeyrol, la « Grèce utopique » est « à la fois objet de désir et lieu où le désir devient possible¹⁰⁶⁷ ». Elle écrit à leur propos :

Préférant à la quête fantasmatique des fondations un « non-lieu » sans frontières spatiales ou temporelles précises, les Esthètes définissent leur Hellade comme un espace-temps indéfini et utopique de survivances, qui suscite la nostalgie d'être né trop tard (*opsimos*) et le désir de retour et de réminiscence vers un chez-soi fantasmé¹⁰⁶⁸.

De la même manière, pour Renée Vivien, la Grèce de Lesbos est un idéal amoureux imaginaire, qui seul autorise une représentation réelle de la nature, une nature vivace, harmonieuse et douce. Là est peut-être la part naturiste de l'œuvre, d'emblée contredite par l'impossibilité de rejoindre ce lieu utopique. L'île antique donne lieu à des invocations successives, et, comme un esprit disparu, les laisse sans réponse :

*Évoque les péplos ondoyant dans le soir,
Les lueurs blondes et rousses des chevelures,
La coupe d'or et les colliers et le miroir,
Et la fleur d'hyacinthe et les faibles murmures...
Évoque la clarté des belles chevelures
Et des légers péplos qui passaient, dans le soir...*¹⁰⁶⁹

Le pays de Sappho est une « île chimérique », écrit Vivien à la toute fin du poème « Vers Lesbos¹⁰⁷⁰ », une chimère qui disparaît d'ailleurs au fil des recueils au profit d'autres lieux dans lesquels la poétesse tente de rêver l'idéal lesbien, le plus souvent vainement. La nature est le miroir de cette perte, qui est aussi perte de la représentation des amours lesbiennes : à l'abondance fertile du verger de Mytilène répond une nature décadente, stérile. Si les fleurs sont partout dans le décor de Vivien, les allusions aux fruits – bananes, dattes, figues, mûres, pastèques, pêches, grenade – ne sont possibles que dans un ailleurs lointain et inatteignable, la Grèce disparue, l'Italie de Dante, l'Orient entièrement imaginaire. Ne pouvant atteindre à l'idéal, la poétesse exalte une nature « bizarre », capable de mimer les

¹⁰⁶⁷ Charlotte Ribeyrol, « Étrangeté, passion, couleur », *L'hellénisme de Swinburne*, Pater et Symonds, op. cit., p. 43.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶⁹ Renée Vivien, « En débarquant à Mytilène », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁷⁰ « Vers Lesbos », *ibid.*, p. 208.

méandres de l'esprit moderne, isolée d'un réel qui ne permet pas l'existence des amantes. Cette nature est caractérisée par le manque. Les fleurs qui peuplent les recueils de Renée Vivien sont souvent saisies au moment même de leur déclin. C'est notamment le cas des « lys », qui, plus que les autres, apparaissent presque toujours fanés. « Voici mon mal » s'ouvre ainsi sur une image du sujet poétique perdu au milieu des fleurs mortes :

*Parmi mes lys fanés je songe que c'est toi,
Qui me fis le plus grand chagrin d'amour, Venise¹⁰⁷¹ !*

On retrouve cette image dans le poème d'ouverture de *Flambeaux éteints*, motivée par le thème métaphysique du temps et de la perte du souvenir :

*Je sens mourir l'odeur des jeunes hyacinthes.
La fièvre me secoue en des frissons ardents,
Tout s'éteint et tout meurt... Et je claque des dents
Parmi les lys fanés et les torches éteintes¹⁰⁷².*

L'image de la fleur fanée sert de synecdoque à la déception sentimentale, dans ce monde dégradé où les amours parfaites de Mytilène ne peuvent advenir. Sous l'effet du toucher d'une amante qui ressemble à Viviane, le lotus décline :

*Tu me tends, d'un geste onduleux,
Tes mains où le lotus se fane.
À travers les feuillages bleus
Tu souris, comme Viviane¹⁰⁷³.*

Son visage même, face à la méfiance du sujet poétique, se métamorphose en fleur fanée :

*Je vis – comme l'on voit une fleur qui se fane –
Sur ta bouche, pareille aux aurores d'été,
Un sourire flétri de vieille courtisane¹⁰⁷⁴.*

Ailleurs, cette flétrissure est le reflet de la fragilité de l'amante, elle-même malade :

*Douloureuse et les traits mortellement pâlis,
Viens, sans autre parfum dans ta robe à longs plis
Que le souffle des fleurs depuis longtemps fanées¹⁰⁷⁵.*

Le rapport qu'entretient Vivien au décor végétal nuance quelque peu l'antinaturalisme parfois caricatural des écrivains fin-de-siècle : à la nature surabondante, envahissante, meurtrière de l'esprit décadent, elle appose une végétation déclinante. Il y a dans son œuvre quelque chose d'élégiaque dans la

¹⁰⁷¹ « Voici mon mal », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 218.

¹⁰⁷² « Flambeaux éteints », *Flambeaux éteints*, op. cit., p. 223.

¹⁰⁷³ « Telle que Viviane », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 139.

¹⁰⁷⁴ « Sonnet », *Études et Préludes*, op. cit., p. 41.

¹⁰⁷⁵ « Soir », *Études et Préludes*, op. cit., p. 27.

représentation d'un décor perdu qui se fait le double de la perte de l'amante : dans l'univers moderne caractérisé par la perte de l'idéal, celui de Sappho, la poétesse est condamnée à l'errance amoureuse et spatiale, dans une nature caractérisée par le manque. Aux fleurs à demi-mortes se joint ainsi la représentation d'une nature à demi-artificielle, celle du jardin, projection mentale des tensions d'un esprit qui aspire tantôt au calme harmonieux, tantôt à la destruction et la morbidité.

Le jardin, absent des premiers recueils de Renée Vivien, fait une entrée fracassante dans *À l'heure des mains jointes* où le mot apparaît 27 fois. Il se présente comme le miroir inversé du verger lesbien : moitié sauvage, moitié artificiel, il est souvent rempli d'une nature à la fois luxuriante et mourante. Il oppose à l'abondance de l'île grecque une profusion vide, à la manière du « *Forsaken garden* » de Swinburne où tout décline. Sébastien Scarpa écrit, à propos du jardin de néant du poète anglais que « tout l'intérêt du poème tient justement au fait qu'il nous propose une *profusion* de rien, une abondance de néant¹⁰⁷⁶ ». On retrouve cette caractéristique dans un poème du Vivien dont le titre est l'exacte traduction de celui de Swinburne, « Jardin abandonné¹⁰⁷⁷ ». Le jardin y est associé à un passé heureux et révolu, et s'y remplit d'une nature en négatif : des « ronces » qui font « un mauvais accueil », des « fleurs sans fraîche odeur et qu'on oublie », des « vieux murs que les brouillards lents font moisir », de l'herbe qui « seule est folle et vigoureuse ». L'image du jardin permet le déploiement d'une nature moderne, dont la beauté n'est pas moindre, mais plus fugace et « bizarre » que celle de la Grèce perdue, faite de « plaisir et de mort¹⁰⁷⁸ » :

*Le monde est un jardin de plaisir et de mort,
Où l'ombre sous les bleus feuillages semble attendre,
Où la rose s'effeuille avec un bruit de cendre,
Où le parfum des lys est volontaire et fort.*

*Parmi les lys nouveaux et les roses suprêmes,
Nous mêlons nos aveux à d'antiques sanglots...
Le monde est un jardin où tout meurt, les pavots
Et les sauges et les romarins et nous-mêmes.*

Plus proche des romantiques à certains égards, Renée Vivien écrit une quête de d'isolement loin des discordances et de la corruption de la modernité, loin aussi d'un réel qui représente une menace – réelle et symbolique – pour les femmes. Son dégoût

¹⁰⁷⁶ Sébastien Scarpa, « Au cœur de la nature : Swinburne et les viscères de l'être », in *Un tombeau pour Swinburne*, Bruxelles, Aden, 2010, p. 52.

¹⁰⁷⁷ Renée Vivien, « Jardin abandonné », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 174.

¹⁰⁷⁸ « Le Monde est un jardin », *ibid.* p. 216.

se porte ainsi sur la marchandisation de la végétation, comme dans les « Vendeuses de fleurs¹⁰⁷⁹ », où la fleur, métonymie sexuelle, est vendue par des figures féminines « obscènes ». La métaphore de la prostitution, qui renvoie à la violence du désir masculin, mène à la description de fleurs maléfiques et d'odeurs viciées :

*Les Vendeuses, mâchant des relents de rogommes,
Roulent leurs yeux pareils aux yeux rouges des hommes
Où luisent les rogommes.*

*Maléfiques, les Fleurs distillent l'opium
Et le haschisch de leurs parfums... Le simple rhum
S'aiguise d'opium.*

La quête de nature se heurte à un double obstacle : une barrière psychique, celle de la disparition de l'Hellade rêvée et de l'incapacité de l'esprit moderne à imaginer une nature non dégradée, une barrière symbolique, la pensée vitaliste ne pouvant convenir au couple lesbien partout désigné comme antinaturel. Si Vivien se situe clairement à rebours du naturisme des années 1900, la représentation de la nature qui se déploie dans sa poésie ne correspond donc pas non plus entièrement à la posture du dandy décadent. On y retrouve un peu de la tension de l'œuvre de Swinburne, qui fait à la fois de la nature le lieu du sublime et le miroir d'un esprit travaillé de contradictions :

Telle est, pour finir, la nature chez Swinburne : espace d'une intimité retrouvée propice au bonheur primordial, site de la sublimité, mais aussi miroir d'une œuvre magistralement déployée reflétant l'obscur vouloir-être de celui qui l'expulse¹⁰⁸⁰.

Michel Décaudin écrit à propos de Renée Vivien qu'elle « n'a rien de commun avec les différents mouvements poétiques de l'époque¹⁰⁸¹ », nous dirions plutôt que ses écrits procèdent d'une rencontre entre différentes composantes de ces courants. Son œuvre, écrite dans une période de tension et de redéfinition poétique et artistique, se fait le miroir de ces contradictions en empruntant un chemin de traverse. Son œuvre éminemment polyphonique est nourrie d'influences préraphaélites, symbolistes, décadentes, mais aussi de courants plus précisément 1900 : elle se construit par des déplacements successifs et se déploie en révision de ceux-ci, en posant « des discours à l'intérieur du lyrisme et

¹⁰⁷⁹ Renée Vivien, « Les Vendeuses de fleurs », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p.160.

¹⁰⁸⁰ Sébastien Scarpa, « Au cœur de la nature : Swinburne et les viscères de l'être », in *Un tombeau pour Swinburne*, op. cit., p. 59

¹⁰⁸¹ Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 159.

légèrement décentrés néanmoins¹⁰⁸² », comme le souligne Nathalie Vincent-Munnia au sujet des poèmes en prose de Renée Vivien. Cette position décentrée permet à la fois d'exalter les motifs d'époque et de leur imposer un regard critique ou une relecture parodique.

2 - UN REGARD OBLIQUE : DU MODERN STYLE À SA CARICATURE

Renée Vivien écrit et publie son œuvre à un moment charnière dans les évolutions conjointes de l'Art nouveau et du décadentisme. Le préraphaélisme est à l'origine de critiques nombreuses à partir de 1898, et avec lui, par conséquent, de nombreux éléments composant l'esthétique moderniste qui en est imprégnée. Le symbolisme et le décadentisme connaissent également une crise dès 1895, accentuée ensuite par la mort de Mallarmé et de Rodenbach. Les années qui entourent le tournant du siècle sont un moment de foisonnement, au sein duquel se croisent influence et critiques des courants moribonds, et tentatives de proclamation de nouvelles esthétiques. Les parodies du préraphaélisme et du symbolisme fleurissent, le décadentisme fait parfois sa propre caricature, sous la plume de Jean Lorrain notamment. Celui-ci insère dès 1887 dans *les Griseries* un poème à la gloire de Burne-Jones, « Printemps mystiques », qui s'amuse déjà des éléments récurrents de l'esthétique préraphaélite, comme le signale Laurence Brogniez :

Littérature au second degré procédant par renvoi à d'autres textes où à d'autres œuvres d'art, la poésie de Lorrain, dont la forme demeure fidèle au Parnasse, trahit une dimension parodique dans sa pratique de réécriture systématique du cliché¹⁰⁸³.

Les clichés fin-de-siècle sont désignés comme des en poncifs par Octave Mirbeau, qui porte un coup au peintre anglais dans un premier article du 7 avril 1895, « Des lys ! Des lys ! », puis dans un deuxième du 28 avril, « Toujours des lys ! », renommant la tête de file du courant préraphaélite « Bull-John ». Le lys, emblème du mouvement, « qui constituait un élément structurel important dans l'économie du système métaphorique élaboré par Rossetti¹⁰⁸⁴ », se fait objet de railleries. Le 9 juin, Mirbeau publie encore « Intimités préraphaélites », caricature que Laurence Brogniez décrit les grandes lignes :

¹⁰⁸² Nathalie Vincent-Munnia, « Le poème en prose au masculin-féminin », in *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e*, dir. Christine Planté, Lyon, PUL, 2002, p 493.

¹⁰⁸³ Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme*, op. cit., p. 127.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

[...] Mirbeau introduit son lecteur dans un appartement regorgeant de coussins, de draperies orientales, de vases remplis de lys. Dans une glauque lumière d'aquarium, « sur une petite table, des narcisses à très longues tiges mouraient, comme des âmes, dans un vase étroit dont l'orifice s'ouvrait en calice de lys, étrangement verts et pervers ». Dans ce décor forcément crépusculaire évoluent deux caricatures de Rossetti et de Burne-Jones, John Giotto Farfadetti et Frédéric-Ossian Pinggletton, vêtus de robes de bure et coiffés de bonnets florentins¹⁰⁸⁵.

L'éreintement des peintres anglais va de pair, pour le critique, avec celui des symbolistes Armant Point, Carlos Schwabe et Lucien Lévy-Dhurmer – illustrateur des œuvres de Renée Vivien – dans l'article « Les Artistes de l'âme » l'année suivante. Il épargne, précise Laurence Brogniez, William Morris, qui meurt le 3 octobre 1896. Le siècle s'achève ainsi, écrit-elle, « sur un bilan incertain, fruit d'un conflit que de nombreux critiques dépeignent comme l'éternelle lutte entre l'idéalisme et le réalisme¹⁰⁸⁶ ». Renée Vivien, lectrice assidue, baigne dans cette atmosphère littéraire et artistique tendue.

Si elle se range nettement du côté de l'idéalisme préraphaélite, son œuvre est nourrie de ces tensions auxquelles elle adresse parfois des clins d'œil. Comment interpréter, en effet, alors même que le floralisme anglais et ses symboles sont au cœur des critiques, l'exhaustivité que Vivien semble vouloir atteindre en cataloguant, au fil de son œuvre, cent vingt-cinq noms de végétaux **[annexe VIII]** ? Ne faut-il pas voir, dans cette abondance, ainsi que dans les occurrences perpétuelles des roses et des lys, présents respectivement à quatre-vingt-dix-sept et soixante-treize reprises dans les dix recueils, sinon une caricature, au moins une défense tenace du préraphaélisme qui répondrait à la critique par la saturation ? La rencontre, au fil des vers, de fleurs improbables qui semblent avoir été cherchées dans une encyclopédie, et dont l'utilisation poétique paraît parfois confiner au défi personnel, va dans le sens de cette interprétation : yeuse, datura, mélilot... C'est toutefois surtout la variété impressionnante de fleurs qui peut être perçue, de la part de la poétesse, comme une relecture parodique, notamment à la lumière des multiples jeux dont est ponctuée son œuvre.

Chaque recueil est l'occasion d'intégrer, outre les plantes qui peuplent continuellement les poèmes, de nouveaux végétaux qui ne sont utilisés qu'une seule fois : cyclamen, églantine, gardénias, liseron et véronique pour *Études* et *Préludes*, ancolis, peuplier, tilleul, tremble pour *Cendres* et *Poussières*, fleurs de

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 332.

sorbier, glycine, gui, myrte, narcisse, saule dans *Évocations*, aloès, anémone, belladone, bleuet, digitale, genêt, héliotrope, lichen, marjolaine, muguet, nymphéas, oranger, orchidée, sapin, sycomore, tulipier, trèfle, balsamine pour *La Vénus des aveugles*, le plus étonnant des recueils de ce point de vue, et ainsi de suite jusqu'à Haillons. À propos des « tulipiers », une lettre à Jean Charles-Brun en souligne d'ailleurs le caractère ironique : « Il fait chaud. Vous devez transpirer là-bas comme une noix de coco. Moi, je repose à l'ombre des tulipiers. (Les tulipiers sont une fiction poétique, mais on a moins chaud en les évoquant) 1087. » Certains poèmes sont en outre presque intégralement construits par des énumérations végétales, et parmi eux, l'un est entièrement consacré aux lys, symbole préraphaélite par excellence. La poétesse y endosse le rôle d'une « Madone aux Lys¹⁰⁸⁸ », et se lance dans un impressionnant catalogage qui, en 1903, semble à la fois un pied de nez aux détracteurs de l'idéalisme et une reprise parodique de cette même tendance. On y trouve ainsi 11 fois le mot « lys », décliné sous toutes ses formes : « lys fauves », « lys tigrés », « lys du Japon », « lys purs », « lys de Jérusalem », « lys noirs », « lys des autels », « lys de la vallée », « lys d'eau », « lys roux ». Le monde entier, les époques et les cultes semblent contenus dans cette fleur-symbole. Le lys voyage depuis le Japon jusqu'à la Rome antique, « pays du porphyre », passant par Jérusalem, rassemblant au passage la religion hébraïque, le christianisme des « autels » et des « cierges de Marie ». Surtout, Vivien rappelle la valeur littéraire de la fleur avec l'allusion au Lys dans la vallée. Elle joint de surcroît au lys de nombreuses autres évocations végétales : « arums », « feuillages », « muguet », « nymphéas », « anémones », dont deux se voient en fait substituer par la fleur préraphaélite :

*Sollicitez l'avril, ses pipeaux et ses voix,
Ô muguet, lys de la vallée et des grands bois.*

*Ô lys d'eau, nymphéas des amantes maudites,
Anémones, lys roux des champs israélites*

Si les « lys d'eau » sont un synonyme de « nymphéas », les deux autres alexandrins écrivent le remplacement du muguet et, plus étonnant parce qu'elles lui sont encore moins semblables, des anémones, par un lys qui vient envahir le décor. Il est difficile de ne pas voir dans cette utilisation hyperbolique du lys la revendication volontairement caricaturée d'une filiation littéraire et artistique, d'autant que l'on

¹⁰⁸⁷ Renée Vivien, *Lettres intimes inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, op. cit., p. 105.

¹⁰⁸⁸ Renée Vivien, « La Madone aux Lys », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 142.

rencontre dans le recueil précédent, *Évocations*, ce même mouvement de saturation progressive, cette fois avec la « rose », autre fleur omniprésente dans les toiles de Rossetti¹⁰⁸⁹. « Roses du soir » contient, sur dix vers, neuf occurrences du mot « roses », fleur ou couleur, toujours au pluriel, dont six dans les vers refrains, et quatre à la rime, créant un effet d'accumulation déroutant :

*Des roses dans la mer, des roses dans le soir,
Et toi qui viens de loin, les mains lourdes de roses !
J'aspire ta beauté. Le couchant fait pleuvoir
Ses fines cendres d'or et ses poussières roses...*

*Des roses dans la mer, des roses dans le soir*¹⁰⁹⁰.

Renée Vivien s'engage dans un jeu d'accumulation qui prend le contrepied des critiques de Mirbeau en saturant l'espace poétique des deux fleurs-symboles qui sont au cœur des satires. La poétesse se réapproprie le cliché poétique par cette accumulation caricaturale, affirmant avec une emphase volontaire une filiation préraphaélite alors même que les parodies du courant anglais et de ses répercussions sur les symbolistes et les décadents français pleuvent : on trouve encore des personnages de préraphaélites ridicules dans *Très russe* et *M. de Phocas* de Jean Lorrain en 1886 et 1901, dans *Les Kamtchaka* de Léon Daudet en 1895, dans *Chez les snobs* de Pierre Veber un an plus tard. Alors que Camille Mauclair évoque dans *l'Art du silence*, en 1901, l'« abus fastidieux » des symboles, et déplore que « du luxe de Gustave Moreau », les poètes soient « tombés dans la bijouterie », que « de symboles ils [aie]nt fait des poncifs »¹⁰⁹¹, la poétesse anglo-saxonne choisit de surcharger son œuvre de lys et de roses.

De la même manière, elle convoque pêle-mêle dans *La Vénus des aveugles* tout le « folklore macabre » du répertoire décadent, selon les mots de Jean-Paul Goujon qui se questionne sur les motivations de cette reprise presque caricaturale :

Mais toutes ces évocations oniriques et funèbres ne sont-elles pas en grande partie des exercices littéraires ? Vivien ne fait en somme que broder sur des thèmes déjà traités par les Romantiques et les Décadents¹⁰⁹².

Alors que Rachilde évoque, dans une critique de 1904 particulièrement éreintante, « les tortillements de phrase, les lettres majuscules à propos de tout et

¹⁰⁸⁹ Voir « La Ghirlandata », « Monna Rosa », « Rosa Triplex », « Hernesta Rosa », « A Sea-spell », « Roman widow », « La Dona della Finestra », etc.

¹⁰⁹⁰ Renée Vivien, « Roses du soir », *Évocations*, op. cit., p. 104.

¹⁰⁹¹ Camille Mauclair, *L'Art en silence*, Paris, Ollenforf, 1901, p. 203.

¹⁰⁹² Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 267.

de rien, le vieux style dit décadent mort d’hier et déjà horriblement pourri¹⁰⁹³ » d’*Une femme m’apparut*, une lecture attentive révèle la distance ironique que Vivien prend par moments vis-à-vis de cet héritage avec lequel elle entretient un jeu constant d’assimilation et de rejet. Dans le chapitre V, la narratrice et Vally tombent en effet par hasard, dans un cimetière, sur une San Giovanni tellement caricaturale qu’elle prête à sourire :

Dans cette étroite cité des morts, Vally et moi surprîmes, vers le soir, San Giovanni en flagrant délit de composition littéraire. Elle était assise sur la tombe vénérable de Hannah Jane, épouse bien-aimée d’Ebenezer Brown¹⁰⁹⁴.

San Giovanni est assise sur une tombe, cliché décadent par excellence, dont on nous précise qu’elle renferme le corps d’Hannah Jane, illustre inconnue dont on sait uniquement, probablement grâce à l’inscription sur la pierre, qu’elle était « l’épouse bien-aimée » d’Ebenezer Brown. Une femme hétérosexuelle et mariée donc, en contraste net avec la poétesse lesbienne décadente qui semble avoir bien mal choisi la sépulture sur laquelle composer. En outre, le goût de San Giovanni pour le répertoire fin-de-siècle est raillé par Vally, témoignant de la distance de Vivien vis-à-vis de cette esthétique :

« Vous avez réalisé votre idéal de bonheur, ô Poète ! » raila Vally, souriante. « Des serpents, des chauves-souris, des tombeaux et la solitude : vous voilà en possession de votre paradis. Car la béatitude ou la damnation diffèrent selon les âmes¹⁰⁹⁵. »

La surcharge d’évocations préraphaélites et décadentes n’est ainsi pas dénuée de réflexion métatextuelle et d’humour. Paroxysme ou parodie, Vivien adopte une posture de second degré au double sens du terme : son texte redouble autant qu’il dévoile les artifices de l’esthétique fin-de-siècle.

On retrouve ce jeu d’adhésion et de distance, à tout le moins de déstabilisation, dans les poèmes qui évoquent directement l’art pictural. Alors que l’allégeance de la poétesse envers la peinture anglaise et l’esthétique Art nouveau s’affirme tout au long de ses premiers recueils, les ekphrasis qu’elle y introduit, affichées dès leur titre, feignent habilement de s’en détacher. Le poème le plus caractéristique de cette stratégie de déplacement est sans doute « Paysage d’après El Greco¹⁰⁹⁶ » [annexe IV] dans *La Vénus des aveugles*. L’ekphrasis est ici plus nettement affichée, créant un horizon d’attente précis, celui de retrouver, au sein des vers des

¹⁰⁹³ Rachilde, « Une femme m’apparut », Paris, *Mercure de France*, mai 1904.

¹⁰⁹⁴ Renée Vivien, *Une femme m’apparut*, op. cit., p. 73.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ « Paysage d’après El Greco », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 146.

références aux traits caractéristiques de la peinture du Greco. Cette attente est d'autant plus forte que le peintre a été redécouvert en France récemment, au milieu du siècle, par Gautier notamment, puis par Delacroix, Manet, Cézanne. L'artiste espagnol est à l'origine d'une véritable fascination, bientôt attestée par Barrès qui publie en 1909 son *Greco ou le secret de Tolède*. Pourtant, malgré la présence du nom, le lecteur est laissé dans un certain flou : la toile qui va être décrite n'est pas précisée, et le titre fait référence à un « paysage », ce qui élimine bon nombre des œuvres du peintre. Le poème laisse ainsi à celui qui le découvre le soin de découvrir s'il s'agit simplement d'un rappel général de l'esthétique du poète espagnol, ou bien d'un renvoi à un tableau précis, qu'il devra alors chercher. Or, rien dans les vers des sept distiques ne rappelle l'œuvre du Greco. Bien au contraire, il semble que Renée Vivien joue à y accumuler, outre des figures païennes et un « Éloïm » hébraïque qui viennent contraster avec la peinture catholique du Siècle d'or espagnole, les clichés fin-de-siècle :

*Parmi le boréal silence, le zénith
Irradie âprement aux jardins d'aconit.*

*Énigmes et remords, les yeux des Nyctalopes
Reflètent la perplexité des horoscopes,*

*Et les Musiciens, frères des Séraphim,
Écoutent murmurer la harpe d'Eloïm.*

*De glauques nénuphars charment le regard fixe
D'une perverse Ondine éprise d'une Nixe.*

*Et l'écho jette au vent le rire des sabbats,
L'effroi des lits pareils à des champs de combats.*

*Les tentes d'écarlate où dorment les bourrasques
Crèvent sur le repos seigneurial des vasques.*

*Trouant l'opacité démente, le zénith
Irradie âprement aux jardins d'aconit.*

Le poème ne répond absolument pas à son titre. Il se situe même volontairement à l'opposé des attentes du lecteur : non seulement les éléments convoqués – figures féminines des légendes nordiques, fleur toxique liée aux poisons antiques, sabbats de sorcières – ne rappellent en rien la peinture du Greco, mais surtout, le caractère ekphrastique même est globalement absent. Hormis l'évocation des « tentes écarlates » et des éléments floraux, le poème est entièrement construit sur des éléments que le lecteur ne peut se représenter. Aux sons, tels le « boréal silence », « l'écho » qui « jette au vent le rire des sabbats », le murmure de la « harpe d'Éloïm »,

se joignent des images sans aucune prise avec le réel, le reflet de « la perplexité des horoscopes » dans « les yeux des Nyctalopes », le sommeil des bourrasques, les « tentes » qui « crèvent le repos seigneurial des vasques ». Impossible donc à première vue, et malgré un titre prometteur, de reconnaître une toile du Greco derrière cet énigmatique poème : les « Vues de Tolède » du peintre espagnol, ses plus célèbres paysages, n'ont rien de commun avec lui.

Nous savons, grâce à Jean-Paul Goujon, que Vivien s'est rendue à Tolède en 1903, un an avant la publication de la *Vénus des aveugles*, et a donc pu admirer les œuvres du peintre espagnol. Cette distance entre le poème et les toiles du Greco est d'autant plus déstabilisante que Vivien fait allusion à des œuvres qu'elle connaît, qu'elle a vu, et dont elle sait que, redécouvertes récemment, elles sont dans beaucoup d'esprits. Le lecteur se trouve ainsi incité à chercher l'œuvre correspondante à cette étrange description. Un indice précieux lui est donné par *Une femme m'apparut*, publié la même année. En effet, comme bien souvent chez Renée Vivien, l'allusion se fait en doublon. La narratrice de son roman évoque ainsi El Greco de manière beaucoup plus réaliste, lorsqu'elle se rend, comme Vivien un an plus tôt, à Tolède :

Je partis le lendemain pour Tolède. J'aime l'attitude de cette ville d'automne, attardée en le souvenir. J'aime la lèpre de ses maisons, la maladie de ses pavés, les plaies de ses murs, l'agonie de ses fresques. L'amour de la folie m'attira vers les tableaux du Greco. Ses anges de démente, aux fronts bizarres et fuyants, aux fronts d'où la pensée s'est à jamais enfuie, m'obsédèrent de leurs regards hallucinatoires. À Madrid, j'avais contemplé pendant des heures les longs visages invraisemblablement étroits et pâles de ses portraits¹⁰⁹⁷.

Ces réflexions sont suivies d'un poème de San Giovanni, poétesse lesbienne fictive, « Notre-Dame des fièvres », qui revient à la mémoire de la narratrice devant le spectacle de la ville espagnole. Ce poème, largement inspiré par la « Dolores » de Swinburne qui mêle en un personnage la déesse païenne et la Sainte Vierge, évoque une madone morbide, nettement décadente, en contraste avec les représentations du *quattrocento* :

*Ton haleine fétide a corrompu la Ville...
Un vert de gangrène, un vert de poison
Grouille, et la nuit rampe ainsi qu'un reptile
La foule redit en chœur l'oraison,
Délire fervent qui brûle les lèvres,
Frisson glacial parmi les sueurs,
Vers ta lividité, Notre-Dame des fièvres !*

¹⁰⁹⁷ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 179.

Ces vers, première modification apportée à l'œuvre du Greco, sont coupés par une illustration [annexe III] dont la configuration, juste après l'évocation du peintre, nous invite à la considérer comme une reproduction de ses toiles, d'autant qu'à gauche des figures féminines centrales se détachent les contours d'une ville qui ressemble fort à Tolède, avec le donjon de Santo Tomé et le pic aigu de la cathédrale. Cette image est signée Lévy-Dhurmer. Il s'agit donc fort probablement d'une commande de Renée Vivien. Une sombre madone voilée aux yeux cernés de noir regarde fixement devant elle. Au-dessus, un étrange vol d'oiseaux sombres et indéfinis remplace les anges. La position des adoratrices autour de cette Vierge équivoque rappelle étonnamment celle des bergers entourant la Madone du Greco dans certaines versions de l'« Adoration des bergers » : deux à droite, une debout les mains levées, et l'autre, en dessous, à genoux, et une, également à genoux, à gauche. Tout porte à croire qu'il s'agit d'une imitation inversée, profane, décadente et lesbienne, du tableau du peintre espagnol. Renée Vivien s'amuse ainsi à afficher une influence picturale qu'elle adapte totalement à l'esthétique fin-de-siècle, ainsi qu'à son ambition globale de féminisation – et de mutation lesbienne – de l'art. Ce jeu de réappropriation et de réinterprétation des toiles du Greco nous invite à reconsidérer le poème de *La Vénus des aveugles*. Et s'il s'agissait en fait d'une ekphrasis au goût 1900, syncrétique et décadente, renvoyant à une toile réelle du peintre ? Vivien n'aurait-elle pas proposé une interprétation personnelle et fantasmée d'un tableau du Greco ? En consultant l'une des œuvres les plus célèbres du peintre, « L'Enterrement du comte d'Orgaz » de l'église Santo Tomé, où Vivien s'est forcément rendue en allant à Tolède, sous ce nouvel angle, on est frappé par certaines similitudes. D'abord, par la scission, dans le poème comme dans la toile, entre le monde céleste et le monde terrestre. Dans le premier distique, le « zénith irradie âprement aux jardins d'aconit », à l'instar du Christ du tableau, en haut et au centre, qui projette une lumière bleutée – couleur des aconits – sur les cieux et sur les hommes. Le deuxième distique, dans lequel Vivien évoque l'effet miroir entre les « Nyctalopes » et les « horoscopes », renverrait dès lors aux yeux tristes des personnes assistant à l'enterrement du comte dans la nuit éclairée de flambeaux, en dessous de la foule des saints :

*Énigmes et remords, les yeux des Nyctalopes
Reflètent la perplexité des horoscopes [...]*

C'est surtout le troisième distique qui doit éveiller le doute :

*Et les Musiciens, frères des Séraphim,
Écoutent murmurer la harpe d'Éloïm.*

On retrouve en effet les « Séraphims » parmi la représentation céleste du Greco, mais aussi, au fond de la toile à gauche, un joueur de harpe. Renée Vivien se sert de ce détail excentré du tableau pour mettre le lecteur sur la voie avant de s'écarter plus nettement, dans la deuxième partie du poème, du tableau du Greco. Une fois l'enquête du lecteur lancée, elle s'éloigne de la réalité de la toile et propose de ses différents éléments une interprétation profane et décadente, laissant au lecteur le soin de retrouver les correspondances :

*Et l'écho jette au vent le rire des sabbats,
L'effroi des lits pareils à des champs de combats.*

Le tumulte de la représentation céleste de « L'Enterrement du comte d'Orgaz » est ici métamorphosé en sabbat de sorcières, alors même qu'au distique précédent, le ciel bleu vert du Greco s'est changé en étang couvert de « glauques nénuphars ». L'avant-dernière strophe nous ramène vers le thème du tableau, alors même qu'elle est peut-être la plus profane de toutes :

*Les tentes d'écarlate où dorment les bourrasques
Crèvent sur le repos seigneurial des vasques.*

Cette étrange expression de « repos seigneurial » fait un écho euphémistique au thème de « l'Enterrement du comte d'Orgaz ». On est en droit dès lors de s'interroger sur l'élément du tableau désigné par « les tentes d'écarlate » : le seul élément rouge de la toile est la robe de la vierge, située en effet au-dessus de la tombe du seigneur. La trivialité de l'image, si elle se rapporte réellement à Marie, contraste nettement avec la sacralité de la représentation du Greco. Nous ne pouvons naturellement assurer que le texte est bien une ekphrasis du tableau d'El Greco, même si des indices trop nombreux pour être des coïncidences nous mettent sur cette piste. Il y a quoi qu'il en soit, dans ces vers comme dans *Une femme m'apparut*, un travail de remodelage des œuvres du peintre espagnol dans une perspective fin-de-siècle qui nous indique la propension de Vivien au jeu et à la dérision. La poétesse s'amuse à pousser à une sorte de paroxysme l'esthétique préraphaélite et décadente, elles-mêmes étant déjà marquées par l'outrance, quitte à modifier des œuvres picturales canoniques qu'elle passe au prisme des *topoï* 1900 : El Greco se change en peintre profane et Art nouveau, mêlant profusion florale et figures féminines païennes.

Il y a indéniablement chez Renée Vivien un travail ironique qui consiste à exagérer l'emprise de l'influence fin-de-siècle d'une part, et à soudainement la récuser d'autre part. Ces deux mouvements, amplification et regard critique, paroxysme et

parodie, dont on perçoit à présent qu'ils sont un fil rouge de l'œuvre, se manifestent encore dans des textes en prose plus ouvertement comiques ou grotesques qui jouent à la fois sur la mise en avant d'un décor 1900 caricatural et sur sa mise à distance. Les récits de *La Dame à la louve*, particulièrement, s'inscrivant dans la même lignée parodique que certaines œuvres de Jean Lorrain, témoignent de l'ambiguïté profonde de la posture de la poétesse vis-à-vis des penchants esthétiques de son époque, et par extension vis-à-vis de ses propres influences. Si certains poèmes jouent à forcer le trait Modern style dans une perspective de réappropriation, la nouvelle « Cruauté des pierreries¹⁰⁹⁸ » utilise l'exagération comme outil critique. Le narrateur, un prisonnier violent et obscène, y songe dès les premières lignes à sa bien-aimée, une femme au nom révélateur, « Madonna Gemma ». Cette amante a tout des attributs de la femme 1900 :

Vous êtes la sœur éblouissante et insensible des pierreries... J'aime ces aigues-marines qui ont la nuance de vos yeux. Les aigues-marines sont les plus belles de toutes les gemmes. Elles ont la froide limpidité des vagues hivernales.

Comme vous aimez les bijoux qui vous ornent, ô ma Dame très belle ! Leur vie dormante se mêle à votre souffle et aux battements calmes de vos artères. Ah ! ces perles qui épousent votre cou voluptueux et cruel ! Ah ! la profondeur de ces émeraudes et le frisson de ces opales !

Cet élogieux portrait se dessine sous la forme d'une gradation qui, rapidement, atteint une hyperbole ambiguë. La beauté de la femme aimée et le faste de sa parure prennent une tournure négative, et se muent en enfermement :

Je voulais de l'or, de l'or, de l'or, un ruissellement d'or dans votre giron. Votre corps aurait ployé sous le fardeau des parures. La splendeur de vos colliers et de vos anneaux aurait humilié la dogaresse. La proue de votre gondole aurait été un aveuglement de rubis, laissant sur l'eau des reflets de soleil automnal...

Encouragé par sa passion malsaine, le grossier narrateur parvient à s'enfuir de sa « geôle ténébreuse » en tuant le garde, scène qui donne lieu à une description pleine de délectation lugubre, puisqu'il se plaît à évoquer « le ruisseau de sang qui charriait des débris de cervelle. » Il tombe alors sur sa femme, Onesta, une ivrogne dont le corps difforme ploie sous la masse des bijoux :

De gros anneaux d'or appesantissaient ses lourdes oreilles plus accoutumées à entendre des beuglements de bêtes abattues que des sérénades¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁸ Renée Vivien, « Cruauté des pierreries », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

Le narrateur parvient à leurrer cette femme en lui offrant un nouveau bijou très Art nouveau, fait de « deux sirènes, ciselées en or verdi, les écailles et les cheveux emmêlés¹¹⁰⁰ » qui tiennent dans leurs bras une aigle-marine, et en lui déclarant un amour factice. Ivre, elle se laisse séduire et lui permet de s'échapper de la prison, après quoi, une fois arrivé dans une demeure passagère, il l'étrangle en plein acte sexuel, dans une scène qui caricature la délectation des récits décadents au sujet des meurtres de femmes. Il parvient ensuite à retrouver son ancienne amante « Gemma », et, découvrant que c'est elle qui a dénoncé son crime, prévoit de la violer puis de la tuer. Au travers de sa monstrueuse intrigue, cette nouvelle donne à voir deux versions négatives de la parure : celle de l'obscénité des bijoux trop lourdement affichés dans le personnage caricatural de la femme du geôlier, celle de l'enfermement et de la soumission que représente la parure féminine lorsqu'elle est à destination d'un regard masculin.

Dans les deux cas, c'est la présence masculine qui donne aux vêtements et aux bijoux cette teinte funeste. On retrouve d'ailleurs ces deux personnages féminins type dans toute l'œuvre poétique de Renée Vivien. Gemma fait écho, par exemple, à la Dalila de « L'éternelle vengeance¹¹⁰¹ » soumise à un Samson fourbe et tyrannique, et globalement aux figures de femmes mariées, tandis qu'Onesta rappelle les « Vendeuses de fleurs¹¹⁰² », ces femmes dont le corps « amolli » est exposé à l'œil obscène des passants. La femme mariée et la femme qui se vend sont également victimes de la cruauté masculine : alors, le vêtement et le faste floral 1900 deviennent symbole de cette soumission forcée. C'est là un point central et la distinction la plus clairement affichée par Vivien vis-à-vis de l'esthétique fin-de-siècle : le décor Modern style, ses fleurs, sa végétation et ses pierres, entièrement en lien avec la présence féminine, ne peut être apprécié qu'une fois soustrait au regard des hommes.

3 - LE REGARD LESBIEN A L'APPUI D'UN MODERNISME CRITIQUE

Les femmes – et tout ce qui leur est associé – sont partout représentées en 1900, et ce déjà depuis plus d'une décennie. Cette observation est partagée par tous les exégètes de la fin du siècle. Mireille Dottin-Orsini offre un bon résumé de l'ampleur du phénomène en ouverture de sa thèse *Cette femme qu'ils disent fatale* :

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁰¹ Renée Vivien, « L'Éternelle vengeance », *Études et Préludes*, op. cit., p. 32.

¹¹⁰² « Les Vendeuses de fleurs », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 160.

Ils voyaient des femmes partout. Les commentateurs qui se penchent sur l'art de la fin du siècle dernier font tous la même remarque. Femmes nues sur les piédestaux des endroits publics, cabriolant aux façades des maisons, orant les pendules et les jardinières... Les statues allégoriques que l'art officiel multiplie dans toute l'Europe imposent l'obsession féminine en trois dimensions : ce sont la Justice, la Science, l'Électricité, l'Industrie (le genre de ces noms en français y est pour quelque chose), mais aussi les Fleuves, les Continents, sans parler des Colonies. Devenu vocabulaire usuel, le corps de la femme sert pour tout et son contraire : Nature et Culture, Luxure et Chasteté, Vérité et Mensonge¹¹⁰³.

Si le corps féminin est partout rendu spectacle, depuis les objets décoratifs les plus insignifiants jusqu'à ces gigantesques effigies, c'est exclusivement ou presque par des hommes et à destination du regard et du désir masculins, en cette période où l'érotisme et la sensualité sont au cœur des arts plastiques comme des œuvres littéraires. L'Art nouveau apporte d'ailleurs un nouveau souffle à cette omniprésence féminine :

La femme – symbole ou mirage – est partout présente dans les volutes de l'Art nouveau qui accentuent les courbes ondulantes de son corps de liane et les spirales de sa longue chevelure. 'Fleur de rêve' comme la danseuse Loïe Fuller, qui triomphe à l'Expo¹¹⁰⁴.

Ces représentations féminines, poursuit Patricia Izquierdo, « arborant un visage et des poses hiératiques, mystiques », « exacerbent le désir masculin et créent un érotisme de l'inachevé »¹¹⁰⁵. Le fantasme masculin se porte alors particulièrement sur les couples féminins, sorte de perfection esthétique et surtout d'idéal décadent de rejet de la nature et de la fertilité. Sappho, le lesbianisme et avec lui les personnages d'androgynie et d'hermaphrodite « peuplent les orgies mentales des esthètes intoxiqués de préraphaélisme et de symbolisme Rose-Croix¹¹⁰⁶ », rappelle Patrick Walberg. Ces figures font l'objet d'une véritable obsession pour les poètes et globalement pour les artistes fin-de-siècle. En témoigne la liste, en partie citée dans notre première partie, des auteurs ayant écrit sur le saphisme de 1846 à 1895, dressée Myriam Robic dans l'introduction de sa thèse : Théodore de Banville, Philoxène Boyer, Henri Cantel, Alphonse Daudet, Émile Deschanel, Théophile Gautier, Théodore Hannon, Arsène Houssaye, Stéphane Mallarmé, Louis Ménard, Joseph Méry, Henri Monnier, Henri Murger, Germain Nouveau, Catulle Mendès,

¹¹⁰³ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 13.

¹¹⁰⁴ Florence Montreynaud, *Le XXe siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1992, p. 23, cité par Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 115.

¹¹⁰⁵ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, op. cit., p. 115.

¹¹⁰⁶ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit. p. 206.

Raoul Ponchon ou encore Albert Samain¹¹⁰⁷. Dans la dernière décennie du siècle viennent s'ajouter, entre quantité d'autres, la Maison pour dames de Jean Lorrain et Gomorrhe d'Henri d'Argis, La Gynandre de Péladan et La dernière journée de Sapho de Gabriel Faure en 1901. Au tournant du siècle les représentations de l'aède lesbienne et des couples féminins sont encore omniprésentes, en littérature comme dans les beaux-arts : Klimt entremêle les corps féminins dans « Jeunes femmes » et « Eaux mouvantes », Rodin est fasciné par les couples saphiques auxquels ils consacrent des dizaines de dessins et de sculptures. Le motif pictural des « deux amies », déjà présent dans un tableau de Courbet en 1866, continue après 1900 de fasciner Louis Anquetin, Constantin Guy, Toulouse-Lautrec, Felix Vallotton, Gauguin, Manuel Robbe, le jeune Picasso, Egon Schiele, là encore, parmi une quantité d'autres artistes. Tantôt servant à « incarner les ambiguïtés d'une féminité mauvaise, androgyne et perverse¹¹⁰⁸ », comme chez Jean Lorrain selon Laurence Brogniez, tantôt idéal de « l'érotisme décadent¹¹⁰⁹ », dont Jean Pierrot rappelle qu'il est un « jeu purement intellectuel et cérébral », la lesbienne est un topos fin-de-siècle offert à tous les regards. « Les idylles homosexuelles deviennent un spectacle offert à l'homme pour l'aguicher et en tirer du plaisir¹¹¹⁰ », écrit Pascale Joubi, avant de citer un passage significatif de La Gynandre de Péladan :

La présence des hommes [est] l'épice nécessaire des ébats lesbiens [...]. L'infériorité de Lesbos, c'est son besoin de galerie mâle. Si un homme n'est pas témoin de nos menues caresses, nous les éprouvons moins vivement. Lesbos aime le lieu public, l'atmosphère fille et veut qu'un désir masculin fouette son plaisir¹¹¹¹.

Objet de désir, la lesbienne, qui par définition n'invite pas l'homme dans ses ébats, est indissociable d'une « esthétique voyeuriste » que souligne Nicole G. Albert dans son étude *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle* :

La position de l'écrivain – masculin – envers le lesbianisme est ambivalente. Elle décèle la volonté de percer l'énigme de cette féminité superlative et d'être « admis au noir mystère », qui renvoie au saphisme et au féminin en général, cette *terra incognita*¹¹¹².

¹¹⁰⁷ Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et Poésie 1846-1889*, op. cit., p. 18.

¹¹⁰⁸ Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et Symbolisme*, op. cit. p. 126.

¹¹⁰⁹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 171.

¹¹¹⁰ Pascale Joubi, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », in *Fictions modernistes du masculin-féminin 1900-1940*, dir. Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais & Marie-Claude Dugas, Rennes, PUR, 2016, p. 210.

¹¹¹¹ Joséphin Péladan, *La Gynandre*, Paris, Dentu, 1891, p. 83.

¹¹¹² Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, op. cit., p. 231.

Là où le corps féminin est partout contemplé, les corps du couple d'homosexuelles représentent quant à eux l'interdit du regard, et fascinent dès lors d'autant plus les artistes qui se plaisent à imaginer la lesbienne dans son boudoir à la décoration très 1900 :

Pièces en demi-cercle, rotondes, canapés circulaires, tout dénonce dans ces espaces tronqués le règne de la courbe et de l'illusion. On y retrouve l'influence de l'Art nouveau qui s'impose dans l'intérieur bourgeois au tournant du siècle ; prônant les circonvolutions et les volutes, il substitue à la rationalité l'image d'une nature monstrueuse et déviante qui ne peut que séduire la lesbienne¹¹¹³.

Femme « superlative », la lesbienne est un idéal fantasmé. Renée Vivien, qui habite en plein cœur d'un Paris dans lequel les représentations de Sappho pullulent, subit cette mainmise du regard masculin sur la figure de l'homosexuelle, dont elle s'amuse dans *Une femme m'apparut* en prêtant à la poétesse lesbienne San Giovanni un habitat tout à fait caractéristique de l'imaginaire masculin décadent, ce « boudoir vert » rempli de meubles aux « sinuosités déconcertantes » et dans lequel triomphe « l'Art Nouveau le plus ambigu¹¹¹⁴ ». Cette fascination masculine fait l'objet d'un net rejet pour ce personnage androgyne qui, se faisant l'écho de la voix de Vivien elle-même, évoque à la narratrice sa répugnance face au voyeurisme de son époque :

Ne me parlez pas de ces fausses admirations, qui ne sont qu'un inavouable mélange de curiosité malsaine et de vice agréablement chatouillé ! [...] Je préfère toutes les attaques, toutes les insultes mêmes, à ces admirations-là. Ma fierté les répudie et mon orgueil s'en offense. L'impudence de ces éloges n'a d'égale que leur inanité. Les hommes ne voient dans l'amour de la femme pour la femme qu'une épice dont se relève la fadeur des rites habituels. Mais, dès qu'ils se rendent compte que ce culte de la grâce et de la délicatesse n'admet point d'équivoque, point de partage, ils se révoltent contre la pureté de cette passion qui les exclut et les méprise¹¹¹⁵.

Les mots de San Giovanni font écho à la posture de Renée Vivien vis-à-vis des discours littéraires dominants, lisible déjà dans son goût pour la reprise et la féminisation textuelle, dans sa tentative de faire corps avec le texte de Sappho, dans les exemples de reproduction féminine des tableaux du Greco. Partout, le texte travaille à isoler les représentations des femmes, et en particulier des lesbiennes, de l'œil public, entendre le regard masculin. L'un des traits les plus

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 225.

¹¹¹⁴ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit. p. 39.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 157.

remarquables de l'œuvre de Renée Vivien réside dans cette tension constante entre ancrage et rejet, particulièrement lisible dans le rapport qu'elle entretient avec le Modern style parisien. Aux femmes partout regardées, à la frénésie des « bals publics » décrits par Patrick Waldberg comme des « bacchanales crapuleuses¹¹¹⁶ », à l'obsession des maisons closes, aux premières photographies de nu, Renée Vivien répond par des images de femmes insaisissables et replacées dans un cadre féminin exclusif. Comme Pascale Joubi l'a bien noté, et alors que l'on connaît l'admiration que la jeune Pauline Tarn vouait à la ville lumière, Paris est totalement absent de l'œuvre de la poétesse :

Tenant à bien distinguer sa posture de celle de ses contemporains, elle s'éloigne des cadres spatiotemporels et socioculturels du Paris des années 1900 et exploite l'espace de la fiction pour se réapproprier l'identité féminine-lesbienne en créant un univers féminin marginal¹¹¹⁷.

Cette projection hors de la réalité de la capitale est en partie à mettre au compte de l'héritage préraphaélite, plus globalement de l'idéalisme de Renée Vivien et de rejet du « vulgaire copiste du réel¹¹¹⁸ », affirmé lui aussi par le biais de San Giovanni dans *Une femme m'apparut*. Cet idéalisme est toutefois aussi esthétique qu'existential, et procède également d'une volonté de placer les amours saphiques dans un espace préservé.

Au hors-temps de Mytilène répond ainsi le hors-lieu de la chambre, espace fermé, préservé par l'opacité des vitraux et des rideaux, protégé du regard de la foule. Dans le poème « Intérieur¹¹¹⁹ », publié dans *À l'heure des mains jointes*, la pièce des amantes et son décor Art nouveau, fidèle reproduction d'une nature idéalisée, fonctionne avant tout comme un microcosme protecteur. Les distiques sont rythmés par la répétition de « tenons les portes closes », précaution indispensable permettant de faire oublier au monde, à sa curiosité malsaine ou à sa violence, la présence du couple :

[...]
*Je ne sais plus l'aspect glacial de la rue
Où chacun passe, avec une hâte recrutée.*

*Je ne sais plus si l'on médite de nous, ni si
L'on parle encor... Les mots ne font plus mal ici.*

¹¹¹⁶ Patrick Waldberg, *Eros Modern style*, op. cit., p. 86.

¹¹¹⁷ Pascale Joubi, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », in *Fictions modernistes du masculin-féminin 1900-1940*, op. cit., p. 211.

¹¹¹⁸ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 51.

¹¹¹⁹ Renée Vivien, « Intérieur », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 216.

*Tes cheveux sont plus beaux qu'une forêt d'automne,
Et ton art soucieux les tresse et les ordonne.*

*Oui, les chuchotements ont perdu leur venin,
Et la haine d'autrui n'est plus qu'un mal bénin.*

*Ta robe verte a des frissons d'herbes sauvages,
Mon amie, et tes yeux sont pleins de paysages.*

*Qui viendrait nous troubler, nous qui sommes si loin
Des hommes ? Deux enfants oubliés dans un coin ?*

*Loin des pavés houleux où se fanent les roses,
Où s'éraillent les chants, tenons les portes closes...*

La répétition de l'impératif témoigne de la fragilité de cette intimité toujours menacée par le dehors, une fragilité croissante au fil des recueils. Le danger d'invasion des regards est en effet de plus en plus présent de 1901 à 1909. Ainsi, dans *Études et préludes*, en 1901, les « portes closes » semblent immuables, bien plus protectrices que celles de 1906 qu'il faut sans cesse surveiller :

*Et la langueur des lits, la paix des portes closes,
Entourent nos désirs et nos âpres pâleurs...
Dédaignant la lumière et le fard des couleurs,
Nous mêlons aux baisers le soir lassé de roses¹¹²⁰.*

Les deux mondes sont opposés sur tous les points : l'obscurité et le silence religieux de la chambre-tombeau préservent le couple lesbien du vacarme et des couleurs criardes, symboles musical et visuel de la rue et de ses dangers. Dans les quelques poèmes où l'intimité féminine se trouve livrée à l'œil public, et surtout à l'œil des hommes, cette confrontation est vécue comme une profanation, dont nous avons vu qu'elle était représentée par un réseau d'images musicales et picturales : c'est cette souillure des « yeux rouges des hommes » qui rend les « Vendeuses de fleurs » monstrueuses alors qu'elles « attendent, dans l'or bleu d'un réverbère »¹¹²¹.

Dans « Les Oripeaux¹¹²² », Renée Vivien propose une version saphique du poème « Les Montreurs¹¹²³ » de Leconte de Lisle, cité en épigraphe. Reprenant la vision très parnassienne du poète hors du monde, Renée Vivien établit une rude critique des représentations publiques de l'amour lesbien. À l'inverse de Leconte

¹¹²⁰ « Sonnets », *Études et Préludes*, op. cit., p. 45.

¹¹²¹ « Les vendeuses de fleurs », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 160.

¹¹²² « Les oripeaux », *ibid.*, p. 147.

¹¹²³ Charles Marie Renée Leconte de Lisle, « Les Montreurs », *Poèmes barbares*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, p. 221.

de Lisle proclamant « Je ne livrerai pas ma vie à tes huées », la voix poétique et son amante sont livrées en pâture à une foule « aux remous de troupeau ». Dans une scène orgiaque et repoussante, les deux femmes, à l'inverse du poète parnassien qui s'en échappe, sont forcées de danser sur le « tréteau banal » :

*Découvre à l'air des nuits tes seins prostitués.
Sur les murs la foule a groupé ses fresques.
Mes gestes fiévreux sont accentués
Par l'explosion des tambours burlesques.
Je tourne mes yeux sottement épris
Vers ton corps lascif, que l'amour efflanque.
Car nous endurons un égal mépris,
O toi la danseuse ivre, ô moi la saltimbanque.*

Tout ce qui constitue l'univers onirique lesbien se trouve alors dégradé. La délicate « haleine » de l'amante, qui revient ailleurs à une quinzaine de reprises, se change en « souffles cauteleux », renvoyant aux murmures hypocrites de la foule. Le vêtement féminin devient « oripeaux », puis « haillons », à l'image du poème ruiné par l'incompréhension du public et dont le sujet lyrique a « drapé follement [les] membre d'arlequine » de son amante. Ces « haillons » métalittéraires ont perdu le parfum délicat du corps de l'amante et son chargé d'une odeur repoussante de sueur et de « vieux bouquets », cette composition florale artificielle, pendant négatif de la végétation idéale. La fraîcheur, quant à elle, s'est changée en « chaleurs intimes », tandis que la musique qui berce habituellement le couple féminin est changée en « beuglement ». L'œil masculin ruine ainsi, méthodiquement, symbole par symbole, toute la beauté du saphisme et du poème :

*Des souffles cauteleux éteignent les quinquets...
Tels des haillons, sous leur clinquant de rimes,
Puant la sueur et les vieux bouquets,
Mes vers ont gardé tes chaleurs intimes.
Mes vers sont pareils à des oripeaux.
Ah ! ce beuglement d'affreuses musiques
D'orgues, cette odeur de crasse et de peaux !
Ce spectacle effronté de nos âmes publiques !*

La parure Modern style n'est belle que si elle est secrète, c'est-à-dire préservée du regard des hommes, sans quoi elle n'est qu'une preuve de plus de l'asservissement féminin. Cette ambition, qui isole cette fois nettement la poétique de Renée Vivien des penchants du tournant du siècle, explique son admiration particulière pour la figure de Vashti, à laquelle elle consacre une nouvelle de *La Dame à la louve*. Femme du roi Ahasuérus [sic], la reine Vashti est célèbre pour avoir refusé de se présenter devant lui et ses hôtes pour montrer sa beauté, lors

d'un festin. Répudiée, elle est remplacée par Esther. Vivien établit un parallèle entre Vashti et Lilith, deux visages de l'insoumission féminine ayant préféré la répudiation ou la damnation à l'étreinte masculine, réelle ou symbolique. À la différence du mythe de Lilith, c'est ici le regard seul, tout comme dans la poésie de Vivien, qui représente une profanation du corps féminin :

Je ne dévoilerai pas mon front sacré devant la foule des courtisans ivres. L'impur regard des hommes ne doit point profaner le mystère de mon visage. L'ordre du roi Ahasuérus est un outrage à mon orgueil de femme et de reine¹¹²⁴.

Renée Vivien réinterprète le mythe et prête à Vashti une ambition qui dépasse de loin la simple désobéissance. La reine se veut, dans la nouvelle, un exemple pour toutes les femmes :

Car mon action parviendra à la connaissance de toutes les femmes [...]. Et, dès ce jour, les princesses de Perse et de Médie sauront qu'elles ne sont plus les servantes de leurs époux, et que l'homme n'est plus le maître dans sa maison, mais que la femme est libre et maîtresse à l'égal du maître dans sa maison¹¹²⁵.

Ses paroles se ferment sur une phrase qu'elle espère graver dans la mémoire des femmes : « Vashti dédaigna d'être reine pour être libre ». La libération féminine trouve son origine dans ce geste éminemment symbolique de refus du regard masculin, qui trouve des échos, on l'a vu, dans toute poésie de Vivien. Vashti symbolise le rejet des deux types féminins que la poétesse plaint partout : la femme publique soumise aux hommes et la femme mariée asservie à son époux. La femme mariée et la femme publique sont également victimes chez Renée Vivien, puisque toutes deux sont réduites à n'être que des courtisanes, l'une pour se protéger de la violence des hommes, l'autre pour survivre. Pour que la beauté féminine se déploie, il faut supprimer cette présence tyrannique, matériellement – en l'évacuant du décor – et symboliquement – en subvertissant son influence.

L'omniprésence des femmes dans le Modern style se mue en une présence féminine exclusive dans son œuvre : le décor Art nouveau, le faste des parures perdent leur valeur dès lors qu'ils sont une norme imposée par la présence masculine. L'amante perdue de « Je pleure sur toi...¹¹²⁶ », autrefois « fille de la mer » ayant choisi de se marier, croule ainsi sous les « bagues » et les « coussins ».

¹¹²⁴ Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, *op. cit.*, p. 90.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹¹²⁶ Renée Vivien, « Je pleure sur toi... », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 189.

Cette fois, la « porte close » est celle de la prison du foyer marital dans lequel la beauté et la poésie n'entrent pas :

*L'air des bleus horizons ne gonfle plus tes seins,
Et tes doigts sans vigueur ont fléchi sous les bagues ;
N'as-tu point chevauché sur la crête des vagues,
Toi qui dors aujourd'hui dans l'ombre des coussins ?*

On retrouve le lexique du regard :

*L'époux montre aujourd'hui tes yeux, si méprisants
Jadis, tes mains, ton col indifférent de cygne,
Comme on montre ses blés, son jardin et sa vigne
Aux admirations des amis complaisants.*

Il se joue dans ce poème la même inversion des valeurs que dans « Les Oripeaux¹¹²⁷ » : les bijoux splendides deviennent des chaînes, les coussins étouffent le corps de l'amante, le « cerne » de l'œil est « agrandi par le khôl », et la fraîcheur est remplacée par une chaleur désagréable. Les « rythmes lents d'encensoir » des « algues », surtout, sont remplacés par les « multiples remous » auxquels l'épouse « livre son corps fluide » dans la sexualité hétérosexuelle. Il est également à noter que la présence masculine, à l'inverse du couple féminin dont l'élément est l'eau et qui se satisfait de parfums, va souvent avec la présence d'un repas ou d'un festin, symboles des appétits sexuels des hommes. Terme à terme, la poétesse oppose deux lectures du décor et de la féminité Modern style. Ce ne sont pas les *topoi* fin-de-siècle que Renée Vivien rejette, mais leur dévoiement par les hommes, et notamment les poètes masculins. Patricia Izquierdo perçoit à ce propos dans son œuvre « une vision du monde décadente inversée¹¹²⁸ ». Cette expression est tout à fait adéquate : alors que Vivien épouse l'idéalisme décadent, son décor végétal et Art nouveau, son obsession pour les femmes, elle y apporte, par sa position inédite, une nuance fondamentale qui tient du renversement. On ne saurait en effet retrouver l'œuvre de la poétesse dans la définition que donne Jean Pierrot des Décadents :

Les Décadents découvrent la sexualité, mais c'est en grande partie pour la refuser ou du moins pour refuser ses formes normales. Car ici intervient un nouvel aspect [...] de l'antinaturalisme, qui est le refus de l'amour normal et de la sexualité, dans la mesure même où ils paraissent ressortir au domaine de la nature. L'antinaturalisme entraîne logiquement un antiféminisme, parce que la Femme symbolise la nature¹¹²⁹.

¹¹²⁷ « Les Oripeaux », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 147.

¹¹²⁸ Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours*, op. cit., p. 38.

¹¹²⁹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, op. cit., p. 157.

À l'inverse des poètes masculins fin-de-siècle, Vivien n'utilise pas le lesbianisme comme une manifestation uniquement sexuelle, encore moins comme la perfection de l'érotisme antinaturel. Elle travaille au contraire à en représenter la pureté, la simplicité, la complexité.

Partout, son œuvre subvertit l'un des traits centraux du décadentisme, la misogynie, en s'opposant point par point aux discours masculins. Imiter et mélanger les discours pour mieux remodeler, parodier, subvertir : le jeu proprement textuel que nous avons déjà étudié se retrouve dans toutes les dimensions de l'œuvre. Cette vision toute moderne de l'imitation comme révision et comme subversion est directement formulée par Vally dans *Une femme m'apparut*, ce roman résolument métalittéraire, « sous les regards approbatifs de San Giovanni » :

L'imitateur est presque toujours mieux doué que le créateur [...]. Ainsi le reflet est plus beau que la couleur et l'écho est plus doux que le son. Shakespeare est le merveilleux écho de Boccace, l'écho des montagnes qui amplifie la voix, et la divinise en la prolongeant¹¹³⁰.

Tout se rejoint ici : la couleur du « reflet », la musique de l'« écho » sont autant de métaphores de cette œuvre au second degré et de son rapport à la littérature.



Dans sa relation à la musique et à la picturalité, mais surtout, à l'horizon, dans sa relation à la littérature, Renée Vivien se fraye un chemin qui, longeant les tendances esthétiques de son siècle, lui permette de poser les jalons d'une féminité nouvelle et d'une poétique émancipatrice. Ce regard distancié sur les représentations dominantes offre l'espace nécessaire à la subversion. Écrivant sur le silence des femmes lesbiennes en poésie, Renée Vivien s'accommode du *déjà là*. Elle modèle les influences qui se rencontrent dans son œuvre, travailler avec elles, en les intégrant visiblement, parfois de manière caricaturale, pour mieux en déplacer le message. Composant avec, d'un côté, le vide, de l'autre le trop-plein, son esthétique se déploie dans l'entre-deux. Cette quête d'entre-deux se retrouve partout dans l'œuvre : entre-deux sexuel, celui de l'Androgyne, mais aussi formel,

¹¹³⁰ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 17.

musical, pictural. Tous ces lieux où se lit la tension qui caractérise l'œuvre sont essentiels, parce qu'ils sont autant de mises en application à petite échelle de ce désir général d'hybridation féminine.

Il s'agit de remettre en mouvement les codes, les images figées, les archétypes paralysants de la fin-de-siècle. De là viennent la mobilité constante et l'essentielle polyphonie d'une œuvre qui se présente à la fois comme une synthèse, un paroxysme des tendances fin-de-siècle et comme un retournement complet de ces tendances. Là où Balzac voulait tendre un miroir à la société contemporaine, c'est de la littérature de son temps que l'œuvre de Renée Vivien se fait le reflet, mais un reflet inversé, déformant, qui fait voir partout les défauts de son modèle. Hantée – comme tous les écrivains de la fin du XIX^e siècle – par la question de la réflexivité, l'œuvre se fait miroir et écho infidèle, permettant au « principe femelle » de s'épanouir. Le tournant du siècle est envahi par les représentations féminines, Vivien ne déroge pas à la règle, tire même cette tendance vers un mode superlatif, mais rend au passage cette présence féminine plurielle et, surtout, exclusive. C'est là un renversement essentiel : les femmes y deviennent créatrices autant que création. La poétique lesbienne se construit sur ce double mouvement de reprise et de redéfinition fondamentale.

La dissolution intertextuelle et l'irisation réciproque des textes littéraires participent ainsi à une esthétique du mélange, de la disparition des contours. Renée Vivien compose une œuvre éminemment polyphonique dans laquelle dialoguent des influences diverses qui, comme tout ce qui y est représenté, se mêlent et se confondent. Inspirée par les travaux de ses contemporains, l'œuvre de Vivien tend vers l'espace total, où la poésie, la musique, la picturalité se répondent. Cet absolu poétique, comme celui des décadents, est fondé sur le mouvement perpétuel, le reflet et la métamorphose. Il est toutefois et avant tout un absolu lesbien, qui se construit en opposition aux textes masculins, c'est-à-dire avec et contre eux.

TROISIÈME PARTIE

**DE L'INSCRIPTION À LA SUBVERSION,
LE TRAVAIL DES FÉMINITÉS
COMME RÉVOLUTION POÉTIQUE ?**

Chapitre premier

INVERSER LE REGARD, POUR UNE NOUVELLE MYTHOGRAPHIE DÉCADENTE

Le mythe, définition et vues fin-de-siècle

Tous les spécialistes de la littérature de la fin du XIX^e siècle s'accordent sur l'importance qu'y tiennent les mythes et les légendes. L'immense répertoire d'intrigues que recèlent les mythes, et surtout la souplesse qu'ils autorisent, offre un cadre idéal au développement de l'imagination décadente. Jean Pierrot écrit à ce propos dans *L'imaginaire décadent* :

On pouvait [...] aisément supposer que les écrivains de la génération décadente, assoiffés qu'ils étaient d'évasion loin de la vie quotidienne, auraient recours à eux : de fait, il n'est sans doute pas d'époque dans l'histoire de la littérature française où l'on ait assisté à un tel foisonnement, dans les œuvres contemporaines, de références légendaires et mythiques¹¹³¹.

C'est d'ailleurs à la fin du XIX^e siècle, rappelle Vérane Partensky dans son article « Le mythe, pathologie fin-de-siècle¹¹³² », que ce dernier est inventé dans son acception moderne. On lui prête en effet une profondeur secrète qui le distingue de la fable, simple fiction. Selon Max Müller, qui les étudie alors, la simplicité des mythes n'est qu'apparente, et ces récits anciens demandent à être révélés et justifiés. Il veut qu'à la racine du mythe se trouve un discours rationnel, dont l'histoire parvenue aux temps modernes ne serait qu'une version dégradée. Par cette définition, le mythe se trouve étroitement lié à l'obsession de la fin du XIX^e pour la décadence : il se présente comme une déréliction du langage. Alors que le lien entre mythe, « temps de l'origine », et décadence, « celui des fins », paraît ténu, Vérane Partensky rappelle ainsi que la relation entre les deux « pourrait bien être d'identité », dans la mesure où le mythe « s'avère une invention de la Décadence qui, à défaut d'en créer de neufs, a su du moins élaborer le concept [...] »¹¹³³. Dotés d'une profondeur nouvelle, les

¹¹³¹ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 237.

¹¹³² Vérane Partensky, « Le mythe, pathologie fin-de-siècle », in *Les Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2001, p. 187.

¹¹³³ *Ibid.*

mythes, devenus objets herméneutiques, matière souple et offerte à l'interprétation, fascinent les artistes symbolistes et décadents qui y voient une possibilité d'explorer les profondeurs de l'âme.

Le succès des mythes est ainsi à lier au développement des théories de l'inconscient depuis le début du siècle, mises au grand jour par Hartmann en 1868, puis par Freud à partir de 1900. Il est également le corollaire de la défiance croissante envers l'Église, comme le rappelle Sophie Jeddi dans une étude sur la perversion de Vénus au XIX^e siècle :

Après la mort des dieux païens et leur inhumation dans les tréfonds de l'histoire, la fin du dix-neuvième siècle montre volontiers ces mêmes dieux prêts à ressortir des tanières où le christianisme désormais vacillant les avait relégués du temps de sa gloire, pour reprendre leur place première et en découdre avec cette religion du péché¹¹³⁴.

Les schèmes mythiques, permettant d'innombrables relectures et appropriations, apparaissent comme l'envers du dogmatisme catholique. Les dieux grecs et les héros antiques se trouvent ainsi investis par des préoccupations et des sentiments tous modernes. Ils sont loin d'être les seuls à passionner les artistes de la fin du XIX^e siècle, qui cherchent le mythe partout où il peut être décelé : les légendes médiévales, la mythologie nordique, les figures de l'Ancien Testament mais aussi certaines figures littéraires sont à l'origine d'un véritable engouement. Certains mythes sont incontestablement des créations de la fin du siècle : des personnages réels ou fictifs secondaires se trouvent régulièrement investis d'une puissance évocatoire nouvelle, et notamment des figures féminines. C'est le cas de Salomé, qui, de quelques lignes dans les Évangiles, devient une figure emblématique de la femme fatale tout au long de la seconde moitié du siècle, et de la jeune amante de Hamlet, Ophélie, progressivement isolée de la pièce de Shakespeare pour se muer en archétype de la vierge victime. « Tantôt [...] le récit semble préexister à l'image et tantôt l'image engendre le récit¹¹³⁵ », rappelle Pascale Auraix-Jonchière dans sa thèse sur la figure de Lilith. L'important, dans le mythe tel qu'il est redéfini au XIX^e, étant qu'un « schème archétypal nourri [sse] une structure de récit¹¹³⁶ », ainsi que le résume Jean-Jacques Wunenburger. Le ressassement autour des mêmes schèmes mythiques devient d'ailleurs lui-même un attribut de la décadence, qui regarde volontiers sa propre

¹¹³⁴ Sophie Jeddi, « Venus pervertie : variations autour de l'anneau de Vénus, ou de l'émergence d'une Vénus chrétienne », in *Les Mythes de la décadence*, op. cit. p. 47.

¹¹³⁵ Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise Pascal, 2011, p. 72.

¹¹³⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Le mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 45.

déréliction d'un œil amusé et désabusé : c'est Gustave-Adolphe Mossa intitulant l'un de ses tableaux « Encore Salomé » ou Laforgue soumettant à Gustave Khan les différents titres envisagés à ses *Moralités légendaires* :

Comment intituler mes nouvelles ?

« Vieux canevas, âmes du jour » ?

« Moralités légendaires » ?

« Fabliaux d'antan » ?

« Sachets éventés » ?¹¹³⁷

Renée Vivien suit l'engouement de son époque pour les mythes et légendes autant qu'elle s'amuse, à son tour, de leur constante réécriture, de la même manière qu'elle se joue de certains poncifs Art nouveau. D'abord fascinée par les récits de la Grèce antique, elle y mêle rapidement des allusions aux mythes nordiques, aux légendes médiévales, à des figures plus exclusivement littéraires, ainsi que des évocations de figures de l'Ancien Testament. Les uniques fils d'Ariane de la mythographie de l'œuvre de Vivien sont la féminité et l'androgynie. Il n'y a là rien d'étonnant dans la mesure où, comme nous l'avons déjà évoqué, les figures féminines et plus largement tout ce qui est *a priori* rattaché au féminin est au cœur de l'intégralité de la poésie décadente. Cette omniprésence inspire à Mireille Dottin-Orsini un habile retournement : « La Femme » telle que perçue par le fantasme masculin fin-de-siècle n'est elle-même, à bien des égards, qu'un mythe. La poétesse se distingue sur ce point central de ses contemporains : le traitement qu'elle réserve aux figures féminines mythiques se construit par opposition à l'imaginaire de ses contemporains. Partout, il semble que Renée Vivien cherche à surpasser les interprétations masculines pour revenir, si ce n'est à l'origine du mythe, inatteignable par essence, à une version légèrement décalée et offrant une représentation plurielle, libérée du dogmatisme des archétypes, et dans laquelle le moi poétique peut se regarder.

En déplaçant les points de vue, en prêtant souvent une parole directe aux figures féminines, Renée Vivien travaille à leur défense et au procès, à l'inverse, de certains personnages masculins. Le recours au mythe revêt un aspect nettement existentiel chez Renée Vivien. Comme ses contemporains, elle se sert des récits mythiques pour explorer l'inconnu de l'âme humaine, mais elle travaille surtout à leur redéfinition, afin d'en proposer une version émancipatrice. Récits des origines, les mythes sont l'occasion de fonder une cosmogonie et une théogonie exclusivement féminines, de

¹¹³⁷ Jules Laforgue, Lettre à Gustave Kahn datée du 3 juin 1886, in *Œuvres complètes*, t. II, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, p. 852.

retracer le récit des femmes depuis son commencement sur un mode qui ne serait plus celui de la soumission – celle des vierges victimes - ou de la cruauté – celle des femmes fatales -, dégagé du pouvoir structurant et pétrifiant des discours dominants. À l'heure où les mythes prennent une portée nouvelle, ils permettent à la poétesse de fonder de nouveaux récits et de nouvelles images, en investissant l'obsession décadente pour les figures féminines tout en prenant son contrepied complet.

Comme l'ont montré Marie-Ange Bartholomot-Bessou et Virginie Sanders dans leurs thèses respectives, les figures mythiques sont extrêmement nombreuses dans l'œuvre poétique de Renée Vivien, et servent d'appuis au sujet lyrique. Parmi ces figures, la mythologie antique tient une place fondamentale, en lien avec le rôle central de Sappho. Outre les divinités olympiennes, invoquées plus d'une centaine de fois, Vivien multiplie les allusions aux créatures secondaires, sirènes, néréides, naïades, satyres et satyresses, faunes et faunesses, Bacchantes, ménades et nymphes. On trouve également, de plus en plus fréquemment au fil de ses écrits, des allusions aux mythes médiévaux et nordiques. Renée Vivien invoque globalement toutes les figures qui ont fasciné ses contemporains, à l'exclusion de certains mythes masculins pourtant omniprésents dans la poésie décadente, Narcisse et Orphée notamment, et des personnages du Nouveau Testament. Cérès, Athena et surtout Aphrodite côtoient des figures réelles, Cléopâtre, les Amazones, des druidesses germaniques, Velléda notamment, des figures arthuriennes, Morgane et Vivianne, ou encore des princesses de la mythologie nordique, au premier rang desquelles se trouve Svanhild. Ce mélange des cultes, qui rejoint le goût général de Vivien pour le mélange et le débordement, participe au mysticisme général de l'œuvre, un mysticisme presque exclusivement féminin et caractérisé par une double volonté d'exclusion des personnages mythiques masculins et de subversion des discours masculins sur la mythologie féminine.

I - UNE GÉNÉALOGIE FÉMININE ET LESBIENNE : RÉÉCRIRE LES ORIGINES

1 - REDESSINER LA COSMOGONIE ANTIQUE

La mythologie antique – et surtout grecque - est centrale dans toute la première partie de l'œuvre de Renée Vivien. Si elle se fait plus rare à partir de 1905, elle tient sur la globalité des écrits de Vivien un rôle de catalyseur : c'est par elle que se fait l'entrée dans les mythes. Au cœur de ces légendes souvent féminisées se trouve

Aphrodite/Vénus. Rien d'étonnant à cela, celle-ci étant à la fois tutélaire chez Sappho et omniprésente au sein de l'esthétique Belle Époque.

La légende de la déesse gréco-latine de la beauté a subi, au fil des siècles, bien des déformations. « Longtemps ignorée¹¹³⁸ », rappelle Sophie Jeddi dans son étude de l'anneau de Vénus, sa redécouverte au XIX^e siècle se double d'une mutation essentielle. Elle fait alors partie des « dieux en colère » : « La radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du Moyen Âge¹¹³⁹ », écrivait Baudelaire à propos du Tannhäuser de Wagner. En effet, écrit Jeddi, c'est « investie d'une nouvelle nature infernale qu'elle apparaît dans les œuvres du tournant du siècle¹¹⁴⁰ », nature redessinée à la lumière de la légende médiévale de l'anneau de Vénus que Prosper Mérimée immortalise dans « La Vénus d'Ille¹¹⁴¹ », publié dans la *Revue des deux mondes* en 1837. Vénus déchue est ainsi devenue l'archétype de la femme fatale, notamment pour Algernon Charles Swinburne - dont on connaît l'immense influence sur Renée Vivien - dans son ode sur la mort de Baudelaire, *Ave atque Vale* :

| | |
|---|--|
| <p><i>And one weeps him in the ways Lethean And stains with tears her changing bosom chill : That obscure Venus of the hollow hill That thing transformed which was the Cytherean, With lips that lost their Grecian laugh divine Long since, and face no more called Erycine ; A ghost, a bitter and luxurious god. Thee also with fair flesh and singing spell Did she, a sad and second prey, compel Into the footless places onces more trod, And shadows hot from hell¹¹⁴².</i></p> | <p>Et l'une pleure avec lui dans les chemins léthéens Souille de pleurs son sein froid et changeant Cette Vénus obscure de la colline creuse Cet objet métamorphosé qui était Cythérée Avec des lèvres qui ont perdu leur divin sourire grec Il y a longtemps, et un visage qui ne porte plus le nom d'Erycine ; Un spectre, une divinité amère et luxurieuse. Toi aussi, avec une chair admirable et un appel mélodieux Elle t'a, seconde et triste proie, poussé Dans les endroits sans trace, Une fois de plus parcourus, Et vers les ombres brûlantes de l'enfer</p> |
|---|--|

Cette Vénus déchue, devenue divinité fatale, double de Dolores, Notre-dame-des-Douleurs, n'est pas absente de la poésie de Renée Vivien. Le recueil *La Vénus des aveugles*, qui fait écho au *Laus Veneris* de Swinburne par l'invocation de la déesse autant que par l'utilisation du latin en titre du premier poème - « *Incipit Liber Veneris*

¹¹³⁸ Sophie Jeddi, « Venus pervertie : variations autour de l'anneau de Vénus, ou de l'émergence d'une Vénus chrétienne », in *Les Mythes de la décadence*, op. cit. p. 47.

¹¹³⁹ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », Paris, *La Revue européenne*, 1er avril 1861.

¹¹⁴⁰ Sophie Jeddi, « Venus pervertie : variations autour de l'anneau de Vénus, ou de l'émergence d'une Vénus chrétienne », in *Les Mythes de la décadence*, op. cit. p. 47

¹¹⁴¹ Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2007.

¹¹⁴² Algernon Charles Swinburne, « Ave Atque Vale », *Poems and Ballads*, second series, Chatto & Windus, Londres, 1910, p. 80. Trad. Mario Praz, in *La chair, la mort, le diable*, Paris, Gallimard, 1988, p. 201.

*Caecorum*¹¹⁴³ » - lui est dédié. Il s'agit du recueil le plus nettement décadent de Renée Vivien. Dans ce poème introducteur, la poétesse convoque tous les attributs de la Vénus fin-de-siècle, quitte à parodier son caractère fantomatique :

*Le feuillage s'écarte en des plis de rideaux
Devant la Vénus des Aveugles, noire
Sous la majesté de ses noirs bandeaux.
Le temple a des murs d'ébène et d'ivoire
Et le sanctuaire est la nuit des nuits.
Il n'est plus d'odeur, il n'est plus de bruits
Autour de cet autel dans la nuit la plus noire.*

En sept vers, Vivien réussit le tour de force de placer trois fois l'adjectif noir et le nom « nuit », lui-même renforcé, d'abord, par le complément du nom « des nuits » puis par le superlatif « la plus noire ». L'allusion à l'« ébène » et au « sanctuaire » ajoute à l'obscurité du lieu, l'absence d'odeur et de bruit à son caractère mortifère. L'exagération permet d'intégrer à la Vénus décadente dans l'œuvre sur le mode de la parodie, c'est-à-dire en ne se conformant que partiellement, et avec un regard distancié, aux attendus du portrait. Le seul autre poème du recueil qui lui est consacré, « Naples¹¹⁴⁴ », proclame en fait la disparition de la « Vénus latine » :

*Le temple abandonné de la Vénus latine
Se recule et s'estompe à travers les embruns,
Et le déroulement rituel des parfums
Ne tourbillonne plus vers l'Image Divine.*

Le temple est peu à peu envahi par la nature environnante :

*Par les fentes d'azur de ces murs en ruine,
Je contemple les prés, le soleil et la mer.
Les algues ont rempli de leur iode amer
Le temple abandonné de la Vénus latine.*

La disparition de la « Vénus latine », celle de la Décadence, est consacrée par la perte de son nom. C'est en ne se nommant plus Vénus et en quittant son temple italien que la « Déesse » peut continuer d'illuminer « la terre et l'infini des flots ». Et en effet, il est très rare, dans le reste de l'œuvre poétique, que Renée Vivien nomme la déesse antique Vénus, lui préférant son nom grec d'Aphrodite, souvent graphié Aphrodita.

Le nom prend ici, comme pour celui de Psappha que Vivien préfère à Sappho, une valeur essentielle, en tant qu'il contient tout un réseau signifiant : c'est en distinguant nettement la déesse romaine de la déesse athénienne et en mettant côte à côte leurs deux noms dans des représentations nettement opposées que Renée Vivien extirpe

¹¹⁴³ Renée Vivien, « *Incipit Liber Veneris Caecorum* », *La Vénus des aveugles*, in *Poème 1901-1910*, Aurillac, ErosOnyx, 2009, p. 125.

¹¹⁴⁴ « Naples », *ibid.*, p. 138.

Aphrodite/Vénus du cadre archétypal et restrictif de la femme fatale. On trouvait d'ailleurs déjà de phénomène chez Swinburne, qui différencie dans « *Sapphics* » « that obscure Venus » de l'« implacable Aphrodite¹¹⁴⁵ ». À côté de la Vénus chrétienne décadente, la poétesse présente une Aphrodita au nom tout parnassien, ramenée vers le cadre antique. Elle sépare deux personnages distincts, et critique d'ailleurs le dévoiement de la déesse grecque avec sa nouvelle *Le Christ, Aphrodite et Monsieur Pépin*, dans laquelle est proclamée l'impossibilité de conciliation entre la magnificence antique et l'époque moderne dégradée. Aphrodite y surgit dans le Paris de la Belle Époque et marche, splendide et nue, devant les passants qui ne la reconnaissent pas :

Sereine, Aphrodite d'or marchait devant la foule hostile, goguenarde, effarée. Les pas de l'Immortelle déplaçaient des parfums... Autour d'elle, le soleil se faisait très doux. Cependant le sénateur était parti en courant... Bientôt il revenait accompagné de deux agents qui s'emparèrent de la fille de Zeus. Et l'ayant recouverte de leur capote réglementaire, ils l'emmenèrent au poste de police voisin...¹¹⁴⁶

Selon que le nom de la déesse est graphié Aphrodita ou Vénus, le réseau de sens convoqué n'est plus le même : Vénus est avant tout un schème médiéval puis décadent que Vivien reprend comme tel. Les poèmes de Renée Vivien attribuent presque toujours à la déesse grecque des qualificatifs ayant trait au mouvement, tels « changeante » ou « multiple ainsi que l'arc-en-ciel¹¹⁴⁷, » et le texte mime cette variété en représentant ses différents visages. L'« Aphrodita » de Renée Vivien n'est pas pour autant un calque fidèle de la déesse telle que décrite dans les textes antiques. En vérité, la poétesse oscille entre la représentation originelle païenne, reprise par les parnassiens, et l'image fin-de-siècle, imprégnée de christianisme médiéval. Si elle est ainsi avant tout l'objet du culte de Sappho, et presque exclusivement invoquée dans ce contexte, notamment au sein des poèmes dramatiques polyphoniques mettant en scène la communauté de Mytilène, Aphrodite montre parfois certains traits typiquement décadents, et en premier lieu la cruauté. Dans la troisième scène du drame poétique « La Mort de Psappha¹¹⁴⁸ », le chœur dresse ainsi un portrait très fin-de-siècle de la déesse, « ondoyante, insondable et perfide » :

*Amère, tu surgis des profondeurs amères,
Apportant dans tes mains l'angoisse et les chimères,
Ondoyante, insondable et perfide. Et les flots
Désirèrent tes pieds, plus pâles que l'écume.*

¹¹⁴⁵ Algernon Charles Swinburne, « *Sapphics* », *Poems and Ballads, first series*, Londres, William Heinemann, 1917, p. 204.

¹¹⁴⁶ Renée Vivien, *Le Christ, Aphrodite et Monsieur Pépin*, Paris, Sansot, 1907, p. 70.

¹¹⁴⁷ Renée Vivien, « Korinna Triomphante », *Évocations*, in *Poèmes 1901-1910, op. cit.*, p. 113.

¹¹⁴⁸ « La Mort de Psappha », *ibid.*, p. 84.

On imagine mal un chœur antique proférer à l'encontre d'une déesse des paroles si équivoques. La représentation de la déesse est ici très proche de celle de l'amante moderne du sujet poétique, dont Aphrodite se fait parfois le double divin. Dans *Évocations*, le poème dédié à « Korinna triomphante¹¹⁴⁹ » est lui aussi l'occasion de donner d'Aphrodite une représentation ambiguë. Le caractère duel de la divinité y est souligné par la répétition :

*Elle a chanté l'effroi des êtres et des choses
Devant l'Aphrodita qui verse les douleurs
Et mêle le poison au cœur simple des roses,
L'Aphrodita, multiple ainsi que l'arc-en-ciel,
Vers qui monte l'essor des lyres inquiètes...*

Là se côtoient deux masques de la déesse. D'abord, l'Aphrodita moderne qui « verse les douleurs », à la manière de la Notre-Dame des Peines de Swinburne dont Vivien propose la réécriture dans *Une Femme m'apparut*, cette Vénus fatale de la légende médiévale et des écrits décadents. Puis vient l'Aphrodita antique, celle de la *poikilia*, du chatolement des couleurs, à laquelle sont dédiés les airs de lyre, instrument antique par excellence. Tout au long de l'œuvre, les deux portraits de la déesse grecque sont en tension. Comme le signale Virginie Sanders :

Son regard est tantôt décevant, tantôt brillant comme le soleil ou triomphant. Son sourire est tantôt cruel, tantôt immortellement clair. Mais c'est surtout dans son portrait psychologique qu'elle réunit de multiples contraires. Elle est irritable, indifférente, aveugle, ingrate, elle se plaît à tourmenter l'amoureuse et à verser les douleurs. [...] À d'autres endroits, cette présence intangible se transforme en divinité bienveillante qui entre en contact avec les mortelles¹¹⁵⁰.

La seule constante du portrait de Vénus/Aphrodite est, précisément, son caractère changeant. Déesse tutélaire d'une œuvre à son image, elle est un « être double¹¹⁵¹ », en mouvement perpétuel et dont les multiples facettes contredisent la rigidité de la représentation décadente d'une Vénus devenue amante fatale et cruelle. Vivien choisit d'épouser, dans *La Vénus des aveugles*, cette image moderne, mais la réduit à n'être qu'une des possibilités de la personnalité de la déesse, symbolisée par le nom latin, dans une œuvre qui fait la synthèse entre l'implacable Aphrodite/Vénus antique et la sombre déesse médiévale, c'est-à-dire, en quelque sorte, entre la déesse vue par les parnassiens puis par les décadents. Là comme ailleurs, Vivien sépare pour mieux mélanger. Elle sera l'une et l'autre, et, surtout, c'est là l'originalité de l'œuvre, les deux à

¹¹⁴⁹ « Korinna Triomphante », *ibid.* p. 113.

¹¹⁵⁰ Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 340.

¹¹⁵¹ Renée Vivien (Paule Riversdale), *L'Être double*, Aurillac, ErosOnyx, 2014.

la fois, comme dans la traduction/réécriture des *Kitharèdes*, dans laquelle Vivien, amplifiant les vers de Nossis, établit un portrait de la déesse empruntant à la fois aux arts décoratifs, aux représentations de la Vierge et à celles de la naissance de Vénus :

*La statue a surgi de l'ivoire et de l'or...
Et frissonnants, autour de ta forme divine,
Les passereaux, de l'aube ont pris leur prompt essor.
L'Aphrodita, debout et chrysiléphantine,
Illumine les flots gris de ses cheveux d'or¹¹⁵².*

Déesse aux multiples facettes, l'Aphrodite de Renée Vivien se distingue des représentations traditionnelles de la seconde moitié du XIX^e siècle par sa dualité essentielle. Déesse immortelle plutôt que « sinistre vampire¹¹⁵³ », Aphrodite est aussi image idéalisée de la femme aimée, et se dote de traits psychologiques complexes. Renée Vivien choisit à ses premiers recueils une tutelle déjà omniprésente tout au long du XIX^e siècle pour en proposer une image personnelle. La confrontation et la synthèse des différents portraits de la déesse lui permettent de faire émerger une nouvelle Vénus/Aphrodite changeante, insaisissable, et de se réapproprié une figure féminine centrale en composant avec, mais en décalage, des représentations traditionnelles. Elle reproduit ce phénomène d'entre-deux, qui est comme on l'a vu au centre de sa poésie, avec de nombreuses autres divinités féminines mythiques. Parmi elles, deux sont particulièrement exploitées : Perséphoné et Séléné.

Contrairement à Aphrodita, nous signale Virginie Sanders, « Perséphoné est une divinité toujours univoque et toujours distante¹¹⁵⁴ ». Là où la déesse de l'amour est ondoyante et changeante, c'est en effet plutôt par le caractère évanescent et lointain de son portrait que Perséphone se fait insaisissable. Déesse crépusculaire, elle renvoie à ce qui décline et personnifie donc elle aussi l'idéal d'entre-deux de la poésie de Renée Vivien. Elle privilégie l'écho au son, le reflet à la couleur, dans « *Water Lilies*¹¹⁵⁵ » :

*Perséphoné, tressant des couronnes de rêve,
Les cueillit, quand ses pas errèrent sur la grève*

*Des morts, où les reflets plus beaux que les couleurs,
Et les échos plus doux que les sons, où les fleurs*

*Sans parfum, sont tissés dans la trame du songe,
Où l'ivresse qui sourd des pavots se prolonge*

¹¹⁵² Renée Vivien, « Nossis », *Les Kitharèdes*, Aurillac, ErosOnyx, 2008, p. 105.

¹¹⁵³ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable*, op. cit., p. 201.

¹¹⁵⁴ Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, op. cit. p. 341.

¹¹⁵⁵ Renée Vivien, « *Water lilies* », *Évocations*, op. cit. p. 82.

*Et les lys ont gardé le pieux souvenir
Du pays tiède où tous les chocs vont s'amortir,*

*De la Déesse aux yeux de crépuscule tendre,
Dénouant ses cheveux de poussière et de cendre.*

Aux Enfers durant l'automne et l'hiver, et sur la terre le reste de l'année, Perséphone est l'entre-deux par excellence. Elle est aussi la déesse victime, violemment enlevée à sa mère par Hadès, et fort représentative de la brutalité masculine que Vivien dénonce dans toute son œuvre. Lors de ce rapt, la jeune fille joue parmi les fleurs, et notamment au milieu des « belles violettes¹¹⁵⁶ », fleur de prédilection de Vivien. Il n'est ainsi guère étonnant qu'elle ait attiré l'attention de la poétesse. Comme pour Aphrodite, elle s'inspire en large partie de l'œuvre de Swinburne, ainsi que de la représentation de la déesse par Dante Rossetti. Le monde de Perséphone est calme, sombre et propice à la rêverie, comme dans le « Garden of Proserpine¹¹⁵⁷ » du poète anglais :

| | | |
|--|----|--|
| <i>Here, where the world is quiet ;</i> | }} | Ici, où le monde est calme |
| <i>Here, where all trouble seems</i> | }} | Ici, où tout problème semble |
| <i>Dead winds' and spent waves' riot</i> | }} | Une révolte de vents morts et de vagues passées |
| <i>In doubtful dreams of dreams ;</i> | }} | Dans les rêves des rêves douteux |

Comme la figure du peintre préraphaélite, son corps et sa parure se confondent avec l'obscurité jusqu'à devenir irréels. Dans « Korinna triomphante¹¹⁵⁸ », la « déesse endormie » possède ainsi des « cheveux de ténèbres ». Partout, elle est caractérisée par sa pâleur, et notamment dans le poème « Timas¹¹⁵⁹ » :

*Déesse de la mort, pâle Perséphoné,
Dont l'Hadès recueillit les langueurs léthéennes,
Déesse dont le front semble un printemps fané,
Dont la voix est l'écho des voix élyséennes,
Déesse de la mort, pâle Perséphoné.*

Là comme ailleurs, Vivien préfère toutefois le nom très parnassien de « Perséphoné », que l'on retrouve dans les traductions de Leconte de Lisle ou dans « La Cithare¹¹⁶⁰ » de Banville, plutôt que le trop latin Proserpine. Malgré cela, le portrait de la déesse reste globalement plus fidèle aux représentations mortifères de

¹¹⁵⁶ Homère, « À Déméter », *Hymnes homériques*, in *L'Odyssée, Hymnes homériques, Épigrammes et La Batrakhomyomakhi*, trad. Charles Leconte de Lisle, Lemerre, 1893, p. 441.

¹¹⁵⁷ Algernon Charles Swinburne, « Garden of Proserpine », *Poems and Ballads, first series*, op. cit. p. 169.

¹¹⁵⁸ Renée Vivien, « Korinna triomphante », *Évocations*, op. cit., p. 113.

¹¹⁵⁹ « Timas », *ibid.* p. 120.

¹¹⁶⁰ Théodore de Banville, « La Cithare », *Les Exilés*, Paris, Eugène Fasquelle, 1899, p. 40.

la fin du siècle qu'à la légende originelle : de « chaste », « prudente » et « très belle », la fille de Déméter, animée par la même chasteté érotique que la majorité des figures féminines de l'œuvre de Vivien, devient « voluptueuse et sombre¹¹⁶¹ ». Elle se trouve ainsi, comme Aphrodite, en tension entre l'origine antique et l'interprétation moderne d'une Perséphone mystique, proche à certains égards de la figure d'Ophélie. Le mysticisme se lit particulièrement dans « *Water lilies*¹¹⁶² », cité plus haut, alors que plusieurs références chrétiennes se glissent dans le portrait de la déesse. À la fin du poème, les lys d'eau cueillis jadis par la déesse des Enfers ont gardé « le pieux souvenir/Du pays tiède où tous les chocs vont s'amortir », et ses cheveux sont « de poussière et de cendre », formule qui, malgré l'inversion, évoque nettement le « *ashes to ashes, dust to dust* » du *Book of common prayer* anglican, déjà repris dans le titre du recueil *Cendres et Poussières* publié une année plus tôt. Pourquoi christianiser Perséphone dans une poésie qui se revendique païenne ? Là comme ailleurs, il semble que Vivien s'amuse à brouiller les pistes. On pourrait y percevoir, à la manière de Swinburne dans son « *Hymn to Proserpine*¹¹⁶³ », une manière de représenter – de regretter – l'envahissement progressif du paganisme par le christianisme, les cheveux de Perséphone étant tristement recouverts des cendres et de la poussière biblique. On peut également supposer qu'il s'agit pour Vivien d'une stratégie de mélange syncrétique, comme on en rencontre tout au long de son œuvre, permettant de faire émerger une figure nouvelle et personnelle.

Ce désir de réappropriation de la figure de Perséphone se lit surtout dans l'exploitation que Renée Vivien fait d'un passage des écrits de Sappho, qu'elle traduit et module pour créer un épisode lesbien dans la vie de la déesse des Enfers. En effet si Hadès n'est jamais cité à côté de son épouse dans les recueils, plusieurs poèmes évoquent l'arrivée aux Enfers d'une jeune vierge, « Timas », à laquelle Perséphone ouvre « sa chambre nuptiale » :

*Ouvre d'un geste lent ta chambre nuptiale,
Où l'éternel soupir des Morts vient s'apaiser,
À l'ombre de Timas, la vierge liliale
Qui n'a jamais connu le désir du baiser :
Ô Déesse, ouvre-lui ta chambre nuptiale¹¹⁶⁴ !*

¹¹⁶¹ Renée Vivien, *Sappho*, Aurillac, ErosOnyx, 2009, p. 64.

¹¹⁶² Renée Vivien, « *Water lilies* », *Évocations*, op. cit. p. 82.

¹¹⁶³ Algernon Charles Swinburne, « *Hymn to Proserpine* », *Poems and Ballads*, op. cit., p. 67.

¹¹⁶⁴ Renée Vivien, « Timas », *Évocations*, op. cit., p. 120.

Ces vers d'Évocations sont une relecture d'un épisode des fragments dans lequel Timas, jeune fille morte avant son mariage, est accueillie par Perséphone. Dès la traduction du texte grec, dans Sappho, Vivien choisit, parmi les équivalences modernes des mots originels, ceux qui lui permettent de rendre la scène la plus équivoque possible :

C'est ici la poussière de Timas que l'azur sombre du lit nuptial de Perséphone reçut, morte avant l'hymen¹¹⁶⁵.

La majorité des traducteurs préfèrent en effet le terme « chambre », et n'attribuent pas nécessairement cette pièce à la déesse, préférant un article indéfini. Philippe Brunet traduit par exemple :

Ci-gît, poussière, Timas, qui fut, avant l'heure des noces,
dans une chambre bleu-nuit, par Perséphone reçue¹¹⁶⁶.

Le choix de traduction de Vivien permet de renforcer l'ambiguïté de la scène. La réécriture et l'amplification du fragment qui succèdent au texte littéral tire augmentent nettement la charge érotique de la scène, et annoncent le poème d'Évocations :

*Oh ! Le souvenir de ce corps lilial
Que Perséphone, voluptueuse et sombre,
Reçut dans l'azur de son lit nuptial
Paré de fleurs d'ombre¹¹⁶⁷ !*

La thématique homosexuelle est ainsi de plus en plus affichée au fil des versions. Les possibilités de la traduction permettent à Vivien de dresser le portrait d'une Perséphone lesbienne, éloignée d'Hadès et rapprochée de la vierge Timas. L'appropriation du mythe par Vivien est l'occasion d'éliminer la présence de l'homme et d'invalider tous les récits antérieurs masculins de la vie de la déesse des Enfers, selon lesquels elle aurait accompli sa tâche d'épouse avec bonheur. Avec plusieurs décennies d'avance, la poétesse fin-de-siècle réinvente une mythologie subjective, vue par un œil féminin et lesbien, capable de convenir à ce « je » lyrique inédit. On rencontre en effet plus aisément ce modelage des figures mythiques en miroir du sujet créateur dans les écrits féminins de la seconde moitié du XX^e, comme le signalent Sandra M. Gilbert et Susan Gubar :

¹¹⁶⁵ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 64.

¹¹⁶⁶ Sappho, *Poèmes et fragments*, trad. Philippe Brunet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, p. 129.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*

*Traditionnal figures of patriarchal mythology like Circe, Leda, Cassandra, Medusa, Helen, and Persephone have all lately been reinvented in the images of their female creators, and each poem devoted to one of these figures is a reading that reinvents her original story*¹¹⁶⁸.

[Les figures traditionnelles de la mythologie patriarcale comme Circé, Leda, Cassandre, Méduse, Hélène ou Perséphone ont toutes été par la suite réinventées à l'image de leur créatrice, chaque poème dédié à une de ces figures est une lecture qui réinvente son histoire originelle.]

Le procédé de réappropriation est de surcroît particulièrement habile chez Vivien, dans la mesure où il s'appuie sur un texte originel : les fragments saphiques étant à la base de cette interprétation d'une Perséphone lesbienne, celle-ci apparaît comme irréfutable. La poétesse joue sur les différentes possibilités de traduction, puis procède à une amplification. C'est là un stratagème qu'elle avait déjà utilisé avec Aphrodite. Elle donne en effet à un fragment de Sappho une équivalence étrange : « et certes j'ai couché en songe avec la fille de Kuprôs¹¹⁶⁹ ». Exploitant la polysémie des mots grecs, elle insuffle là aussi le thème lesbien dans le récit originel. Cette traduction est ensuite réécrite. Le cadre du rêve est alors évacué, et le couple antique se confond avec le couple moderne de la poétesse et de son amante à mesure que le texte s'éloigne de sa version originelle, tout en conservant la première personne :

*Je t'ai possédée, ô fille de Kuprôs !
Pâle, je servis ta volonté cruelle...
Je pris, aux lueurs du flambeau d'Hespérôs,
Ton corps d'Immortelle*¹¹⁷⁰.

L'incursion dans le récit originel donne toute sa légitimité à ce déplacement lesbien, et permet à Vivien d'établir une mythographie nouvelle qui fait fi de l'hétérosexualité et de la présence masculine. Malgré l'apparence traditionnelle du traitement des figures féminines mythiques, Vivien construit sa propre théogonie en multipliant les déplacements et les mélanges.

Renée Vivien donne de la mythologie grecque sa propre version, tendue entre authenticité parnassienne et esthétique décadente. Cet entre-deux lui permet de développer, à l'intérieur des récits des origines, la thématique lesbienne. La troisième déesse représentée de manière récurrente, Séléné, est, elle aussi, rendue équivoque par le texte de Vivien. Dans *Du vert au violet* nous est ainsi raconté le baiser qu'elle

¹¹⁶⁸ Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, Londres, Yale university press, 1984, p. 80.

¹¹⁶⁹ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit. p. 47.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

« fit fleurir jadis sur le front d'une morte¹¹⁷¹ », tandis que le poème « Fleurs de Séléné¹¹⁷² », dans *Cendres et Poussières*, met en scène un groupe de femmes entourant la déesse. Partout dans la mythographie établie par la poétesse fin-de-siècle, l'homosexualité est suggérée : soit directement, soit par le rejet des hommes, soit par un geste de révolte symbolique. Elle est rarement une affirmation nette. Renée Vivien joue de toutes les ambiguïtés des scènes qu'elle décrit et des flottements du langage pour installer l'idée du saphisme sans pour autant l'affirmer avec certitude ou l'exposer trop clairement. Ce jeu ambigu permet à la fois de donner une existence au lesbianisme qui tranche avec les représentations voyeuristes de la fin du siècle, et de ne pas contrevenir de manière trop évidente aux récits traditionnels. Séléné aime tantôt une morte, tantôt des femmes-fleurs irréelles, empêchant tout contact réel, Perséphone reçoit Timas devenue « poussière » dans son lit nuptial, Psappha couche avec Aphrodite « en songe ». La portée érotique est ici plus évidente, mais Vivien propose dans sa traduction, comme pour faire contrepoids, une « autre version du fragment » dans laquelle Sappho dit avoir « parlé en songe avec la fille de Kuprôs »¹¹⁷³. Pour remédier à l'absence globale des amours lesbiennes dans les récits fondateurs, Vivien joue de toutes les potentialités de la traduction et de la métaphore. Elle intègre ainsi finement la thématique homosexuelle aux récits théogoniques, sans adopter la complaisance de ses contemporains pour ce qu'ils considèrent des anomalies sexuelles. Si la mythologie d'une part, la thématique lesbienne de l'autre sont en vogue à la fin d'un siècle hanté par l'exploration des refoulements de l'âme, Vivien propose de ces deux leitmotifs une version personnelle. À la fois proches et en décalage vis-à-vis des représentations fin-de-siècle, les déesses antiques de Renée Vivien sont sensuelles et implacables, mais aussi rendues à leur idéalité première et à leur cadre originel. Là encore, c'est en jouant sur un balancement entre reprise et déprise vis-à-vis des œuvres de son temps qu'émerge la poétique de Vivien. Les déesses antiques occupent le centre de la mythographie de Renée Vivien, dans laquelle les dieux masculins, s'ils ne sont pas totalement exclus, sont renvoyés à un rôle secondaire à double titre. En effet, non seulement ils ne sont pas les objets principaux du culte poétique, mais encore la relecture lesbienne permet-elle de leur confisquer toute intrigue amoureuse.

¹¹⁷¹ Renée Vivien, « Le Baiser de Sélanna », *Du vert au violet*, p. 141.

¹¹⁷² Renée Vivien, « Fleurs de Séléné », *Cendres et Poussières*, in *Poèmes 1901-1910*, op. cit. p. 59.

¹¹⁷³ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 48.

S'ils sont nettement plus rares que les déesses, les dieux grecs ne sont pas absents de l'œuvre de Vivien. Elle fait en réalité un usage beaucoup plus subtil de la mythologie en inversant le centre et la périphérie : l'œuvre n'occulte pas l'existence masculine mais la rend accessoire, ou plutôt lui confie la place habituellement dévolue aux figures féminines. Vivien inverse les rôles en plaçant les déesses au cœur du poème, et les dieux autour. Ce procédé est particulièrement remarquable si l'on s'intéresse au cas d'Éros, dieu masculin le plus présent dans l'œuvre. Éros, qui apparaît bien souvent aux côtés d'Aphrodite, lui est toujours inférieur. Dans « Invocation¹¹⁷⁴ », qui ouvre le recueil *Cendres et Poussières*, il est son serviteur :

*Amante qui versa, impérieusement,
Comme on verse le nard et le baume et la myrrhe,
Devant l'Aphrodita, Maîtresse de l'Éros,
L'orage et l'éclair de ta lyre,
Ô Psappa de Lesbôs !*

De serviteur, il devient esclave dans la traduction que Vivien produit des textes saphiques. Utilisant un court fragment, « Toi et l'Éros, mon serviteur¹¹⁷⁵ », la poétesse force nettement le trait dans sa réécriture :

*L'Erôs qui t'implore et te suit pas à pas
Élève vers toi son regard doux et grave :
Il pleure en t'ouvrant vainement ses deux bras,
L'Erôs, ton esclave.¹¹⁷⁶*

Pour attester de la soumission du dieu amour à Aphrodite, celle-ci n'allant pas de soi, la poétesse place en exergue de sa traduction une référence à Maxime de Tyr. Celui-ci, dans sa dissertation XXIV, établit en effet un rapprochement entre Diotime du *Banquet* et Sappho, toutes deux partageant leur avis sur la nature d'Éros :

Cité par Maxime de Tyr, pour prouver que Psappa partageait l'avis de Diotime, lorsque celle-ci dit à Socrate [Platon : *Banquet*] que l'Erôs n'est pas le fils, mais le serviteur de l'Aphrodita¹¹⁷⁷.

Un recueil plus tard, Vivien amplifie un autre fragment de Sappho dans « Atthis délaissée¹¹⁷⁸ », poème dramatique polyphonique publié dans *Évocations*. Elle fait alors dire à l'aède grecque :

*Pour l'Aphrodita j'ai dédaigné l'Éros,
Car je n'ai de joie et d'angoisse qu'en elle.*

¹¹⁷⁴ Renée Vivien, « Invocation », *Cendres et Poussières*, *op. cit.* p. 51.

¹¹⁷⁵ Renée Vivien, *Sappho*, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁷⁶ *Ibid.* p. 57.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁷⁸ Renée Vivien, « Atthis délaissée », *Évocations*, *op. cit.*, p. 107.

Lorsqu'il n'accompagne pas la déesse et qu'il n'est pas soumis à elle, Éros se mue en puissance principalement malfaisante, torturant de son feu le sujet poétique ou les amantes de Sappho. « Douceur de mes chants¹¹⁷⁹ » est l'occasion d'évoquer « les tourments de l'Éros », « Psappha revit¹¹⁸⁰ », au début d'*À l'heure des mains jointes*, de l'affubler du qualificatif « mortel ». Dans « Atthis délaissée¹¹⁸¹ », la jeune amante de Sappho est victime à deux reprises des sorts du dieu. Elle se plaint d'abord de l'emprise du souvenir amoureux :

*L'ingénieux Érôs, le tisseur de chimère,
Brode les souvenirs dans une trame d'or...
Tel qu'un amer baiser sur des lèvres amères,
Le passé me possède et me meurtrit encor.*

Puis de la force du désir :

*Tu me brûles, Érôs... Mon cœur est lourd du poids
Des sons évanouis et des splendeurs fanées.*

Comme le signale Virginie Sanders, Vivien amplifie dès sa traduction des fragments de Sappho les tourments physiques imposés par Éros. Ainsi, la version littérale « L'Éros qui délie mes membres aujourd'hui me dompte¹¹⁸² » devient, dans la réécriture de la poétesse :

*Aujourd'hui l'Erôs fatal, amer et doux,
L'Erôs qui ressemble à la Mort, me tourmente,
Maîtrise mes flancs et brise mes genoux
Dans l'angoisse ardente¹¹⁸³.*

Plus loin, le fragment « L'Erôs aujourd'hui a déchiré mon âme, vent qui dans la montagne s'abat sur les chênes¹¹⁸⁴ » donne lieu lui aussi à une version plus grave :

*L'Erôs a ployé mon âme, comme un vent
Des montagnes tord et brise les grands chênes...
Et je vois périr, dans le flambeau mouvant,
L'essor des phalènes¹¹⁸⁵.*

Contrairement à Aphrodite, Éros tient un rôle relativement univoque. Serviteur de la déesse de l'amour, il sert d'allégorie à la part destructrice du désir. Il représente

¹¹⁷⁹ « Douceur de mes chants », *ibid.*, p. 71.

¹¹⁸⁰ Renée Vivien, « Psappha revit », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁸¹ Renée Vivien, « Atthis délaissée », *Évocations*, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁸² Renée Vivien, *Sappho*, *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

à bien des égards un antidieu, le reflet négatif d'Aphrodite, globalement soumis à elle. Les divinités masculines partagent tous cette infériorité vis-à-vis des déesses, selon différentes modalités toutefois.

Pour les deux autres dieux les plus représentés, Hadès et Zeus, il n'est plus question de servitude. En effet, c'est l'organisation syntaxique des poèmes qui se charge de leur donner une place très secondaire. Le dieu des dieux n'apparaît qu'à deux reprises dans les recueils de Renée Vivien, sans compter les occurrences de *Sapho*, puisqu'elles sont dictées par les fragments d'origine. Son nom notamment convoqué dans « La Mort de Psappa¹¹⁸⁶ » du recueil *Évocations*, dans lequel la poétesse reprend l'une de ses réécritures du texte saphique :

*Moi, fille de Zeus, je frapperai l'orgueil
De celle qui fuit ton baiser, ô poète !
Tu verras errer vainement sur ton seuil
Son ombre inquiète.*

Vivien reprend ici opportunément la périphrase de l'aède grecque, qui lui permet de ne citer Zeus qu'en complément du nom. Sa présence sert en premier lieu à agrandir l'aura du personnage parlant, Aphrodite. Hadès lui aussi apparaît souvent dans des tournures périphrastiques, et notamment dans la formule « la maison de l'Hadès¹¹⁸⁷ », renvoyant aux Enfers, ou bien pour désigner indirectement Perséphone, avec le vers « Contemple sur ton seuil de pierre, ô sombre proie/De l'Hadès et du Styx¹¹⁸⁸ ». L'omniprésence d'un article défini devant le nom du dieu tend d'ailleurs à n'en faire qu'un synonyme du monde souterrain. En effet, si l'article défini est utilisé pour Aphrodite, c'est bien souvent pour éviter un hiatus sonore, comme dans « Atthis délaissée¹¹⁸⁹ » avec « Offre à l'Artémis les sombres violettes/À l'Aphrodita la pourpre des iris », ou pour créer un parallélisme avec Éros, tel que le fait le poème « Invocation¹¹⁹⁰ » avec « Devant l'Aphrodita, Maîtresse de l'Éros ». Pour le dieu de l'amour, déjà, la présence du déterminant est plus ambiguë. Si elle sert parfois de consonne d'appui utile à la prononciation du vers, elle est plus souvent gratuite que pour la déesse. Elle tend ainsi à confondre la personne du dieu grec avec un synonyme d'amour, d'autant que, contrairement à Aphrodite, il n'est jamais corporellement représenté. Comme lui, Hadès ne fait l'objet d'aucune description physique, si ce n'est en tant que lieu :

¹¹⁸⁶ Renée Vivien, « La mort de Psappa », *Évocations*, op. cit., p. 84.

¹¹⁸⁷ Renée Vivien, *Sapho*, op. cit., p. 61.

¹¹⁸⁸ Renée Vivien, « La mort d'une Bacchante », *Évocations*, op. cit., p. 74.

¹¹⁸⁹ « Atthis délaissée », *ibid.*, p. 107.

¹¹⁹⁰ Renée Vivien, « Invocation », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 51.

*Elle a chanté l'Hadès illuminé
D'étoiles, et la paix des demeures funèbres
Où, lune de l'hiver, règne Perséphoné,
La Déesse endormie aux cheveux de ténèbres.
Elle a chanté l'Hadès où languissent les fleurs¹¹⁹¹ [...]*

Le dieu Hadès est nettement supplanté par Perséphone, et n'est qu'une manière hellénisante de désigner le lieu des Enfers. Ainsi la déesse dort-elle « au fond de l'Hadès » dans « Soir¹¹⁹² », rendant impossible la personnification, tandis que la voix poétique ne craint pas « l'oubli dans l'Hadès noir » dans le poème « Psappha revit¹¹⁹³ ».

Vivien reprend globalement le panthéon choisi avant elle par Sappho, mais aussi par les artistes fin-de-siècle, dont Jean Pierrot nous précise, prenant l'exemple de Jean Lorrain, qu'ils développent un goût particulier pour « les figures légendaires d'Eros, de Séléné, de Zeus, de Vénus, d'Helios¹¹⁹⁴ ». Elle n'exclut pas entièrement la présence de dieux masculins, mais les place en marge de sa mythographie. L'absence d'Orphée, véritable obsession chez les décadents, est tout de même remarquable, et surtout celle de Narcisse, dans une poésie hantée par la question du double et de la réflexivité. On ne s'étonnera toutefois pas qu'elle préfère Écho, autre figure du dédoublement, à Narcisse. Si cette dernière n'est pas personnellement présente dans l'œuvre, son nom devenu commun est partout dans les recueils, et sa présence mimée constamment par le jeu des sonorités. Quant à Orphée, sa présence est rendue inutile par Psappha, devenue la Musicienne primordiale. Les deux dieux masculins exclus font toutefois l'objet de suggestions discrètes qui, comme autant de clin d'œil, font pencher l'interprétation du côté de l'omission stratégique. Les reflets et les miroirs sont partout dans les recueils de Renée Vivien, mais un seul clin d'œil est fait à Narcisse dans « Lamentation¹¹⁹⁵ », nous indiquant bien qu'il s'agit fort probablement d'une omission volontaire. La poétesse y évoque les fleurs « narcisses » qui tournent « vers l'onde leurs yeux blonds », à la manière du jeune homme piégé par Némésis. Orphée, quant à lui, se voit concéder une allusion indirecte dans « Vers les Sirènes¹¹⁹⁶ », dans lequel la voix poétique raille la lâcheté des matelots voulant résister au chant des sirènes. Elle évoque les « compagnons d'Ulysse », mais l'on pense également aux Argonautes, sauvés du danger par la voix d'Orphée, notamment parce que la dernière strophe fait écho à l'histoire de Boutès plongeant pour rejoindre les sirènes, avant de devenir l'amant d'Aphrodite :

¹¹⁹¹ Renée Vivien, « Korinna triomphante », *Évocations, op. cit.*, p. 113.

¹¹⁹² « Soir », *ibid.*, p. 102.

¹¹⁹³ Renée Vivien, « Psappha revit », *À l'heure des mains jointes, op. cit.*, p. 165.

¹¹⁹⁴ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent, op. cit.*, p. 248.

¹¹⁹⁵ Renée Vivien, « Lamentation », *Évocations, op. cit.*, p. 88.

¹¹⁹⁶ « Vers les sirènes », *ibid.*, p. 111.

*[...] Pour une heure
Je donne l'existence humaine ! Pour un chant
Vaguement répété par la mer au couchant,
Pour un visage à peine entrevu, se penchant
Sur le miroir brisé des ondes, – pour une heure,
J'accepte le silence où le néant demeure,
Le silence où périt la mémoire du chant...*

Avec la métaphore du « miroir brisé des ondes », cette ultime strophe clôt le poème sur une allusion conjointe aux deux dieux exclus des recueils. Cette présence minime, en creux, pourrait bien être le fruit d'un jeu intertextuel de plus : la poétesse choisit de ne pas faire apparaître ces deux figures centrales dans l'esthétique fin-de-siècle tout en les suggérant en filigrane. Quant à Hadès, Éros et Zeus, ils servent avant tout, chacun à leur manière, à démontrer la puissance des déesses Perséphone et Aphrodite.

Inversant les lectures habituelles, Renée Vivien place les femmes au centre de la mythologie et leur donne une représentation nouvelle, caractérisée par sa fluidité, tendue entre l'image antique devenue inatteignable et l'image moderne dévoyée. Elle joue sur les marges du récit antique et déplace le regard vers des divinités choisies dont elle remodèle l'image. La question de la réflexivité tient une place centrale dans ce procédé comme partout dans l'œuvre : dans la réécriture féminine des mythes immémoriaux, la poétesse trouve une justification à sa propre existence et un catalyseur à sa propre parole. Replacée au centre, valorisée dans son rôle créateur, l'origine mythique des femmes, chargée de surcroît d'une ambiguïté sexuelle nouvelle, légitime par ricochet l'acte de l'écriture féminine et lesbienne. Guère étonnant, dès lors, que ce procédé de déplacement et cette tentative de déprise des récits traditionnels masculins s'appliquent également, et peut-être de manière plus radicale, aux mythes bibliques.

2 - INVERSER LE RÉCIT BIBLIQUE

Renée Vivien entretient avec la religion chrétienne un rapport très ambigu. En partie élevée dans la capitale française, la jeune Pauline Tarn vit son retour en Angleterre et l'éducation traditionnelle d'influence victorienne qu'elle reçoit dès lors comme un crève-cœur. Le rejet du pays d'origine marque sa vie autant que son œuvre, et se manifeste par son installation définitive à Paris, par son choix de pseudonyme et surtout de langue d'écriture. L'Angleterre devient synonyme, écrit Jean-Paul Goujon dans sa biographie de Vivien, de « la grisaille de Londres, la bigoterie, l'hypocrisie » et surtout de « l'ennui, l'interminable ennui des dimanches

anglais »¹¹⁹⁷. « Qu'est-ce pour elle qu'un dimanche anglais ? » poursuit-il avant de citer une lettre de la jeune fille à Amédée Moullé : « Des prières et du rosbif, deux choses également indigestes pour mon estomac frivole de Parisienne »¹¹⁹⁸. C'est après la mort de son père que Pauline Tarn, forcée de retourner en Angleterre en 1890, se fâche définitivement avec son pays de naissance. Le rejet de la contraignante morale victorienne et l'agacement causé par le protestantisme ne vont toutefois pas avec un refus en bloc de la religion chrétienne. En 1893, lorsqu'elle rédige *Ma vie et mes idées*, la jeune fille dit encore « croi[re] à l'amour de Dieu¹¹⁹⁹ », projette l'écriture d'un volume de prose sur « La Vraie Chrétienté¹²⁰⁰ » et ponctue son texte de pieuses envolées lyriques sur Jésus-Christ :

Oh ! Jésus ! Que je suis indigne de prononcer votre nom : Sauveur Divin je crois en votre Divinité ! et je veux toujours y croire ! Jésus : faites que ce soit le cri de toute ma vie, et mon dernier cri dans la mort !¹²⁰¹

Ce n'est donc que plus tard, fort probablement après son installation définitive à Paris autour de 1899, que Renée Vivien devient la païenne des recueils, probablement influencée par sa rencontre avec Natalie Barney, et surtout par ses lectures. Quoi qu'il en soit, au moment de la rédaction de ses œuvres, le rejet de l'Angleterre et du christianisme vont de pair. Lorsque Vivien cite, sans référence, le Nouveau Testament en épigraphe de ses œuvres, elle choisit l'anglais, mettant ainsi à distance conjointement et la langue et le texte, par la suite traduits et paganisés. Le titre de sa deuxième publication en vers, *Cendres et Poussières*, est éclairé par l'exergue biblique « *ashes to ashes, dust to dust*¹²⁰² ». Or le recueil, entièrement païen, s'ouvre sur une « Invocation » à Psapha de Lesbos, commémorant au seuil du livre le retour à la poussière du christianisme lui-même. *La Vénus des aveugles*, quant à lui, est doté de l'épigraphe « *for those that sit in darkness and in the shadow of death*¹²⁰³ », citation tronquée du psaume de Luc « *To give light to those who sit in darkness and in the shadow of death* ». Ici, non seulement le sens de la citation est inversé par le remplacement de « *to give light to* » par « *for* », mais encore la parole biblique est-elle

¹¹⁹⁷ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, Paris, Régine Deforges, 1986, p. 41.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹⁹ Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, in *Le Papillon de l'âme, œuvres intimes inédites*, présentation de Marc Bonvalot, Paris, OIP, 2011, p. 107.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁰² Renée Vivien, *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁰³ Renée Vivien, *La Vénus des aveugles*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 123.

invalidée d'emblée par le titre du recueil, qui fait de Vénus la nouvelle Vierge Marie. Ce choix de lier le Nouveau Testament et la langue anglaise est une manière de rejeter, plus précisément, le protestantisme de l'enfance, plutôt que le christianisme en bloc. Ce dernier n'est en effet pas absent des recueils de Vivien. Outre qu'il s'affirme dans le mysticisme général de l'œuvre, la poétesse trouve volontiers son inspiration dans l'Ancien Testament, et notamment dans les récits de la Genèse. Si le Nouveau Testament fonctionne souvent comme un repoussoir, la Bible hébraïque fait l'objet, au même titre que la mythologie, d'une relecture tout à fait singulière, et participe au syncrétisme de l'œuvre. Renée Vivien s'inscrit dans la tendance fin-de-siècle, époque de défiance vis-à-vis du christianisme, durant laquelle il se trouve mis en concurrence avec le « retour des dieux¹²⁰⁴ » païens. C'est là ce que résume Sophie Jeddi dans son étude sur la christianisation de la figure de Vénus :

Chez les décadents, la célébration du « retour des dieux » passe nécessairement par la chute du Christ et le déclin des valeurs édictées par la Bible. Dans *Les Dieux en exil*, Heine raconte comment, au début de l'ère chrétienne, le triomphe de la nouvelle religion s'est appuyé sur la destruction des idoles païennes, ravalées au rang de démons [...].

Si, à présent, les divinités païennes resurgissent en un temps crépusculaire qui ouvre volontiers sur une nuit de l'histoire, c'est au détriment du dieu chrétien et à la faveur d'une conception cyclique de l'univers qui repose sur l'éternel retour du même. Cependant, c'est la transition qui intéresse la fin-de-siècle, ce moment où l'alternance confine à la concomitance et où s'affirme le mélange, c'est-à-dire l'hybridité¹²⁰⁵.

Le christianisme et le paganisme cohabitent et se contaminent l'un l'autre dans bien des œuvres de la fin du siècle, et particulièrement chez Renée Vivien pour qui le mouvement d'hybridation touche tous les niveaux de l'œuvre. Certaines figures mythologiques se chargent de valeurs ou d'un mysticisme tous chrétiens, tandis que les images du Nouveau Testament sont largement envahies par les idoles antiques.

Outre les épigraphes, le lecteur rencontre des références à la Bible à l'intérieur de certains poèmes, et notamment dans ceux de *La Vénus des aveugles*, dont le titre annonce d'emblée un étrange mélange des cultes. Le nom du poème « Cérès Éleusine¹²⁰⁶ » crée lui aussi une rencontre, entre le culte latin et la mythologie grecque, l'expression habituelle étant Déméter Éleusine, en référence à la ville dont elle est la gardienne. Le texte s'ouvre sur une atmosphère résolument païenne, avec l'évocation des « mystères de Cérès », de l'« Évohé des Bacchantes », du soir

¹²⁰⁴ Sophie Jeddi, « Venus pervertie : variations autour de l'anneau de Vénus, ou de l'émergence d'une Vénus chrétienne », in *Les Mythes de la décadence*, op. cit., p. 56.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ Renée Vivien, « Cérès Éleusine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 136.

« accroupi comme un sphinx » et de Syrinx. Au milieu de ce cadre, une « étrange et pâle prêtresse », « délaissant l'autel de Vénus » apporte des fleurs à une « Bonne Déesse » dont on ne connaît pas le nom. Les fleurs qui sont au centre de ce culte, les « daturas » et les « lotus », évoquent l'Extrême-Orient, tandis que la strophe suivante décrit l'enlacement de deux femmes sous l'égide d'« Ashtaroth », démon occulte, mais aussi nom hébreu de la déesse égyptienne Astarté, d'origine cananéenne, ancêtre d'Aphrodite/Vénus :

*Car la blonde enlace la brune,
Et les servantes d'Ashtaroth,
Aux vêtements de clair de lune,
Te narguent, Deus Sabaoth.*

Le Dieu chrétien de la Bible hébraïque est ainsi nargué, avant que la dernière strophe ne signe la rencontre entre la liturgie catholique et ce monde féminin et païen, dans une profanation finale :

*Les nonnes et les courtisanes,
Mêlant la belladone au lys,
Chantent les Te Deum profanes
Et les joyeux De profundis.*

On retrouve cette rencontre, et surtout cette mise à mal du christianisme par le paganisme, dans *À l'heure des mains jointes*, alors que le poème « Pénitentes Espagnoles¹²⁰⁷ » décrit des religieuses dont le « cilice a mordu [les] seins endoloris » qui « dansent, ainsi que de noires Ménades ». Il est à noter que ce sont souvent sous leurs noms latins que les divinités antiques se mêlent au christianisme, dans la droite ligne de la tradition décadente. Ailleurs dans le même recueil, le poème « Ainsi je parlerai...¹²⁰⁸ » est l'occasion pour la poétesse de proclamer son adhésion complète aux croyances païennes, mais en s'adressant paradoxalement... au Christ :

*Si le Seigneur penchait son front sur mon trépas,
Je lui dirais : « Ô Christ, je ne te connais pas. »*

*« Seigneur, ta stricte loi ne fut jamais la mienne,
Et je vécus ainsi qu'une simple païenne. »*

La voix poétique donne plus loin la raison de sa défiance envers le christianisme, qui semble résider dans son rejet des croyants plutôt que du Dieu lui-même :

¹²⁰⁷ Renée Vivien, « Pénitentes espagnoles », *À l'heure des mains jointes*, op. cit. p. 200.

¹²⁰⁸ « Ainsi je parlerai », *ibid.*, p. 167.

*Le soleil me ceignait de ses plus vives flammes,
Et l'amour m'inclina vers la beauté des femmes
[...]
Comme je ne cherchais que l'amour, obsédée
Par un regard, les gens de bien m'ont lapidée.*

Les lesbiennes n'ont pas de place dans un culte organisé par les hommes et dont ils sont les arbitres. Devant cette corruption de l'idéal chrétien, la voix poétique, pourtant si fièrement païenne, demande au Dieu chrétien un jugement sans interférence humaine :

*Vois, maintenant, Seigneur, juge – moi. Car nous sommes
Face à face, devant le silence des hommes.*

Le sujet poétique féminin et lesbien ne peut se retrouver dans un christianisme rigide, masculin et décadent. Le paganisme, ou plutôt le syncrétisme de Vivien tient, outre la tendance d'époque, de la quête existentielle : celle d'un culte indéfini, dans lequel différenciation sexuelle et soumission féminine ne tiendraient pas un rôle structurant. C'est là également ce que montre un conte de *Brumes de Fjords*, dans lequel « Un homme », voulant être l'« Être parfait » au-delà du Christ, reproche au prophète chrétien de n'avoir pas tout vécu, n'ayant jamais connu « l'abîme du péché », et se lance dans les pires abominations :

« Celui qui n'a point péché n'est point l'Être parfait. »
Et l'homme qui aspirait à la beauté absolue de son âme, décidé de connaître toutes les défaillances et toutes les luxures qui damnent et qui sauvent les hommes.
Il voulut savoir le charme du meurtre.
[...] Parmi l'or des coupes renversées et dans le souffle des roses, il ordonne de brûler des femmes nues.
[...] Dans la pourpre d'un crépuscule d'été, il viola sa sœur¹²⁰⁹.

La lecture du christianisme étant corrompue par les hommes – au sens d'individus masculins –, et n'étant que douleurs pour les femmes, le sujet poétique féminin doit le réinventer, quitte à inverser complètement les valeurs religieuses traditionnelles, comme dans la « Genèse profane¹²¹⁰ » qui ferme le même recueil. Renée Vivien y reprend les versets bibliques, et met dos à dos, « avant la naissance de l'univers », « deux principes éternels, Jéhovah et Satan ». Or, ajoute-t-elle, « les deux principes se haïssaient d'une haine profonde ». Jéhovah crée, comme dans le récit originel, la lumière, le ciel, le printemps, les animaux, et l'homme, tandis que Satan met au monde « le mystère de la nuit », « l'implacable azur de la grâce fuyante des nuages », « la mélancolie de l'automne », « les fleurs » qui jaillissent de son

¹²⁰⁹ Renée Vivien, « L'Impossible perfection », *Brumes de Fjords*, Paris, Lemerre, 1902.

¹²¹⁰ « La Genèse profane », *ibid.*, p. 115.

« furtif sourire », autant de formules qui indiquent déjà au lecteur le parti pris par la voix poétique, avant de fabriquer « la chair de la Femme ». Cette nouvelle Genèse se termine naturellement sur la création littéraire, dans un nouveau mélange des cultes, puisque Jéhovah souffle l'inspiration à un Homère dont la description n'est guère flatteuse :

Homère célébra la magnificence du carnage et la gloire du sang versé, la ruine des villes, les sanglots des veuves, les flammes dévastatrices, l'éclair des épées et le choc des combats.

Satan, lui, s'incline sur « Psapphâ, la Lesbienne », qui dès lors chante « les formes fugitives de l'amour, les pâleurs et les extases, le déroulement magnifique des chevelures, le brûlant parfum des roses, l'arc-en-ciel, trône de l'Aphrodita [...] ». Il est à noter que l'on retrouve, ici, la dichotomie qui oppose l'idéal de la poikilia au rouge du « sang versé ». De christianisme contre paganisme, Vivien déplace la confrontation entre un culte masculin et un culte féminin. C'est par l'inversion complète du monde – du bien et du mal, du centre et de la marge, des sexes, des rôles – que le sujet poétique féminin lesbien, « inverti » dans l'ordre instauré, se trouve remis à l'endroit et légitimé dans son écriture. Le Satan féminin de Vivien est réhabilité par cette mise à nue de la perversité et de la violence du monde tel qu'il est dirigé par le culte d'un Jéhovah masculin. Cette séparation des principes originels donne lieu, dans *Une femme m'apparut*, à une autre théorie de l'univers, présentée exactement dans les mêmes termes, mais dans laquelle le « Principe mâle » a remplacé son inventeur Jéhovah, et le « Principe femelle » Satan :

Tout ce qui est laid, injuste, féroce et lâche, émane du Principe Mâle. Tout ce qui est douloureusement beau et désirable émane du Principe Femelle. Les deux Principes sont également puissants, et se haïssent d'une haine inextinguible¹²¹¹.

Il s'agit ainsi pour Renée Vivien, plutôt que d'éliminer le christianisme, de revenir aux origines pour en redessiner, voire en inverser totalement les fondements. Son objectif, affiché dans la suite de ce passage, est le « triomphe définitif du Principe Femelle¹²¹² » représenté par Satan, c'est-à-dire l'effacement, dans l'histoire de la création du monde comme dans les récits qui la relatent, du rôle masculin. La Bible hébraïque intéresse davantage Vivien que le Nouveau Testament parce qu'elle contient les récits de la Genèse et permet, en procédant par déplacement, cette redéfinition inversée du culte – les femmes devenant centrales et le diable devenant le Bien – depuis son origine. Dans l'Ancien Testament, la poétesse consacre certaines

¹²¹¹ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Paris, Lemerre, 1904, p. 18.

¹²¹² *Ibid.*, p. 19.

figures féminines en conservant toujours ce mouvement d'inversion des valeurs et de déplacement du point de vue. Elle redore le blason de ces femmes dont les portraits s'établissent en miroir du sujet poétique, et notamment de Lilith, qui prend la place d'Ève, voire d'Adam, comme origine de l'humanité.

La légende de Lilith est bien connue lorsque Renée Vivien lui consacre un poème en prose de *Du vert au violet*. « Figure des commencements¹²¹³ », écrit Pascale Auraix-Jonchière, Lilith traverse l'histoire depuis la période sumérienne, soit le IV^e millénaire avant Jésus-Christ. Démone, elle trouve ses racines dans la première civilisation mésopotamienne, sous le nom de Lils, puis devient Lilitu, « courtisane sacrée de la déesse de la guerre et de l'amour, Innana¹²¹⁴ », pour les Babyloniens. La croyance en cette force obscure est ensuite amenée en Palestine, et Lilith « s'enracine dans la pensée juive¹²¹⁵ ». Elle apparaît dans l'Ancien Testament en Isaïe 34, 14 comme un être maléfique au milieu d'un décor apocalyptique. C'est l'*Alphabet de Ben Sira*, datant du Xe siècle après Jésus-Christ, qui fait de Lilith la Première Ève et le « sujet central d'un mythe cosmogonique tu par la Bible, ou plus exactement présent « en creux »¹²¹⁶ », dans une incohérence entre le premier chapitre qui annonce « Élohim créa donc l'homme à son image [...] ; Il les créa mâle et femelle¹²¹⁷ », et le deuxième qui dissocie la création d'Adam puis celle d'Ève. Cette première femme, « instigatrice et volitive », « sexuellement désirante »¹²¹⁸, refuse de se soumettre à Adam, et lui préfère Sammaël. Le *Zohar* de la Kabbale contribue par la suite à fixer le mythe au Moyen-Âge, et c'est ainsi qu'il parvient aux artistes du XIX^e siècle qui en font un motif récurrent.

« Lilith est devenue fille du XIX^e siècle, qui se plaît à lui redonner vie¹²¹⁹ », écrit Pascale Auraix-Jonchière. Le tournant du siècle, surtout, à la suite notamment de Victor Hugo dans *La Fin de Satan*, de Huysmans dans *Là-bas*, d'Anatole France, d'Auguste de Belloy ou encore de Rossetti qui représente « Lady Lilith » en 1866, est fasciné par cette femme fatale primordiale. *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam et la *Lulu* de Champsaur en sont des avatars, Marcel Schwob publie *Cœur double*, dont

¹²¹³ Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, op. cit., p. 5.

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p.10.

¹²¹⁷ La Genèse, Chapitre I, 21-28, *Le Pentateuque*, in *La Bible*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, dir. Édouard Dhorme, tome 1, *L'Ancien Testament*, 1962, p. 5.

¹²¹⁸ Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, op. cit., p. 12.

¹²¹⁹ *Ibid.* p. 32.

une partie lui est consacrée, en 1891. Jean Lorrain lui dédie un sonnet de *L'Ombre ardente*, Rémy de Gourmont un poème dramatique en prose en 1892, tandis que Jean Richepin l'évoque dans *Le coin des fous...* « Intrinsèquement subversive¹²²⁰ », Lilith fascine les esprits décadents :

L'histoire de Lilith, inconnue, relève [...] de l'interdit, ou de l'indicible. Pour cette raison, on la raconte rarement impunément, mais elle exerce une fascination durable sur tous ceux qui peuvent y avoir accès¹²²¹.

Cet intérêt, Jean de Palacio l'a montré, perdue au moins jusqu'à l'entre-deux-guerres, période qui voit encore régulièrement paraître des variations autour cette « malfaçon du Créateur¹²²² », renouvelant sans cesse un mythe pourtant « usé jusqu'à la corde¹²²³ ». Renée Vivien ne déroge donc pas à la règle, en lui consacrant un poème dans *Du vert au violet*, et en ponctuant son œuvre du nom de cette tutelle toute trouvée, puisqu'à la fois femme des commencements, figure de contre-Ève satanique et image de résistance au désir masculin.

Le texte de Vivien est assez proche de la version de *l'Alphabet de Ben Sira*, tout en centrant tout l'épisode sur la figure de Lilith. Au lieu d'une querelle entre elle et Adam, la poétesse met en avant l'indifférence de Lilith ; à l'inverse du texte originel, ce n'est pas Dieu qui s'adresse à elle mais Satan, qui tente de la dissuader de s'unir à lui. Elle choisit tout de même le Diable plutôt que d'enfanter « sous l'ardeur de [l'] étreinte », afin de concevoir avec lui des « rêves qui peupleront la terre »¹²²⁴. Vivien insiste au début de récit sur le fait que « Lilith fut créée avant Ève¹²²⁵ » : c'est là l'intérêt essentiel de cette figure, qui remet en cause la séparation du masculin et du féminin, et surtout, comme le signale Pascale Auraix-Jonchière, « l'origine de la femme et donc, d'une certaine façon, la loi du père sous toutes ses formes¹²²⁶ ». Caractérisée par son irréductible altérité, Lilith est, comme les lesbiennes chez Renée Vivien, « l'autre de l'homme, mais aussi l'autre de la femme¹²²⁷ ». Elle est « l'envers de la création¹²²⁸ », caractérisée par sa stérilité, son goût de l'obscurité, contenu dans son

¹²²⁰ *Ibid.* p. 55.

¹²²¹ *Ibid.* p. 79.

¹²²² Marc Chardoune, *Dieu créa d'abord Lilith...*, Paris, Plon, 1937, p. 11.

¹²²³ Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, I, Paris, Séguier, 1994, p. 149.

¹²²⁴ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, *op. cit.*, p. 5.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹²²⁶ Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, *op. cit.*, p. 77.

¹²²⁷ *Ibid.* p. 80.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 86.

nom même, de l'hébreu « laïl » qui signifie « nuit ». Il s'agit pour Renée Vivien de faire d'elle le centre du récit, Adam et Ève devenant dès lors ces « autres ». Le bestiaire qui entoure Lilith, nous apprend enfin Pascale Auraix-Jonchière, est notamment composé de la louve et du serpent, deux animaux chers à la poétique de Vivien. En sus de dédier un texte à cette première femme, Renée Vivien distille partout dans son œuvre des motifs qui renvoient à cette figure primordiale. La première nouvelle éponyme de *La Dame à la louve*¹²²⁹, notamment, met en scène une femme accompagnée de sa louve, qui refuse les avances du narrateur et préfère, à la fin du récit, s'abîmer dans les flots avec son animal plutôt que d'être sauvée seule. Comme Lilith, ce personnage féminin choisit la louve, « image de la dévoration mortifère¹²³⁰ », plutôt que de rejoindre les hommes et leur perversion. Cette protagoniste redouble ainsi l'acte primordial de Lilith qui, dans le monde de Renée Vivien, n'est plus image de perversion mais de pureté. C'est là le point essentiel qui distingue la représentation de Lilith chez Vivien et chez ses contemporains. Là où elle fascine, au même titre que les lesbiennes, les décadents en tant que femme fatale et perverse, et qu'elle devient volontiers sous leurs plumes vampirique, cannibale, nymphomane, Lilith est une figure entièrement positive chez Renée Vivien. En la replaçant dans son cadre originel, celui de la Genèse, la poétesse efface symboliquement les lectures modernes de sa légende. Sa Lilith n'est pas née de la même terre qu'Adam, mais « d'un souffle de l'aurore¹²³¹ », et semble ainsi d'emblée supérieure à celui qu'elle regarde à peine. Surtout, lorsqu'elle réapparaît dans le poème « Souveraines¹²³² » du recueil *Évocations*, publié la même année que *Du vert au violet*, Lilith est présentée comme une victime de la décision de Jéhovah :

*Jéhovah fit éclore à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.*

Le rapprochement de la version du mythe rédigé par la poétesse avec celle publiée par Rémy de Gourmont en 1892 est particulièrement éclairant, notamment parce que les deux auteurs replacent Lilith dans son cadre originel, et suivent, en le remodelant, le récit de *L'Alphabet*. Pascale Auraix-Jonchère, qui étudie la dérivation du mythe chez l'auteur décadent, signale que, s'il choisit comme Vivien de restituer la

¹²²⁹ Renée Vivien, *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, 2007, p. 19.

¹²³⁰ Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, op. cit., p. 171.

¹²³¹ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, op. cit., p. 3.

¹²³² Renée Vivien, « Souveraines », *Évocations*, op. cit., p. 93.

légende au jardin d'Eden, « l'affèterie et la légèreté aguicheuse de Lilith l'ancrent dans un contexte infiniment plus trivial¹²³³ ». La Lilith de Gourmont n'est de surcroît pas volitive, puisqu'elle est exclue du jardin d'Eden pour sa dépravation : elle n'est plus révoltée, mais incapable de maîtriser ses pulsions sexuelles. À bien des égards, la poétesse semble répondre point par point au récit imaginé par Rémy de Gourmont. Là où Lilith y est image de l'inconstance et de l'insatiabilité féminine, elle demeure à jamais fidèle au Serpent chez Vivien, et « pleur [e] sur les serpents morts¹²³⁴ » dans une nouvelle de *La Dame à la louve*. Là où elle est exclue malgré elle pour sa perversion, elle décide de son départ dans *Du vert au violet*, préférant un enlacement symbolique avec Satan à l'étreinte charnelle avec Adam. Vivien reprend une figure partout représentée pour la dégager des interprétations masculines. En atteste encore l'étonnante épigraphe qu'elle choisit à son récit, tiré de la *Morgane* de Villiers de L'Isle Adam, et que nous avons commenté plus tôt : « Au fond des choses, croyez-moi, la femme n'a jamais aimé que le serpent¹²³⁵ ». Cet extrait est tiré d'un échange entre Montecelli et le Comte Ricci, dans la scène VIII de l'acte I. La réplique entière est en fait une assertion parfaitement antiféministe :

Poésie et femme ? Deux ennemis mortels ! Plaire au physique c'est le secret. Il faut luire, captiver, miroiter, étinceler. Au fond des choses, croyez-moi, la femme n'a jamais aimé que le serpent.¹²³⁶

Le texte se construit en opposition complète avec cette citation, et en renverse le sens : c'est dans sa préférence pour le serpent – pour la beauté pure et stérile – et dans son insoumission que la femme originelle, qui supplante à la fois Ève et Adam, trouve sa grandeur. Vivien détourne simultanément la parole biblique et les lectures contemporaines masculines de la légende de Lilith. La réappropriation est ainsi double : elle célèbre une nouvelle origine du monde et subvertit les images traditionnelles de la création et des femmes. Une fois ce commencement redessiné, d'autres figures féminines de l'Ancien Testament peuvent à leur tour être récupérées aux récits masculins. À partir de 1903, les références bibliques sont ainsi plus nombreuses dans les œuvres de Vivien. Parmi elles, Vashti, autre emblème de révolte que Vivien fait apparaître dans une nouvelle de *La Dame à la louve*, devient un symbole essentiel.

¹²³³ Pascale Auraix-Jonchière, « Lilith de Rémy de Gourmont (1892) : perversion et dérivation du mythe », in *Les Mythes de la décadence*, op. cit., p. 63.

¹²³⁴ Renée Vivien, « Le Voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 88.

¹²³⁵ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, op. cit., p. 3.

¹²³⁶ Auguste Villiers de L'Isle Adam, *Morgane, drame en cinq actes et en prose*, Paris, Chamuel, 1894, p. 80.

Lilith est image d'une « altérité radicale¹²³⁷ » : son étrangeté fondamentale, son existence en creux, sa révolte, la rendent inaccessible pour les hommes sur le plan psychique. Envers de la création, elle est incompréhensible. Vashti, quant à elle, est inaccessible sur le plan matériel et physique. L'une ne peut être comprise, l'autre ne peut être vue, les deux sont préservées de l'emprise masculine. Première femme d'Assuérus, la reine perse Vashti ne fait l'objet que d'un court passage du livre d'Esther, qui la remplace après sa répudiation. Durant cent vingt-quatre jours, à Suse, le roi Assuérus organise un magnifique festin à tous ses princes et serviteurs, avant d'inviter tous les hommes du peuple à festoyer pour sept jours dans la cour du jardin royal. Vashti, précise la Bible hébraïque, s'occupe de son côté de recevoir les femmes à l'intérieur. Le septième jour, le cœur « égayé par le vin », le roi ordonne aux eunuques de la faire venir pour « faire voir sa beauté aux peuples et aux chefs ¹²³⁸. » Celle-ci, est-il directement conté ensuite, « refusa de venir à l'ordre du roi¹²³⁹ ». Le récit originel ne donne nulle part les raisons de ce soudain refus. Comme pour Lilith, Renée Vivien choisit d'écrire sur le vide, dans le silence du texte fondateur. Marie-Ange Bartholomot-Bessou insiste sur la modernité de ce procédé dans sa thèse sur *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien* :

Le récit biblique de départ, codé en fonction d'un système qui s'est fait passer pour naturel et unique, est ici abordé selon la technique du déplacement de point de vue. Renée Vivien sait, en apparence sans autre assistance méthodologique que celle d'une herméneutique empirique, se poser la question, sommaire mais claire, du « Qui dit quoi ? », laquelle est considérée quelque quatre-vingts ans plus tard, comme un outil critique neuf et opératoire¹²⁴⁰.

Au silence de Vashti dans l'Ancien Testament, elle oppose une scène intégralement centrée sur le banquet des femmes, en reprenant les mêmes procédés narratifs que le texte originel. La mise en regard du passage du Livre d'Esther avec la nouvelle de Vivien révèle, comme l'a montré Marie-Ange Bartholomot-Bessou¹²⁴¹, une volonté de réécrire la légende sur un mode inversé et d'inventer une narration à l'aune d'un œil féminin :

¹²³⁷ Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, op. cit., p. 51.

¹²³⁸ Le livre d'Esther, I, 6-13, *Les cinq rouleaux*, in *La Bible*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, dir. Édouard Dhorme, tome 2, *L'Ancien Testament*, 1962, p. 1534.

¹²³⁹ *Ibid.*

¹²⁴⁰ Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, de mémoires en mémoire*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise-Pascal, 2004, p. 163.

¹²⁴¹ Voir *ibid.*, p. 163-167.

[...] le roi fit pour tout le peuple qui se trouvait à Suse, la citadelle, un festin de sept jours, dans la cour du jardin de la maison royale.

Des tentures blanches et violettes étaient attachées par des cordons de byssus et de pourpre à des anneaux d'argent et à des colonnes de marbre ; des lits d'or et d'argent reposaient sur un pavé de porphyre, de marbre, de nacre et de marbre noir.

Les boissons étaient servies dans des vases d'or de différente forme, et le vin royal était abondant, au gré du roi.

[...]

Le septième jour, alors que le roi avait le cœur joyeux sous l'effet du vin, il dit à Mehouman, à Biztha, à Harbona, à Bigtha, à Abagtha, à Zéthar, et à Karkas, les sept eunuques au service du roi Assuérus, de faire venir, devant le roi, la reine Vasth, portant la couronne royale, pour faire voir sa beauté aux peuples et aux chefs, car elle était très belle.

La reine Vashti prépare un festin pour les femmes dans la maison du roi Ahasuérus.

La cour du palais resplendissait à l'égal des couchants. Les colonnes de marbres étaient enguirlandées de daturas. Au-dessus des lits d'or, frissonnaient des tentures vertes, bleues et blanches, attachées par des cordons de byssus à des anneaux d'argent.

Le festin dura sept jours. Les esclaves versaient à boire dans des vases de malachite, différemment ciselés, et il y avait abondance de vin royal.

Le septième jour, Vashti, qu'entouraient les princesses de Perse et de Médie et les femmes des grands chefs de province, écoutait les Musiciennes. Elles chantaient la puissance et la sagesse des reines de l'Inde, qui ont pour amants les serpents glauques.

Vashti était belle de visage autant que la nuit.
[...]

La réécriture fidèle s'arrête là où l'Ancien Testament fait part du refus de Vashti. Vivien instaure ainsi une simultanéité parfaite entre les deux scènes, avant de substituer à l'ellipse biblique une longue scène. Les sept eunuques n'arrivent que deux pages plus tard pour lui transmettre l'ordre royal. Ce premier étirement temporel est l'occasion de dessiner le caractère de la reine, une fois le simple portrait physique terminé. « Une vieille esclave juive », est-il alors écrit, lui conte l'histoire de Lilith et d'Éblis, deux figures auxquelles Vashti s'identifie immédiatement, « songea [nt] tout haut » « J'aurais été Lilith » puis « J'aurais été Éblis », avant de rétorquer à la conteuse, qui lui signale qu'Éblis est « le premier des vaincus », « J'aime les vaincus »¹²⁴². Ce passage est important, parce qu'il donne de la reine perse une image originale : créant une filiation entre Lilith et Vashti, Vivien montre d'emblée qu'il ne s'agit pas de blanchir l'épouse d'Ahasuérus. La poétesse aurait pu en effet se contenter, comme d'autres avant elle, de faire l'éloge de la pudeur féminine, qui, voulant respecter la séparation des hommes et des femmes, refuse par soumission aux normes de se présenter devant le festin. Au contraire, dans le monde aux valeurs inversées de Vivien, Vashti est résolument du côté de Satan, et apparaît comme une figure de rébellion dès ses premiers mots. Le lecteur est ainsi renseigné sur le caractère de la reine avant l'arrivée des messagers. La nouvelle reprend alors le texte

¹²⁴² Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 88-89.

biblique, mais en change l'émetteur, puisque c'est la reine elle-même qui prononce les mots « Lorsque la reine Vashti reçut par les eunuques l'ordre du roi Ahasuérus, la reine Vashti refusa de venir¹²⁴³ ». Inversion essentielle, puisque Vivien fait de l'ellipse de la parole féminine, la parole féminine elle-même. Après le départ des eunuques qui n'auront que cette courte réponse, conformément au texte originel, Vashti s'explique. Ce n'est pas par respect du dogme qu'elle refuse de se présenter au roi et à ses convives, mais par mépris de leur ivrognerie :

Je ne dévoilerai point mon front sacré devant la foule des courtisans ivres. L'impur regard des hommes ne doit point profaner mon visage. L'ordre du roi Ahasuérus est un outrage à mon orgueil de femme et de reine¹²⁴⁴.

La nouvelle se clôt sur une autre reprise littérale du texte biblique, mais à nouveau prêtée à Vashti elle-même. Les paroles prophétiques de l'eunuque Mémucan, prévoyant le malheur des rois à venir si la reine n'est pas répudiée, prennent dans la bouche de Vashti un sens totalement inverse :

Ce n'est pas au roi seul que la reine Vashti a manqué, mais à l'égard des princes et de tous les peuples de toutes les provinces du roi Assuérus. Car la conduite de la reine viendra à la connaissance de toutes les femmes et les portera à mépriser leurs propres maris ; car elles diront : Le roi Assuérus a donné l'ordre de faire venir devant lui la reine Vashti, et elle n'est pas venue. Et dès ce jour les princesses des Perses et des Mèdes, qui ont appris la conduite de la reine, la citeront à tous les princes du roi, et il y aura beaucoup de mépris et de colère.

Ce n'est pas seulement en songeant au roi Ahasuérus que j'ai agi...Car mon action parviendra à la connaissance de toutes les femmes, et elles diront : *Le roi Ahasuérus avait ordonné qu'on amenât en sa présence la reine Vashti, et elle n'y est pas allée.* Et, dès ce jour, les princesses de Perse et de Médie sauront qu'elles ne sont plus les servantes de leurs époux, et que l'homme n'est plus le maître dans sa maison, mais que la femme est libre et maîtresse à l'égal du maître dans sa maison.

Cette fois, Renée Vivien choisit de surcroît de faire apparaître le texte originel dans la bouche d'un eunuque qui vient rapporter à la reine les discours tenus devant Ahasuérus, donnant au lecteur, à la fin de la nouvelle, les clés de lecture de cette réécriture qui jusque-là ne disait pas son nom. La nouvelle se clôt sur le départ de Vashti dans le désert « où les serpents morts revivent sous les rayons de la lune¹²⁴⁵ », ces mêmes serpents, symboles sataniques, que Lilith pleure et ranime dans *Une femme m'apparut*, selon San Giovanni :

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 93.

Ne considérez point trop longtemps les Serpents Morts [...]. Car les serpents morts revivent sous le regard de celles qui les aiment. Les yeux magiques de Lilith les raniment, ainsi que les clairs de lune raniment les eaux stagnantes¹²⁴⁶.

Ainsi, Vashti se joint à la première femme et gagne sa place dans la Genèse inversée de Renée Vivien. Ce n'est pas uniquement une valorisation individuelle que donne à voir la poétesse 1900, mais un continuum par lequel les femmes s'inspirent les unes les autres. Annonçant avec plusieurs décennies d'avance *The Dinner Party* de Judy Chicago, Vivien regroupe des figures féminines exemplaires, sur lequel le monde poétique peut se reposer. Là encore, c'est en subvertissant le texte masculin que la légende prend forme. Comme pour le poème en prose qu'elle consacre à Lilith, Renée Vivien fait précéder sa nouvelle « Le voile de Vashti » d'une épigraphe, tirée cette fois de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert :

Innocente comme le Christ, qui est mort pour les hommes, elle s'est dévouée pour les femmes¹²⁴⁷.

Dans cette citation, déjà commentée en première partie, il évoque Hélène/Ennoia, femme de Simon le magicien, achetée dans une taverne et qu'il présente à Antoine comme la réincarnation des femmes légendaires :

Elle a été l'Hélène des Troyens, dont le poète Stésichore a maudit la mémoire. Elle a été Lucrece, la patricienne violée par les rois. Elle a été Dalila, qui coupait les cheveux de Samson. Elle a été cette fille d'Israël qui s'abandonnait à des boucs. Elle a aimé l'adultère, l'idolâtrie, le mensonge et la sottise. Elle s'est prostituée à tous les peuples. Elle a chanté dans tous les carrefours. Elle a baisé tous les visages. À Tyr, la Syrienne, elle était la maîtresse des voleurs. Elle buvait avec eux pendant les nuits, et elle cachait les assassins dans la vermine de son lit tiède... Innocente comme le Christ, qui est mort pour les hommes, elle s'est dévouée pour les femmes... Elle est Minerve ! Elle est le Saint-Esprit¹²⁴⁸.

L'Hélène de Flaubert, femme publique, archétype de la prostituée, s'oppose *a priori* à Vashti, figure virginale de la beauté secrète qui ne doit pas être profanée par « l'impur regard des hommes¹²⁴⁹ ». En même temps qu'elle redonne corps à la parole féminine, Renée Vivien fragmente le discours du personnage de Flaubert pour en faire changer le sens. L'intertexte se trouve modifié par le texte, qui coupe et ne garde que ce qui l'intéresse : Vivien fait subir à l'extrait de Flaubert le même traitement que celui qui est réservé à Vashti dans le récit biblique.

¹²⁴⁶ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 40.

¹²⁴⁷ Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 87.

¹²⁴⁸ Gustave Flaubert, *La Tentation selon Saint-Antoine*, in *Œuvres complètes* et annexes, Paris, Arvensa éditions, 2014, p. 1295.

¹²⁴⁹ Renée Vivien, « Le Voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 90.

Comme pour Lilith, le mythe de la reine perse est ainsi redessiné. Les deux femmes légendaires sont des épouses répudiées, remplacées par les figures dociles d'Ève et d'Esther, qui récupèrent sous la plume de Vivien leurs lettres de noblesse. Toutes deux sont d'ailleurs rétablies dans leur supériorité par le même superlatif. Le portrait de Lilith dans *Du vert au violet* : « Lilith fut créée avant Ève. Elle était plus belle que la Mère de la race humaine¹²⁵⁰ », est construit de la même manière que celui de Vashti, émis par San Giovanni dans *Une femme m'apparut* :

Cette Vashti, la première épouse d'Ahasuérus, plus belle et plus orgueilleuse que la craintive Esther, éblouit autrefois mon imagination juvénile¹²⁵¹.

Tout comme les qualités de Lilith, les traits distinctifs de Vashti sont distillés partout dans l'œuvre de Vivien, donnant corps au continuum de la révolte féminine. De ces deux exemples originels sont inspirées les représentations féminines qui peuplent les recueils. La reine perse n'est pas seulement personnage de l'œuvre, elle incarne, en s'étant libérée du regard masculin, l'un des objectifs même de l'écriture de Vivien : celui de soustraire les femmes au regard et à l'interprétation des hommes. Ainsi, seule la poétesse sera capable de contempler le visage de la reine, dans le poème « Péchés des Musiques¹²⁵² » de *La Vénus des aveugles* :

*Au profond des palais où meurt la lune jaune,
Les cithares et les harpes ont retenti...
Je voyais s'empourprer les murs de Babylone
Et mes mains soulevaient le voile de Vashti.*

Déplacement du point de vue, fragmentation des récits masculins et à l'inverse, recréation des mythes féminins dans le creux du texte, tels sont les procédés suivis par Vivien pour se réapproprier les figures bibliques qui, avec les déesses païennes, viennent constituer l'origine de son monde poétique féminin et syncrétique. Toutes les autres femmes de l'Ancien Testament qui apparaissent dans son œuvre sont traitées de la même manière.

Dans *Une femme m'apparut*, la narratrice se livre ainsi à une énumération dans laquelle chaque femme est valorisée pour une qualité différente de celle qui lui est habituellement attribuée. Rebecca y apparaît « mirée éternellement dans un puits légendaire¹²⁵³ », une image fixe qui efface la suite de l'histoire, son mariage avec Isaac et la naissance de Jacob et Esaü. Et en effet, c'est cette représentation figée que

¹²⁵⁰ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, op. cit., p. 3.

¹²⁵¹ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 58.

¹²⁵² Renée Vivien, « Péchés des musiques », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 131.

¹²⁵³ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 205.

reprend toujours Vivien, dans « *Virgo Hebraïca*¹²⁵⁴ », où les « bras arrondis » de l'amante « semblent porter l'amphore/Ainsi que les bras nus de Rébecca », et encore dans « *Explicit liber veneris caecorum*¹²⁵⁵ » lorsque son flanc est comparé à « l'amphore aux mains de Rébecca ». Les autres matriarches, Sarah et Rachel, sont avant tout « harmonieusement splendide[s] » et provoque l'admiration par leur « orgueilleux éblouissement ». Nulle part, pour ces femmes-mères retenues pour avoir enfanté l'humanité, il n'est question de maternité.

Renée Vivien trouve dans l'Ancien Testament une source d'inspiration tout aussi vaste que dans la mythologie grecque. Si Aphrodite est d'abord au premier plan de l'œuvre, le mélange du paganisme avec les récits de la Genèse nous montre bien que la séparation du monde chez Vivien ne se fait plus entre polythéisme et monothéisme, mais entre masculin et féminin. C'est presque exclusivement la Bible hébraïque qui intéresse la poétesse jusqu'à ses tout derniers recueils et sa conversion *in extremis* au catholicisme. En atteste l'absence surprenante de figures féminines emblématiques de l'esthétique décadente, telles Hérodiade et Salomé. Non seulement l'Ancien Testament contient les récits de l'origine du monde, mais encore, étant commun aux trois religions monothéistes, il permet à Renée Vivien de n'intégrer le christianisme qu'à demi. Cette double origine païenne et biblique sur laquelle l'œuvre repose se complète d'un troisième type de légendes féminines, historiques et littéraires cette fois. Renée Vivien reconstitue sur ces trois fondements un récit de l'histoire des femmes pluriel, témoin des possibilités émancipatrices du mélange. Ce socle à partir duquel l'œuvre se déploie se présente aussi comme miroir inversé tendu à la littérature.

3 - HISTOIRE ET HISTOIRES : A PROPOS DE « SOUVERAINES »

« Souveraines¹²⁵⁶ » [**annexe IV**], publié dans le recueil *Évocations*, se distingue d'emblée des autres poèmes de Renée Vivien par sa longueur et son placement au milieu du livre, entre deux poèmes à la forme plus habituelle, un sonnet et un poème en sizains d'alexandrins. Il contient par ailleurs des références à plusieurs figures féminines historiques que Renée Vivien ne convoque nulle part ailleurs. Ce poème retrace une longue généalogie féminine, depuis Lilith jusqu'à Lady Jane Grey. Onze

¹²⁵⁴ Renée Vivien, « *Virgo Hebraïca* », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 151.

¹²⁵⁵ Renée Vivien, « *Explicit Liber Veneris Caecorum* », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 162.

¹²⁵⁶ Renée Vivien, « *Souveraines* », *Évocations*, op. cit., p. 93.

souveraines se partagent ainsi le poème, chacune se présentant sur une strophe qui se clôt toujours par le même constat lapidaire, « Je ne fus pas heureuse ». Renée Vivien retrace ainsi une histoire des femmes – dont le fil d’Ariane est le destin malheureux – en choisissant des figures emblématiques, partant des temps immémoriaux de la création pour en arriver à la jeune reine des neuf jours, exécutée en 1553. Défilent ainsi des figures mythiques, Lilith, Cassiopée, Rhodopis, Bethsabée, puis des femmes réelles, Cléopâtre, Paulina, Poppée, Éléonore de Guyenne, Élisabeth Woodville et Lady Jane Grey. Trois siècles et demi séparent Vivien de la dernière de ces figures. Le poème demeure donc dans une temporalité lointaine et sélectionne des femmes d’ores et déjà mythifiées. En effet, toutes ces souveraines se sont muées, au fil des récits qui leur sont consacrés ou dans lesquels elles apparaissent, en personnages littéraires, souvent totalement dissociés du cadre d’origine. Le jeu de Renée Vivien consiste à jongler entre Histoire et histoires, entre faits historiques et fictions littéraires pour créer les portraits successifs de ces femmes. L’exercice même du poème organisé comme une succession de tableaux féminins est emprunté à la tradition littéraire, et notamment à deux auteurs du XIX^e siècle dont l’influence dans l’œuvre de Vivien est sensible, Swinburne et Banville. Dans *The masque of queen Bersabe*, en 1866, Swinburne donne en effet la parole, tour à tour, à un ensemble de femmes dont le trait commun, selon Mario Praz, est d’être « l’éternel féminin cruel personnifié¹²⁵⁷ ». Ce « cortège de luxurieuses reines orientales¹²⁵⁸ » a très nettement inspiré Vivien qui, comme l’auteur anglais, choisit de faire parler directement les souveraines de son poème, dans un passé simple qui reprend le prétérit anglais. En 1874, Théodore de Banville publie *Les Princesses*, reprenant le procédé de Swinburne, et bon nombre des figures féminines déjà présentes dans *The masque of Queen Bersabe* : Pasiphaé, Semiramis, Cléopâtre, Hérodiade, Messaline. Il substitue toutefois au discours direct du texte originel des descriptions à la troisième personne, et préfère le sonnet aux octosyllabes, comme le signale Mario Praz :

Le défilé des luxurieuses de Banville est semblable à celui du *Masque of Queen Bersabe*, à cette différence près que le poète parnassien, au lieu de faire parler les princesses à la première personne, les décrit au moment culminant de leur carrière, comme dans les sonnets-tableaux des poètes du XVIII^e¹²⁵⁹.

¹²⁵⁷ Mario Praz, *La Chair, la mort, le diable*, op. cit. p. 203.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 203.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 225.

Gabriele D'Annunzio, nous apprend le spécialiste du romantisme noir, s'est également prêté à cet exercice dans le quotidien *Il Mattino* en 1893, en écrivant une suite de sonnets à la troisième personne dans lequel il évoque ses adultères. Cet exercice poétique de l'énumération a fort probablement été inspiré par un passage du Chant V de l'*Inferno* de Dante, qui passionne alors les artistes, dans lequel un cortège féminin se dessine :

*La prima di color [...]
 Fu imperadrice di molte favelle.
 À vizio di lussuria fu sí rotta,
 Che libito fe'licito in sua legge.
 Elle è Semimaris di cui si legge
 Che succedette a Nino e fu sua sposa :
 Tenne la terre che 'l Soldan corregge.
 [...]
 Poi è Cleopatràs lussuriosa.
 Elena vidi, per cui tanto reo
 Tempo si volse¹²⁶⁰.*

Renée Vivien reprend donc une longue tradition en établissant son propre cortège féminin, tout en modifiant profondément sa raison d'être : le point névralgique qui lie la procession n'est plus l'archétype de la femme fatale ou la souffrance vécue par le poète, mais au contraire le destin malheureux des figures représentées. L'autrice de « Souveraines¹²⁶¹ » se réapproprie ainsi conjointement l'histoire des figures féminines qu'elle convoque et cette construction poétique en vogue. Là encore, la mythographie féminine de Vivien se construit en opposition, c'est-à-dire en parallèle mais à l'inverse des récits masculins. Contrairement à Banville, qui reprend bon nombre des femmes déjà présentes chez Swinburne, Vivien choisit de ne faire apparaître en commun avec le poète anglais que Cléopâtre, et « Bersabe » elle-même, devenue personnage du poème et désignée par le nom de « Bethsabée ». Elle convoque à côté de ces deux femmes fatales célèbres des figures qui ne sont pas non plus chez Banville. Surtout, là est la véritable nouveauté, la poétesse organise l'énumération de ces figures féminines selon un ordre chronologique, et crée ainsi un continuum féminin. Les figures qui apparaissent dans le poème, liées par la répétition de « je ne fus pas heureuse », forment une

¹²⁶⁰ Dante, *Enfer*, Chant V, vv. 52-56, cité et traduit par Mario Praz, *La chair, la mort, le diable*, op. cit., p. 166. « La première de celles-ci [...] fut impératrice de plusieurs peuples. Elle était si rompue au vice de luxe, que bon plaisir sous sa loi devint bon droit. Elle est Sémimaris dont on lit qu'elle succéda à Ninus et en fut l'épouse : elle tint la terre, que maintenant commande le Sultan. [...] Puis, c'est Cléopâtre la luxurieuse. Je vis Hélène, pour qui un temps si cruel s'écoula [...] »

¹²⁶¹ Renée Vivien, « Souveraines », *Évocations*, op. cit., p. 93.

communauté constituant le pendant diachronique des groupes de femmes – Khitarèdes, Amazones, Bacchantes, Succubes – qui peuplent l'œuvre.

Onze femmes se succèdent donc, présentant pour similitude historique d'avoir été victimes des hommes, soit durant leur vie, soit à titre posthume, au moment de la composition de leur légende. Elles ont pour autre point commun, outre leur beauté, d'avoir, à un moment où un autre, fasciné l'esprit des écrivains, peintres, poètes, compositeurs, ce notamment au XIXe siècle. La particularité du poème est de mettre sur le même plan des femmes objectivement innocentes, telle Lady Jane Grey, d'autres, comme Éléonore de Guyenne, à la réputation glorieuse, et enfin des reines communément considérées comme coupables, telle Lilith. Aux trois figures mythiques et bibliques succède d'abord Campaspe, maîtresse d'Alexandre le Grand évoquée, sous le nom de Pancaste, par Pline l'Ancien dans son Histoire naturelle. L'empereur, sous le charme de sa grande beauté, aurait, selon l'anecdote, commandé un portrait d'elle nue au peintre Apelle. Ce dernier étant tombé amoureux de son modèle, Alexandre lui offre la jeune femme. L'image de Campaspe nue devant l'artiste et l'empereur a largement inspiré les représentations au fil des siècles. Au XIXe, ce sont notamment les peintres néoclassiques, Jacques-Louis David en 1825, Jérôme-Martin Langlois, Charles Meynier, puis les préraphaélites anglais, notamment John William Godward, qui s'y intéressent. La charge sensuelle de la scène avait de quoi ravir les esprits fin-de-siècle : le voyeurisme des deux hommes devant la maîtresse nue, et le don de l'aimée à un autre homme sert de modèle à de nombreux récits érotiques. Dans le poème de Vivien, toute cette charge érotique est tue au profit d'une « candeur solennelle ». La courtisane, dotée de « seins de flammes », est associée à la grandeur et se trouve hissée, par le titre du poème et le vers « L'Astarté consacra ma jeune royauté », au rang de reine. Le portrait du peintre est déchargé de ses connotations sexuelles, et vient uniquement fixer la beauté de Campaspe. Toutefois cette beauté, comme pour toutes les figures du poème, est un « astre fatal », puisqu'elle attire la convoitise des hommes et provoque la perte de la « souveraine » qui, se dotant d'un « front d'amoureuse », attribut symbolique de l'attachement à un homme, renonce à ses chances de bonheur :

*Alexandre, frappé de l'orgueil de ma chair,
Voua mes seins de flamme à la gloire d'Apelle,
Afin que mon été ne connût point l'hiver
Et que l'Art me vêtît de candeur solennelle.
L'Astarté consacra ma jeune royauté,
L'Astarté fit brûler à mon front d'amoureuse,
L'astre fatal de la Beauté,
Je ne fus pas heureuse.*

Campaspe est l'archétype de la courtisane antique. Son nom est parfois préféré à celui de Phyllis dans les six manuscrits du *Lai d'Aristote*, récit du XIII^e siècle. Cette œuvre médiévale conte la vengeance de la maîtresse d'Alexandre qui, apprenant qu'Aristote a recommandé à l'empereur de s'éloigner d'elle, décide de le séduire avec l'accord de l'empereur. Le philosophe se laisse charmer, et la jeune femme accepte ses avances à condition qu'il se laisse chevaucher, donnant une image parfaitement grotesque et largement reprise par les sculpteurs et les peintres. En lui dédiant une strophe au milieu du poème, Renée Vivien prête à cette célèbre courtisane la même grandeur qu'aux reines qui l'entourent. Elle inverse le récit de Pline l'Ancien, qui vante les mérites de l'empereur offrant sa maîtresse à Apelle, en dessinant une Campaspe volitive, qui semble elle-même préférer « l'Art » à Alexandre. Comme toutes les autres figures du poème, elle est victime, mais n'est pas pour autant innocente et passive. Pour elle comme pour les autres, le statut de victime est en fait évoqué par euphémisme, dans l'évocation de « l'astre fatal de la Beauté », dont le sens habituel est inversé : la « Beauté fatale » ne promet plus ici le malheur à l'amant qui y succombe, mais à sa porteuse, victime de la convoitise et de la cruauté masculine. Renée Vivien concentre son poème sur la grandeur de ces figures féminines, et leurs destins funestes sont contenus dans la répétition de la litote « Je ne fus pas heureuse » bien douce manière de désigner des empoisonnements, décapitations, pendaisons. Ce procédé est particulièrement remarquable dans les strophes consacrées à « Paulina » et « Poppée », ainsi qu'à « Cléopâtre », si souvent représentée au XIX^e siècle.

Paulina, comme Campaspe, ne fait pas partie des figures féminines les plus célèbres du monde romain. Renée Vivien a probablement sélectionné ces souveraines antiques dans le *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* de William Smith, dont on sait grâce à Imogen Bright qu'elle possédait les trois volumes¹²⁶². La Paulina du poème est vraisemblablement Lollia Paulina, troisième épouse de Caligula, évoquée dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien et chez Tacite. Bien que Vivien ne donne pas son nom complet, les références multiples aux « perles » et à la parure de la souveraine renvoient au récit de Pline et à la description de William Smith : « *Plinus describes the jewels which she wore in her hair, round her neck, arms and fingers as worth millions of sesterces*¹²⁶³. » Troisième épouse de Caligula, qui la répudie parce

¹²⁶² Nicole G. Albert, « La bibliothèque de Renée Vivien », in *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 185.

¹²⁶³ William Smith (dir.), *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, Illustrated by numerous engravings on wood*, Boston, Little, Brown and co., 1867, p. 796. « Pline décrit les bijoux qu'elle porte dans ses cheveux, autour de son cou, de ses bras et de ses doigts comme valant des milliers de sesterces. » [Traduction personnelle.]

qu'elle ne peut avoir d'enfant, elle fait partie des candidates favorites pour épouser Claudius, après la mort de Messaline. Ce dernier choisit finalement Agrippine, qui fait condamner Paulina pour magie noire. Ses biens sont confisqués, puis elle est contrainte à l'exil et au suicide : une vie de déchéance que Vivien choisit à nouveau d'écarter au profit de l'image d'une reine splendide décorée de perles :

*J'emprisonnai les pleurs des perles sur mon sein.
Les perles ondoyaient parmi ma chevelure,
J'aimais la pureté de leur regard serein,
La mer les entourait de l'écho d'un murmure.
Elles ont réfléchi sur mon sein d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.*

De la même manière, Poppée connaît, après une ascension qui fait d'elle la seconde femme de Néron, un destin funeste, puisqu'elle meurt, enceinte, sous les coups de l'empereur. Là encore, Renée Vivien se concentre sur sa gloire, concentrant le poème sur l'influence qu'elle exerça sur les sentiments de Néron afin que ce dernier la prenne pour épouse contre l'avis de sa mère Agrippine. Comme pour Paulina, la présence du souverain est évacuée du poème, ici par une suite de métaphores :

*Je courbai l'élément et je domptai l'éclair.
Le tonnerre à mes pieds, je régnai sur l'orage.*

Quant à Cléopâtre, qui précède ces deux femmes dans l'ordre du poème, son histoire réelle importe moins que les récits qui ont concouru à créer son mythe. Là où les autres femmes sont victimes, de leur vivant, de la cruauté masculine, la reine égyptienne subit surtout l'imagination des hommes et la transformation progressive de son récit. Elle est la seule figure commune aux trois poèmes de Swinburne, Banville et Vivien : inévitable au XIXe, Cléopâtre est éminemment intertextuelle. Femme illustre, personnage central d'un drame de Shakespeare, figure poétique dantesque, il est assez naturel qu'elle devienne omniprésente au fil d'un siècle fasciné à la fois par les mythes et par ces deux auteurs. Mario Praz écrit à son sujet qu'elle est « une des premières incarnations romantiques de la femme fatale¹²⁶⁴ », grâce à une phrase qu'il attribue à Plutarque :

Elle avait de telles passions qu'elle se prostitua souvent, et une telle beauté que beaucoup payèrent de leur mort une nuit avec elle¹²⁶⁵.

¹²⁶⁴ Mario Praz, *La Chair, la mort, le diable*, op. cit., p. 178.

¹²⁶⁵ Il ne s'agit en fait pas d'un passage de la *Vie des hommes illustres* de Plutarque, mais d'une phrase de Sextus Aurelius Victor, « La reine Cléopâtre », LXXXVI, *Les Hommes illustres de la ville de Rome*, cité par Mario Praz, *La Chair, la mort, le diable*, op. cit. p. 178.

Outre Swinburne et Banville, on la trouve dans la nouvelle *Une nuit de Cléopâtre* de Théophile Gautier, qui voit en elle « la femme la plus complète qui ait jamais existé, la plus femme et la plus reine¹²⁶⁶ ». Elle est encore mobilisée dans le « Zim-Zizimi¹²⁶⁷ » de Hugo, sur les tableaux d'Eugène Delacroix, de Jean-Léon Jérôme et, à la fin du siècle, de Gustave Moreau, d'Alexandre Cabanel, de John William Waterhouse. Au fil des représentations, la représentation de la reine est envahie par le motif de luxure : alors qu'elle apparaît simplement couchée chez Hugo en 1859, elle est allongée et nue pour Banville en 1890, puis elle exhibe volontairement sa nudité sur la terrasse de son palais pour Albert Samain, dans *Au jardin de l'Infante*, trois ans plus tard. De plus en plus sexualisée, Cléopâtre devient le fantasme du héros de *L'Heure sexuelle* de Rachilde, qui projette son image sur la prostituée Léonie. Là encore, Renée Vivien offre un portrait à rebours de ces représentations. Alors qu'elle évoque, dans les deux strophes entourant celle qui lui est consacrée, les « seins de flamme » de Campaspe et les perles qui enjolivent le sein de Paulina, nulle allusion n'est faite au corps de la reine égyptienne. Insaisissable, elle n'apparaît que par une description métonymique centrée sur ses parures :

*Je rayonnai. Je fus le sourire d'Isis,
Insondable, illusoire et terrible comme elle.
J'ai gardé mes parfums et mes fards de jadis,
Mes parures et l'or de ma large prunelle.*

Il est à noter que, malgré leur absence, les grandes figures des *Princesses* et du *masque of Queen Bersabe* sont suggérées en filigrane par leurs similitudes avec les femmes convoquées par Vivien. Cléopâtre et Poppée sont, dans les récits masculins du XIX^e, deux masques d'un même « type », celui de Salomé, alors que Paulina, plus victime que coupable, rappelle, au même titre que Lady Jane Grey qui apparaît plus tard dans le poème, la figure d'Ophélie. L'ombre de Messaline, surtout, est partout : chez Campaspe et Cléopâtre, femmes désirantes, chez Lollia Paulina qui manque de lui succéder auprès de Claudius, puis chez Éléonore de Guyenne qui lui est régulièrement comparée après sa mort. Reprise et déprise, jeu d'allusions directes et indirectes président là encore à la création de Vivien. La subversion se joue sur le détail, ici sur le regard porté par la poétesse sur ces figures féminines. Non seulement,

¹²⁶⁶ Théophile Gautier, *Une nuit de Cléopâtre*, in *Nouvelles*, Paris, Charpentier, 1845, p. 29.

¹²⁶⁷ Victor Hugo, « Zim-Zizimi », in *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel, 1859, p. 231.

comme Swinburne, elle leur donne la parole, mais surtout, elle modifie totalement leur représentation. Paulina et Lady Jane Grey ne sont pas plus victimes, ni plus faibles, que les grandes souveraines, qui à l'inverse ne nous apparaissent pas mieux loties que ces vierges sacrifiées. Malgré la « royauté immuable » de Cléopâtre, malgré l'influence de Poppée qui avait le « tonnerre à [s]es pieds », les deux reines ne connaissent pas un destin heureux : toutes sont également puissantes, et subissent la fatalité de leur beauté, qui les condamne à la convoitise des hommes et les livre à leurs fantasmes et à leurs fictions. Renée Vivien déconstruit simultanément les deux *topoi* qui contraignent l'identité féminine de son siècle, la vierge innocente et la femme fatale. Le récit généalogique des femmes ne saurait se construire sans cette inversion méthodique : c'est avec et contre l'imagerie traditionnelle qu'il peut se déployer.

Le poème se poursuit avec trois figures moins lointaines, Éléonore de Guyenne, Élisabeth Woodville et Lady Jane Grey, dont Vivien a fort probablement étudié les biographies respectives dans les études d'Anne Strickland, *Lives of the Queens of England*, dont elle possédait sept volumes sur huit. Il est d'ailleurs à noter que la poétesse ne choisit que des souveraines ayant régné sur l'Angleterre. Les trois souveraines sont toutefois elles aussi devenues bien autre chose que de simples figures historiques. Deux d'entre elles sont des personnages de Shakespeare : Éléonore de Guyenne, qui apparaît dans *Vie et mort du roi Jean*, et Elizabeth Woodville, personnage clé d'*Henry VI* et *Richard III*. Lady Jane Grey, la reine des neuf jours au destin tragique a quant à elle inspiré Edward Young, Madame de Staël, ou encore un célèbre tableau de Paul Delaroche. Ce sont là des figures bien connues des lecteurs, notamment la française Éléonore de Guyenne/Aliénor d'Aquitaine. Le portrait qu'en donne Vivien a de quoi étonner : morte autour de quatre-vingt-deux ans, mère de dix enfants, deux fois mariée, d'abord au roi de France Louis VII, avec lequel elle annule son union, puis à Henri Plantagenêt qui devient Henri II d'Angleterre, engagée dans les Croisades, elle n'est avant tout choisie par Vivien que pour son rôle auprès des troubadours. Petite fille de Guillaume IX, Éléonore de Guyenne a effectivement joué un rôle important dans le développement de l'art poétique en langue d'oc, faisant pénétrer dans la cour des troubadours tels que Marcabru, Jaufré Rudel ou Bernard de Ventadour. Elle n'est toutefois pas célèbre pour sa « douce royauté », et son rôle est loin de se limiter à « all [er], parmi les fleurs et les douces paroles » en écoutant les chants de ses serviteurs. Renée Vivien tait tout ce qui a trait au mariage et à l'enfantement, silence qui n'a rien d'étonnant dans une poésie

lesbienne et décadente, ainsi que toute implication dans le registre religieux. Cette représentation douce prend le contrepied de la réputation volage de la reine, largement cultivée par les récits littéraires depuis le XIII^e, et qui fait écrire à Martin Aurell en introduction de son étude sur les origines de cette image sulfureuse : « De nos jours, la débauche d'Aliénor d'Aquitaine est universellement admise¹²⁶⁸ ». Cette « légende noire », qui veut notamment que la reine ait commis un adultère avec Raymond d'Antioche, a rapidement pris une ampleur toute fictive et calomnieuse : Matthieu Paris, au XIII^e siècle, imagine dans ses chroniques que son amant n'était pas son oncle, mais un ennemi musulman, voire le prince Saladin lui-même. Malgré des tentatives de réhabilitation, la réputation légère de la reine parcourt les siècles, et ses prétendus écarts sexuels font encore partie intégrante de ses biographies au XIX^e. Le livre d'Anne Strickland utilisé par Vivien, notamment, confirme la liaison de la reine avec le prince ennemi. Les romantiques sont très inspirés par l'ambiguïté de ce personnage qui, à la manière de Cléopâtre, mêle autorité implacable et appétit sexuel¹²⁶⁹. D'autant que, parmi les inventions qui entourent la biographie d'Aliénor d'Aquitaine, se trouve aussi la tentative d'empoisonnement de la maîtresse du roi, Rosamonde Clifford. Sensuelle, implacable et meurtrière, double de Messaline ou de Mélusine, la reine incarne un autre masque de femme fatale. Tout à l'inverse, Vivien conserve d'elle l'image pure des *Dona* de l'amour courtois, tout en insinuant le rôle double qu'ont eu à son égard les troubadours qui, l'ayant adulée, ont participé au noircissement de sa réputation :

*Moi, dont le nom d'amour dissimule un parfum,
 J'allais, parmi les fleurs et les douces paroles,
 Deux bandeaux constellés sur mes cheveux d'or brun.
 Sous mes pas sanglotaient les luths et les violes.
 Les troubadours chantaient ma douce royauté,
 Et leurs lais ont posé sur mon front d'amoureuse
 L'astre fatal de la Beauté.
 Je ne fus pas heureuse.*

Aucune souveraine n'est ainsi choisie au hasard, et chaque strophe est l'occasion d'en redéfinir le portrait. Les figures féminines élues par Renée Vivien ont acquis au fil des ans des images stéréotypées et figées que le poème travaille à déconstruire,

¹²⁶⁸ Martin Aurell, « Aux origines de la légende noire d'Aliénor d'Aquitaine », in *Royautés imaginaires (XII^e-XVI^e siècles). Actes du colloque de l'Université de Paris X-Nanterre, 26-27 septembre 2003*, dir. A.-H. Alliot, G.Lecuppre, L. Scordia, Turnhout, Brepols, 2005, p. 89.

¹²⁶⁹ voir Ralph V. Turner, *Aliénor d'Aquitaine*, Paris, Fayard, 2011.

leur redonnant variété et individualité. Au texte masculin et à la séparation manichéenne de la vierge et de la femme fatale, Vivien oppose une féminité faite de reflets et de nuances, à l'image d'Aphrodite « multiple ainsi que l'arc-en-ciel¹²⁷⁰ ». La dernière des femmes exemplaires venant constituer le Panthéon de Vivien, Lady Jane Grey, est l'incarnation parfaite du malheur, unique point commun entre toutes les femmes. Manipulée par John Dudley, exécutée à dix-sept ans après neuf jours de règne, la figure de la jeune reine vient fermer le poème sur une sombre note symbolisée, dans le vers « Le Destin éteignit à mon front d'amoureuse/L'astre fatal de la Beauté », par le changement définitif de l'isotopie de la lumière vers celui de l'obscurité. Au fil des strophes, en effet, le motif de la Beauté est pris dans des formules de plus en plus négatives. D'abord florale, la « Beauté » éclôt au front de Lilith et est cueillie par Aphrodite sur celui de Rhodopis. Dans un deuxième mouvement, elle devient éblouissement : elle resplendit pour Bethsabée, brûle sur le front de Campaspe, réfléchit la lumière de bijoux de Paulina, rayonne sur le visage de Poppée. Elle est ensuite simplement posée sur le portrait d'Éléonore de Guyenne. Pour Élisabeth Woodville, elle n'est déjà plus dissociable de la violence masculine :

*Le combat fit jaillir à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.*

La strophe de Lady Jane Grey termine une déchéance filée sur toute la longueur du poème, symbolisant l'appropriation progressive de la beauté féminine par les hommes, et par là même son anéantissement :

*Mon sourire d'enfant éclaira l'échafaud.
Sur ma douleur pesa l'accablante couronne.
J'expiai dans le sang l'heure de royauté.
Le Destin éteignit à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.*

Le poème, en même temps qu'il déplore le sort des femmes, travaille à retrouver une beauté féminine primordiale et non encore maculée par la présence, physique ou discursive, d'hommes qui sont toujours, comme l'écrit Vivien dans *Du vert au violet*, mais aussi, dans *L'Être double*, « tantôt bourreau et tantôt parasite¹²⁷¹ ». Cette reconquête littéraire va avec une double subversion de l'intertexte, qui consiste d'une part à redonner leur multiplicité aux femmes, et de l'autre à essentialiser le genre

¹²⁷⁰ Renée Vivien, « Korinna Triomphante », *Évocations*, op. cit., p. 113.

¹²⁷¹ Renée Vivien, *Du vert au violet*, op. cit., p. 89 ; *L'Être double*, op. cit., p. 29.

masculin. Il se voit ainsi attribuer le même balancement manichéen qui définissait jusque-là les femmes, tourné de manière plus péjorative encore dans la mesure où le lesbianisme évacue la notion de désir. Dans le monde littéraire de Renée Vivien, l'homme ne peut être qu'un boulet au pied des destinées féminines. Partout, la poétesse travaille à l'inversion de la marge et du centre. Élisant tantôt des figures marginales dans les textes pour les replacer au cœur du récit, jouant tantôt sur les marges du texte lui-même, sur ses non-dits et ses imprécisions, elle travaille par déplacements et retournements successifs. La poétesse poursuit cette révolution des lectures et cette subversion des discours établis jusqu'à sa toute dernière œuvre, inachevée, qui porte sur Anne Boleyn. C'est en outre une entreprise dont le projet lui vient très tôt, comme en témoignent ses projets d'écriture sur les vies de Marie Stuart, de Béatrice Cenci et de Jane Grey, déjà, dans *Ma vie et mes idées*¹²⁷².

La réappropriation des figures féminines mythiques et historiques est indissociable d'un désir d'identification. La poétesse tient d'ailleurs elle-même, nous apprend Jean-Paul Goujon, le rôle de Jane Grey dans une pantomime donnée au Théâtre des Arts en 1908. Le motif de la réflexivité, central dans le travail intertextuel et dans la constitution de l'esthétique de Vivien, est encore une fois utile à l'analyse du poème : il tend aux femmes et au sujet poétique lui-même un miroir, non plus déformant, mais fidèle et acceptable, non plus fixe, mais fait de multiples reflets et de diffractions. Au cœur de l'œuvre préside d'ailleurs une figure idéale à laquelle la poétesse tente de s'identifier toute la première partie de son œuvre, celle de Sappho, quintuple origine historique, mythique, littéraire, féminine et lesbienne, elle aussi ensevelie sous des lectures sans nombre.

4 - RETROUVER SAPPHO

Reprenant le concept de « venue à l'écriture¹²⁷³ » d'Hélène Cixous, Joan Dejean rappelle, dans ses travaux sur l'évolution de la figure de Sappho du XVI^e au début du XX^e siècle, le rôle essentiel joué par l'aède grecque dans la légitimation des écrits de femmes :

Depuis la redécouverte de Sappho par la littérature moderne – qui est rigoureusement simultanée avec la « venue à l'écriture » de la première poétesse érotique française, Louise Labé – de grands écrivains femmes sont, comme Louise

¹²⁷² Renée Vivien, *Ma vie et mes idées*, 1893, Fonds Vivien BNF 147 752 MF 17018, in *Le Papillon de l'âme*, OIP, 2011, p. 147.

¹²⁷³ Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 10/18, 1977.

Labé, entrées en écriture au nom de Sappho, prenant le titre de « la Sappho » de leur temps. Un pareil lien constitue souvent un véritable rite de passage pour ces femmes qui tiennent leur autorité, en matière littéraire, de leur identification avec Sappho¹²⁷⁴.

La suite des remarques de Joan Dejean s'applique si bien à Renée Vivien, surnommée la « Sappho 1900 », que l'on pourrait les penser écrites pour elle :

Elles mêlent leur voix poétique à la sienne, elles proposent de nouvelles fictions Sapphiques à substituer aux scénarios dominants, inévitablement dictés par leurs contemporains mâles – c'est l'essentiel du processus par lequel elles parviennent à assumer le rôle littérairement déviant de l'écrivain femme¹²⁷⁵.

Vivien est loin d'être la première ou la seule écrivaine à s'identifier à Sappho, à la choisir comme tutelle et comme sujet de son œuvre. Outre Louise Labé, qui s'inspire de « l'Ode à l'aimée » pour écrire le huitième de ses sonnets, on pourrait notamment citer Madame de Scudéry, surnommée « Sappho » au salon de Rambouillet. La romancière du XVIIe fait d'elle la protagoniste de la dernière de ses *Harangues héroïques* en 1642, lui consacre une « Histoire de Sappho » insérée dans *Artamène et le grand Cyrus*, et plusieurs évocations dans *Clélie*. En 1811, Madame de Staël publie quant à elle un drame intitulé *Sappho*. Cette présence répétée n'a rien d'étonnant : depuis les débuts des lettres modernes, non seulement les femmes manquent cruellement de précurseurs et d'exemples, mais encore doivent-elles, bien plus que leurs équivalents masculins, justifier et défendre leur prétention à l'écriture. À l'inverse d'autres auteurs grecs, Sappho n'a de surcroît laissé à l'histoire littéraire qu'une œuvre en partie absente, c'est-à-dire ouverte à la réécriture et à l'interprétation. Là où les textes antiques peuvent être vécus, ainsi que le théorise Harold Bloom, comme une paternité littéraire paralysante¹²⁷⁶, ces écrits en forme de ruines, de fragments, incitent les poètes et les poétesses à la recomposition. Susan Gubar écrit à propos de ces réécritures féminines de l'œuvre sapphique :

*Precisely because so many of her original Greek texts were destroyed, the modern woman poet could write «for» or «as» Sappho and thereby invent a classical inheritance of her own. In other words, such a writer is not infected by Sappho's stature with a Bloomian «anxiety of influence» because her ancient precursor is paradoxically in need of a contemporary collaborator*¹²⁷⁷.

¹²⁷⁴ Joan Dejean, *Sappho, Les fictions du désir, 1546-1937*, Paris, Hachette Supérieur, 1994, p. 8.

¹²⁷⁵ *Ibid.*

¹²⁷⁶ Harold Bloom, *L'anxiété de l'influence*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.

¹²⁷⁷ Susan Gubar, « Sapphistries », *Signs, Journal of Women in Culture and Society* 10, no. 1, automne 1984, p. 47.

[C'est précisément parce qu'une si grande part de son [Sappho] texte grec original a été détruite que la poétesse moderne a pu écrire "pour" et "en tant que" Sappho et ainsi s'inventer un héritage classique qui lui est propre. En d'autres termes, l'écrivaine n'est pas affectée par la stature de Sappho au travers d'une "angoisse de l'influence" bloomienne car son ancien précurseur est en demande d'un collaborateur contemporain.]

Pour Renée Vivien, le désir de filiation avec la première femme poète se double toutefois d'une seconde quête existentielle, celle de créer un contact direct avec l'origine de l'homosexualité féminine. Le rapport qu'entretient Vivien avec l'aède grecque a été abondamment commenté. Par ses contemporains, il est parfois perçu comme une fioriture littéraire. Selon Jean Ernest-Charles, la poétesse « pourrait s'éloigner sans dommage des souvenirs trop persistants de Sappho de Lesbos¹²⁷⁸ ». Pour le critique Edmond Rocher, la traduction de Sappho par Vivien n'apporte « aucun renseignement nouveau, aucune saveur nouvelle, aucune saveur inédite » et « se complique d'un étalage ostentatoire d'érudition¹²⁷⁹ ». D'autres, comme Yves-Gérard le Dantec y voient un héritage baudelairien et plus largement symboliste. Plus tôt, Maurras salue la référence à la poétesse de Lesbos comme l'occasion d'un exercice de style virtuose autour de la strophe sapphique. Tous ces commentaires signalent une certaine lassitude face à l'omniprésence d'une Sappho lesbienne dans les œuvres du tournant du siècle, mais aucun ne s'attarde sur la grande singularité avec laquelle Renée Vivien traite cette figure devenue poncif. Une attention particulière au travail de traduction, d'intégration textuelle mais aussi de représentation de Sappho dans l'œuvre nous montre que Vivien s'écarte très nettement, sur ce plan, du fil d'Ariane de l'esthétique décadente. Vivien, comme d'autres autrices avant elle, travaille à combler les vides, à prendre la suite de l'aède grecque, et à « magnifier [...] une généalogie de la création et du talent féminin¹²⁸⁰ », comme l'a bien analysé Marie-Ange Bartholomot-Bessou. Surtout, Renée Vivien compose avec une tension essentielle : elle entérine le lesbianisme de Sappho, faisant d'elle une quadruple tutelle mythique, littéraire, féminine et homosexuelle, tout en essayant de la soustraire aux lectures masculines contemporaines qui font précisément de son lesbianisme le cœur d'intrigues volontiers voyeuristes. C'est là un

¹²⁷⁸ Jean Ernest-Charles, « La vie littéraire. Poétesse », *Revue bleue, revue politique et littéraires*, 3 octobre 1903, p. 474.

¹²⁷⁹ Edmond Rocher, « Renée Vivien. "Sappho", "Évocations". Conférence de J. Charles-Brun », *La Pensée*, 10 avril 1903, p. 286.

¹²⁸⁰ Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 341.

projet tout à fait nouveau, dont le caractère très ambitieux doit être éclairé par un retour sur l'évolution du mythe de la poétesse de Lesbos.

En effet, entre la Sappho historique et la figure qui parvient à Renée Vivien, vingt-sept siècles d'interprétations et de représentations participent à l'élaboration d'une légende qui, si elle passionne toutes les époques, est sans cesse modifiée au fil des attentes politiques, esthétiques et scientifiques. La transformation de la poétesse antique en personnage commence tôt : Platon, déjà, appelait Sappho la dixième Muse. C'est toutefois en passant de la Grèce à Rome, et avec les premières allusions à ses amours lesbiennes, que l'aède de Lesbos devient véritablement mythique, comme le souligne Myriam Robic :

C'est [...] la littérature latine et non grecque qui fait le lien entre la poétesse et le sujet majeur de ses textes, l'amour entre femmes. Aucun jugement moral n'est cependant porté sur les mœurs de la poétesse. Entre Horace et Ovide, une métamorphose littéraire est opérée, transformant le personnage historique de Sappho en une femme mythique¹²⁸¹.

Le mythe de Sappho, fondé dès l'Antiquité, est indissociable du questionnement autour de son homosexualité, et se trouve ainsi perpétuellement redessiné selon la perception du lesbianisme et surtout selon ce que la morale permet d'en dire. « Sappho est un problème¹²⁸² », écrit Joan Dejean. Outre qu'elle est la première femme écrivain et la première trace d'une homosexualité féminine, Sappho présente ainsi pour Vivien, plus encore que les autres figures féminines de son œuvre, un intérêt intertextuel majeur : elle est sans conteste l'une des femmes les plus discutées de l'histoire littéraire. Les interprétations de l'œuvre de Sappho et les représentations de la poétesse ne suivent pas une évolution linéaire au fil des siècles. Retraçant son parcours littéraire et critique, fait d'une « chaîne continue de fictions¹²⁸³ », Joan Dejean signale ainsi que le XVI^e siècle fait preuve, avant la régression du XVII^e et du XVIII^e, d'une certaine tolérance autour du lesbianisme des fragments saphiques, justifiée par le statut essentiellement masculin de la voix et de l'inspiration poétiques :

Les hommes de lettres de la Renaissance ont systématiquement mis en place une seule image de Sappho (une femme qui s'empare de la parole pour déclarer son désir de femme) afin de prouver qu'on peut la renverser, qu'un poète homme peut prendre la parole à sa place et l'évincer de sa position de maîtrise¹²⁸⁴.

¹²⁸¹ Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, Paris, Garnier, 2012, p. 52.

¹²⁸² Joan Dejean, *Sappho, Les fictions du désir, 1546-1937*, op. cit., p. 6.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

Tolérance très nuancée donc, mais déjà trop grande pour le siècle du classicisme, qui substitue à la Sappho écrivain « la femme trahie et abandonnée¹²⁸⁵ », une création qui coïncide, souligne Dejean, « avec la formation d'un canon littéraire et la naissance de la tradition littéraire française¹²⁸⁶ ». À la toute fin du XVIIe, Sappho se voit encore attribuer une nouvelle fiction, qui suit les nouvelles attentes politiques et morales de l'époque. Face aux multiples guerres et la peur de la dépopulation, l'importance accordée à la famille et à la maternité s'accroît au tournant du siècle. Par effet de conséquence, c'est alors une représentation de Sappho « centrée pour la première fois sur son rôle familial d'épouse, de mère et de jeune veuve¹²⁸⁷ » qui se développe, et qui dure au moins jusqu'au début du XIX^e siècle. Tantôt modèle de la maternité bourgeoise dans *Sappho ou l'heureuse inconstance* d'Anne de La Roche-Guilhen, tantôt mère dépravée fonctionnant comme un repoussoir, Sappho est en tout cas toujours hétérosexuelle, et bien souvent dissociée de son activité poétique. Tout au long de la période allant de la Renaissance au XIX^e siècle, signale Joan Dejean, les travaux érudits sur Sappho, les spéculations et les fictions se mêlent et se contaminent. Il faut attendre la fin du régime napoléonien pour que l'aède grecque soit de nouveau étudiée et arrachée au rôle si réduit qu'elle tient au Siècle des lumières :

Avant le dix-neuvième siècle, l'étude de Sappho est fragmentaire et instable. Son histoire est présentée comme la somme de quelques grands moments qui ne relèvent pas d'une véritable tradition érudite [...]. Des filiations et des influences sont, certes, visibles, mais on n'a pas le sentiment d'un progrès continu, et fort peu d'un savoir définitivement acquis. C'est ce manque de continuité qui permet, pendant tout le dix-huitième siècle une régression presque totale¹²⁸⁸.

Le développement de la philologie allemande et son influence sur le travail érudit français consacre au XIX^e siècle un nouveau tournant dans la fortune de la légende saphique. La reconstitution très rapide du texte authentique de l'aède grecque rend en effet les traductions contrefaites impossibles et invalide les interprétations les plus farfelues. Une scission se produit alors entre la « solennité philologique » et « le goût français du sensationnel en matière sexuelle »¹²⁸⁹. Myriam Robic voit dans cette séparation le choix entre une filiation horatienne ou ovidienne, et signale que « les écrivains se placent tantôt dans le sillage de la tradition latine, tantôt dans la lignée

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁸⁷ *Ibid.* p. 101.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 165.

des Grecs¹²⁹⁰ ». Quoi qu'il en soit, et bien que les écrivains aient souvent connaissance des études sérieuses sur Sappho, les deux domaines de l'érudition philologique et de la fiction cessent de se confondre, et l'image littéraire de l'aède se plie aux phantasmes du romantisme noir : elle devient alors un « archétype de la sexualité féminine¹²⁹¹ », et se voit attribuer aléatoirement les rôles de vierge ou de putain, voire, comme le signe Joan Dejean, des rôles hybrides de « putain virginale » ou de « vierge prostituée »¹²⁹². Il faut attendre la seconde moitié du siècle pour que la sexualisation de la poétesse mène à explorer la question de son homosexualité. Selon Joan Dejean, trois œuvres contribuent, autour de 1850, à mettre au jour une Sappho lesbienne, en entamant un glissement de la Sappho « masculina » par son intellect à la Sappho masculine, l'invertie¹²⁹³ : le drame *Sappho* d'Arsène Houssaye, celui de Philoxène Boyer, et enfin, publié en 1857 mais préparé depuis plus de dix ans, *Les Fleurs du mal*, dont le premier nom devait être *Les lesbiennes*. Ce balancement se fait bien avant la confirmation de l'orientation sexuelle de la poétesse de Mytilène, et représente alors une fiction de plus, que toute la littérature fin-de-siècle, fascinée par le lesbianisme, va épouser. Le devenir lesbien de la figure de Sappho est ainsi étroitement lié au fantasme sexuel masculin, et la Sappho lesbienne est indissociable des courants symbolistes et décadents qui l'ont inventée et rendue omniprésente dans les textes poétiques. La Sappho pure et virginale est quant à elle rapprochée inextricablement de son pendant négatif, celui de la courtisane et de la femme fatale, qui l'assimile aux autres figures poétiques féminines qui obsèdent la poésie contemporaine. À l'heure où Renée Vivien écrit, l'aède grecque se présente comme une impasse. Comment, en effet, représenter une Sappho lesbienne, prônant l'homosexualité et la stérilité, tout en l'extirpant du voyeurisme décadent ? Comment renouer avec une figure originelle dont la légende n'est que « l'écho d'un écho¹²⁹⁴ », selon les mots d'Oscar Wilde ? Comment redonner à Sappho son rôle de créatrice littéraire, quand elle est devenue depuis si longtemps un personnage de fiction ?

Outre la traduction et la réécriture que Renée Vivien propose des écrits de Sappho, dont nous avons analysé le rôle essentiel de pont entre les « siècles

¹²⁹⁰ Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, Paris, Garnier, 2012, p. 52.

¹²⁹¹ Joan Dejean, *Sappho, Les fictions du désir, 1546-1937*, op. cit., p. 166.

¹²⁹² *Ibid.*

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 235.

¹²⁹⁴ Oscar Wilde, « English Poetesses », *Queen*, 8 décembre 1888, in *Literary Criticism of Oscar Wilde*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1968, p. 100. Cité par Nicole G. Albert, *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005, p. 44.

disparates¹²⁹⁵ », toute son œuvre participe à fonder une nouvelle « spéculation », selon le terme de Joan Dejean. Cette fiction saphique personnelle se construit sur des oppositions successives entre les différentes versions existantes du mythe : elle n'est ni la Sappho « masculina » du XVI^e siècle, ni l'amante hétérosexuelle délaissée par Phaon, ni la femme fatale, ni la lesbienne dépravée servant la curiosité fin-de-siècle, mais son portrait emprunte à chacune de ces strates d'interprétation. À la fin d'un siècle d'essor de la philologie, le retour au texte originel sert, pour Vivien, non seulement à créer une filiation directe avec l'aède de Lesbos, mais encore à trouver des arguments qui feraient, conjointement, autorité contre les représentations d'une Sappho éprise d'un homme et celles d'une femme dépravée. La première phrase de la préface du recueil-traduction publié en 1903 nous éclaire sur le projet de Renée Vivien :

L'œuvre du divin Poète fait songer à la Victoire de Samothrace, ouvrant dans l'infini ses ailes mutilées¹²⁹⁶.

C'est là une double mutilation, celle de la perte originelle des textes de Sappho et celle de la distorsion sans cesse renouvelée de son histoire, que critique Vivien, et qu'elle continue de dénoncer dans la biographie, très subjective, qu'elle place à la suite de cette courte préface¹²⁹⁷. Après avoir pourtant insisté sur le fait que « nous ne savons presque rien » de celle dont « les siècles [ont] trop impénétrablement embrumé la splendeur »¹²⁹⁸, la poétesse pose plusieurs certitudes, et insiste notamment, par trois fois, sur l'affabulation que représente son amour pour Phaon. Elle souligne d'abord que « nous ignorons la cause de son exil » en Sicile, mais que « ce ne fut assurément point à la poursuite de Phaon, comme l'assurent certains auteurs¹²⁹⁹ ». Elle consacre ensuite un paragraphe à la déconstruction du mythe de la légende amoureuse de Sappho et Phaon, « erreur grossière », mise à crédit par des historiens « peu soucieux de vérifier l'exactitude de leurs affirmations ». Ces attaques contre les mythographes de l'aède grecque ont donné lieu, *a posteriori*, à une quête au long cours pour Vivien, dont attestent ses échanges avec Jean Charles-Brun en 1906 :

¹²⁹⁵ Renée Vivien, « En débarquant à Mytilène », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 181.

¹²⁹⁶ Renée Vivien, *Sappho*, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁹⁸ *Ibid.*

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 26.

Dès que vous aurez un moment de liberté [...] trouvez-moi un littérateur pauvre [...]. Quand vous l'aurez trouvé dites-lui d'aller examiner profondément si *L'Épître* d'Ovide – qui est si mal écrite – est véritablement d'Ovide. [...] pour faire voir que *L'Épître* d'Ovide est indigne de servir d'appui aux calomnieux de Sapho – il faudrait démontrer l'inauthenticité de cette *Épître* [...]. Trouverez-vous quelqu'un ? Si oui, comme ce quelqu'un serait le bienvenu ! [...] Il faudrait qu'il démontre (voilà tout) que *l'Épître* d'Ovide n'est pas d'Ovide, – ce que je sais déjà – en examinant la question – ce que je ne saurais faire¹³⁰⁰.

Dans la préface de 1903, déjà, Vivien pose avec certitude :

On voit bien quelles incertitudes fabuleuses entourent la tradition, aussi erronée qu'universelle, de l'amour de Psappha et Phaon¹³⁰¹.

La poétesse utilise ici le double sens du terme « fabuleuses », qui renvoie à la fois aux affabulations des exégètes, et au caractère proprement fabuleux de l'histoire de Phaon, rappelée plus haut, et selon laquelle il aurait accepté de transporter gratuitement une Aphrodite « ayant revêtu l'aspect d'une vieille mendicante ¹³⁰². » C'est donc en revenant au texte lui-même que le lecteur peut dépasser « l'insondable nuit qui enveloppe cette mystérieuse beauté¹³⁰³ », écrit ensuite Renée Vivien, – qui ne se questionne que peu, ici, sur sa propre subjectivité. Il n'y trouvera alors, assure la poétesse, pas « le moindre frisson tendre de son être pour un homme. »¹³⁰⁴ Voilà tordu le cou de la Sappho hétérosexuelle des XVII^e et XVIII^e siècles. Quant à l'image de courtisane qui lui est attribuée au XIX^e siècle, Vivien l'invalide plus discrètement, d'une part en insistant sur sa chasteté, de l'autre en évoquant l'histoire de Doricha et du frère de Sappho, Charaxos :

Charaxos, étant allé vendre en Égypte le vin célèbre de Lesbôs, s'éprit d'une esclave de Naucratis, Doricha, surnommée par ses amants Rhodopis. Il la libéra d'un trésor et dissipa avec elle ses richesses. Elle devint l'illustre courtisane aux joues roses. Psappha, dans une de ses odes, la raille amèrement. « Une faveur publique », dit – elle, en parlant de l'hétaïre égyptienne¹³⁰⁵.

C'est là une interprétation très poussée du fragment saphique, réduit aux trois mots « une faveur publique », et dont Vivien elle-même précise, au sein du recueil, qu'ils proviennent « sans doute¹³⁰⁶ » d'une ode antique : on le voit, il n'y a qu'un pas, que Vivien franchit opportunément dans cette biographie, entre la supposition, que la

¹³⁰⁰ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, Mauconduit, p. 272-273.

¹³⁰¹ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 26.

¹³⁰² *Ibid.*

¹³⁰³ *Ibid.*

¹³⁰⁴ *Ibid.*

¹³⁰⁵ *Ibid.* p. 25.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 69.

poétesse reprend à Henry Thornton Wharton dont elle possède l'étude *Sappho*, et la certitude que l'aède « raille amèrement » Doricha. Une anecdote utile donc, qui permet d'évacuer l'idée, répandue au XIX^e siècle, que Sappho aurait été elle-même une courtisane. Au seuil du texte traduit et amplifié, la poétesse règle le compte de deux idées largement répandues sur la prêtresse de Mytilène. Elle reproduit le même phénomène, à l'intérieur de la fiction cette fois, dans *Une Femme m'apparut*, et y ajoute une troisième condamnation, celle du voyeurisme fin-de-siècle envers la figure de Sappho, incarné par le personnage grossier de Petrus.

Plusieurs attaques, souvent portées par l'androgynisme San Giovanni, visent en effet dans le roman les spéculations masculines autour de la poétesse antique. Au deuxième chapitre, Petrus et San Giovanni entrent en conflit à propos des « vers d'Alcée à Psappha », traduits par Vivien dans *Sappho* :

Tisseuse de violettes, chaste Psappha au sourire de miel, des paroles me montent aux lèvres, mais une pudeur me retient.¹³⁰⁷

Petrus, archétype du mâle grossier, demande alors « Pourquoi chaste ? » ajoutant que « L'immortelle Amoureuse ne fut rien moins que chaste ». Cette question n'est en fait pas si déplacée : le choix par Vivien du terme « chaste » a de quoi étonner, le sens chrétien du mot s'appliquant assez mal à la période archaïque durant laquelle écrit Sappho. Théodore Reinach lui préfère, en 1937, l'adjectif « pure¹³⁰⁸ », tout comme il préfère prêter à l'aède des « tresses violettes », plutôt que de faire d'elle une étrange « tisseuse de violettes ». Dès l'origine, la traduction de Renée Vivien insiste volontairement sur la « chasteté » de Sappho, comme pour contredire, là encore, les lectures qui font d'elle une femme à la sexualité débridée. Dans *Une femme m'apparut*, l'intervention de Petrus et de ses « clignements d'yeux libertins » permet de défendre conjointement la traduction, l'image de Psappha de Lesbos, et les amours lesbiennes :

« Je vous plains, » interrompt l'Androgynisme, « de ne point concevoir un amour à la fois ardent et pur, comme une flamme blanche. Tel fut celui que Psappha voua jadis à ses Amantes mélodieuses. Cet amour, évocateur de la Beauté dans ce qu'elle a de plus suave et de plus délicat, n'est-il pas mille fois plus chaste que les solitudes claustrales où s'exaspèrent les songes obscènes et les monstrueux désirs ? N'est-il point mille fois plus chaste que cette cohabitation fondée sur l'intérêt qu'est devenu le mariage chrétien ? Que peut-on rêver de plus radieusement chaste que cette école de vierges fondée par une vierge, cette école de Mytilène où Psappha enseignait l'art complexe

¹³⁰⁷ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 19.

¹³⁰⁸ « Saphô aux tresses violettes, / Pure Saphô au doux sourire, / J'ai bien quelque chose à te dire, / Oui, mais la honte m'en empêche », voir Théodore Reinach, Aimé Puech, *Sappho, Alcée*, Paris, Les Belles Lettres, 1937, p. 116.

de la musique et des strophes ? En un temps où, seules, les courtisanes recueillaient pieusement les belles harmonies, cette enfant de noble naissance osa se consacrer tout entière au culte divin des Chants¹³⁰⁹. »

L'amour lesbien est chaste, parce qu'il n'est conditionné ni par l'intérêt ni par la reproduction, mais par le désir de poésie. En cela, la Sappho de Vivien doit beaucoup à Baudelaire et à la part des décadents qui voient dans la Lesbienne, antinaturelle et stérile, un idéal de la création. Pour autant, Vivien ne reconnaît jamais nettement cette influence. En même temps qu'elle reprend en partie les lectures décadentes, Vivien ridiculise d'ailleurs un Pétrus qui se présente comme l'archétype du penseur fin-de-siècle, « savant », « traducteur et commentateur de Zoroastre », ayant le « mauvais goût d'un Orient de pacotille » et étalant sans cesse sa lubricité dans « des phrases banales qui prenaient des sens pornographiques »¹³¹⁰.

La stratégie de Vivien, signalée par Susan Gubar, consiste en fait en un retournement des lectures décadentes qui font de Sappho, et avec elle de la Lesbienne, un double du poète. Susan Gubar signale que Renée Vivien inverse le rapport d'antériorité que l'artiste décadent prend sur la figure de la lesbienne : puisqu'elle est « archétype de l'artiste », puisque « la lesbienne est la quintessence du décadent », « la décadence est fondamentalement une tradition littéraire lesbienne »¹³¹¹. Si l'on ne saurait élargir cette affirmation à toute l'œuvre, animée de tensions diverses, il est indéniable que la réappropriation de Sappho telle qu'elle se dessine dans les recueils consiste à feindre d'adopter le point de vue décadent pour mieux l'arracher à ses auteurs. Une telle inversion se dessinait déjà dans notre étude du traitement que Vivien réserve à l'Art Nouveau : si la femme est la figure centrale et génératrice du modernisme, c'est que cette esthétique appartient en premier lieu aux femmes. C'est aussi ce retournement fondamental qui mène Vivien à louer, à la différence de ses contemporains, l'homosexualité comme une inclination naturelle répondant à l'aberration du couple hétérosexuel, « passion anormale ». Concernant le traitement de la figure de Sappho, cette ambition de réappropriation donne lieu à une tension au sein de l'œuvre, entre le portrait modernisé que fait Vivien de l'aède grecque et son désir de la rendre inaccessible au regard des hommes au moyen de trois grands procédés : la recontextualisation, la décorporalisation et la divinisation.

¹³⁰⁹ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 19.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹³¹¹ Susan Gubar, « Sapphistries », *Signs, Journal of Women in Culture and Society* 10, no. 1, Automne 1984, p. 49, cité et traduit par Joan Dejean, *Sappho, Les fictions du désir, 1546-1937*, op. cit., p. 246, note 27.

Arracher Sappho aux représentations décadentes masculines, c'est d'abord l'extirper du cadre moderne, dans lequel elle a souvent été plongée pour devenir une courtisane fin-de-siècle, notamment sous la plume d'Alphonse Daudet ou de Dumas, qui la classe parmi les « Courtisanes » dans *Filles, lorettes et courtisanes*¹³¹². Chez Renée Vivien, les apparitions de l'aède grecque ne se produisent qu'à Mytilène, dans un espace idéal et inaccessible aux modernes qui, se rendant sur l'île de l'aède, ne peuvent que l'implorer de faire revivre son souvenir :

*Mytilène, parure et splendeur de la mer,
Comme elle versatile et comme elle éternelle,
Sois l'autel aujourd'hui des ivresses d'hier...
Puisque Psappha couchait avec une Immortelle,
Accueille-nous avec bonté, pour l'amour d'elle,
Mytilène, parure et splendeur de la mer !¹³¹³*

Ce retour de Sappho dans le cadre antique va avec l'élection d'une graphie la plus proche possible du dialecte de Lesbos, Psappha, « nom sonore et doux » qui se substitue à l'appellation moderne, « incolore » et évoquant les « statues médiocres et les vers poncifs¹³¹⁴ ». Il est également indissociable de la volonté de recentrer le portrait de Sappho sur son rôle de Poète originel, et non plus sur le personnage de fiction qu'elle est devenue au fil des récits. « La Genèse profane¹³¹⁵ » de *Brumes de fjords* est ainsi l'occasion de proclamer la supériorité de « Psapphâ, la Lesbienne », créée par Satan et qui chante « les formes fugitives de l'amour », à Homère, inventé par Jéhovah et qui ne sait célébrer que la magnificence du carnage et la gloire du sang versé. Dans les poèmes dramatiques polyphoniques, si un personnage de Psappha apparaît, c'est essentiellement pour réciter ses propres fragments, traduits toutefois et souvent amplifiés par Vivien. Dans « Atthis délaissée¹³¹⁶ », par exemple, poème publié dans *Évocations*, « la voix de Psappha dans le lointain » chante la réécriture que Vivien compose à partir du fragment « Envers vous, belles, ma pensée envers vous n'est point changeante », dans *Sappho* :

*Je ne trahis point l'invariable amour...
Mon cœur identique et mon âme pareille
Savent retrouver, dans la clarté du jour,
L'ardeur de la veille.*

¹³¹² Alexandre Dumas, *Filles, lorettes et courtisanes*, Paris, Michel Lévy frères, 1874, p. 98.

¹³¹³ Renée Vivien, « En débarquant à Mytilène », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 182.

¹³¹⁴ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 22.

¹³¹⁵ Renée Vivien, « La Genèse profane », *Brumes de fjords*, op. cit., p. 115.

¹³¹⁶ Renée Vivien, « Atthis délaissée », *Évocations*, op. cit., p. 107.

L'aède s'exprime exclusivement par des strophes sapphiques, et demeure toujours inaccessible au regard. En effet, même dans ces poèmes dramatiques, Psappha demeure à demi absente. Voix lointaine dans « Atthis délaissée¹³¹⁷ », elle est voilée dans « La Mort de Psappha¹³¹⁸ » et « ne découvre point son visage » de tout l'acte. *Sillages* compte également un poème dramatique, « Dans un verger¹³¹⁹ ». Ce dernier marque un stade supplémentaire dans la décorporalisation de Psappha, qui apparaît de nouveau voilée, cette fois de « voiles noirs très épais¹³²⁰ ». Fantomatique, voilée, dans le lointain, Psappha est un être spirituel. À la Sappho sexuelle des poèmes décadents, Vivien répond par un poète sans corps. La seule description de Psappha se trouve dans le « Conte dorien¹³²¹ » de *Du vert au violet*, alors que son spectre apparaît à la protagoniste, « Hérô de Guara ». Or, on aurait bien du mal, à partir de ce portrait tout en métaphores liquides, à se représenter la poétesse :

Sa chevelure en entrelacée d'hyacinthes, sa chevelure aux profondeurs nocturnes, ondoyait sous la brise, et ses yeux, bleus comme l'Égée, insondables et changeants, attiraient ainsi que l'eau très profonde¹³²².

En dehors de ces poèmes, l'aède est uniquement et irrémédiablement absence, et ne répond jamais aux invocations d'une voix lyrique qui ne détient d'elle que ses écrits incomplets, et les répète cérémonieusement, notamment dans un poème d'À l'heure des mains jointes :

*Nous redisons ces mots de Psappha, quand nous sommes
Rêveuses sous un ciel illuminé d'argent :
« Ô belles, envers vous mon cœur n'est point changeant... »
Celles que nous aimons ont méprisé les hommes.*

Malgré le titre prometteur de ce poème, « Psappha revit¹³²³ », le lien avec la communauté de Lesbos ne se fait ici que par l'imitation. La rencontre réelle avec la prêtresse antique est toujours repoussée par l'utilisation du futur, dans « Douceur de mes chants¹³²⁴ » qui se ferme sur « nous redirons à la terre enivrée/l'hymne de Lesbôs », ou par celle d'un impératif qui demeure inécouté, dans « En débarquant à Mytilène¹³²⁵ », alors que la voix poétique implore : « Lesbos aux flancs dorés, rends-

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹³¹⁸ « La Mort de Psappha », *ibid.*, p. 84.

¹³¹⁹ Renée Vivien, « Dans un verger », *Sillages*, in *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 242.

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹³²¹ Renée Vivien, « Conte dorien », *Du vert au violet*, *op. cit.*, p. 24.

¹³²² *Ibid.*

¹³²³ Renée Vivien, « Psappha revit », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 166.

¹³²⁴ Renée Vivien, « Douceur de mes chants », *Évocations*, *op. cit.* p. 71.

¹³²⁵ Renée Vivien, « En débarquant à Mytilène », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 181.

nous notre âme antique ». Si Psappha est inaccessible, c'est aussi parce qu'elle est divinisée, comme le signale Virginie Sanders, qui relève dans ses travaux toutes les apparitions d'une poétesse aux « proportions mythiques et extra-humaines¹³²⁶ ». Dans une réécriture de fragment, Psappha prend des allures orphiques :

*Dominant la Terre où résonne ta lyre,
Dresse-toi, splendide, Aède de Lesbôs
Qui seule as connu la lumière et le rire
Divins de Paphôs.*

Ces trois phénomènes, le retour au cadre antique, l'absence de corps et la divinisation de Sappho sont étroitement liés, et sont autant de moyens d'inverser la représentation décadente de l'aède antique. Soudain interdite au regard moderne, elle retrouve sa noblesse originelle. La réappropriation de la figure de Psappha est ainsi, paradoxalement, indissociable d'une perte.

De nombreux lecteurs ont noté le caractère idéal et inatteignable de l'aède grecque telle qu'elle est représentée dans l'œuvre de Renée Vivien. Ce choix d'un portrait indistinct et inaccessible de la figure de Sappho produit plusieurs effets. Il redonne sa complexité essentielle à une figure devenue *topos* inévitable de l'esthétique décadente, et entérine son statut de « perfection poétique [...] inégalable¹³²⁷ ». Il témoigne ensuite de la difficulté pour Vivien de passer outre les siècles de spéculations qui ont redessiné sa légende : la rencontre avec l'origine est impossible. Au fil des recueils, Mytilène s'éloigne : dans *Sillages*, l'épigraphe de « Petit poème érotique¹³²⁸ » est un fragment saphique dans lequel a été intégré le nom de l'autrice, comme pour témoigner de la difficulté à renouer avec l'aède antique. Le poème est ainsi précédé de la mention « Et je regrette et je cherche Psappha ». Enfin, le basculement de la légende saphique dans l'irreprésentable est un recours littéraire inévitable : pour redonner à l'aède son rôle de Lesbienne originelle et pour la soustraire aux interprétations passées et futures, Vivien choisit de la représenter sur le mode de l'absence. La réappropriation est subordonnée à la constatation d'une double et irrémédiable séparation, diachronique d'abord, synchronique ensuite, puisque Psappha plane, presque divine, au-dessus des humains. La voix poétique se trouve ainsi condamnée à subir « éternellement le sortilège du passé », comme la protagoniste de la nouvelle « Psappha charme les sirènes¹³²⁹ » de *La Dame à la louve*.

¹³²⁶ Voir Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 344.

¹³²⁷ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, op. cit., p. 42.

¹³²⁸ Renée Vivien, « Petit poème érotique », *Sillages*, op. cit., p. 267.

¹³²⁹ Renée Vivien, « Psappha charme les sirènes », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 108.

Là, la rencontre avec l'aède et les Kitharèdes, qui ne sont pourtant rien que de « rayonnants fantômes », n'est possible que par un renoncement complet, irrémédiable et, finalement, impossible, au présent :

Tu seras étrangère à la race des hommes. [...] Tu seras autre, jusqu'à la fin de ton existence humaine. Tu seras plus morte que les rayonnants fantômes qui t'entoureront, et qui gardent la survivance confuse des illustres¹³³⁰.

La redéfinition, salutaire, du mythe Sappho, est aussi un sacrifice. Dès le début de son œuvre poétique, Vivien semble insister, par ces représentations fantomatiques, sur le fait que l'identification avec l'origine littéraire, féminine et lesbienne qu'est la dixième muse ne peut se faire que par la seule trace authentique qu'il en reste, le texte. La Psappha voilée et à demi absente des poèmes semble d'ailleurs une parfaite personnification de cette œuvre « mutilée ».

Si les lesbiennes de Mytilène s'effacent progressivement des recueils, l'île devenant définitivement perdue, elles apparaissent dès les premiers recueils comme un idéal intouchable. Elles proposent avant tout au sujet poétique un double modèle littéraire et social vers lequel tendre. Espace musical, espace de profusion – de *poikilia* – exclusivement féminin et dans lequel, à l'inverse des *Femmes damnées* de Baudelaire et comme le signale Joan Dejean, les femmes ont « choisi d'ignorer le monde¹³³¹ », Lesbos est en effet pour Vivien à la fois l'origine de la poésie et de la communauté féminine. Ces deux éléments y sont même profondément indissociables : la présence exclusive du groupe féminin est la source d'inspiration du chant saphique. Si Psappha et les Khitarèdes sont au cœur de l'œuvre, c'est qu'elles représentent non seulement une tutelle historique, mythique et littéraire, mais encore l'image primordiale et la preuve de l'existence d'une communauté féminine harmonieuse. Sappho, la grande Invertie, trouve une place logique de divinité tutélaire dans une œuvre caractérisée par l'exaltation de l'inversion sexuelle et textuelle. Miroir primordial de la féminité et du lesbianisme, le portrait de l'aède grecque se reflète sur toutes les autres figures qui habitent l'œuvre et les lie entre elles. Car, outre la réappropriation des images féminines du Commencement, que celui – ci soit mythiques – telles Aphrodite et Perséphone –, bibliques – Lilith et Vashti –, historiques – Cléopâtre, Éléonore de Guyenne –, ou littéraire – Les *Khitarèdes* –, ou que, comme Sappho, elles rassemblent tous ces qualificatifs, le monde poétique de

¹³³⁰ *Ibid.*

¹³³¹ Joan Dejean, *Sappho, les fictions du désir (1546-1937)*, op. cit., p. 250.

Vivien s'attelle partout à associer les figures féminines, à dessiner entre elles une circulation résolument éloignée du figement de l'archétype. Tout en redonnant aux femmes leur individualité et leur parole, Vivien les rapproche les unes des autres partout dans son œuvre, formant une constellation à partir de laquelle l'œuvre peut se déployer. À l'union verticale, celle de la filiation entre les femmes depuis la nuit des temps, se joint une union horizontale, celle de la communauté : ces deux réunions qui ne sont jamais aliénantes forment les dimensions temporelle et spatiale du monde poétique de Vivien.

II - DE L'OBJET AU SUJET : FILIAISON, COMMUNAUTÉ ET INDIVIDUATION

1 - DE LA SIMILITUDE A LA COMMUNAUTÉ FÉMININE

Si Mytilène, lieu de l'absolu, représente à la fois l'essence poétique et l'essence lesbienne, la communauté féminine idéale de l'île n'est pas la seule dont l'œuvre de Vivien se nourrit. Le monde poétique de l'artiste fin-de-siècle est peuplé de microsociétés mythiques et exclusivement féminines qui illustrent, à leur échelle, la tendance générale de l'œuvre : proposer un espace poétique tourné vers les femmes. Là où les femmes originelles permettent à Vivien de réinventer la création du monde sur un mode inversé, les groupes mythiques sont l'occasion de présenter des modèles de microcosmes féminins exclusifs et harmonieux, qui légitiment en miroir l'existence des amantes mais aussi l'acte d'écriture, comme l'écrit Marie-Ange Bartholomot-Bessou :

Loin de ne s'entourer de garanties intellectuelles que pour la seule mesure de son art personnel, Renée Vivien en appelle, au contraire, à l'ensemble des créatrices modernes et leur désigne des cautions tutélaires féminines antiques comme proposition et gage de validation de leur propre désir de création¹³³².

Cette quête, toutefois, est autant un travail d'émancipation qu'une posture littéraire : à la diachronie de la filiation se joint la synchronie de la communauté pour consacrer la réécriture de la poétique fin-de-siècle sous le prisme d'un regard féminin. Littérature au second degré, donc, puisque Vivien fait là encore apparaître dans son œuvre des figures topiques de l'esthétique décadente. Parmi elles, les plus représentées sont les Amazones, les Succubes, les Bacchantes et, surtout, les Sirènes.

¹³³² Marie-Ange Bartholomot-Bessou, « Des Muses originelles dans l'œuvre de Renée Vivien », in *Muses et nymphes au XIX^e siècle*, Pessac, PU de Bordeaux, 2012, p. 189.

Ces dernières, tantôt femmes-oiseaux et tantôt femmes-poissons, évoquant à la fois Ulysse et Orphée, figures duelles de la beauté et de la monstruosité, sont partout dans les œuvres littéraires et picturales de la seconde moitié du XIX^e siècle. Outre la fatalité inhérente à la figure de la Sirène, qui ne pouvait que passionner la Décadence, cette omniprésence s'explique par l'importance croissante que prend le motif musical dans la création poétique à partir des symbolistes. C'est là ce que signale Maria Benedetta Collini dans une étude sur « les sirènes dans la poésie mineure fin-de-siècle » :

Créature à mi-chemin entre l'animal, l'humain et le divin, être horrible et charmant au chant fatal, la sirène jouit d'une fortune indéniable dans l'imaginaire de la seconde moitié du XIX^e siècle. La fascination de la Décadence pour cette figure s'explique principalement [...] par sa nature féminine foncièrement composite et par son lien avec le thème musical ;¹³³³

Les Sirènes sont à la fois un exemple de communauté féminine et des figures essentiellement musicales ; elles sont, chez Vivien, l'image la plus proche de Mytilène qui soit, et se présentent à bien des égards comme une sorte de doublon de l'île de Sappho. À deux reprises, dans *Brumes de Fjords* et dans *La Dame à la louve*, elles assistent au désespoir de l'aède grecque sur le rocher de Leucade, et forment autour d'elle une communauté de substitution à celle des compagnes Lesbos. Leur rôle est inversé, puisqu'à leur tour elles tombent sous le charme du chant de Psappha, qui elle-même remplace Orphée. Comme ses contemporains, Renée Vivien s'attarde ainsi sur le rôle essentiellement musical des Sirènes, sur leur chant et sur le silence qui lui succède, synonyme de mort pour celui qui écoute, mais avant tout menace de disparition du monde païen. La représentation qu'elle donne de ces créatures est d'ailleurs calquée sur les habitudes esthétiques de la Belle Époque. Plus médiévales qu'antiques, elles sont surtout des femmes-poissons, déplacées depuis la plage vers l'eau dans laquelle on les regarde ondoyer. Ce n'est toutefois pas toujours le cas, et Vivien aime à jouer sur l'ambiguïté que représentent ces figures composites en laissant au lecteur le soin d'imaginer l'une ou l'autre hybridité. C'est là une attitude assez répandue à la fin du siècle, comme le souligne Maria Benedetta Collini :

L'image médiévale léguée par la tradition romantique, tout en étant prédominante, est constamment guettée par son homonyme grec et remis à l'honneur par le Parnasse : peut-on parler pour les figures décadentes d'une hybridation entre les deux créatures¹³³⁴ ?

¹³³³ Maria Benedetta Collini, « Les Sirènes dans la poésie mineure fin-de-siècle », in *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2017, p. 67.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 70.

Un autre héritage symboliste et décadent consiste à faire apparaître les sirènes dans le clair-obscur du crépuscule, voire dans la nuit, plutôt qu'en plein jour, phénomène dont nous avons souligné qu'il était une constante de la représentation des femmes chez Renée Vivien, pour des raisons liées à l'esthétique de l'époque au moins autant que par un souci existentiel :

Le moment du jour que les Symbolistes associent aux sirènes est la nuit ou le soir comme dans la tradition romantique, et non plus le calme de midi d'Homère¹³³⁵.

Surtout, le portrait que donne Renée Vivien des sirènes, centré sur « la blancheur de la peau, la couleur des yeux et la masse des cheveux, souvent associés aux algues et aux perles » respecte tous les attendus de l'esthétique fin-de-siècle, comme en atteste notamment la deuxième strophe du poème « Vers les Sirènes¹³³⁶ », dans le recueil *Évocations* :

*Dénouant leurs cheveux fluides, les Sirènes,
Ceintes de la langueur et du regret des morts,
S'approchent, un reflet de perles sur leurs corps.*

« Les Souvenirs sont des Grappes¹³³⁷ », publié en 1906, reprend sensiblement les mêmes motifs :

*Voici l'heure amoureuse où chante la Sirène
Ses yeux changeants et frais sont le reflet de l'eau...
Quand je rêve, le passé me semble plus beau.
Quand je rêve, tout le passé se transfigure...
Je la vois dénouant sa froide chevelure.*

On retrouve une représentation très similaire dans *Au jardin de l'infante* d'Albert Samain :

*Les nacres de leurs chairs sous un liquide émail
Chatoyaient, ruisselant de perles cristallines,
Et leurs seins nus, cambrant leurs rondeurs opalines,
Tendaient lascivement des pointes de corail¹³³⁸.*

De la même manière, la représentation par Renée Vivien de la légende des Amazones semble *a priori* correspondre à ses caractéristiques habituelles, telles que résumées par Mireille Dottin-Orsini :

L'Amazone (ou plutôt les Amazones, Penthésilée étant leur reine) concrétise la peur de la guerrière qui tue, d'une organisation occulte du féminin collectif préparant dans l'ombre la tuerie générale des hommes¹³³⁹.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹³³⁶ Renée Vivien, « Vers les Sirènes », *Évocations, op. cit.*, p. 111.

¹³³⁷ Renée Vivien, « Les souvenirs sont des grappes », *À l'heure des mains jointes, op. cit.*, p. 212.

¹³³⁸ Albert Samain, *Au jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 136.

L'Amazone d'*Études et Préludes*, être à la fois guerrier, souriant « au-dessus des ruines », dont « la volupté du meurtre a gonflé [les] narines ¹³⁴⁰ », et sensuel, semble se conformer à ces attendus. Image de tueuse, elle est aussi une femme vampire dans ce poème de 1901, dont le baiser est une promesse de mort :

*Son désir, défaillant sur quelque bouche blême
Dont il sait arracher le baiser sans retour,
Se penche avec ardeur sur le spasme suprême,
Plus terrible et plus beau que le spasme d'amour¹³⁴¹.*

Jouant de l'habituelle confusion entre l'orgasme et la mort, Vivien fait de la guerrière Amazone une femme fatale topique, avec laquelle l'union charnelle est synonyme de dévoration et de mort. Elle aime ainsi « les amants qui lui donnent l'ivresse/de leur fauve agonie ». Dans ce vers de la deuxième strophe se joue toutefois un déplacement essentiel, puisque la voix poétique ne s'identifie nulle part à ces « amants », qu'elle semble plutôt regarder mourir avec peu d'empathie, signalant même la supériorité du « spasme suprême » sur le « spasme d'amour ».

La distinction essentielle entre le traitement des communautés féminines chez Vivien et chez ses contemporains se trouve dans ce déplacement : le sujet poétique féminin n'a rien à craindre de ces groupes de femmes dont la fatalité est tournée vers les hommes. Les Bacchantes, les Sirènes, les Amazones et les Succubes sont des figures entièrement positives dans la poésie de Renée Vivien, dont la dangerosité est image de puissance, et dont la fatalité, ou du moins le mépris envers les hommes sont justifiés par la bestialité et la cruauté dont ils sont capables, et surtout par le voyeurisme qui les pousse à vouloir pénétrer ces espaces exclusivement féminins. On retrouve dans l'attitude des Amazones le motif de Vashti et du regard masculin comme profanation. Dans *Cendres et Poussières*, l'action de la contemplation est ainsi inversée, puisque ce sont les guerrières qui « enveloppe[nt] les mâles » de leur « regard de dégoût »¹³⁴². Comme dans *Études et Préludes*, les Amazones sont des femmes désirantes. Ce sont elles qui décident d'« accomplir dans la nuit » leur « hymen » avec les hommes qui, de nouveau, ne sortent pas vivant de cette étreinte. La voix poétique féminine est en dehors de la scène et n'est nullement menacée par le

¹³³⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 258.

¹³⁴⁰ Renée Vivien, « Amazone », *Études et Préludes*, in *Poème 1901-1910*, op. cit., p. 46.

¹³⁴¹ *Ibid.*

¹³⁴² Renée Vivie, « Les Amazones », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 53.

groupe des Amazones, auquel elle donne, à partir de la quatrième strophe, directement la parole, et l'occasion de justifier le meurtre des amants :

*Nous ne souffrirons pas que nos baisers sublimes
Et l'éblouissement de nos bras glorieux
Soient oubliés demain dans les lâches abîmes
Où tombent les vaincus et les luxurieux.
Nous vous immolerons ainsi que les victimes
Des autels d'Artémis au geste impérieux.*

*Parmi les rayons morts et les cendres éteintes,
Vos lèvres et vos yeux ne profaneront pas
L'immortel souvenir d'héroïques étreintes.
Loin de la couche obscène et de l'impur repas,
Vous garderez au cœur nos tenaces empreintes
Et nos soupirs mêlés aux soupirs du trépas¹³⁴³ !*

Outre le fait que le regard masculin ne doive pas pénétrer dans la communauté féminine, ces femmes guerrières sont poussées au meurtre par la menace que représente « les époux de hasard ». C'est pour éviter que les hommes leur soient fatals, comme ils le sont pour les protagonistes de « Souveraines¹³⁴⁴ », qu'elles les tuent les premières. Aucune concession hétérosexuelle amoureuse n'est possible : l'union avec les hommes ne peut se conclure que sur une lutte mortelle dont l'un des amants ne réchappe pas. L'entrée du regard des hommes dans l'univers féminin est une menace de mort à double titre : la mort directe par l'asservissement, le mariage, la maternité, et la mort pour la postérité, par la profanation du « souvenir », c'est-à-dire par l'appropriation des légendes féminines et la confection autour d'elles d'un récit fallacieux. Ce sont là les deux types de dommages infligés aux figures des souveraines d'Évocations qui, ayant accepté de composer avec les hommes, n'ont gardé comme leitmotiv que le vers « Je ne fus pas heureuse ¹³⁴⁵ ». Renée Vivien n'innocente pas ces habituelles images de la femme fatale en supprimant le motif du meurtre. Bien plus subtilement, elle montre que les femmes sont condamnées à une mort réelle ou symbolique dès que le regard des hommes se pose sur elles, et que la rencontre entre les mondes féminin et masculin ne peut ainsi se solder que sur la destruction de l'un par l'autre. La communauté féminine doit être préservée de l'intrusion, et radicalement coupée du monde. Lorsque la voix poétique et son amante s'identifient à des Succubes, elles rêvent ainsi de quitter « la léthargie heureuse des

¹³⁴³ *Ibid.*

¹³⁴⁴ Renée Vivien, « Souveraines », *Évocations*, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁴⁵ *Ibid.*

maisons¹³⁴⁶ », de s'exclure de l'espace des hommes qui, dès lors, ne pourront observer « leurs ombres » qu'au péril de leur vie. On retrouve dans ce poème le motif du regard avec le verbe « voir », et celui du meurtre, alors que les deux femmes se muent en « Banshees », ces messagères de l'autre monde dans le folklore irlandais, puis en « Jettatori », sorcières des légendes napolitaines :

*Les hommes ne verront nos ombres sur leurs seuils
Qu'aux heures où, mêlant l'ardeur de nos deux haines,
Nous serons les Banshees qui présagent les deuils
Et les Jettatori des naissances prochaines.*

Alors que le poète décadent subit habituellement la menace de ces créatures féminines et tente de résister à son propre désir, le sujet poétique lesbien s'y identifie et cherche à faire corps avec elles, à s'intégrer dans ces communautés calomniées. De menace d'extinction de la voix poétique, elles deviennent des alliées et un miroir inspirant pour le « je » lyrique.

C'est l'exclusion hors du monde, mort symbolique représentée dans les poèmes par les métaphores de l'exil, de la noyade, du sommeil, de la damnation, qui seule permet de rejoindre ces communautés idéales. Le sujet poétique rejoue ainsi sans cesse le renoncement originel de Lilith et la rébellion de Vashti. Dans « Psappha charme les Sirènes¹³⁴⁷ », courte nouvelle de *La Dame à la louve*, la narratrice accepte de suivre son amant, « la vierge qui incarna [s] on destin », dans la grotte des sirènes, bien que celle-ci lui ait rappelé « souviens-toi que celles qui entrent dans cette grotte ne s'en retournent jamais parmi la foule des vivants ». Le renoncement au monde pour les Sirènes est la condition du bonheur féminin. C'est là une chose que le poète homme, reproduisant le scénario d'Homère – envers de Psappha pour Vivien –, est incapable de comprendre : lui cherche soit à résister à leur appel, soit, reproduisant la profanation d'Ulysse, à profiter de leur chant sans consentir à se sacrifier. Le poème « Vers les Sirènes¹³⁴⁸ » prend ainsi le contrepied complet du récit de *L'Odyssee* :

*Vous craignez le désir, ô compagnons d'Ulysse !
Aveugles et muets, l'âme close au péril
De la voix qui ruisselle et du rire subtil,
Vous rêvez de foyers qui recueillent l'exil
Aux pieds lassés. Moi seul, ô compagnons d'Ulysse,
Moi seul ai dédaigné la fraude et l'artifice,
Moi seul ose l'amour et le divin péril.*

¹³⁴⁶ Renée Vivien, « Les Succubes disent », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 135.

¹³⁴⁷ Renée Vivien, « Psappha charme les sirènes », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 107.

¹³⁴⁸ Renée Vivien, « Vers les Sirènes », *Évocations*, op. cit., p. 111.

On peut ici s'interroger, devant la forme masculine « seul », sur l'identité de la voix parlante. Il est fort possible qu'il s'agisse ici d'un marin inventé par Vivien, ou peut-être de Boutès, unique Argonaute à avoir choisi de rejoindre les sirènes. On peut encore penser, à la lumière du texte « Le chant des Sirènes¹³⁴⁹ » dans *Du vert au violet*, dans la mesure où ce dernier reprend exactement les mêmes motifs, que le poème est une versification des paroles de la jeune Iône, protagoniste du texte en prose, et que cette masculinisation de « seul » ne répond qu'à des besoins métriques... Quoi qu'il en soit, Vivien donne raison à l'émetteur de ces paroles qui « pour une heure », « donne l'existence humaine¹³⁵⁰ ». Pour le sujet poétique féminin, le choix est d'autant plus évident que la seule chance de salut se trouve évidemment « vers les sirènes », là où le « foyer » est une menace bien plus grande que leur chant.

Faisant de la communauté féminine un idéal, Renée Vivien inverse fondamentalement les rôles habituels de l'esthétique décadente : ce sont les hommes qui, par leur inhérente bestialité, par l'asservissement qu'ils font subir aux femmes, sont les êtres fatals dont il faut se défendre. De surcroît, là où les poètes fin-de-siècle écrivent la tension existentielle entre la haine et le désir qu'ils éprouvent pour l'autre genre, les communautés féminines du monde de Renée Vivien ne leur vouent que mépris, et se passent très bien de leur présence. C'est là une réponse à certaines œuvres de la fin du siècle, mais aussi au discours critique, qui assimile bien souvent les femmes auteurs et les féministes aux Amazones et aux Bacchantes. Le rassemblement du féminin est synonyme de pouvoir retrouvé : les sirènes font « pleurer les yeux des morts¹³⁵¹ », les bacchantes chantent « à grands cris¹³⁵² », les Amazones, surtout, ont des « yeux d'or » de « lionnes » dont les prunelles « victorieusement reflètent le soleil »¹³⁵³. Les créatures féminines qui composent ces communautés ne sont de surcroît pas des êtres univoques qui ne seraient caractérisés que par leur haine ou leur puissance. Lorsque le monde féminin n'est pas confronté à la présence masculine, il peut se déployer dans toutes ses nuances.

En effet, la représentation de ces groupes mythiques est à la fois l'occasion de montrer l'harmonie qui préside aux mondes exclusivement féminins, et de souligner l'individualité de chacun de ses membres contre le figement archétypal des discours poétiques masculins. Dans la poésie de Vivien, le féminin pluriel n'annihile pas la

¹³⁴⁹ « Le Chant des Sirènes », *Du vert au violet*, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁵⁰ « Vers les sirènes », *Évocations*, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁵¹ *Ibid.*

¹³⁵² Renée Vivien, « L'Odeur des vignes », *Études et Préludes*, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁵³ Renée Vivien, « Les Amazones », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 53.

pluralité des femmes : les images de communauté sont indissociables d'un travail de dissociation. Là encore, la poétesse accueille l'influence des écrits fin-de-siècle pour en prendre le contrepied. Les créatures féminines cessent en effet d'être des « types » associés à quelques moments topiques, tel l'évohé des Bacchantes ou le chant des Sirènes. Elles se voient au contraire dessiner des personnalités nuancées, auxquelles le sujet poétique peut s'identifier. La communauté féminine mythique est idéale parce qu'elle n'est pas aliénante, contrairement au monde humain et au « foyer ». Vivien instaure d'ailleurs une égalité entre les membres des différents groupes antiques qu'elle convoque, en n'évoquant que rarement de figure dirigeante, même lorsqu'il en existe une dans le mythe originel. Les Bacchantes sont ainsi totalement dissociées de Dionysos. Celui-ci n'apparaît qu'une fois dans *À l'heure des mains jointes*, alors que la voix poétique enjoint Aphrodite, « déesse de Kupros », à danser « ardente et nue », l'heure étant « sacrée au roux Dyonisos »¹³⁵⁴. Le maître des Bacchantes, dieu masculin, se trouve évincé des poèmes. Vivien efface toutefois aussi la présence de cheffes féminines, puisque de la même manière, Hippolyte et Penthésilée, deux reines des Amazones bien souvent évoquées dans la poésie fin-de-siècle¹³⁵⁵ – d'ailleurs souvent comme figures lesbiennes –, sont absentes de ses vers. Si Lilith est une figure centrale et originelle, elle est également isolée des Succubes. Point de hiérarchie, donc, dans ces microsociétés féminines, mais une égalité qui permet la singularisation de chacun de ses membres. Ainsi, Renée Vivien alterne, de poème en poème, entre une peinture globale du groupe et une focalisation plus précise permettant l'individuation. L'avant-dernier poème d'*Études et Préludes*, « Amazone¹³⁵⁶ » et le troisième de *Cendres et Poussières*, « Les Amazones¹³⁵⁷ », se répondent : le second donne à voir « au loin les yeux d'or des lionnes », lorsque le premier est centré sur une guerrière seule, souriant « au-dessus des ruines ». De même, un sonnet du deuxième recueil de Vivien, après avoir posé le cadre marin, évoque la présence de « La Sirène aux cheveux rouges comme le soir », qui chante seule « la volupté d'une mort amoureuse »¹³⁵⁸. La poétesse alterne pluriel et singulier, souvent au sein même des titres, créant un double effet d'insistance : sur l'harmonie de la communauté féminine d'une part, sur l'individualité de ses membres de l'autre. Chaque créature

¹³⁵⁴ Renée Vivien, « Viens, déesse de Kupros... », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 210.

¹³⁵⁵ Voir notamment Charles Baudelaire, « Delphine et Hippolyte », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », ed. Claude Pichois, Gallimard, 1975, p. 152.

¹³⁵⁶ Renée Vivien, « Amazone », *Études et Préludes*, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁵⁷ Renée Vivien, « Les Amazones », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁵⁸ « Sonnet », *ibid.*, p. 55.

mythique est de surcroît représentée dans des états divers : à l'univocité de la femme fatale, dont ces figures sont toutes des avatars dans la littérature décadente, Vivien répond en montrant les différents visages d'une féminité multiple. Ce procédé consiste notamment à ne pas installer l'action uniquement pendant les moments de liesse traditionnellement rattachés aux Bacchantes et aux Sirènes. Si le poème « L'Odeur des vignes¹³⁵⁹ » est centré sur une Bacchante en plein Évoché, « L'Automne¹³⁶⁰ », dans *Cendres et Poussières*, se déroule en partie après la bacchanale, et adopte un ton beaucoup plus mélancolique. Le premier insiste sur la lumière et les couleurs chaudes, dont nous avons vu qu'elles étaient symbole de violence :

*Un spectre de Bacchante erre parmi les treilles,
Sa rouge chevelure et ses lèvres vermeilles,
Sa paupière de pourpre aux replis somptueux,
Brûlent du flamboiement des anciennes luxures,
Et, dévoilant sa chair aux sanglantes morsures,
Elle chante à grands cris le vin voluptueux.*

La « rouge chevelure » et les « paupières de pourpre » reprennent les teintes du vin dont la Bacchante s'enivre et du sang qui coule sur son corps. Tout dans cette strophe évoque l'éblouissement, l'ivresse, le jaillissement d'un désir incontrôlable. On retrouve là les grands thèmes décadents de la dévoration, voire du cannibalisme, et le portrait d'une féminité hystérique. Le poème de *Cendres et Poussières*, lui, donne à voir la transition depuis l'Évoché vers le retour au calme. La Bacchante y sert de comparant à l'automne, saison versatile :

*L'automne s'exaspère ainsi qu'un Bacchante
Ivre du sang des fruits et du sang des baisers
Et dont on voit frémir les seins inapaisés...
L'Automne s'assombrit ainsi qu'une Bacchante
Au sortir des festins éclatants et qui chante
La moite lassitude et l'oubli des baisers.*

Une fois le désir du premier recueil rassasié, la Bacchante, toujours « inapaisée », chante avec moins d'entrain : les « grands cris » sont remplacés par une « moite lassitude ». Bien que la mort fasse partie intégrante du rite des Bacchantes, le décès de l'une d'entre elles donne lieu à un poème désespéré dans *Évocations*. L'utilisation de la deuxième personne du pluriel semble nous indiquer que les prêtresses restantes y prennent directement la parole pour rendre un dernier hommage à la disparue. Cet

¹³⁵⁹ Renée Vivien, « L'Odeur des Vignes », *Études et Préludes*, op. cit., p. 36.

¹³⁶⁰ Renée Vivien, « L'Automne », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 54.

hommage est l'occasion de souligner la tension existentielle qui anime les Bacchantes, êtres profondément contradictoires et équivoques :

*Contemple sur ton seuil de pierre, ô sombre proie
De l'Hadès et du Styx, ô silence, ô pâleur !
Notre douleur, pareille à l'éclat de la joie,
Notre joie aux yeux fous, pareilles à la douleur !
Car la foule, cueillant la fleur des vignes, chante
La mort d'une Bacchante.*

Renée Vivien reprend, dans sa représentation des Bacchantes, beaucoup des caractéristiques associées à l'hystérie. Passant du rire aux larmes, du cri à la mélancolie, être dont le désir de luxure est incontrôlable, les prêtresses de Dionysos ressemblent fort aux « Femmes damnées » de Baudelaire, « tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs », mêlant « l'écume du plaisir aux larmes du tourment »¹³⁶¹. Tantôt rouges, tantôt pâles, les Bacchantes de Renée Vivien rassemblent tous les symptômes dictés par Charcot, et résumés par Myriam Robic :

Le docteur Charcot évoque [...] les troubles végétatifs de l'hystérie (rougeur, pâleur), la facticité, à savoir la labilité avec une dramatisation de leur expression (pleurs faciles et joie trop excessive et bruyante¹³⁶²...)

Si cette représentation peut sembler paradoxale, elle est en fait tout à fait stratégique : l'hystérie, rappelle Nicole Édelman, est perçue à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle comme « une forme ancienne d'expression de révolte, de mal-être ou de transgression sociale¹³⁶³ », et devient une pathologie officielle, au même titre, quelques décennies plus tard, que le saphisme, que Krafft-Ebing décrit en 1895 dans *Psychopathia sexualis* comme une « anomalie », une « inversion » dont la médecine doit s'emparer. Pour l'un comme pour l'autre de ces travers féminins, « le traitement préconisé [...] était le mariage¹³⁶⁴ », rappelle Myriam Robic. Rien d'étonnant dès lors que Renée Vivien valorise l'hystérie comme force de révolte. En donnant, au travers des Bacchantes, une représentation positive de ce trouble d'époque, Renée Vivien vente, comme Baudelaire avant elle, une féminité marginale et transgressive, au détail près que celle-ci n'admet pas la présence masculine. Les figures désincarnées et meurtrières retrouvent ainsi la nuance de sentiments humains. Les communautés féminines sont composées d'êtres complexes, dont les

¹³⁶¹ Charles Baudelaire, « Femmes damnées », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 114.

¹³⁶² Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, op. cit., p. 106.

¹³⁶³ Nicole Édelman, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX^e siècle à la Grande guerre*, Paris, Éditions La Découverte, 2003, p. 75.

¹³⁶⁴ Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, op. cit., p. 105.

deux incarnations les plus exemplaires sont signalées par des titres oxymoriques, « Bacchante triste¹³⁶⁵ » et « La Sirène muette¹³⁶⁶ ». Ces nuances et cette individuation, au sein du groupe harmonieux, permettent à Vivien de mettre dos à dos la communauté féminine, image idéale, et la communauté masculine, qui sert de repoussoir.

Les images de groupes uniquement composés d'hommes sont rares dans la poésie et la prose de Vivien, qui n'utilise bien souvent les personnages masculins que comme des trouble-fêtes, « parasites ou bourreaux » surgissant dans le monde féminin. Dans ses recueils de vers, trois poèmes seulement évoquent, par leur titre, des ensembles masculins. Deux d'entre eux, « Les morts aveugles¹³⁶⁷ » et « Les Revenants¹³⁶⁸ », lient le groupe masculin à des images morbides. Le troisième, « Les Mangeurs d'herbe¹³⁶⁹ », les animalise. La communauté masculine apparaît ainsi, à l'inverse des microsociétés de femmes mythiques, comme intrinsèquement aliénante. « Les morts aveugles », dans lequel Vivien reprend, comme l'a analysé Virginie Sanders, la tradition juive de « Hibbut Ha-Kever », fait apparaître des revenants particulièrement hébétés, notamment grâce à l'organisation strophique :

*Les morts aveugles sont assis dans les tombeaux,
Ils ouvrent leurs yeux larges et stupides
Devant la lueur rouge des flambeaux,
Et leurs yeux béants sont des gouffres vides...
Dardant vers la nuit leurs regards stupides,
Les morts aveugles sont assis dans les tombeaux.*

La reprise à la rime du terme « stupide », la répétition des mêmes termes et l'encadrement des décasyllabes par deux alexandrins créent un ressassement qui vient mimer la léthargie de ces morts-vivants bien peu effrayants, coincés en position assise et fixant leur regard vide sur la nuit – au sens propre et figuré, leur tête n'étant plus qu'un crâne. Dans « Les Mangeurs d'herbe¹³⁷⁰ », l'image du groupe masculin est encore davantage dégradée. Des êtres indistincts et monstrueux s'y meuvent dans un « pré d'octobre », dévorant les fleurs et multipliant les bruits répugnants de mastication et de déglutition :

¹³⁶⁵ Renée Vivien, « Bacchante triste », *Études et Préludes*, op. cit., p. 24.

¹³⁶⁶ « La Sirène muette », *Brumes de fjords*, op. cit., p. 86.

¹³⁶⁷ « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 159.

¹³⁶⁸ « Les Revenants », *Évocations*, op. cit., p. 106.

¹³⁶⁹ « Les Mangeurs d'herbe », op. cit. p. 144.

¹³⁷⁰ Renée Vivien, « Les Mangeurs d'herbe », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 144.

*Et les Mangeurs d'herbe ont aiguisé leurs dents vertes
Sur les prés d'octobre aux corolles larges ouvertes,*

*Les prés d'un ton de bois où se rouillent les clous...
Ils boivent la rosée avec de longs glouglous.*

*L'été brun s'abandonne en des langueurs jalouses,
Et les Mangeurs d'herbe ont défleuri les pelouses.*

*Ils mastiquent le trèfle à la saveur de miel
Et les bleuets des champs plus profonds que le ciel.*

*Innocents et pareils à la brebis naïve,
Ils ruminent, en des sifflements de salive.*

*Indifférents au vol serré des hannetons,
Nul ne les vit jamais lever leurs yeux gloutons.*

*Et, plus dominateur qu'un fracas de victoire,
S'élève grassement le bruit de leurs mâchoires.*

Même rendus à la plus basse animalisation, ce groupe de « mangeurs d'herbe » demeure associé à la brutalité et à la violence. Le dernier distique fait ainsi entrer l'idée de menace dans le poème, comparant les bruits répugnants à un « fracas de victoire ». Partout, la communauté masculine est dangereuse et obscène. Dans ces deux poèmes, les hommes, tantôt morts-vivants, tantôt ruminants gloutons, sont privés de parole. Lorsque le groupe sort de ce mutisme, comme dans le roman hybride *L'Être double*, l'image n'en est pas plus élogieuse : la discussion est pédante, profondément caricaturale et inefficace.

Là où la communauté féminine est harmonieuse, même dans les hurlements des Bacchantes, et mène à la création poétique, la communauté masculine n'est qu'une confrontation d'ego incapables de s'accorder, et tombe inévitablement dans la grossièreté. Au chapitre III du roman, « le clair défilé des femmes s'ordonn[e] et dispar[aît] », laissant les « voix masculines » s'animer « dans la salle à manger assombrie »¹³⁷¹. Les convives tiennent alors une discussion littéraire dont on nous précise, à la fin du chapitre, qu'elle dure environ une heure. Les échanges sont assez houleux, et les protagonistes sont incapables de se mettre d'accord, ni sur Baudelaire, ni sur Sappho, ni sur la suprématie des poésies française ou anglaise. Finalement, le seul point de rencontre entre tous les esprits est trouvé : c'est en parlant des femmes que le groupe trouve son harmonie, tombant peu à peu dans les insinuations grossières. La discussion se clôt sur une critique à la fois sociale et littéraire,

¹³⁷¹ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 36.

lorsqu'Olivier remarque « Nous sommes mufles comme des héros de M. Jean Lorrain. » Cette dégradation progressive du propos s'oppose à l'ascension que représente, dans *Une Femme m'apparut*, les discussions de la narratrice avec Vally et San Giovanni. Inversant les stéréotypes, Vivien donne ainsi une image bien pauvre de la communauté masculine, contre-modèle des groupes féminins harmonieux qui habitent son œuvre. À l'habituelle essentialisation littéraire des femmes, elle substitue une réification des hommes. Ces groupes féminins sont un exemple dont la poésie de l'autrice 1900 se veut une reproduction élargie : la communauté y est le miroir et l'image réduite d'une union plus générale du féminin.

2 - DÉBOULONNER L'ÉTERNEL FÉMININ : INDIVIDUATION ET NEUTRALITÉ

De « l'éternel féminin » proposé par les discours dominants, Renée Vivien fait, dans *Une Femme m'apparut*, un « Principe femelle » dont la description est donnée par San Giovanni : il représente « tout ce qui est douloureusement beau et désirable », par opposition au « Principe mâle » qui renvoie à « tout ce qui est laid, injuste, féroce et lâche »¹³⁷². Si le monde poétique de Vivien n'est pas aussi manichéen que cette double définition pourrait le laisser croire, les « principes » ne coïncidant pas toujours avec le genre et l'idéal étant celui de la « Gynandre », ce passage témoigne de sa volonté de donner des femmes une définition élogieuse. Cette mise à dos des deux principes se reproduit dans « La Genèse profane¹³⁷³ » de *Brumes de fjords* : les valeurs du monde poétique étant inversées, les hommes y sont créés par Jéhovah et sortis de l'argile, les femmes par Satan, qui les fait naître « de la chair même » des hommes, mais « idéalisée »¹³⁷⁴. Au fil des recueils, la séparation et à l'inverse la fusion des mondes masculins et féminins deviennent de plus en plus urgentes et inévitables. Les communautés féminines antiques incarnent l'exemple d'un idéal libéré, qui ne peut cependant trouver son lieu dans le monde moderne. Dans *À l'heure des mains jointes*, la voix poétique rassure son amante en faisant miroiter ces espaces fantasmés, qui précisément demeurent toujours un ailleurs :

*Les bois sacrés n'ont plus d'efficaces dictames,
Et le monde a toujours été cruel aux femmes.
Nous le savons, le monde est cruel pour les femmes.*

¹³⁷² Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 18.

¹³⁷³ Renée Vivien, « La Genèse profane », *Brumes de fjords*, op. cit., p. 115.

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 117.

*Les blâmes des humains ont pesé sur nos fronts,
Mais nous irons plus loin. Là-bas, nous oublierons...
Sous un ciel plus clément, plus doux, nous oublierons...¹³⁷⁵*

Le poème suivant, « Paroles à l'amie¹³⁷⁶ », reprend le même procédé :

*Nous irons voir le clair d'étoiles sur les monts...
Que nous importe, à nous, le jugement des hommes ?
Et qu'avons-nous à redouter, puisque nous sommes
Pures devant la vie et que nous nous aimons ?*

Le couple féminin, pour trouver son salut, doit abandonner la « morale » du monde, corrompue et « impure » et qui calque sur lui une image de « femme damnée/Que ronge sourdement la flamme de l'enfer¹³⁷⁷ ». La communauté féminine n'est pas seulement image idéale : le rassemblement du « principe femelle » et l'exclusion, réelle et symbolique, du « principe mâle » apparaissent comme la condition essentielle du bonheur. Le monde poétique de Renée Vivien veut se faire l'incarnation de ce principe unifié et exclusif : l'adjectif « sororal » devient de plus en plus fréquent et la réunion se produit au fil de la déconstruction des stéréotypes. La réconciliation des femmes avec elles-mêmes est indissociable, dans la poésie de Vivien, d'une inversion des valeurs dominantes et d'une lutte contre les discours responsables à la fois de leur éclatement en plusieurs pôles archétypaux et de leur silence. La réunion passe par la mise à bas de certaines images topiques qui opposent les femmes entre elles et les essentialisent. Union, on l'a vu, n'est pas similitude. Bien au contraire, en donnant la parole à de nombreuses figures féminines et en les individualisant, elle remet en branle les représentations. Comme dans les communautés antiques, l'harmonie n'empêche pas la pluralité : le point central qui unit toutes les figures féminines de son œuvre est avant tout qu'elles subissent la brutalité de la présence et des récits masculins.

Renée Vivien s'attelle à représenter une féminité plurielle en reprenant les mêmes figures que le lecteur rencontre partout dans les œuvres de la Belle Époque. À la fin du XIX^e siècle, les distinctions entre certaines figures féminines se sont largement estompées devant l'archétype central de la femme fatale, plus que jamais mobilisé. Né avec le romantisme, ce « type » fascinant et polymorphe encourage à convoquer toutes les figures qui peuvent en devenir des avatars. Les succubes, souligne ainsi Anne Geisler-Szmulewicz, offre notamment aux décadents « de quoi

¹³⁷⁵ Renée Vivien, « Nous irons vers les poètes », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 170.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹³⁷⁷ *Ibid.*

alimenter leur représentation de la femme fatale, avec son secret, son mensonge et sa cruauté¹³⁷⁸ ». De même pour Lilith, dont Pascale Auraix-Jonchière, qui consacre un chapitre de son étude aux « substituts mythiques » de la première Ève, montre qu'elle est fréquemment réincarnée dans des « personnages voisins » que les auteurs « lui assimilent clairement¹³⁷⁹ ». Mario Praz, premier à avoir étudié la construction de la figure de la « Belle dame sans merci », fait de cette assimilation la condition même de l'élaboration d'un « type » tel que celui de la femme fatale :

Pour que se crée un type qui, somme toute, est un cliché, il convient qu'une certaine figure ait creusé dans les âmes un profond sillon ; un type est une sorte de point névralgique. Une douloureuse habitude a créé une zone de résistance et chaque fois que se présente un phénomène analogue, il limite immédiatement son action à cette aire déjà sensibilisée ; ce qui produit, à la longue, une monotonie mécanique¹³⁸⁰.

Il n'est ainsi guère étonnant que les figures féminines de la Décadence, héritières des femmes fatales du romantisme et se déployant sur une aire déjà largement « sensibilisée », soient devenues des équivalentes à force de contamination réciproque. Les mythes sont recherchés pour ce qu'ils apportent de nouveau à cet archétype d'une féminité mortelle, création émanant, pour Susan Gubar, des craintes métaphysiques des hommes eux-mêmes, et dont les multiples visages renvoient tous à cette angoisse existentielle. C'est là une thèse déjà développée par Simone de Beauvoir :

In all these incarnations – from Error to Dullness, from Goneril and Reagan to Chloe and Caelia – the female monster is a striking illustration of Simone de Beauvoir's thesis that woman has been made to represent all of man's ambivalent feelings about his own inability to control his own physical experience, his own birth and death¹³⁸¹.

[Dans toutes ces incarnations - d'Erreur à Dullness, de Goneril et Reagan à Chloé et Caelia - le monstre féminin est une illustration frappante de la thèse de Simone de Beauvoir selon laquelle la femme a été créée pour représenter tous les sentiments ambivalents de l'homme face à son incapacité à contrôler sa propre expérience physique, sa naissance et sa mort.]

Les figures de femmes viles et dangereuses ont donc toutes le même rôle néfaste pour Gubar : celui de menacer l'énergie et la créativité masculine. C'est ce qu'elle relève plus loin :

¹³⁷⁸ Anne Geisler-Szmulewicz, « Succubes décadents », in *Mythes de la décadence*, op. cit., p. 329.

¹³⁷⁹ Pascale Auraix-Jonchière, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, op. cit., p. 61.

¹³⁸⁰ Mario Praz, *la Chair, la mort, le diable*, op. cit., p. 167.

¹³⁸¹ Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, op. cit., p. 34.]

[...] male ambivalence about female « charms » underlies the traditional images of such terrible sorceress-goddesses as the Sphinx, Medusa, Circe, Khali, Delilah, and Salome, all of whom possess duplicitous arts that allow them both to seduce and to steal male generative energy¹³⁸².

[L'ambivalence masculine devant les "charmes" féminins affleure dans les images traditionnelles des terribles sorcières-déeses comme le Sphinx, Méduse, Circé, Khali, Dalila et Salomé, toutes possédant des qualités duelles qui leur permettent à la fois de séduire et de voler l'énergie générative masculine.]

Fruits et incarnations de l'angoisse masculine, liées entre elles par une « monotonie mécanique¹³⁸³ », ces figures féminines sont autant de variations sur un même thème, et sont progressivement privées d'individualité. Les figures transgressives que sont les reines, les sorcières, les empoisonneuses, les tueuses mythiques, en étant partout représentées, ont largement perdu de leur force de révolte pour pénétrer dans le moule pétrifiant de la femme fatale. Car la révolte, comme l'écrit à nouveau Susan Gubar, prenant la légende de Lilith pour exemple générateur, est indissociable de l'individuation, et surtout de la parole :

What her story suggests is that in patriarchal culture, female speech and female « presumption » – that is, angry revolt against male domination – are inextricably linked and inevitably demonic¹³⁸⁴.

[Ce que son histoire suggère, c'est que dans la culture patriarcale, la parole féminine et la "présomption" féminine – c'est-à-dire la révolte contre la domination masculine – sont inextricablement liées et inévitablement démoniaques.]

En donnant la parole à ces figures féminines topiques de l'esthétique décadente, Renée Vivien leur rend la possibilité de se définir, et dès lors, une partie de leur puissance de transgression. Dans une grande partie des poèmes qu'elle consacre à des femmes mythiques, plusieurs strophes, voire l'intégralité des strophes, sont réservées au discours direct. Les Amazones, dont nous avons vu qu'elles retrouvent dans l'œuvre de Vivien leur place originelle et leur puissance, profèrent elles-mêmes leurs menaces envers les hommes. « Viviane¹³⁸⁵ », de la même manière, prononce elle-même son appel à Merwynn, dans *Évocations*. Renée Vivien reprend la Viviane du XIX^e siècle, devenue, notamment sous la plume d'Alfred Tennyson, une traîtresse empoisonnant l'enchanteur : Merlin lui reproche ainsi de moduler « avec art l'exquise trahison ». En centrant l'action du poème sur le dialogue entre la fée et l'enchanteur,

¹³⁸² *Ibid.*]

¹³⁸³ Mario Praz, *la Chair, la mort, le diable*, op. cit., p. 167.

¹³⁸⁴ Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, op. cit., p. 35.

¹³⁸⁵ Renée Vivien, « Viviane », *Évocations*, op. cit., p. 91.

elle émet toutefois l'idée que c'est par la force de son discours qu'elle a convaincu son amant, et non par une trahison sournoise. Le sortilège de Viviane se trouve au sein même de ses mots, et la perte de Merlin est causée par l'infériorité de son esprit de « Penseur » sur celui de la Fée :

*Je te plains, ô Penseur dont le regard me fuit,
Car tu n'as point connu, toi qui vois toutes choses,
La pâleur des pavots et le rire des choses,
L'ardeur et la langueur des lèvres dans la nuit.
Pourquoi railler et fuir la volupté profane,
L'appel de Viviane¹³⁸⁶ ?*

Vivien innocente dès lors Viviane sans pour autant supprimer le motif du meurtre : c'est sa force de persuasion qui fonctionne comme un enchantement. En outre, on ne saurait regretter que Merwynn ait consenti à une mort décrite ici comme une élévation vers les astres, qui lui permet de voir « les yeux d'or des oiseaux nocturnes reflleurir », métaphore des étoiles qu'il rejoint. Quitter le monde est toujours positif chez Vivien : la prise de parole de Viviane, outre qu'elle est l'occasion de défendre ces valeurs inversées, permet de changer profondément le sens de la légende, et de substituer à la sournoiserie féminine si souvent dénoncée dans les récits fin-de-siècle, l'infériorité masculine. Une autre empoisonneuse, « Locusta¹³⁸⁷ », prend la parole dans *Cendres et Poussières* pour donner une version personnelle de sa légende.

Là, la parole est encore plus nettement synonyme d'individuation : la force rendue à Locusta est celle de dire « je » et de livrer au lecteur un autoportrait en net contraste avec les représentations traditionnelles, portées par les récits masculins. L'empoisonneuse, décrite à l'origine par Tacite et Suétone, est redevenue un personnage courant au XIX^e siècle : Alexandre Dumas, notamment, fait apparaître « Locuste » dans *Acté* en 1838 et dans *Le Comte de Monte Cristo*, Victor Hugo l'évoque dans « Anima Vilis », Théodore de Banville dans *Les Princesses*. Elle est également le personnage principal du court-métrage de Georges Méliès en 1907, *Néron et Locusta : un esclave empoisonné*. Femme fatale agissant dans l'ombre de l'empereur Néron, Locusta est l'un des visages de l'empoisonneuse, que l'on retrouve sous les traits de Lucrece Borgia, de Médée, de Frédégonde, de Catherine de Médicis, de la Matilda de Lewis, autant de figures largement réinvesties par les romantiques. Il n'est donc pas anodin que Renée Vivien, qui reprend toutefois le motif moderne de la Locuste amoureuse, laisse à cette figure antique le soin de se définir et de vanter, à son tour, la

¹³⁸⁶ *Ibid.*

¹³⁸⁷ Renée Vivien, « Locusta », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 63.

supériorité de la mort et des « nuits sans lendemain » sur la vie. Le poème compte ainsi treize occurrences de la première personne « je », presque exclusivement en début de vers. Le vers isolé au cœur du poème représente le moment clé de cet autoportrait, puisque Locusta y dit elle-même, dans un geste émancipateur, « je suis » :

*Je distille les chants, l'énergante caresse
Et les mots d'impudeur murmurés dans la nuit.
J'estompe les rayons, les senteurs et le bruit.*

Je suis la tendre et la pitoyable Maîtresse¹³⁸⁸.

La tendresse et la pitié de Locuste la poussent à mettre fin à la vie de ceux qu'elle aime, les libérant d'un monde de déception et de matérialité basse. C'est là un motif fréquent dans le monde poétique de Renée Vivien et qui facilite l'inversion des représentations de la plupart des femmes meurtrières. La mort et l'enfer, l'éternelle nuit, sont plus désirables que la vie, et l'amour saisi dans son moment le plus intense – la poétesse joue fréquemment sur l'association de l'orgasme et de la mort – aura la chance de ne jamais assister à sa propre décadence. L'empoisonneuse est ainsi muée en amante charitable, apportant le sommeil et l'apaisement :

*Nul n'a mêlé ses pleurs au souffle de ma bouche.
Nul sanglot n'a troublé l'ivresse de ma couche.
J'épargne à mes amants les rancœurs de l'amour.*

*J'éloigne de leur front la brûlure du jour,
J'éloigne le matin de leurs paupières closes,
Ils ne contemplent pas l'accablement des roses.*

Seule la mort elle-même, amante fidèle et constante, est digne de demeurer aux côtés d'une Locuste qui se voit ainsi prêter, sur le mode allégorique, des amours lesbiennes :

*Je l'ai dompté ainsi qu'une amoureuse esclave.
Elle me suit, passive, impénétrable et grave,
Et je sais la mêler aux effluves des fleurs.*

À l'empoisonneuse d'esclave, image fréquemment conservée, sur les tableaux de Jean-Noël Sylvestre et de Jules de Vignon notamment, Renée Vivien substitue une magicienne ayant, à l'inverse, rendu la mort esclave au service des vivants. Plutôt que d'être modelée à l'image des angoisses masculines, Locuste devient l'un des nombreux masques de la voix poétique féminine. À nouveau, la prise de parole permet une autre représentation du mythe, et ce poème, publié en 1902, prépare un

¹³⁸⁸ *Ibid.*

procédé que Vivien réutilise fréquemment, dans « Le voile de Vashti¹³⁸⁹ » de *La Dame à la louve*, dans « Lilith¹³⁹⁰ » de *Du vert au violet*, dans « Souveraines¹³⁹¹ » d'*Évocations* : l'inversion des rôles, et de la culpabilité, est bien souvent prise en charge par les figures directement concernées par les légendes noires qui ont fait d'elles des avatars de la femme fatale. Dès lors, elles se détachent de l'archétype et retrouvent des identités plus nuancées. La révision du récit est conditionnée à cette mise à mal du type de la femme démoniaque, et de son inverse, celui de la vierge innocente. La réconciliation de ces deux pôles manichéens représente une subversion majeure de l'esthétique décadente dont ils sont un élément constitutif :

Ainsi se précise, dans l'image mythique de la Femme décadente, l'opposition entre l'Ange et la Sphinge que reprendra à satiété la peinture contemporaine, en particulier les peintres symbolistes français ou belges¹³⁹².

Jean Pierrot voit dans cette séparation le résultat de la tension existentielle qui anime l'esprit décadent face au désir charnel, à la fois rejeté et désiré, et qui donne progressivement la part belle aux représentations d'une sexualité pathologique. L'« imagination décadente », insiste le spécialiste, « oscille entre deux images opposées de la Femme », d'un côté « la femme fatale conduisant ceux qui l'aiment ou qu'elle aime à la mort », de l'autre « la femme victime »¹³⁹³. En reprenant les figures topiques de ces deux pôles et en modifiant la lecture de leur légende, Renée Vivien met à mal cette opposition, dans laquelle les femmes ne sont que des émanations modelées sur les troubles de l'esprit masculin. Leur octroyant de nouvelles images, la poétesse les libère de l'emprise de l'archétype et, par la même occasion et par effet de miroir, s'en extirpe elle-même. Sa Dalila devient donc victime et son Ophélie « perverse ».

La reprise du mythe de Dalila et Samson est l'une des inversions les plus remarquables de l'œuvre de Vivien, notamment parce qu'elle apparaît comme une réponse directe au poème de Vigny, « La Colère de Samson¹³⁹⁴ ». Avant Locusta, elle est la première des recueils de la poétesse 1900 à prendre la parole pour dire « je suis » et proposer un autre angle de vue sur son histoire. La courtisane Dalila de Renée Vivien est avant tout une femme sacrifiée, forcée de subir le joug sexuel d'un

¹³⁸⁹ Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁹⁰ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁹¹ Renée Vivien, « Souveraines », *Évocations*, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁹² Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, *op. cit.*, p. 163.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 174.

¹³⁹⁴ Alfred de Vigny, « La Colère de Samson », *Les Destinées*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 79.

Samson « impérieux » et de feindre sa joie et son plaisir. « Je suis l'esclave et la prostituée », dit-elle, dans une formulation similaire à celle de Locusta – « Je suis la tendre et pitoyable maîtresse¹³⁹⁵ » – avant de dénoncer la cruauté du « fils d'Israël » :

*Parmi ces inconnus qui, repus et dormants,
Après la laide nuit dont l'ombre pleure encore,
De leur souffle lascif souillent l'air de l'aurore,
C'est toi le plus haï, Samson, fils d'Israël !
Mon sourire passif répond à ton appel,
Mon corps, divin éclair et baiser sans empreinte,
A rempli de parfums ta détestable étreinte [...]¹³⁹⁶*

Ayant réduit en esclavage une Dalila « au front mystérieux/Aux mains de sortilège et de ruse, aux longs yeux/ où luttait le soleil, l'orage et la nuée », et se complaisant, alors qu'il lui impose sa bestiale et « détestable étreinte », dans l'illusion d'un amour réciproque, Samson semble avoir bien mérité son châtement. À nouveau, le poème démontre la faiblesse masculine, plutôt que la fourberie d'une femme victime qui parvient à retourner contre son bourreau ses appétits sexuels en les utilisant pour lui soutirer « le secret de sa force ». Face à cette Dalila innocente, Renée Vivien déploie une « perverse Ophélie¹³⁹⁷ », reprenant la figure la plus emblématique de la femme victime pour en faire, dès le titre, une morte-vivante hantant le souvenir du sujet parlant. Si cet adjectif de « perverse » est un déplacement fondamental de la figure d'Ophélie, le poème ne la range toutefois pas du côté des femmes fatales, ce qui ne ferait qu'inverser les rôles sans abolir la séparation : comme Vivien ne supprime pas les meurtres de Viviane ou de Locusta, elle ne modifie pas le récit originel d'Ophélie, morte noyée. Elle noircit même l'intrigue shakespearienne avec un sujet poétique qui, sorte de Hamlet féminisé, semble avoir lui-même commis le meurtre, comme il a été souligné plus tôt :

*Je sonde le néant de ma froide folie.
T'ai-je noyée hier dans le marais stagnant
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie ?*

*Ai-je erré, vers le soir, douloureuse et ceignant
D'iris bleu ton silence et ta mélancolie,
Tandis que les échos raillent en s'éloignant¹³⁹⁸ ?*

¹³⁹⁵ Renée Vivien, « Locusta », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 63.

¹³⁹⁶ Renée Vivien, « L'Éternelle Vengeance », *Études et Préludes*, op. cit., p. 32.

¹³⁹⁷ Renée Vivien, « À la perverse Ophélie », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 132.

¹³⁹⁸ *Ibid.*

Renée Vivien propose là une relecture très déstabilisante de l'histoire d'Ophélie. Tout se passe comme si elle endossait en fait le rôle de bourreau qu'elle prête habituellement aux hommes. Assassin d'Ophélie, le sujet poétique rejette la culpabilité sur la « perversion » supposée de la figure shakespearienne, et démontre ainsi ce que tous les autres poèmes consacrés à des femmes mythiques s'attachent à prouver : que toute figure féminine, même la plus innocente, peut être aisément diabolisée. La représentation d'Ophélie obéit aux caprices du désir poétique, et témoigne de la facilité à moduler le mythe. Ainsi, l'« Ondine¹³⁹⁹ » d'*Études et Préludes*, figure malheureuse empruntée à la tradition germanique et alsacienne, devient une femme dangereuse dont les « souples bras » sont pareils « aux longs roseaux des fleuves, dont l'étreinte/Enlace, étouffe, étrangle savamment ». Cette déconstruction de la dualité féminine est parfaitement résumée par la protagoniste de la nouvelle éponyme « La Dame à la louve¹⁴⁰⁰ », lorsqu'elle répond à l'homme qui tente de la charmer :

Je ne comprends pas que la femme la moins délicate puisse subir sans haut-le-cœur vos sales baisers. En vérité, mon mépris de vierge égale en dégoût les nausées de la courtisane.

Réunion des contraires dans un même dégoût pour l'homme : voilà déjà l'idée sous-entendue par la mise sur le même plan, plus loin dans le livre, de Vashti l'immaculée et d'Ennoia, archétype de la prostituée évoquée en épigraphe. Le poème « Cérès Éleusine¹⁴⁰¹ » lui aussi met fin à cet éclatement axiologique topique dans sa dernière strophe, faisant chanter un étrange chœur composé de nonnes et de courtisanes :

*Les nonnes et les courtisanes,
Mélant la belladone au lys,
Chantent les Te Deum profanes
Et les joyeux De profundis.*

Les courtisanes et les vierges, deux notions reprenant l'opposition topique de la Sphinge et de l'Ange, se réunissent autour de leur mépris pour l'homme, renvoyé à sa propre médiocrité. Seule l'épouse est la figure perdue de cette féminité rassemblée. Presque toujours dotée d'une majuscule, elle est, à l'inverse des autres figures auxquelles la poétesse rend leur individualité, un type : image de féminité profanée, l'épouse, devenue esclave sous le joug du mariage, perd son identité. Elle est une

¹³⁹⁹ Renée Vivien, « Ondine », *Études et Préludes*, op. cit., p. 29.

¹⁴⁰⁰ Renée Vivien, « La Dame à la louve », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁰¹ Renée Vivien, « Cérès Éleusine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 136.

image de courtisane dégradée, de vierge souillée, notamment par la maternité, grande ennemie de la féminité. On retrouve le rejet des normes et une exaltation de la stérilité toute décadente, à cela près que c'est l'homme qui avilit l'épouse et qui représente le « boulet qui empêche l'artiste de s'évader de la trivialité de l'univers quotidien¹⁴⁰² », et non plus la femme. C'est l'époux qui provoque, dans « Gellô », les « effrois¹⁴⁰³ » de sa femme, et lui donne des « yeux de courtisane¹⁴⁰⁴ ». C'est encore lui, dans « Je pleure sur toi...¹⁴⁰⁵ », dont on a dit que Vivien l'avait écrit pour Lucie Delarue-Mardrus, qui rejoue le scénario d'Assuérus et de Vashti :

*L'époux montre aujourd'hui tes yeux, si méprisants
Jadis, tes mains, ton col indifférent de cygne,
Comme on montre ses blés, son jardin et sa vigne
Aux admirations des amis complaisants¹⁴⁰⁶.*

Le tort est toujours du côté du pôle masculin qui, à l'inverse des femmes de la poésie de Renée Vivien, est univoque. La poétesse ne se contente pas, en effet, de tuer les archétypes dans lesquels les femmes sont enfermées. Elle les inverse en renvoyant aux hommes la même lecture manichéenne : à la vierge et la putain se substitue une nouvelle opposition répétée dans les mêmes termes à deux reprises et illustrée partout, celle du « parasite » et du « bourreau ». Dans *Du vert au violet*, évoquant l'emprisonnement de l'épouse, la voix poétique utilise pour la première fois cette expression :

Je vis la Femme chargée de chaînes d'or et de chaînes d'airain. Ses liens étaient à la fois ténus comme le tissu de l'araignée et pesants comme la masse des montagnes, et l'Homme, tantôt bourreau et tantôt parasite, la dominait et vivait d'elle¹⁴⁰⁷.

On la rencontre à nouveau, un an plus tard, dans *L'Être double*. Géraldine de Vauriel songe à son mariage, se souvient, dans un renversement du cliché de la femme vénale, de « l'empressement des épouseurs autour de sa richesse », puis se trouve soudain dégoûtée par ce que les hommes, et parmi eux les écrivains, ont fait de l'amour :

L'Homme, parasite ou bourreau, était-il dont le séducteur irrésistible ? Le plat adultère, vulgarisé jusqu'à l'écœurement par les romans et les drames, était-il donc l'inévitable destinée féminine ? Non, les hypocrisies et les brutalités que les poètes ont faussement glorifiées du nom d'amour ne seraient point son partage misérable¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰² Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, op. cit., p. 160.

¹⁴⁰³ Renée Vivien, « Gellô », *Évocations*, op. cit., p. 92.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 89.

¹⁴⁰⁵ Renée Vivien, « Je pleure sur toi... », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 189.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.* p. 190.

¹⁴⁰⁷ Renée Vivien, « L'éternelle esclave », *Du vert au violet*, op. cit., p. 89.

¹⁴⁰⁸ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 29.

Les hommes dans la poésie de Vivien sont incapables d'élévation. Elle leur renvoie, dans une version encore dégradée, tous les stéréotypes féminins. On pourrait en effet déplacer sur les personnages masculins de l'œuvre tout ce que Jean Pierrot relève dans les représentations décadentes des femmes. Le spécialiste définit d'abord le type de la femme « naturelle » :

[...] tantôt on insiste sur la futilité fondamentale de l'être féminin, la vulgarité de ses préoccupations habituelles, son aspect purement sensuel et animal, son incapacité profonde à accéder à l'univers spirituel et artistique¹⁴⁰⁹.

On rencontre là tous les traits de l'homme « parasite » de Renée Vivien, celui *La Dame à la louve*, qui « n'est véritablement chez lui que dans une maison de tolérance » et se « livre à de tripotages obscènes », cet homme « gorille »¹⁴¹⁰ que l'on retrouve, à nouveau sous des traits animaux, dans « Les Mangeurs d'herbe¹⁴¹¹ ». L'autre féminité archétypale, celle de la femme fatale, est décrite par Jean Pierrot en ces termes :

Tantôt au contraire on met l'accent sur le caractère destructeur de la passion, les aspects dangereux d'un amour qui livre l'homme pieds et poings liés à un être non seulement futile, mais fondamentalement immoral, cruel et pervers [...] ¹⁴¹².

L'équivalent que propose Vivien à ces figures fatales est l'homme « bourreau », beaucoup plus présent que le précédent, qui soumet la femme de force et pratique la violence avec une froideur glaçante, comme une norme que l'on ne questionne plus. Ce type trouve son paroxysme dans le personnage de « Blue Dirk », monstrueux ivrogne qui ne comprend pas pourquoi les gens le surnomment « The Forest Devil » alors qu'il n'a, dit-il, fait que « [prendre] de force une petite fille » et « [brûler] les pieds d'une vieille fermière ». Les hommes, dans l'œuvre de Vivien, comme le signale Rachel L. Mesch, ne sont pas violents par instinct, comme ils le sont sous les plumes de certains auteurs masculins, mais par désir et par caprice, en réaction « à la faiblesse qu'ils perçoivent en eux¹⁴¹³ ». La faiblesse et la cruauté sont inhérentes à cet « éternel masculin » essentialisé : « le mâle était satisfait en moi », dit ainsi le

¹⁴⁰⁹ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadente*, op. cit., p. 160.

¹⁴¹⁰ Renée Vivien, « La Dame à la louve », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 24.

¹⁴¹¹ Renée Vivien, « Les Mangeurs d'herbe », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 144.

¹⁴¹² Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, op. cit., p. 160.

¹⁴¹³ Rachel L. Mesch, *Gendered discourse : French women writers and the representation of sexuality, 1880-1910*, thèse de doctorat, université de Pennsylvanie, 2000, p. 226, cité par Pascale Joubi, « Réappropriation et reconfiguration du *gender*, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », in *Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900-1940*, Rennes, PU de Rennes, 2016, p. 204.

narrateur de « Cruauté de pierreries¹⁴¹⁴ » après avoir étranglé une femme. Dans les recueils versifiés de Renée Vivien, cet homme « bourreau » est distillé par le motif de l'écrasement des fleurs, geste hautement symbolique, puisque les fleurs sont, partout dans l'œuvre, des métaphores féminines. Cette image est reprise d'un fragment de Sappho : « Ainsi que, sur les montagnes, les pâtres foulent aux pieds l'hyacinthe, et la fleur s'empourpre sur la terre¹⁴¹⁵ ». « Le Sang des fleurs¹⁴¹⁶ » développe ce motif dans *Cendres et Poussières* :

*Le soir s'attriste encor dans clartés éteintes.
Des rêves ont troublé l'air pâle et languissant
Et, chantant leurs amours, les pâtres, en passant,
Écrasent lourdement les frêles hyacinthes.*

L'image devient progressivement une représentation figée renvoyant à la pénétration de l'œil masculin l'univers poétique. On la trouve, par exemple, dans « Paroles à l'amie¹⁴¹⁷ », alors que la voix poétique, défendant son lesbianisme, dit préférer « le pas furtif qui ne meurtrit point les fougères ». À bien des égards, le poème « Les Mangeurs d'herbe¹⁴¹⁸ » n'est qu'une amplification de ce motif : il présente des spectres masculins ayant « défleuri les pelouses » et mastiquant « les bleuets des champs ».

Renée Vivien ne se contente pas de nuancer et de remettre en mouvement les archétypes figés de la féminité décadente. Elle réunit les figures féminines, leur rend la parole, c'est-à-dire leur individualité et leur puissance transgressive, et essentialise à l'inverse les hommes en réinvestissant les critères misogynes utilisés par l'esthétique fin-de-siècle. Alors que la femme fatale et la vierge sont devenues des inévitables de la littérature de la fin du XIX^e siècle, Renée Vivien contrevient à cette norme en la subvertissant. Convoquant toutes les figures habituelles de la Belle Époque, mais les arrachant à leurs rôles, Vivien renverse doublement l'ordre établi, et atteint, dès lors, en même temps qu'elle s'en éloigne, un paroxysme de l'esthétique décadente, dont la transgression est une valeur centrale. Cette redéfinition du principe féminin n'est pas uniquement un jeu intertextuel. Elle est un habile jeu autour du cliché qui cantonne les femmes à n'écrire que sous influence, indissociable du passage à l'écriture, et nécessaire à l'émergence du sujet poétique. En effet, pour pouvoir écrire, comme le signale Susan Gubar, « la femme auteur doit examiner,

¹⁴¹⁴ Renée Vivien, « Cruauté des pierreries », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 49.

¹⁴¹⁵ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 63.

¹⁴¹⁶ Renée Vivien, « Le Sang des fleurs », *Cendres et Poussières*, op. cit. p. 61.

¹⁴¹⁷ Renée Vivien, « Paroles à l'amie », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 172.

¹⁴¹⁸ Renée Vivien, « Les Mangeurs d'herbe », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 144.

assimiler, et transcender les images extrêmes de « l'ange » et du « monstre » que les hommes auteurs ont générées pour elle¹⁴¹⁹ » :

Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must « kill » the « angel in the house ». In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been « killed » into art. And similarly, all women writers must kill the angel's necessary opposite and double, the « monster » in the house, whose Medusa-face also kills female creativity¹⁴²⁰.

[Avant que nous, les femmes, puissions écrire, déclare Virginia Woolf, nous devons “tuer” “l'ange dans la maison”. En d'autres termes, les femmes doivent tuer l'idéal esthétique à travers lequel elles ont été elles-mêmes tuées dans l'art. Et de la même manière, toutes les femmes auteurs doivent tuer le nécessaire double et inverse de l'ange, le “monstre” dans la maison, dont le visage de Méduse tue aussi la créativité féminine.]

En dégageant les figures féminines mythiques de la lecture manichéenne de la vierge et de la putain, Renée Vivien rend l'identification possible. Les femmes de son œuvre sont ainsi, pour la plupart, à la fois des reflets déformants renvoyés à l'esthétique fin-de-siècle et un miroir tendu à la création artistique. Depuis Lilith jusqu'à Viviane, en passant par l'idéale Sappho, les figures féminines dessinent une constellation à laquelle l'autrice peut se raccrocher. L'acte de mettre fin à l'éclatement de la mythographie féminine préside ainsi à l'écriture.

3 - LES FIGURES FÉMININES À L'APPUI DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE

La réappropriation de la mythographie féminine décadente n'est pas un simple phénomène intertextuel qui consisterait à prendre le contrepied de la tradition. À bien des égards, cette redéfinition de l'ethos féminin conditionne la posture auctoriale, voire permet l'acte d'écriture. En mettant à mal les images contradictoires de la Sphinge et de la vierge victime, en donnant la parole aux figures mythiques qu'elle convoque, Renée Vivien met en lumière, par contraste, l'absence de subjectivité féminine dans la littérature et dans la poésie fin-de-siècle. Montrer les limites et le caractère partial de ces « types », c'est aussi, selon l'expression de Mireille Dottin-Orsini, prouver que « la femme n'existe pas » quand elle n'est que l'émanation de l'imagination masculine, modelée sur ses fantasmes et ses craintes : « si le

¹⁴¹⁹ Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, op. cit., p. 17.

¹⁴²⁰ *Ibid.*

narrateur est un homme, la femme n'existe pas indépendamment de lui¹⁴²¹ ». Certains auteurs, Huysmans, Villiers de l'Isle Adam, Mendès, signale Dottin-Orsini, ont d'ailleurs ponctuellement souligné dans leurs œuvres cette défaillance fondamentale. Elle écrit à propos de *Manette Salomon* qu'il propose « un intéressant voyage dans le champ fantasmatique de la conscience masculine », avant d'élargir son propos :

Il y a là tous les éléments d'un jeu de rôles : modeler et parer l'idole, la faire effrayante, sublime, répugnante, puis en avoir peur, se venger d'elle, dénoncer les fraudes auxquelles on a soi-même contribué – tout en sachant parfaitement qu'elle n'a que l'étoffe des songes, et que la réalité est ailleurs. Et si la femme n'existe pas, l'homme reste terriblement seul. Comme le disait Schwob : « Hélas, moi seul existe ». La femme est un fantasme misogyne¹⁴²².

L'écriture par une femme a l'effet essentiel de transmuter ce « fantasme misogyne » et de contraindre les auteurs à contempler leur propre manque. C'est là ce que rappelle Christine Planté dans le troisième chapitre de *La Petite Sœur de Balzac* :

Si modeste puisse-t-elle paraître, et statistiquement marginale rapportée aux grandes revendications politiques et sociales, l'écriture des femmes n'en a pas moins cet effet immense, *hic et nunc* : contraindre les hommes à voir en elles des individus et des sujets, et non de pures fictions, les amener à se situer dans des relations où, entre les femmes et eux, plus rien n'est garanti d'avance. Leur rapport à l'ordre social, à la culture, à eux-mêmes, se trouve par là interrogé¹⁴²³.

Or, Vivien fait de cet « effet » inhérent à l'écriture des femmes l'une des finalités de son œuvre, pas uniquement pour mettre les hommes face au vide, mais surtout pour proposer aux femmes une autre lecture d'elles-mêmes. En effet, si l'on se doute, devant la grande ambition poétique de Renée Vivien, qu'elle souhaitait être lue par tous, ses poèmes disent ne viser qu'un public littéraire féminin : « Vous pour qui j'écrivis, ô belles jeunes femmes/Vous que, seules, j'aimais, relirez-vous mes vers¹⁴²⁴ », se questionne le sujet poétique dans un poème d'*À l'heure des mains jointes*. La remise en mouvement des archétypes littéraires féminins est étroitement liée à l'acte d'écriture, et se présente à bien des égards comme une mise en abyme du travail poétique : les figures mythiques de la poésie de Vivien, en affirmant une subjectivité féminine, reproduisent au sein de l'œuvre sa finalité même.

Ce lien est d'autant plus fort que les autrices, devenues plus nombreuses à la fin du XIX^e siècle, sont très souvent identifiées par les hommes à ces figures mythiques

¹⁴²¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle, *op. cit.*, p. 358.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 360.

¹⁴²³ Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac, Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, p. 57.

¹⁴²⁴ Renée Vivien, « Vous pour qui j'écrivis », *À l'heure des mains jointes*, *op. cit.*, p. 215.

de femmes dévoyées. Le « bas-bleu », d'abord source de moquerie, s'est transformé en menace réelle au tournant du siècle :

Les femmes auteurs sont donc avant tout des *auteurs de désordre*. Cette idée, martelée dans les nombreux discours normatifs qui assurent la diffusion et la vulgarisation des modèles de vertu féminine, conduit à la transformation progressive du bas-bleu ridicule en une figure monstrueuse qui semble, dans les dernières décennies du siècle, menacer les fondements mêmes de la vie en société¹⁴²⁵.

Les Bas-bleus de Jules Barbey d'Aurevilly marque un tournant dans cette représentation de la femme qui écrit. Alors qu'en 1868, il compare encore Georges Sand à « une vache au bout d'un pré, regardant par la brèche d'une baie une locomotive qui passe¹⁴²⁶ », le ton de son essai, publié dix ans plus tard, est beaucoup plus alarmiste et menaçant :

La première punition de ces jalouses du génie des hommes a été de perdre le leur... La seconde a été de n'avoir plus le moindre droit aux ménagements respectueux qu'on doit à la femme. Vous entendez, Mesdames ? Quand on a osé faire l'amazone, on ne doit pas craindre les massacres sur le Thermodon¹⁴²⁷ !

Henri Ner, poursuivant le travail de son maître sous le pseudonyme d'Han Ryner, multiplie les assimilations de ses « deux-cent bas-bleus » à toutes les figures de femmes fatales, d'inverties et d'hystériques que la mythologie peut lui donner, dans un essai de 1899 au titre significatif, *Le Massacre des Amazones*. Son inquiétude la plus vive est celle que « le bas-bleu » ne corresponde pas aux attendus posés sur son sexe :

Qu'il se donne ou qu'il se vende, ce qui lui vaut un nom spécial, c'est qu'il donne ou vend des apparences et des déceptions. Il n'écrit pas des livres de femme. Amante ou catin, il s'y refuse. Il est l'orgueilleuse amazone à qui il faut des victoires et des maîtresses. Apparente androgyne qui repousse son rôle naturel et, naïvement ou perversément, fait l'homme. Ange inepte qui se trompe, ou succube inquiet qui veut à son tour être l'incube¹⁴²⁸.

Amazone, Bacchante, Succube, l'écrivaine est aussi une femme qui se vend, donc une prostituée : elle se voit ainsi affublée de comparaisons avec tous les avatars de la Sphinge fatale. Comme l'a montré Christine Planté, la femme auteur inquiète parce qu'elle semble remettre en cause l'organisation sociale et sexuelle, la vie de famille, et

¹⁴²⁵ Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac*, op. cit., p. 37.

¹⁴²⁶ Jules Barbey d'Aurevilly, « Madame George Sand », dans *La Veilleuse*, 6, 3 octobre 1868, p. 1-2, p. 1, article non signé.

¹⁴²⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, tome 5, *Les Bas-bleus*, Paris, V. Palmé, 1878, XI.

¹⁴²⁸ Henri Ner, « La Veillée d'armes », *Le massacre des Amazones*, Paris, Chamuel, 1899, p. 4.

par là même « les fondements de la vie en société, et l'humanité même¹⁴²⁹ ». Femme et artiste, elle doit se dégager doublement des discours normatifs masculins. La réappropriation des avatars de la démonsse et de la vierge permet à Renée Vivien de redéfinir une identité féminine, et ainsi, en miroir, de se redéfinir, comme le souligne Susan Gubar lorsqu'elle affirme que la production littéraire des femmes renverse les théories construites par Harold Bloom :

Her [the female writer] battle, however, is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of her. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization¹⁴³⁰.

[Sa [la femme auteur] bataille, toutefois, n'est pas contre la lecture que son précurseur (masculin) fait du monde mais contre la lecture qu'il fait d'elle. Afin de se définir comme auteur elle doit redéfinir les termes de sa socialisation.]

Cette redéfinition lui permet de transformer la caractérisation forcée de la femme auteur comme figure monstrueuse en une identification volontaire et positive, parce que préparée par la « *re-vision*¹⁴³¹ » – au sens donné par Adrienne Rich – qu'opère le texte poétique. Parce que l'écriture est par essence un acte de transgression sexuelle et sociale pour les femmes, les créatures mythiques subversives deviennent des modèles et des précurseurs pour le sujet poétique. Sappho, mais aussi les Amazones, les Bacchantes, les empoisonneuses, sont autant de miroirs tendus à l'écrivaine. Les personnages féminins incarnent symboliquement le risque pris par la poétesse lesbienne, qui rejoue à l'inverse, en écrivant – c'est-à-dire en imposant sa parole et sa subjectivité au monde – leurs transgressions respectives. De là vient le lien qui unit ces figures féminines à une voix poétique qui, plus que de leur redonner une voix, réincarne leur révolte.

Dans *La Vénus des aveugles*, le titre du poème « Les Succubes disent...¹⁴³² » semble introduire le discours tenu par les créatures démoniaques elles-mêmes :

*Nous irons sous les ifs où s'attarde la nuit,
Où le souffle des Morts vole, comme une flamme.
Nous cueillerons les fleurs qui se fanent sans fruit,
Et les âcres printemps nous mordront jusqu'à l'âme.*

¹⁴²⁹ Susan Gubar, Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, op. cit., p. 44.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 49.]

¹⁴³¹ Adrienne Rich, « When We Dead Awaken : Writing as Re-Vision », in *Adrienne Rich's poetry*, ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi, New-York, Norton, 1975, p. 90.

¹⁴³² Renée Vivien, « Les Succubes disent... », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 135.

Ce n'est qu'à partir de la troisième strophe, avec le vers impératif « Viens, nous écouterons, dans le silence amer », que le lecteur comprend ce « nous » comme un renvoi au sujet poétique et à son amante. Le lien avec le titre est éclairci à la quatrième strophe :

*Tes cheveux livreront leurs éclairs bleus et roux
Au rôle impérieux qui sourd de la tourmente,
Mais l'horreur d'être ne ploiera points nos genoux.
Dans nos yeux le regard des Succubes fermente.*

Tout en laissant le lecteur penser, sur plus de la moitié du poème, qu'il lit les mots des succubes qui « disent », la voix lyrique substitue sa parole à celle des créatures bibliques. Cette confusion permet l'établissement d'un dit poétique commun entre les amantes modernes et les démons. Elles se trouvent liées à la fois par leur rejet du monde et leur essence créatrice. Quelques pages plus loin, dans le même recueil, le lecteur rencontre à nouveau ce « nous » du couple lesbien, qui, cette fois, s'identifie à Lilith :

*Amantes sans amant, épouses sans époux,
Le souffle ténébreux de Lilith est en nous,
Et le baiser d'Éblis nous fut terrible et doux.*

Ce « baiser d'Éblis » à Lilith renvoie au récit de la « vieille juive » dans « Le voile de Vashti¹⁴³³ ». Dans la nouvelle, alors que la conteuse insiste sur le péché de la « Première Femme », c'est un tout autre message que reçoivent la reine Vashti et le lecteur. Lilith apparaît bien plutôt comme une incarnation du poète, ce « rêveur sacré¹⁴³⁴ » dont le langage est devenu, au XIX^e, « une quête absolue de l'absolu¹⁴³⁵ » :

Et Lilith, dédaigneuse de l'amour de l'homme, préféra l'enlacement du Serpent. C'est pourquoi Lilith est châtiée pour les siècles. [...] Elle est pareille aux rêves surnaturels des solitaires. Elle tourmente de songes la candeur des dormeurs. Elle est la Fièvre, le Désir, elle est la Perversité. En vérité, Lilith est châtiée pour les siècles, car rien n'assouviendra jamais sa faim d'absolu¹⁴³⁶.

Le texte de Vivien fait de Lilith un symbole de la quête poétique qu'il poursuit. Le même « baiser d'Éblis » qui a fait naître, chez la première Ève, « les songes pervers, les parfums malfaisants, les poisons de révolte et de luxure¹⁴³⁷ », a touché le sujet lesbien de « Litanie de la haine¹⁴³⁸ », lui aussi caractérisé par sa soif d'absolu poétique

¹⁴³³ Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 87.

¹⁴³⁴ Victor Hugo, « Fonction du poète », *Les rayons et les ombres*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Ollendorff, 1909, p. 546.

¹⁴³⁵ Arlette Michel, Colette Becker, Mariane Bury, *Littérature française du XIX^e siècle*, PUF, p. 315.

¹⁴³⁶ Renée Vivien, « Le voile de Vashti », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 88.

¹⁴³⁷ Renée Vivien, « Lilith », *Du vert au violet*, op. cit., p. 5.

¹⁴³⁸ Renée Vivien, « Litanie de la haine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 150.

et amoureux. La poétesse s'identifie à ces figures féminines parce qu'elles fonctionnent comme des images de l'activité lyrique, ainsi mises en abyme au sein du recueil. Lilith, les Succubes, les Bacchantes mais aussi la « Dogaresse¹⁴³⁹ », se font les métaphores d'une écriture elle aussi intrinsèquement transgressive. Les femmes dans l'œuvre de Vivien, stériles et hors du monde, sont du côté de la création artistique. En atteste notamment la réattribution des motifs saphiques, l'aède grecque étant à la fois idéal féminin et poétique, à d'autres figures mythiques.

Sappho, nous l'avons déjà évoqué, représente la quintessence de la poésie. Il n'est ainsi pas anodin qu'au fil de l'œuvre, certaines images types reprises aux fragments ou à la vie de la poétesse de Lesbos soient non seulement diluées dans des réécritures mais aussi reprises au compte d'autres femmes légendaires. Le suicide de Sappho, notamment, est réactivé par tout un réseau de figures féminines qui à leur tour choisissent de s'abîmer dans flots. Psappha apparaît notamment en « pâle souveraine » des « Noyées¹⁴⁴⁰ », dans *Évocations*. Ce long poème, qui reprend le thème décadent de l'indistinction du corps féminin dans l'eau, écrit le lien entre ces femmes mortes-vivantes et la Dixième Muse, qui semble leur avoir inspiré leur geste :

*Elles aiment les nuits où persistent encore
L'ivresse et la langueur du jour, les nuits d'été
Brûlantes de senteurs, d'astres et de phosphore,
Où le rêve s'enfuit vers l'âpre volupté,*

*Où Psappha de Lesbôs, leur pâle souveraine,
Chante l'Aphrodita qui corrompt les baisers
Et qui mêle au désir la stupeur et la haine,
L'Aphrodita qui vint des flots inapaisés,*

*L'Aphrodita puissante, aux colères divines,
Dont elle apprit jadis les solennels accents,
L'insatiable amour des lèvres féminines,
Des seins nus et des corps vierges et frémissants...*

Le poème, après avoir souligné le lien entre ces noyées modernes et l'aède antique, se clôt sur l'évocation des « solennels accents » que Sappho a appris de la déesse Aphrodite et qu'elle semble ainsi transmettre, « souveraine », à ses sujets¹⁴⁴¹. En jouant le suicide originel de Sappho, ces noyées ont atteint à la poésie : elles aiment la nuit, le rêve, les parfums – autant d'éléments constitutifs du monde

¹⁴³⁹ « La Dogaresse », *ibid.*, p. 153.

¹⁴⁴⁰ Renée Vivien, « Les Noyées », *Évocations, op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁴¹ Il est à noter que Sappho est l'une des seules figures qui ait un rôle souverain au sein d'une communauté de femmes.

esthétique de Vivien –, elles se meuvent sur le rythme des flots qui est aussi celui des vers, grâce au contre-rejet et aux allitérations des consonnes liquides et bilabiales :

*D'étranges fleurs de mers étrangement parées,
Elles ont de longs bras de pieuvres, et leur corps
Se meut selon le rythme indolent des marées ;
Les remous de la vague animent leurs yeux morts.*

De la même manière, les couples de femmes de « Psappha charme les sirènes¹⁴⁴² » reproduisent la mort de la Lesbienne originelle qui « s'ensevelit au fond du Venusberg » en se « réfugi[a]nt dans une grotte de la Méditerranée »¹⁴⁴³. Elles quittent ainsi le monde et se regroupent sous la tutelle lesbienne et poétique que représente la Muse hellène pour incarner à leur tour la création poétique, incarnation à nouveau métaphorisée par le rassemblement de tous les traits constitutifs de l'idéal esthétique de Vivien : elles deviennent sourdes aux « beuglements de la multitude », sensibles à « l'ombre glauque du soir », captives « du songe et des harmonies disparues »¹⁴⁴⁴. Dans *Brumes de Fjords*, à l'inverse, la mort de Psappha se présente comme une menace de silence poétique, alors qu'une sirène, ayant assisté à son suicide, décide de ne plus jamais chanter. Partout dans l'œuvre, le saut de Leucade, que Vivien détache évidemment de toute référence à Phaon, est rejoué par d'autres femmes qui, par filiation avec l'aède antique, deviennent à leur tour des incarnations de la poésie. On pourrait encore citer l'exemple de « La Dogaresse¹⁴⁴⁵ », présente dans *Du vert au violet* et dans *La Vénus des aveugles*. Son apparition se fait notamment dans un poème dramatique polyphonique, le seul de l'œuvre de Vivien qui ne soit d'ailleurs pas consacré à Sappho. Ce choix formel permet d'accentuer la similitude entre les mises en scène des morts de l'aède et de la Dogaresse. En effet, dans cette version féminisée du Mariage avec la mer, cérémonie vénitienne dans laquelle le Doge jette un anneau dans l'Adriatique, l'union avec les flots se fait par la noyade, puisque la protagoniste se jette à l'eau qui replie sur elle, dans une métaphore finale très à propos, « ses mille anneaux d'azur ». Comme dans « La Mort de Psappha¹⁴⁴⁶ », ce suicide se produit sous les yeux de compagnes impuissantes. Renée Vivien joue ainsi sur le parallélisme entre les deux scènes, mais différencie nettement les raisons du suicide de Psappha et de la Dogaresse. Si l'aède meurt d'amour, Erôs ayant « ployé [s]on âme comme un vent », la vénitienne est irrésistiblement attirée par les flots dans lesquels Gemma, autre personnage, voit refluer une forme féminine qui lui ressemble :

¹⁴⁴² Renée Vivien, « Psappha charme les sirènes », *La Dame à la louve*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴⁴⁵ Renée Vivien, « La Dogaresse », *Du vert au violet*, *op. cit.*, p. 9 ; « La Dogaresse », *La Vénus des aveugles*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴⁴⁶ Renée Vivien, « La Mort de Psappha », *Évocations*, *op. cit.*, p. 84.

*On voit refluer sur votre ondoyant manteau
Sur un rythme pareil au roulis d'un bateau.*

Le crépuscule, nous dit plus tôt Viola, troisième femme du poème, ressemble à une « femme voilée ». Or, la Muse antique apparaît voilée dans « La Mort de Psapha », et ne « découvre point son visage » de tout l'acte. L'idée d'épouser les flots a été donnée à la Dogaresse par « l'onde nocturne », et sa mort a tous les traits, et la teinte caractéristiques, du suicide de Sappho :

*Une mort amoureuse et pourtant solitaire,
Un silence oublieux où dorment les sanglots,
Un sommeil violet dans la pourpre des flots...*

Le suicide de Psapha, qui entérine dans toute l'œuvre la supériorité de la mort sur la vie, est l'acte lyrique suprême : s'abîmer dans le miroir tendu par la mer permet aux figures féminines de passer de l'autre côté de la représentation. En l'imaginant partout reproduit, Vivien instaure continuum entre les femmes dont le fil d'Ariane est la poésie. « La Mort d'une Bacchante¹⁴⁴⁷ » est encore l'occasion de faire intervenir des motifs saphiques, puisque les prêtresses de Dionysos font « retentir le paktis vaste et doux », instrument de l'aède, et cessent, pour un temps de « tiss[er] les graves violettes ». Or, l'image de la Musicienne « tissant les violettes » est un leitmotiv de l'œuvre de Renée Vivien, tirée de la traduction des fragments.

Dans *Sappho* se produit un déplacement de la périphrase désignant la déesse Aphrodita, « Tisseuse de ruses¹⁴⁴⁸ », vers Psapha elle-même, qui devient « tisseuse de violettes¹⁴⁴⁹ » dans la traduction que Vivien propose des vers d'Alcée. Jean-Paul Goujon a signalé le caractère étonnant de ce deuxième choix de transcription. Nous avons toutefois vu que Vivien se plaisait à exploiter dans ses traductions le potentiel polysémique des langues sources. Quoi qu'il en soit, la majorité des versions françaises lui préfèrent en effet « Sappho aux tresses violettes », et le tissage de violettes est une image difficilement représentable. La poétesse choisit de faire du tissage et du tressage un motif récurrent du monde poétique de Mytilène, en lien avec la déesse suprême qui tisse les « ruses » et Erôs qui, dans « Atthis délaissée¹⁴⁵⁰ », est le « tisseur de chimères ». Ainsi, Dika qui « tresse les tiges de fenouil » dans la traduction littérale, « tisse les roses¹⁴⁵¹ » dans la réécriture, et l'avenir devient « les

¹⁴⁴⁷ « La Mort d'une Bacchante », *ibid.*, p. 74.

¹⁴⁴⁸ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 23, 25, 54, 70.

¹⁴⁵⁰ Renée Vivien, « Atthis délaissée », *Évocations, op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁵¹ Renée Vivien, *Sappho, op. cit.*, p. 67.

lendemains que le sort file et tresse » dans l'amplification du fragment « quelqu'un, je crois, se souviendra dans l'avenir de nous ». Par le tissage des fleurs, Sappho reproduit l'acte divin d'Erôs et d'Aphrodita. On peut dès lors, comme l'a fait Marie-Ange Bartholomot-Bessou, comprendre ce motif comme une métaphore de l'activité poétique de Sappho :

Tresser ou tisser des violettes va donc signifier accomplir l'acte créateur. Le plus souvent, Renée Vivien choisit le verbe « tisser » plutôt que « tresser ». Ainsi Sappho est la Grande Tisseuse de l'infini, tissant la trame du poème, du chant et de la mémoire. Et Sappho qui tisse des violettes en donnant vie à la musique de ses vers éternels, se pare aussi des fleurs aimées, de même qu'elle invite ses compagnes à les mêler aux couronnes qu'elles tressent pour leurs désirables cheveux¹⁴⁵².

Sappho tisse les fleurs comme elle écrit ses vers, et à l'inverse ne parvient pas à « tisser la trame » lorsqu'elle est « domptée par l'amour d'une enfant¹⁴⁵³ ». Image du lyrisme, le tressage suit, comme lui, les tumultes amoureux de l'aède. Le tissage renvoie à l'activité poétique : nous avons vu d'ailleurs que l'intégration intertextuelle dans l'œuvre se faisait sur ce mode du tissage. Les « violettes » évoquent quant à elles son sujet, les femmes de Lesbos elles-mêmes parées de fleurs. Plus qu'une métaphore, Renée Vivien, en déplaçant légèrement la traduction littérale du fragment, invente au sein des fragments de Psappha une mise en abyme de la création lyrique. Or, ce motif est ensuite réimplanté dans de nombreux poèmes des recueils de la poétesse 1900. Il lie notamment les Bacchantes à l'aède, lorsque celles-ci cessent de « tisse[r] les violettes » devant la mort de l'une de leurs compagnes. Surtout, Renée Vivien, après avoir inventé chez Sappho cette double métaphore des fleurs-fils, image des femmes, et du tissage/poème renvoyant à la création poétique, la reprend à son compte.

Comme la Sappho qu'elle modèle à l'image de son propre idéal poétique, Vivien établit en effet un lien étroit entre les fleurs et les femmes, que nous avons déjà souligné en évoquant notamment leur rôle à la fois métaphorique et métonymique. La fleur apparaît, dans plusieurs poèmes, et notamment dans le recueil *Évocations*, comme le fil conducteur de la féminité. Dans « *Water lilies*¹⁴⁵⁴ », les lys sont la trame qui détermine la filiation entre la déesse grecque Perséphone, l'Ophélie shakespearienne et les amantes modernes. Le poème remonte en effet depuis un

¹⁴⁵² Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, de mémoires en mémoire*, Clermont-Ferrand, P.U. Blaise-Pascal, 2004, p. 225

¹⁴⁵³ Renée Vivien, *Sappho*, op. cit., p. 77.

¹⁴⁵⁴ Renée Vivien, « *Water lilies* », *Évocations*, op. cit., p. 82.

temps actuel vers un passé de plus en plus lointain, faisant des fleurs l'incarnation de la mémoire féminine. Les lys d'eau sont d'abord décrits au présent :

*Parmi les ondoiements et les éclairs douteux,
Les langoureux lys d'eau lèvent leur front laiteux.
La rivière aux flots lourds berce leur somnolence...
Ce sont d'étranges fleurs de mort et de silence.*

Au rythme de cette « somnolence », tous les quatre distiques, la rivière, suivant un mouvement inverse à la métaphore d'Héraclite, remonte les âges. Les lys sont ainsi liés à Ophélie à la quatrième strophe, premier retour en arrière marqué par le passage au passé composé :

*Ce sont des fleurs de mort et de mélancolie,
Elles ont caressé les bras nus d'Ophélie.*

Puis Perséphoné apparaît au huitième distique, alors que le temps de référence devient le passé simple :

*Aucun souffle n'atteint leur pureté.
Elles furent jadis les lotus de Léthé.
Perséphoné, tressant des couronnes de rêve,
Les cueillit, quand ses pas errèrent sur la grève*

La fleur incarne ainsi le fil par lequel s'écrit le récit féminin, écho aux grandes histoires contées représentées sur les tapisseries légendaires. Elle remonte depuis la vie présente jusqu'à la mort d'Ophélie, pour finalement arriver sur « la grève des morts », dans le monde idéal de Perséphone. La fin du poème prend une tournure métalittéraire particulièrement remarquable. La déesse, reprenant le motif saphique, tresse « des couronnes de rêve » et se joint ainsi à Aphrodite « tisseuse de ruse » et Erôs « tisseur de chimères ». Sous ses mains, les lys se joignent aux « reflets » et aux « échos », deux images de perfection visuelle et sonore pour Vivien, pour être « tissés dans la trame du songe ». La fleur, fil de l'existence féminine, s'enchevêtre ainsi avec les demi-teintes du reflet et la douceur des échos pour donner lieu à une couronne parfaite, mais aussi au poème, dont l'organisation strophique semble mimer ce tissage. En effet, les trois distiques focalisés sur le monde de Perséphone ne forment qu'une seule phrase, et se suivent avec deux rejets successifs, reproduisant l'entrelacement des fils sur « la trame du songe » :

*Perséphoné, tressant des couronnes de rêves,
Les cueillit, quand ses pas errèrent sur la grève
Des morts, où les reflets plus beaux que les couleurs,
Et les échos plus doux que les sons, où les fleurs
Sans parfum, sont tissés sur la trame du songe,
Où l'ivresse qui sourd des pavots se prolonge...*

Le tissage de la déesse se fait ainsi mise en abyme du poème, puis du livre entier, lorsqu'elle dénoue, au dernier vers, « ses cheveux de poussière et de cendre », cette image faisant écho au titre du recueil paru un an avant *Évocations : Cendres et Poussières*. La déesse des Enfers se fait le double de la poétesse, tissant ses couronnes avec des fleurs pleines d'évocations féminines sur la « trame du songe ». Les « Arums de Palestine¹⁴⁵⁵ » de *La Vénus des aveugles* sont à nouveau l'occasion pour Renée Vivien de souligner la force évocatoire des fleurs, qui contiennent à nouveau, en puissance, des multiples figures féminines, et de faire le lien entre tissage des couronnes et activité poétique. L'ouverture du poème y coïncide avec le don d'une couronne de lys noirs à l'amante :

*Ô ma Maîtresse, je t'apporte,
Funèbres comme un requiem,
Lys noirs sur le front d'une morte,
Les arums de Jérusalem.*

L'offrande du poème se joint dont d'emblée à l'offrande de la parure. Celle-ci est composée d'arums qui, comme les lys d'eau du recueil *Évocations*, vont permettre de suivre le fil de l'histoire féminine, cette fois sur un mode cyclique puisque la dernière strophe est une répétition de la première :

*Ils éclosent parmi les rôles
De l'amour que l'aube détruit
Et les Succubes aux doigts pâles
Ont respiré leur chair de nuit.*

L'œuvre de Renée Vivien est ainsi à l'image de l'idéal qu'elle s'est trouvé en la figure de Sappho. Les féminités y sont, précisément, tissées comme les fleurs sur les couronnes antiques : les figures mythiques s'y entrelacent pour former la trame de l'œuvre. À l'instar de l'aède « tisseuse de violettes » qui incarne l'idéal du Poète, le sujet vivien cherche l'entrecroisement parfait qui donnera lieu au tissu poétique. Mais ce qui est de l'ordre de l'évidence pour la Dixième Muse demeure toujours à l'état de quête pour la poétesse 1900. Ainsi, lorsque la voix poétique évoque sa propre création, le verbe « tresser » est toujours au futur, comme une finalité vers laquelle tendre : « Je tresserai les fleurs vertes du sycomore », dit-elle au Griffon qu'elle prie de l'emmener « jusqu'aux limites de l'aurore » dans « Chevauchée¹⁴⁵⁶ », tandis qu'elle déplore, à l'inverse, « Je ne tresserai plus l'irréelle anémone », dans « Hiver¹⁴⁵⁷ ».

¹⁴⁵⁵ Renée Vivien, « Arums de Palestine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 126.

¹⁴⁵⁶ Renée Vivien, « Chevauchée », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 153.

¹⁴⁵⁷ Renée Vivien, « Hiver », *Évocations*, op. cit., p. 110.

Renée Vivien prête ainsi une fonction métapoétique complexe au tissage, qui devient image de la création. L'utilisation du tissu comme évocation de la matérialité du texte littéraire est loin d'être une exclusivité de la poétesse fin-de-siècle. Le lien « texte, texture, textile », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Françoise Bort et Valérie Dupont¹⁴⁵⁸, est établi par bon nombre d'écrivains : pensons notamment au narrateur de la *Recherche du temps perdu* qui dit vouloir construire son récit « simplement comme une robe¹⁴⁵⁹ ». Toutefois, si le tissu tient un rôle important dans le décor Art nouveau de Renée Vivien, il n'est pas directement lié à l'activité du « tissage » dans les recueils. Le tissage prend sa profondeur métatextuelle lorsqu'il est associé aux fleurs, et notamment à la fabrication de couronnes. Ainsi, la poétesse choisit non seulement pour métaphore de la poésie une activité associée à la féminité, mais lui donne de surcroît la finalité de créer un accessoire – au sens de parure, mais aussi d'objet dispensable, d'agrément – réservée aux femmes. Renée Vivien refait du tissage une création entièrement féminine tout comme elle tente d'ériger son œuvre poétique en espace émancipé du regard masculin. Aphrodite « tisseuse de ruse », Sappho « tisseuse de violettes », Perséphone « tisseuse de rêve », et le sujet poétique lui-même tressant son œuvre sont autant de représentations renouvelées du motif de la tapisserie, et à travers lui de la création littéraire féminine. Toutes ces figures idéales fabriquent des œuvres soit immatérielles, soit éphémères, dont les destinataires sont d'autres femmes. Elles s'adonnent à cet artisanat pour leur plaisir ou pour celui de leur amante : le tissage est métaphore de la poésie pour Renée Vivien là où elle tente de dégager l'une et l'autre de ces activités de l'emprise masculine. La figure de Pénélope, tissant et défaisant son ouvrage en attendant le retour d'Ulysse, fonctionne ainsi comme un repoussoir, et avec elles toutes les images littéraires médiévales et plus tardives de femmes filant, brodant, cousant à la fenêtre en songeant à leur amant. Dans « Le Chant des sirènes¹⁴⁶⁰ », du recueil en prose *Du vert au violet*, la jeune protagoniste s'écrit ainsi :

Ulysse n'était qu'un lâche [...]. Et ses compagnons aussi n'étaient que des lâches. La prudence, c'est l'éternelle lâcheté. Oh ! Préférer l'ennuyeuse Pénélope aux Sirènes !

¹⁴⁵⁸ Françoise Bort, Valérie Dupont, *Texte, texture, textile, variations sur le tissage dans la musique, les arts plastique et la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.

¹⁴⁵⁹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, p. 212.

¹⁴⁶⁰ Renée Vivien, « Le Chant des sirènes », *Du vert au violet*, op. cit., p. 113.

Éloigné des représentations hétérosexuelles, rapporté à Psappha, idéal primordial de « La Genèse profane¹⁴⁶¹ » et arraché à Homère, son concurrent masculin, transformé en activité gratuite dont la finalité est la parure féminine et non plus le vêtement, le tissage est réellement à l'image de l'œuvre de Renée Vivien. Cette mise en abyme de l'art poétique est filée d'un recueil à l'autre à partir de 1903 et jusqu'à la disparition, autour de 1906, du monde hellénique. Dilué partout de l'œuvre, associé, après Sappho, à des figures variées, le motif du tressage des fleurs permet de placer le « principe femelle¹⁴⁶² » – toujours pluriel chez Vivien – du côté de la création poétique pure, c'est-à-dire, dans le sillon des symbolistes, du côté du beau inutile. C'est là, évidemment, un autre retournement essentiel, là où les femmes apparaissent bien souvent dans les écrits de la Belle Époque comme les envers du poète, des êtres cantonnés à leurs préoccupations matérielles et à leurs appétits, qui ne peuvent engendrer que par la maternité.



Au début du premier chapitre de son essai sur les femmes auteurs, Christine Planté compare l'acte d'écriture pour les femmes au récit que Ballanche fait de la sécession du peuple romain :

Quand Ballanche fait de la sécession du peuple romain sur l'Aventin l'archétype des révolutions symboliques qui inaugurent une nouvelle phase de l'histoire, il montre que les plébéiens demandent, ou plutôt prennent alors, deux choses : le droit au nom, et le droit à la parole publique. Les femmes qui écrivent et publient, symboliquement du moins, font de même et leurs sécessions individuelles, quoique plus modestes, ne passent pas inaperçues¹⁴⁶³.

À ce titre, l'œuvre de Renée Vivien a indéniablement pour objectif de « faire sécession ». D'abord, parce que la poétesse impose sa parole poétique lesbienne et montre très nettement sa volonté de subvertir, textuellement et esthétiquement, des représentations qu'elle épouse autant qu'elle les rejette. Surtout, parce qu'elle fait de la prise de parole féminine un motif poétique en donnant une subjectivité à des figures mythiques à la fois omniprésentes et essentiellement absentes dans les œuvres décadentes. Les femmes légendaires et le sujet poétique, par leurs

¹⁴⁶¹ Renée Vivien, « La Genèse profane », *Brumes de fjords*, op. cit., p. 115.

¹⁴⁶² Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 18-19.

¹⁴⁶³ Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac*, op. cit., p. 23.

transgressions respectives, se répondent et se légitiment. Sappho, mythe, poétesse et lesbienne primordiale, éclaire de son rayonnement tout cet ensemble féminin, réuni autour de notions clés : la révolte, la pureté, mais surtout la création. Les incarnations idéales de la féminité selon Renée Vivien se trouvent dans l'envers du monde matériel. Tantôt représentées dans les Enfers, tantôt dans la nuit et dans le ciel, elles sont détachées de toute fonction productrice. Stériles, nocturnes, tantôt enragées, tantôt douces, ces femmes exemplaires sont « multiples ainsi que l'arc-en-ciel¹⁴⁶⁴ ». Dans ces conditions, c'est l'homme qui, à l'inverse des habitudes décadentes, représente « le boulet qui empêche l'artiste de s'évader de la trivialité de l'univers quotidien¹⁴⁶⁵ ». Preuve en est que la métaphore topique, dans l'œuvre de Renée Vivien, de la création poétique, le tissage des fleurs, est une activité féminine par excellence. Cette image, qui trouve sa racine dans la traduction de Sappho, et dont les échos sont partout dans les recueils, renvoie à la fois à la créativité des figures féminines et à l'utilisation que la poétesse en fait. Ces femmes, si souvent assimilées à des fleurs, sont la trame de fond sur laquelle la subjectivité poétique peut se déployer. En effet, redonner à ces images archétypales de la féminité fin-de-siècle leur puissance individuelle et leur rôle de sujet permet de créer un miroir favorable devant lequel le couple moderne des amantes lesbiennes, et surtout la voix poétique elle-même, vont pouvoir se contempler.

¹⁴⁶⁴ Renée Vivien, « Korinna triomphante », *Évocations*, op. cit., p. 113.

¹⁴⁶⁵ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, op. cit., p. 160.

Chapitre 2

CONTRECARRER L'INFLUENCE ? DE LA SUBJECTIVITÉ FÉMININE AU SUJET POÉTIQUE LESBIEN

Présence réelle, présence symbolique

L'œuvre de Renée Vivien efface, autant que faire se peut et à l'intérieur même de l'esthétique décadente, la présence réelle et symbolique des hommes, et fabrique un monde habité par des figures féminines plurielles, qui tranchent avec les représentations pétrifiantes de la fin du siècle. Cette trame poétique, par laquelle les valeurs s'inversent, les femmes devenant créatrices et idéalistes tandis que les êtres masculins se trouvent ramenés au réel le plus trivial, sert le déploiement du sujet poétique, qui peut dès lors suivre en miroir les exemples de ces créatures dont l'œuvre est peuplée. L'acte de la prise de parole se rejoue ainsi en abyme, ou plutôt en reflet, dans les recueils de Renée Vivien : les femmes qui peuplent les vers de ses recueils redoublent de leur révolte l'acte primordial de l'écriture poétique, et confortent à leur tour le sujet lyrique dans son désir de création. Les deux pôles poétique et esthétique se légitiment réciproquement, s'accordent à exclure la « brute » et le « bourreau » et à chercher une féminité neutre, libre de la lecture binaire et fondamentalement paralysante que propose, de manière particulièrement exacerbée, la littérature du tournant du siècle.

Le démantèlement de l'emprise des hommes dans les œuvres poétiques de Renée Vivien se manifeste dans le jeu de subversion intertextuel, dans l'infime minorité de figures masculines, dans le travail de soustraction des femmes à leur regard – de Sappho toujours voilée ou lointaine au couple d'amantes qui se promet de tenir « les portes closes » –, dans tout le travail de récupération de l'esthétique 1900. Il ne faudrait toutefois pas analyser l'œuvre de Renée Vivien comme entièrement réactive : au travers de ces jeux éclot une poétique singulière dont la construction progressive est donnée à voir au lecteur. Les coups portés sont autant de brèches ouvertes vers la fabrication positive d'un monde. Ces multiples attaques n'empêchent toutefois pas une présence insidieuse de la norme et des discours de pouvoir dont plusieurs traces subsistent à tous les niveaux de l'œuvre : rappelons avec Richard Terdiman que les

« *counter-discourses are always interlocked with the domination they contest*¹⁴⁶⁶ ». Cette subsistante est inscrite par essence dans le phénomène même de réappropriation auquel s'adonne Renée Vivien et qui place ses écrits dans un rapport de rupture autant que de lien avec le canon masculin et hétérosexuel. Si l'œuvre dépasse la *réaction à*, le mouvement de subversion ou de révision demeure attaché à son référent. La mise en valeur de la reprise permet en partie et paradoxalement de contredire le stéréotype d'une écriture féminine sous influence, mais cette notion même d'influence, parce qu'elle renvoie au champ sémantique du pouvoir, implique une action continue sur l'esprit et la création à laquelle le jeu et l'inversion ne proposent que des solutions partielles. Le retournement point par point des thèmes et de l'esthétique fin-de-siècle ne saurait suffire à se dégager entièrement d'un pouvoir qui par définition est insidieux et aliénant. C'est au niveau de l'*ethos* du sujet poétique lui-même et de sa posture, noyau de tout ce travail de dégagement, que se présente la tension principale qui préside à la création de Vivien.

Il s'avère beaucoup plus difficile en effet d'évacuer la norme du tableau que de l'esprit du peintre, là où la poésie lesbienne n'a pas connu de réalisation depuis vingt-sept siècles. En 1900, Renée Vivien, pour évacuer les lectures misogynes de son œuvre et offrir une réalisation possible au désir lesbien, doit lutter contre le « triple décret d'interdiction, d'inexistence et de mutisme¹⁴⁶⁷ » qui l'enferme, au même titre que toute sexualité hors du cadre de la reproduction. Elle ne peut guère compter pour cela que sur elle-même, et doit composer avec l'absence et le silence : silence du sujet poétique lesbien depuis Sappho, absence de représentation du désir féminin par les femmes. Dans la redéfinition mythographique se rejoue la quête existentielle d'un sujet poétique qui cherche lui-même à s'extirper de l'emprise symbolique de plusieurs siècles de poésie durant lesquels le désir est du côté du masculin et quasiment toujours réifiant pour les femmes. La question du désir, centrale dans le lyrisme, *a fortiori* en 1900, inspire à Renée Vivien ses plus belles réalisations tout en lui opposant les plus grandes résistances. Venant perturber le schéma sororal idéal dessiné par les figures féminines mythiques, ce désir, tout à la fois spirituel et charnel, pose problème. La subversion de l'esthétique décadente partout à l'œuvre trouve ainsi dans cette quête de redéfinition du sujet poétique fin-de-siècle sa plus audacieuse ambition.

¹⁴⁶⁶ Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, New-York, Cornell University Press, 1985, p. 16. « Les contre-discours sont toujours reliés à la domination qu'ils contestent. » [Traduction personnelle.]

¹⁴⁶⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* I. *La volonté de savoir*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1976, p. 11.

I - DÉFINIR LE DÉSIR FÉMININ ET LESBIEN

1 - ÉCRIRE SUR LE SILENCE

L'atteinte à la subjectivité poétique¹⁴⁶⁸ chez Renée Vivien se heurte au moins à quatre grands obstacles. Celui, d'abord, du silence global des femmes et de leur surdétermination dans des discours qui ne leur appartiennent pas et opacifient la lecture qu'elles ont d'elles-mêmes. Au XIX^e, le chemin vers l'écriture est miné par « le mythe de la femme¹⁴⁶⁹ », et notamment par les archétypes tendus aux femmes par la littérature, comme le rappellent Susan Gubar et Sandra M. Gilbert :

If the vexed and vexing polarities of angel and monster, dumb Snow White and fierce mad Queen are major literary traditions offers women, how does such imagery influence the ways in which women attempts the pen ¹⁴⁷⁰ ?

[Si les polarités rebattues de l'ange et du monstre, la naïve Blanche Neige et la féroce Reine sont les images majeures que la tradition littéraire offre aux femmes, comment une telle imagerie influence la façon dont les femmes s'essaient à l'écriture ?]

Il n'est guère étonnant dès lors que l'écriture poétique chez Renée Vivien soit étroitement liée à la redéfinition de ces archétypes. La remise en mouvements des images figées de la féminité décadente ne suffit toutefois pas seule à répondre à une « anxiety of authorship » qui pose problème dans la définition de la posture auctoriale au sein des œuvres. Susan Gubar et Sandra Gilbert poursuivent :

If the Queen's looking glass speaks with the King's voice, how do its perpetual kingly admonitions affect the Queen's own voice? Since his is chief voice she hears, does the Queen try to sound like the King, imitating his tone, his inflections, his phrasing, his point of view? Or does she « talk back » to him in her own vocabulary and own timbre, insisting in her own viewpoint ¹⁴⁷¹ ?

[Si le miroir de la Reine parle avec la voix du Roi, comment ses perpétuelles réprimandes de Roi affectent la parole de la Reine ? Sachant que la voix du Roi est celle qu'elle entend le plus, est-ce que la voix de la Reine essaie de lui ressembler, en imitant son ton, ses inflexions, son phrasé, son point de vue ? Ou est-ce qu'elle lui " répond " avec son propre vocabulaire et son propre timbre, insistant sur son point de vue ?]

¹⁴⁶⁸ Voir Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 63.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ Susan Gubar, Sandra Gilbert, *The Madwoman in the Attic, the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, op. cit., p. 46.]

¹⁴⁷¹ *Ibid.*

Ce propos renvoie à un éternel dilemme, largement traité par les études féministes, entre une posture de l'assimilation qui reviendrait à une aliénation par la sphère du pouvoir et une posture de la différenciation, engageant la reconnaissance risquée d'une altérité féminine fondamentale. Cette double contrainte, qui n'est pas sans rappeler le débat esthétique entre « *constraint* » et « *diffusion* » analysé par Gretchen Schultz¹⁴⁷² auquel elle donne une nouvelle dimension, tient un rôle central dans le passage à l'écriture au XIX^e siècle, d'autant que, comme le rappelle Christine Planté dans *La Petite Sœur de Balzac*, une femme qui veut publier se trouve « acculée par sa marginalité [...] à opter pour une attitude qui la définit, et détermine son écriture comme la réception de son œuvre¹⁴⁷³ ». La prise de parole des femmes en littérature représente un engagement nécessairement existentiel là où la dissociation entre entité écrivante et entité parlante, ou du moins la reconnaissance du caractère « scénographique¹⁴⁷⁴ » et fictif de la posture auctoriale, semble beaucoup plus difficile à admettre pour elles que pour leurs congénères masculins. Ce phénomène est particulièrement remarquable en poésie, genre dans lequel, depuis le romantisme surtout, l'habitude de lecture veut lier sujet lyrique et auteur, comme le rappelle Gretchen Schultz :

The persistence of Romantic reading habits that conflate author and lyric subjects has left the dividing line between the textual and the extra-textual insistently hazy in poetry. Although narratology has, with a precise descriptive vocabulary, clarified relations in the novel between the historical person, the writer, and the first-person narrator, the same cannot always be said of the distinction between the historical person, the writer of poetry, and the lyric subject¹⁴⁷⁵.

[La persistance d'habitudes de lectures Romantiques qui confondent auteur et sujet lyrique a laissé la ligne de séparation entre le textuel et l'extra textuel extrêmement poreuse en poésie. Si la narratologie a, avec un vocabulaire descriptif précis, clarifié les relations à l'intérieur du roman entre le personnage historique, l'écrivain et le narrateur à la première personne, on ne peut pas toujours en dire autant sur la distinction entre la personne historique, le poète et le sujet lyrique.]

Non seulement Renée Vivien est une femme, mais elle est aussi poétesse. Le genre de la poésie n'est pas uniquement exclu pour les femmes parce qu'il demande un

¹⁴⁷² Gretchen Schultz, *A Gendered lyric, subjectivity and difference in nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 38.

¹⁴⁷³ Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac*, op. cit., p. 181.

¹⁴⁷⁴ Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2017.

¹⁴⁷⁵ Gretchen Schultz, *The Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-Century Poetry*, op. cit., p. 6.

apprentissage précis des règles de versification réservé aux classes sociales ayant temps et argent, mais aussi parce que le lyrisme repose sur l'expression d'un « je » étroitement associé au masculin. D'extraction bourgeoise, ayant hérité d'une fortune importante, Renée Vivien n'est, malgré le fait que sa langue maternelle soit l'anglais, pas vraiment concernée par ce premier obstacle, souligné par Gretchen Schultz. Son bilinguisme vient en revanche se surajouter au problème de cette correspondance entre « je » et le poète homme, là où le français, à la différence de l'anglais, oblige à genrer l'écriture. Les premiers recueils de la poétesse, publiés sous le nom neutre de « R. Vivien », évitent scrupuleusement toute nécessité d'accord en privilégiant les noms et adjectifs épiciens, et en faisant globalement une plus maigre place à la première personne que les œuvres publiées après 1903, année de la révélation du nom intégral, fort symboliquement placé en couverture de la traduction-réécriture de *Sappho*. Natalie Clifford Barney rappelle ainsi dans ses *Souvenirs indiscrets* qu'*Études et Préludes* fut d'abord reçu avec enthousiasme par Charles Fuster, « jeune conférencier qui se flattait de découvrir et de lancer les génies » qui déclara à son auditoire « combien on sentait ces vers vibrants d'amour écrits par un tout jeune homme idolâtre d'une première maîtresse.¹⁴⁷⁶ » Cette anecdote, passé sa drôlerie, est là pour rappeler que la critique ne commence à percevoir les faiblesses « toutes féminines » de l'écriture de Vivien qu'au moment où elle se révèle être femme, et où l'homosexualité de ses amours est du même coup mise au jour – elle témoigne aussi d'une volonté précoce de la part de la poétesse de jouer, au même titre que de nombreux auteurs décadents, de la dimension imaginaire de la fonction auctoriale – . La revendication d'un « je » lyrique au féminin se fait dans l'œuvre de Renée Vivien après deux ans de publication, et sous la tutelle de Sappho. La traduction et la poursuite des fragments viennent justifier l'identification féminine et lesbienne de la voix poétique.

C'est là évidemment une troisième donnée décisive pour l'élaboration du sujet lyrique chez Vivien. Plus spécifiquement encore, en effet, la voix des femmes lesbiennes est entièrement détenue par les hommes, ce notamment à la fin d'un siècle fasciné la figure de l'homosexuelle, devenue *topos* décadent. Les quelques traces d'un « je » lesbien dans la poésie du XIX^e siècle se trouvent dans des recueils masculins. Ce phénomène, comme l'a rappelé Christine Planté à propos, plus largement, des discours de femmes dans la poésie du XIX^e siècle, tend davantage à confisquer la

¹⁴⁷⁶ Natalie Clifford Barney, *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960, p. 49.

parole aux lesbiennes qu'à leur donner. Elle rappelle en effet dans son article « Quand Je est un(e) autre » que l'énonciation en première personne féminine constitue au XIX^e siècle une « une figure codée, un *topos* de la tradition poétique » venant manifester la « bisexualité psychique du poète », avant de conclure : « Loin d'avoir donné la parole aux femmes en empruntant leur voix, le poète la leur a (re)prise¹⁴⁷⁷. » On trouve des discours poétiques lesbiens à la première personne dans les poèmes « Femmes damnées » de Baudelaire, dans lequel dialoguent Delphine et Hippolyte. Or, c'est sur cette œuvre précise que le rejet de Vivien pour Baudelaire s'est focalisé, comme en témoigne une lettre adressée à Pierre Borel dans lequel elle corrige les fantasmes du critique littéraire : « Je ne possède point un buste de Baudelaire dont je n'aime point "les femmes damnées"¹⁴⁷⁸ ». La poétesse reprend par ailleurs l'expression dans un poème d'À l'heure des mains jointes, « Paroles à l'amie », dont les lettres à Jean Charles-Brun nous apprennent qu'il devait d'ailleurs s'appeler « Une Femme damnée ». Elle y écrit : « Moi, j'aime assez : "Une Femme Damnée", ça a une allure vaguement ironique, vous ne trouvez pas ? je n'y tiens pas outre mesure¹⁴⁷⁹. » Le texte est l'occasion de déplorer la mythification mortifère des lesbiennes, utilisant à son tour, comme en réponse, le discours direct pour caricaturer les représentations topiques des femmes homosexuelles :

*On n'a point su combien mon regard était clair
Sur le chemin où me conduit ma destinée,
Et l'on a dit : « Quelle est cette femme damnée
Que ronge sourdement la flamme de l'enfer¹⁴⁸⁰? »*

On trouve également ce mode d'énonciation dans *Les Amies* de Verlaine, et notamment dans les sonnets « Été » et « Printemps ». Le discours direct y participe à la dimension visuelle des scènes érotiques présentant les couples féminins, et y est si présent qu'Olivier Bivort a qualifié le recueil d'« intermède libre¹⁴⁸¹ ». D'autres poètes fin-de-siècle, tels Joseph Méry¹⁴⁸², ou Henri Cantel, donnent la parole à des lesbiennes plus figures fictives que femmes. Ainsi, signale Gaële Deschamps dans son étude « Fragments d'une mémoire lesbienne », l'existence littéraire du saphisme est avant

¹⁴⁷⁷ Christine Planté, *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2003, p. 99.

¹⁴⁷⁸ Pierre Borel, « Documents nouveaux sur Renée Vivien », *Les Nouvelles littéraires*, 2 janvier 1926.

¹⁴⁷⁹ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun*, op. cit., p. 148.

¹⁴⁸⁰ Renée Vivien, « Paroles à l'amie », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 173.

¹⁴⁸¹ Paul Verlaine, *Fêtes Galantes, La Bonne Chanson*, précédées des *Amis*, éd. Olivier Bivort, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 6.

¹⁴⁸² Voir Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, op. cit., p. 200.

tout fantasme érotique du voyeur, et les femmes homosexuelles sont avant tout silence et absence :

Mais, remarquons-le, parmi toutes ces *paroles sur* les lesbiennes, aussi diverses soient-elles, n'apparaît aucune *parole de* lesbienne. *In extremis*, on ressuscitera peut-être le nom de Sappho, mais à elle seule elle ne constitue que sa propre légende, non une littérature lesbienne. Silence par omission pure et simple et silence par discours *sur* les lesbiennes sont donc les modes opérants de cette occultation¹⁴⁸³.

Gaële Deschamps s'appuie là sur une avant-note de Monique Wittig dans *La Passion* de Djuna Barnes, qu'elle cite en exergue de son travail :

Il nous faut dans un monde où nous n'existons que passées sous silence, au propre de la réalité sociale, au figuré dans les livres, il nous faut donc, que cela nous plaise ou non, nous constituer nous-mêmes, sortir comme de nulle part, être nos propres légendes dans notre vie même, nous faire nous-mêmes êtres de chair aussi abstraites que des caractères de livre ou des images peintes¹⁴⁸⁴.

Ce qui est vrai en 1982 l'est d'autant plus en 1901, alors que l'homosexualité féminine est à la fois partout et nulle part, et que les multiples représentations archétypales de Sappho et des « tribades » se dressent comme autant de miroirs déformants entre le sujet poétique lesbien et lui-même. Malgré les images d'une féminité complexes et marginales dont Vivien abreuve son œuvre, la constitution du sujet demeure problématique, et les résistances auxquelles la poétesse fait face transparaissent dans son œuvre, notamment dans sa quête répétée de retour au simple. Semblant répondre directement à certains poèmes décadents, Renée Vivien prend en effet à plusieurs reprises, dans le recueil *À l'heure des mains jointes* notamment, leur contrepied complet. Dans *Amours et Priapées*, exemple topique de représentation des femmes damnées, Henri Cantel présente l'amour lesbien comme une passion destructrice dont « Léona », figure de la femme fatale et brutale, si souvent représentée face à une image de l'innocence dans des couples féminins calqués sur les stéréotypes hétérosexuels, est la victime torturée :

*Quel est son mal ? Elle aime ! Elle aime, et veut mourir,
Car elle sait le gouffre où se débat son âme :
L'objet de son amour, horreur ! c'est une femme
Dont pour elle les bras ne doivent pas s'ouvrir*¹⁴⁸⁵.

¹⁴⁸³ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, Lille, PUL, 1989, p. 136.

¹⁴⁸⁴ Monique Wittig, avant-note à Djuna Barnes, *La Passion*, Paris, Flammarion, Textes, 1982, p. 16.

¹⁴⁸⁵ Henri Cantel, *Amours et Priapées*, Bruxelles, Lampsasque, 1869, cité par Myriam Robic, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, op. cit., p. 207.

À ce portrait, décidant de ne plus « avancer dans la direction inventée par une volonté étrangère¹⁴⁸⁶ », Vivien répond en saturant le poème introducteur de son recueil de 1906 du champ sémantique de la candeur :

*J'ai puérisé mon cœur dans l'innocence
De notre amour, éveil de calice enchanté.
Dans les jardins où se parfume le silence,
Où le rire fêlé retrouve l'innocence,
Ma Douce ! Je t'adore avec simplicité¹⁴⁸⁷.*

Tout dit ici la fraîcheur et l'innocence, reprise en épiphore. À l'horreur et aux cris de Léona s'oppose le « silence » parfumé du poème de Renée Vivien, au « gouffre où se débat son âme » se substituent les « jardins » et un amour puérisé. La strophe se clôt sur la mention de la « simplicité », mise en valeur par cette position, mais encore par sa longueur, à l'issue d'un vers dominé par des termes mono ou bisyllabiques. Le « je » lyrique se dit contre les représentations habituelles dès l'orée de cette œuvre, probablement l'une des plus abouties de Vivien en ce qui concerne l'élaboration du sujet lesbien. On trouve partout dans ses recueils cette tentative de « révolution du regard » dont parle Gaële Deschamps. Celle-ci est inextricablement liée à tout le travail intertextuel et esthétique de la poétesse, dont elle est l'horizon :

« L'aède lesbien » va avoir une « rude bataille à mener » si elle veut faire de son texte un texte littéraire et non un simple témoignage sociologique. [...] L'auteure devra installer son univers de telle sorte que les points d'assemblage du fantasme qui a pour nom « lesbienne » dans l'imaginaire dominant, ne puissent plus opérer à travers l'évocation de ces mots. Ce qui implique le déplacement de la valeur attribuée à la catégorie « lesbienne », c'est-à-dire de l'angle sous lequel est perçue cette réalité.

Elle conclut : Le texte lesbien dans son geste de se relier au monde (de retrouver l'universel) se veut révolution du regard¹⁴⁸⁸.

Quelques pages après l'ouverture du même recueil, Vivien reprend cette déconstruction du fantasme sur le même mode, multipliant le vocabulaire de la pureté, avec les termes « tendre », « candide », « clair », retournant les adjectifs « vile », « mal », « impure » contre les inventeurs des discours sur les lesbiennes :

*On m'a montrée du doigt en un geste irrité,
Parce que mon regard cherchait ton regard tendre...
Et nous voyant passer, nul n'a voulu comprendre
Que je t'avais choisie avec simplicité.*

¹⁴⁸⁶ Jocelyne François, *Les Bonheurs*, Mercure de France, 1982, p. 49.

¹⁴⁸⁷ Renée Vivien, « À l'heure des mains jointes », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 165.

¹⁴⁸⁸ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 137.

*Considère la loi vile que je transgresse
Et juge mon amour, qui ne sait point le mal,
Aussi candide, aussi nécessaire et fatal
Que le désir qui joint l'amant à la maîtresse*¹⁴⁸⁹.

Ce qui doit être « geste de se relier au monde » tient toutefois plus chez Vivien de la séparation que de la réunion : « Laissons-les au souci de leur morale impure » dit le sujet lyrique à son amante, désireux de s'éloigner de l'universel pour se protéger du regard — et non, ici, par volonté d'affirmer une essentielle différence —. Gaële Deschamps montre que l'enjeu des œuvres lesbiennes des années 1970 est, en termes nietzschéens, un passage « de l'espace du négatif à celui de l'affirmation pure¹⁴⁹⁰ » : ce mouvement n'est qu'amorcé chez Renée Vivien, dont le sujet lyrique préfère souvent demeurer dans l'ombre plutôt que de remonter, dans une ascension que Gaële Deschamps compare à celle d'Eurydice, vers la lumière. À l'ouverture de ce même poème, le « je » se définit dans son discours à l'amante, en premier lieu par le négatif, puis par le positif, mais dans une position toujours coupée du monde. Le premier quatrain décrit ce que le sujet lyrique n'est pas :

*Tu me comprends : je suis un être médiocre,
Ni bon, ni très mauvais, paisible, un peu sournois.
Je hais les lourds parfums et les éclats de voix,
Et le gris m'est plus cher que l'écarlate ou l'ocre.*

La rencontre avec l'amante qui le « comprend » lui permet de se dire, mais ce passage vers l'affirmation est indissociable d'une « intimité claustrale », et n'existe donc que dans un espace séparé du monde réel :

*J'aime le jour mourant qui s'éteint par degrés,
Le feu, l'intimité claustrale d'une chambre
Où les lampes voilant leurs transparences d'ambre
Rougissent le vieux bronze et bleuissent.*

On a vu que l'espace intime était chez Vivien, outre l'espace de projection d'une nature subjective, un microcosme protecteur. Les communautés féminines y sont par ailleurs toujours arrachées au regard du monde et placées dans des espaces exclusifs.

Le sujet lyrique lesbien existe par sa rencontre avec l'amante. Le titre de cette pièce, « Paroles à l'Amie » est là pour nous rappeler que le « je » ne fonctionne pas sans un « tu », ce notamment dans une poésie lesbienne dans laquelle c'est

¹⁴⁸⁹ Renée Vivien, « Paroles à l'amie », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 172. Noter ici la liaison « amant à la maîtresse » qui jette le trouble sur le genre de cet « amant ».

¹⁴⁹⁰ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 138.

précisément le « tu » de l'amante qui définit le « je » comme lesbien. Cette rencontre qui donne vie à la parole poétique amoureuse se dresse au même moment comme un obstacle à cette parole : le lyrisme étant fondé sur un rapport antagoniste sujet homme/objet femme, ce nouveau dispositif implique sa réinvention. La tutelle de Sappho et la reconquête de figures féminines actives, désirantes et parlantes permettent de réaffirmer une subjectivité féminine au sein de l'œuvre et de fournir de nouvelles images dans lesquelles se contempler. Malgré cette redéfinition essentielle, le sujet poétique souligne à plusieurs reprises sa difficulté à dire, à se dire et à s'adresser à l'amante. L'étude, au fil des recueils, de l'utilisation du verbe « dire » à la première personne témoigne bien de cette résistance qui s'oppose à la voix lyrique. Sur le mode de la prétérition, il est très souvent conjugué au futur, alors même que le discours poétique est en train de s'écrire. Dans « Lassitude¹⁴⁹¹ », un poème de Cendres et Poussières, le sujet lyrique annonce ainsi ce qu'il dira plus tard, en rapportant ses propres paroles dans un discours direct :

*Et je dirai très bas : « Rien de moi n'est resté.
Mon âme enfin repose. Ayez donc pitié d'elle !
Respectez son repos pendant l'éternité. »
Je dormirai ce soir de la mort la plus belle.*

Cette mise à distance de la parole est ici doublée par l'insistance sur la discrétion « très bas » et par la contradiction qui se dessine dans le quatrain : cette prise de parole future est d'emblée rendue impossible par l'utilisation, à l'inverse, du passé composé « rien de moi n'est resté », qui nous indique la mort du sujet parlant. C'est une fois disparue, rendue à jamais silencieuse, que la voix pourra « dire », inscrivant la prise de parole du sujet lesbien dans une aporie. Dans le poème introducteur d'À l'heure des mains jointes, recueil pourtant plus tardif, le verbe « dire » est à nouveau conjugué au futur et les paroles rapportées dans un discours narrativisé :

*Tes doigts se sont noués autour de mon cœur rude.
En un balbutiement pareil au cri naïf
De l'inexpérience et de la gratitude,
Je te dirai comment, lasse de la mer rude,
Je bénis l'ancre au port où s'amarre l'esquif¹⁴⁹².*

Outre cette mention d'une parole toujours à venir, on retrouve ici l'humilité et l'isotopie de la candeur. L'ingénuité, qui sert à prendre le contrepied des représentations décadentes du couple lesbien, vient ici définir la voix même du sujet

¹⁴⁹¹ Renée Vivien, « Lassitude », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 65.

¹⁴⁹² Renée Vivien, « À l'heure des mains jointes », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 165.

poétique et se présente comme un handicap. Non seulement les mots de l'amante à l'amante, dire poétique par excellence, sont remis à plus tard, mais ils sont encore annoncés par avance comme n'étant qu'un « balbutiement » enfantin, « pareil au cri naïf/De l'inexpérience ». Surgissant « comme de nulle part¹⁴⁹³ », la prise de parole de la voix lyrique lesbienne avance à tâtons et cherche son propre langage. « Je te dirai d'un ton humble, tendre et joyeux », dit encore le sujet poétique à son amie dans « L'Offrande¹⁴⁹⁴ », plus loin dans le recueil. Cette résistance est inscrite au sein de l'œuvre de Vivien dès 1901 dans *Études et Préludes*, dont le premier poème fait part d'une incapacité à représenter fidèlement l'amante. Il y est décrit le passage primordial du silence à la parole, motivé par l'apparition de la femme aimée, et la résistance du langage : on trouve, à l'orée de son œuvre poétique, cette tension existentielle qui caractérise le sujet poétique de Vivien. L'amour lesbien y donne naissance à la voix poétique et la condamne simultanément à n'être qu'une parole à demi ne trouvant pas son but. Ainsi, les « lèvres muettes » de la troisième strophe, sous l'impulsion du baiser, veulent soudain « moduler largement/un hymne de magie ». Cette coïncidence topique entre le désir amoureux et le désir poétique donne naissance à une strophe insatisfaisante :

*Et l'esprit assoiffé d'éternel, d'impossible,
D'infini, je voulus modeler largement
Un hymne de magie et d'émerveillement.
Mais la strophe monta bégayante et pénible,
Reflète naïf, écho puéril, vol heurté,
Vers ta Divinité¹⁴⁹⁵.*

Cette pensée d'un langage déceptif, incapable de transcrire la beauté sensible, est loin de trouver avec Vivien sa première expression. Le ressassement, au fil des recueils, de l'impossibilité à dire pleinement le désir procède toutefois d'un phénomène singulier : on y retrouve l'humilité caractéristique des recueils écrits par des femmes au XIX^e, dans lesquels la prise de parole littéraire s'accompagne si souvent de multiples précautions. On y lit surtout la résistance du lyrisme à représenter un autre type de désir, la difficulté à se défaire de ses attendus. Le sujet poétique lesbien renonce à dire au moment même où il dit, il se fait parole à demi et « très basse », « balbutiement », « bégaiement », autant de sons renvoyant encore une fois à la figure de l'« écho », véritable obsession chez Vivien et qui vient définir, dans

¹⁴⁹³ Monique Wittig, avant-note à Djuna Barnes, *La Passion*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁹⁴ Renée Vivien, « L'Offrande », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 186.

¹⁴⁹⁵ « À la femme aimée », *Études et Préludes*, op. cit., p. 23.

un vers modifié *a posteriori*, le tout premier poème, créant une mise en abyme du geste d'écriture : « Reflet naïf, écho puéril, vol heurté ». Dans « À l'amie¹⁴⁹⁶ », encore une fois, le discours amoureux est remis à plus tard et minimisé par la mention « très bas », alors même qu'il est déjà engagé, et se trouve à nouveau narrativisé dans un simple « Je te dirai des mots de passion ».

Plus encore que dans d'autres cas de lyrisme, le « je » et le « tu » sont solidaires dans la poésie lesbienne de Renée Vivien, et se donnent naissance l'un à l'autre. La question de la représentation du désir et de l'amante est ainsi indissociable de celle de la prise de parole du sujet poétique.

2 - LE « JE » FEMME ET L'AMANTE : VERS UNE NOUVELLE REPRÉSENTATION DU LYRISME

Évoquant les structures du lyrisme, Gretchen Schultz insiste sur le caractère indissociable du « je » lyrique d'avec un « tu » :

The I can therefore never be purely isolated, since it implies, by its very utterance, another person. The intersubjective space of the poem similarly invites representations of relations between self and other, between « I » and « you », whose explicit or implicit gender I will question¹⁴⁹⁷.

[Le « je » ne peut donc jamais être purement isolé, puisqu'il implique, par sa prise de parole même, une autre personne. De la même manière, l'espace intersubjectif du poème invite la représentation d'une relation entre soi et l'autre, entre « je » et « tu », dont je questionnerai le genre explicite ou implicite.]

Intégrer une présence dans le poème à la première personne implique l'existence d'une deuxième, et la question du sujet lyrique doit se traiter, surtout, comme nous l'avons souligné, dans le cadre d'une œuvre qui fait du lesbianisme son sujet central, comme le rapport qu'entretient « je » avec « tu ». La prise de parole du sujet poétique féminin et lesbien est malaisée en ce sens qu'elle s'engage à donner une proposition de réalisation à un autre lyrisme, dans lequel le sujet parlant et désirant n'est plus masculin. : « *The figure of the poet, often construed as the conflation of the poem's maker and of the beloved's suitor – that is, of creative genius and of aspiring seducer¹⁴⁹⁸.* »

¹⁴⁹⁶ « À l'amie », *ibid.*, p. 30.

¹⁴⁹⁷ Gretchen Schultz, *The Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-Century French Poetry*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁹⁸ « La figure du poète, souvent interprétée comme jonction entre le fabriquant de poème et le prétendant bien-aimé - c'est à dire entre génie créatif et l'aspirant séducteur. »

La répartition traditionnelle des rôles, décrite plus loin par Gretchen Schultz, s'en trouve dès lors bouleversée :

Lyric conventions fixed stock characters in strictly gendered roles, historically locking the terms man and woman in a relationship of subject to object. [...] It is important, moreover, to recognize that the nearly exclusive heterosexuality of this tradition reinforced the paradigm of female objectivation by fixing the relationship between « I » and « you » into an intimate opposition of masculine to feminine¹⁴⁹⁹.

[Les conventions lyriques ont cantonné les personnages types à un rôle strictement genré, verrouillant historiquement les termes “ homme ” et “ femme ” dans une relation de sujet à objet [...] Il est important, par ailleurs, de reconnaître que l'hétérosexualité quasi exclusive de cette tradition a renforcé le paradigme de la réification féminine en fixant la relation entre “ je ” et “ tu ” autour d'une opposition essentielle entre masculin et féminin.]

Les conventions lyriques ont cantonné les personnages types à un rôle strictement genré, verrouillant historiquement les termes “ homme ” et “ femme ” dans une relation de sujet à objet [...] Il est important, par ailleurs, de reconnaître que l'hétérosexualité quasi exclusive de cette tradition a renforcé le paradigme de la réification féminine en fixant la relation entre “ je ” et “ tu ” autour d'une opposition essentielle entre masculin et féminin.

Le renversement qui consiste à écrire le désir poétique au féminin se double, dans la poésie lesbienne de Vivien, de cette difficulté supplémentaire : celle de dire l'amour sur un autre mode que celui de l'altérité fondamentale de l'être aimé, et celle de lutter avec la représentation que la tradition poétique a donné du désir envers les femmes, dont les constantes, à la fin du XIX^e, sont l'essentialisation et la réification. Il faut non seulement s'inventer en tant que « je », mais encore réinventer la relation de ce « je » au « tu ». S'ajoute encore, pour Renée Vivien, la volonté de dire le désir lesbien tout en l'arrachant au voyeurisme de ses contemporains : l'érotisme de l'amour lesbien s'affirme partout, tout en se dissimulant.

Tous ces déplacements, faisant de l'œuvre de Vivien une incarnation de la célèbre citation de Wittig en tête des *Guérillères*, « TOUT GESTE EST RENVERSEMENT¹⁵⁰⁰ », justifient la difficulté qu'exprime le sujet lyrique à définir son désir. Dans un poème *d'Études et Préludes* au titre significatif, « Ta forme est un

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰⁰ Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, les Éditions de Minuit, 1969, p. 7.

éclair¹⁵⁰¹ », la femme aimée est directement appelée « ô mon Désir ». Ce rassemblement du sentiment et de son objet, à travers la figure de l'allégorie, crée une ambiguïté dans le quatrain :

*Ta forme est un éclair qui laisse les bras vides,
Ton sourire est l'instant que l'on ne peut saisir...
Tu fuis, lorsque l'appel de mes lèvres avides
T'implore, Ô mon Désir !*

Tous les vers de cet extrait jouent sur un balancement entre corporalisation et décorporalisation, et le lecteur ne peut dire, d'un bout à l'autre de la strophe, si le sujet lyrique parle d'une amante dont le corps disparaît avant même d'avoir été saisi par l'écriture, ou au contraire du « Désir » personnifié. Cette réunion permet à la voix parlante de dire à la fois la frustration érotique et son incapacité à donner au désir la forme du poème. Si l'utilisation de l'amante comme allégorie du désir n'a rien d'original au tournant du siècle, la portée métopoétique de cet extrait souligne la singularité de la relation du « je » au « tu » au sein de la poésie de Renée Vivien. L'amante insaisissable et ondoyante, *a priori* topique dans toute œuvre en lien avec l'Art Nouveau, vient aussi signifier la difficulté de représenter un désir poétique qui n'a jamais eu de chantre en langue française. Un autre poème, qui fait lui aussi état de cette frustration, se trouve quelques pages plus loin. Il s'agit en fait d'une variation, sous la forme d'un sonnet, du même propos, comme nous le montre immédiatement la reprise, en début des vers du premier quatrain, des termes « forme » et « sourire » :

*Ô forme que les mains ne sauraient retenir !
Comme un ciel l'élusif arc-en-ciel s'évapore,
Ton sourire, en fuyant, laisse plus vide encore
Le cœur endolori d'un trop doux souvenir.¹⁵⁰²*

Les « bras » du premier poème deviennent « les mains », resserrant l'image sur la partie du corps la plus symbolique, simultanément, de la sensualité du toucher et du geste de l'écriture. Ce lien entre désir charnel et désir poétique est cette fois plus nettement posé par les tercets :

*De quels baisers charmer la langueur de ton âme,
Afin qu'exaspéré d'extase, pleure et pâme
Ton être suppliant, avide et contenté ?*

*De quels rythmes d'amour, de quel fervent poème
Honorer dignement Celle dont la beauté
Porte au front le Désir ainsi qu'un diadème ?*

¹⁵⁰¹ Renée Vivien, *Études et Préludes*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁰² *Ibid*, p. 38.

Grâce à une construction similaire, celle d'une longue question s'étendant sur la longueur de la strophe, les deux tercets, liés également par l'anaphore « De quels », se font écho. Désir physique et désir poétique se conditionnent ainsi l'un et l'autre, et le poème vient exprimer la lutte du sujet lyrique pour les « saisir », dans le double sens d'attraper et de comprendre, de consommer et d'écrire. Cette deuxième tentative de définition de la relation du « je » lesbien au « tu » incarne toutefois une nette évolution.

Le « bégaiement » de la parole poétique, annoncé dans le premier poème du recueil et symbolisé par cette variation sur le même thème, n'est pas pour autant une stagnation : ici, alors même que le sujet lyrique se questionne sur la manière de dire son désir, il propose déjà une réalisation beaucoup plus aboutie du poème amoureux. Les trois strophes claudicantes du premier poème, en 12/12/12/6, sont remplacées par un sonnet, forme classique par excellence qui inscrit le désir lesbien dans la tradition poétique canonique. Surtout, si cette deuxième version n'offre pas de réponse de l'amante/Désir au sujet poétique, les tercets y sont beaucoup plus explicites sur la finalité à atteindre, celle de la jouissance, sexuelle d'abord, celle d'un corps « exaspéré d'extase » qui « pleure et pâme », « avide et contenté », poétique surtout, offerte par un « fervent poème », habité de « rythmes d'amour ». Plus le désir se fait précis, plus le poème est abouti. C'est que la capacité à « saisir » l'objet du désir, physiquement et dans l'écriture, comme le rappelle Michela Marzano, permet au sujet lui-même de surgir. Dans l'érotisme littéraire de Vivien, « la présence d'autrui confirme la nôtre et nous permet de nous élever au statut de sujet par la médiation du corps-chair¹⁵⁰³ ».

C'est dans la rencontre avec l'amante que naît le sujet poétique, une naissance d'emblée conditionnée par une double frustration, celle de devoir inventer à cette union une écriture, et celle de devoir éviter l'écueil tendu par la surreprésentation des amours lesbiennes dans les discours littéraires et médicaux dominants. Malgré la résistance du genre, le sujet poétique de Vivien parvient à frayer un chemin à son lyrisme, cherchant à la fois à incarner l'érotisme lesbien et à le désincarner en lui attribuant un caractère sacré et insaisissable. Partout, dans l'œuvre de Renée Vivien, s'exprime cette difficulté à inventer une nouvelle relation du « je » au « tu » de l'amante, qui ne serait plus définie par l'altérité antagonique. Si les poèmes écrivent cette résistance de diverses manières, ils incarnent simultanément des réalisations

¹⁵⁰³ Michela Marzano, *La Philosophie du corps*, 2013, p. 116.

possibles à cette expression du désir. Renée Vivien, la première dans le monde occidental moderne, explore les voies du lyrisme lesbien et travaille à bouleverser dans ce sens le canon poétique décadent. Le désir et la rencontre érotique saphique se disent constamment dans ses recueils, mais souvent par des biais détournés : tantôt en négatif ou par oppositions aux amours hétérosexuelles, tantôt en décalé, temporellement ou géographiquement, le rendant à la fois présent et insaisissable.

Un érotisme très net s'affirme dans les premiers recueils de Renée Vivien. Cette omniprésence sensuelle n'est pas étrangère à la signature, raccourcie à « R. Vivien », dont ces œuvres sont accompagnées. Alors que la voix de l'énonciatrice est neutre, c'est-à-dire, pour le lecteur, masculine, la rencontre amoureuse trouve relativement ses modes d'expression, qui sont d'ailleurs, dans *Études et Préludes*, largement calqués sur ceux de la poésie décadente hétérosexuelle, à la différence près que la présence de l'énonciatrice est minime. Pour éviter de devoir se genrer, la voix poétique évite là globalement de se définir. Même si ces recueils ont été largement retouchés par Vivien tout au long de sa vie, c'est donc surtout à partir de 1903 que se pose la question du désir lesbien. Cette révélation coïncide d'ailleurs, notamment dans *La Vénus des aveugles*, avec une affirmation beaucoup plus nette du sujet poétique lui-même. Le sujet lesbien se définit alors d'abord contre la norme hétérosexuelle, par le négatif, comme le signale Virginie Sanders :

Ce recueil [*La Vénus des aveugles*] marque un tournant à plusieurs égards : le monde extérieur, les structures, les normes et les valeurs sociales établies envahissent le monde imaginaire et la poésie devient réactive : au lieu d'être l'élaboration d'un univers propre, la poésie entre dans une polémique violente avec l'idéologie dominante. À partir de *La Vénus des aveugles*, l'autoreprésentation gagne progressivement en importance tout en restant aussi négative que dans les ouvrages antérieurs¹⁵⁰⁴.

La définition des amours lesbiennes s'y fait en effet d'abord en creux. Le sujet poétique se différencie et pointe du doigt ce qu'il n'est pas, il se situe d'abord dans ce que Gaële Deschamps appelle « l'espace du négatif¹⁵⁰⁵ », comme en témoigne bien le poème « Litanie de la haine¹⁵⁰⁶ ». Il s'agit d'une violente adresse envers les normes poétiques et sociales :

¹⁵⁰⁴ Virginie Sanders, *Vertigineusement, j'allais vers les étoiles. La poésie de Renée Vivien*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 251.

¹⁵⁰⁵ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 138.

¹⁵⁰⁶ Renée Vivien, « Litanie de la haine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 150.

*La Haine nous unit, plus forte que l'Amour.
Nous haïssons le rire et le rythme du jour,
Le regard du printemps au néfaste retour.*

*Nous haïssons la face agressive des mâles.
Nos cœurs ont recueilli les regrets et les râles
Des Femmes aux front lourds, des Femmes aux fronts pâles.*

*Nous haïssons le rut qui souille le désir.
Nous jetons l'anathème à l'immonde soupir
D'où naîtront les douleurs des êtres à venir.*

L'expression du désir lesbien se fait ainsi par exclusion du désir hétérosexuel, plutôt que par affirmation. L'utilisation de la première personne du pluriel jette de surcroît le doute sur l'identité parlante : s'agit-il des amantes, ou plus généralement d'un chœur de femmes transgressives dont le sujet lyrique serait le porte-parole ? Il faut attendre le sixième tercet pour que ce « nous » se dissocie en un « je » et un « tu », et que le couple lesbien se dessine, mais alors la femme aimée n'apparaît que sous la forme d'une allégorie, celle de la « Haine » :

*Plus belle que l'Amour, la Haine est ma maîtresse,
Et je convoite en toi la cruelle prêtresse
Dont mes lividités aiguïseront l'ivresse.*

Le lyrisme lesbien s'affirme ici par le négatif, passant par le détour de la « haine » et laissant le soin au lecteur de trouver, par inversion, les contours de l'amour saphique.

Cette affirmation détournée se retrouve surtout dans la quantité de poèmes qui utilisent le rapport du « je » au « tu » et la rencontre érotique tout en la rejetant. Donnant à voir le rapprochement des amantes, Renée Vivien l'interdit pourtant au regard en recourant à de multiples stratégies. Le désir lesbien est ainsi très souvent à la fois présent et absent, parce que rejeté dans l'irréel du songe ou dans une temporalité décalée. Virginie Sanders voit dans ces projections temporelles un héritage symboliste, qui consisterait à décrire la scène amoureuse comme une « rétrospective nostalgique 1507 » ou au contraire un fantasme de l'attente, permettant l'idéalisation de l'amante, là où la rencontre charnelle au présent est avant tout une déception. Cette affirmation, qui concerne les premiers recueils de Renée Vivien, ne saurait être démentie : il s'y déploie une complaisance toute fin-de-siècle pour la scène de solitude après l'amour, alors que la présence de l'amoureuse ne se manifeste plus que dans le souvenir, et dans l'odeur que son corps a laissé. Dans *Études et Préludes*, la dissimulation de l'identité rend par ailleurs plus aisé le

¹⁵⁰⁷ Virginie Sanders, *Vertigineusement, j'allais vers les étoiles. La poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 247.

déploiement de l'érotisme au présent. À partir de 1903, la nature de ce jeu temporel et sa portée se trouvent largement modifiés par la révélation du nom. L'usage du passé ou du futur apparaît dans plusieurs poèmes comme une manière de décrire indirectement, sans ne jamais donner à la scène lesbienne de réalité visuelle.

Dans *La Vénus des aveugles*, premier recueil en vers signé Renée Vivien, les mentions érotiques se rencontrent surtout au futur. La thématique du souvenir n'est cependant pas absente : le « Sonnet de porcelaine¹⁵⁰⁸ » est l'occasion, pour la voix lyrique, d'évoquer ses étreintes « d'hier », ne décrivant la rencontre des corps que revue par le décalage temporel. Le « soir » et le « silence » évoquent alors « un souvenir fragilement rosé » dont la nature s'éclaire au deuxième quatrain :

*Notre chambre d'hier, où meurt la marjolaine,
N'aura plus ton regard de ciel ardoisé,
Ni ton étonnement puéril et rusé...
Ô frissons de ta nuque où brûlait mon haleine !*

Outre l'écriture intégralement au passé du poème, Vivien joue avec la linéarité de la lecture pour rendre plus implicite les mentions sexuelles. Ainsi, ce n'est qu'*a posteriori* que la portée érotique du dernier vers de cette deuxième strophe est révélée : le « souvenir fragilement rosé » évoque alors, par hypallage, les lèvres ou le sexe de l'amante. Dans les tercets, le registre de l'hallucination prend le relais de ce déplacement temporel pour éloigner la réalité érotique. C'est lorsque l'amante devient « frêle apparition que le silence éveille » que la métaphore érotique se précise, avec le recours à la métonymie florale :

*Loin du sincère avril de venins et de miels,
Tu souris, m'apportant les fleurs de ta corbeille,
Fleurs précieuses des champs artificiels.*

L'étonnante construction possessive du deuxième alexandrin, « fleurs de ta corbeille » prend une dimension polysémique avec l'insistance, dans le vers suivant, sur la préciosité de ces fleurs et surtout avec le dernier terme, « artificiel », qui clôt le poème en indiquant qu'il ne s'agit pas de véritables fleurs, laissant le lecteur à son imagination. Si le présent fait ainsi son entrée à la fin du sonnet, c'est uniquement après un triple refus de la réalité érotique du désir lesbien : rejet dans le passé avec les mentions du « souvenir » et de la « chambre d'hier », négation d'une possibilité de renaissance du sentiment avec l'utilisation du futur « mon cœur dont la paix ne craint plus ton retour, / Ne sanglotera plus son misérable amour », et projection dans le rêve

¹⁵⁰⁸ Renée Vivien, « Sonnet de porcelaine », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 134.

avec l'évocation de « l'apparition » que le silence et la solitude du sujet lyrique provoquent. On retrouve ce phénomène dans bon nombre des poèmes de *La Vénus des aveugles*, et notamment dans celui que Renée Vivien place juste après le « Sonnet de Porcelaine », « Les Succubes disent...¹⁵⁰⁹ ». Là, les strophes s'ouvrent sur une exhortation du sujet lyrique à son amante : « Quittons la léthargie heureuse des maisons ». L'exil n'a donc pas encore été accompli, et tout le reste du poème s'écrit au futur. L'expansion érotique du quatrième quatrain est ainsi non seulement une simple projection, mais encore conditionnée par un éloignement géographique : c'est une fois atteints les « ifs où s'attarde la nuit » et quittée « la race des hommes » que la rencontre charnelle pourra s'accomplir :

*Tes cheveux livreront leurs éclairs bleus et roux
Au rôle impéieux qui sourd de la tourmente,
Mais l'horreur d'être ne ploiera point nos genoux.
Dans nos yeux le regard des Succubes fermente.*

Le présent n'apparaît à nouveau qu'en fin de quatrain. Il exprime l'agitation du désir qui « fermente » chez les deux amantes en traçant une filiation avec les Succubes, créatures sexuelles par excellence. Il est cependant déjà écrit que ce désir ne connaîtra de satisfaction que dans un irréel géographique, pure projection mentale décadente faite d'ifs où « le souffle des Morts vole, comme une flamme » et de « fleurs qui se fanent sans fruit ». La dernière strophe confirme l'impossibilité inhérente à cet amour :

*Nos corps insexués s'uniront dans l'effort
Des soupirs, et les pleurs brûleront nos prunelles.
Nous considérerons la splendeur de la Mort
Et la stérilité des choses éternelles.*

Non seulement l'acte sexuel est projeté dans le futur et dans un espace impossible, mais encore l'étreinte amoureuse clairement énoncée, « l'effort des soupirs », est d'emblée déniée par l'adjectif « insexués ». Le corps des amantes se trouve, au moment même du déploiement de la thématique érotique, privé de sexe. L'ambiguïté de ce terme est tout à fait intéressante. Il semble étonnant que Vivien reprenne ici l'idée, dominante au tournant du siècle, que la sexualité lesbienne serait définie par l'absence et le manque de l'organe sexuel actif, à savoir le pénis. Sans doute est-ce là plutôt une manière de souligner la similitude des corps, de dénier la fonction reproductrice de l'étreinte amoureuse et de revendiquer une neutralité

¹⁵⁰⁹ « Les Succubes disent... », *ibid.*, p. 135.

sexuelle. Quoi qu'il en soit, cette mention au seuil de la description de l'acte sexuel apparaît comme une autre manière de rendre le désir à la fois présent et absent. Deux poèmes plus loin, l'acte érotique est à nouveau écarté au moment même où il s'écrit. Contemplant l'amante endormie, le sujet lyrique y évoque son désir charnel tout en soulignant à l'avance qu'il ne se réalisera pas. Dans le deuxième quatrain, le mode de la prétérition permet de dire la frustration de la voix poétique dont le fantasme ne s'écrit que sous la tutelle d'une tournure négative :

*Tu ne connaîtras point l'effroi qui me consume,
Car je sais épargner au corps frêle et dormant
La curiosité de mes lèvres d'amant,
Mes lèvres que l'Hier imprégna d'amertume¹⁵¹⁰.*

Finalement, ce n'est qu'une fois l'amante partie que la sensualité réelle peut se déployer :

*Seule, lorsque l'azur coule et fuit,
Je te respirerai dans l'odeur de la nuit
Et je te reverrai sous mes paupières closes.*

Le poème joue ici d'une ellipse : on imagine aisément que la femme aimée a dû sortir du sommeil pour quitter la chambre nuptiale et ainsi laisser son amante « seule ». Or, ce moment est passé sous silence, laissant au mystère la réalité de la scène que le sujet lyrique revoit « sous [ses] paupières closes ». Seule la poétesse possède la vérité de la rencontre des amantes, et les poèmes n'offrent au lecteur que des discours anticipés ou au contraire donnés *a posteriori*. L'acte charnel se trouve ainsi associé au songe et à la rêverie, et s'écrit en creux : il nous est interdit au moment même où il est évoqué. « Mes rêves chanteront dans l'ombre des étoffes », écrit encore Renée Vivien dans « Faste de tissus¹⁵¹¹ », ne laissant la portée érotique se manifester qu'en écho avec le premier vers du poème « Estompe ta beauté sous le poids des étoffes », et à nouveau uniquement au futur.

L'inconsistance d'un présent amoureux heureux chez Renée Vivien est évidemment en lien avec l'esthétique décadente et sa prédisposition au rêve et à l'inconscient, que nous avons déjà abordée. On retrouve en effet dans l'érotisme de Vivien les traits de l'idéalisme fin-de-siècle qui « opposant le Rêve à la Vie, [a] décidé de tourner le dos à cette dernière pour s'abandonner dans l'univers du rêve¹⁵¹² ». Les recueils de Vivien réinvestissent la tension qui anime les esthétiques symboliste et décadente entre la

¹⁵¹⁰ « Sonnet à une enfant », *ibid*, p. 137.

¹⁵¹¹ « Faste des tissus », *ibid*, p. 149.

¹⁵¹² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 303.

toute-puissance accordée au fantasme et le caractère nécessairement déceptif de la réalité charnelle : les quelques poèmes érotiques au présent décrivent toujours, à partir de 1903, une sexualité froide et frustrante. Cette tension s'exprime toutefois dans son œuvre avec une singularité qui pose question. Il est important d'insister sur le fait que cette projection d'un érotisme heureux dans un ailleurs temporel et géographique coïncide en grande partie avec la révélation, par la poétesse, de son nom complet, et donc avec le surgissement d'un sujet poétique ouvertement lesbien. Dans les premiers recueils, et notamment dans *Études et Préludes*, l'écriture de l'érotisme au présent semble poser moins de problèmes au sujet lyrique, alors même qu'il s'agit, selon Virginie Sanders, du recueil, avec *Cendres et Poussières*, dans lequel le désir poétique est le plus sous l'emprise de l'esthétique décadente :

Tant dans les modalités de l'amour que dans les rôles et les positions des protagonistes, ces premiers recueils témoignent d'une empreinte très marquée des conceptions de l'amour traduites dans la littérature de l'époque¹⁵¹³.

On y trouve notamment une « Chanson¹⁵¹⁴ » dans laquelle la scène amoureuse est saisie au moment même où elle a lieu, sans pour autant se teinter de dégoût :

*De ta robe à longs plis flottants
Ruissellent toutes les chimères,
Et tu m'apportes le printemps
Dans tes mains blondes et légères.*

*J'ai peur de ce frisson nacré
De tes frêles seins, je ne touche
Qu'en tremblant à ton corps sacré,
J'ai peur du charme de ta bouche.*

*Je me sens grandir jusqu'aux Dieux
Quand, sous mon orgueilleuse étreinte,
Le doux bleu meurtri de tes yeux
S'évanouit, fraîcheur éteinte.*

*Mais quand, si blanche entre mes bras,
A mon cri d'amour qui se pâme
Tu souris et ne réponds pas,
Tes yeux fermés me glacent l'âme*

*J'ai peur, – c'est le remords spectral
Que l'extase ne saurait taire, –
De t'avoir peut-être fait mal
D'une caresse involontaire.*

¹⁵¹³ Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 247.

¹⁵¹⁴ Renée Vivien, « Chanson », *Études et Préludes*, op. cit., p. 31.

L'érotisme flamboyant de cette scène contraste nettement avec les précautions que nous venons d'étudier dans *La Vénus des aveugles*. Le toucher, à partir de la deuxième strophe, se substitue à la contemplation de l'amante pour décrire les hésitations premières de l'acte charnel. Le troisième quatrain écrit la montée du plaisir et l'orgasme des partenaires : on a également pu y voir une métaphore de l'érection féminine. Puis l'avant-dernière partie du poème écrit la peur d'un plaisir unilatéral, avant que la fin du poème ne nous fasse part de la crainte toute physique d'avoir blessé l'amante durant l'ébat. Le dernier vers ferme le poème sur une touche amusante, avec la mention d'une « caresse involontaire », précaution qui semble bien peu en rapport avec les descriptions précédentes.

Renée Vivien n'a pas écrit ce premier recueil dans l'intention de le publier, comme nous l'apprend Natalie Clifford Barney dans ses *Souvenirs indiscrets*. Elle a finalement accepté à la condition de passer le prénom qu'elle s'était choisie, et donc son genre, sous silence. Cette information fait planer un doute : soit ce poème n'a pas été modifié une fois la publication envisagée, auquel cas il montre que le sujet lyrique a moins de mal à dire la rencontre charnelle au présent lorsqu'il ne s'imagine pas de lecteur, soit il a subi des retouches en vue de sa parution sous le nom de R. Vivien, et il prouve que l'érotisme se déploie aisément lorsque la poétesse sait qu'il sera tacitement perçu comme hétérosexuel. Dans les deux cas, ce poème semble souligner que le problème de la projection du désir dans l'irréel ne procède pas uniquement d'un héritage décadent. Sa coïncidence avec le surgissement de l'ethos lesbien souligne la difficulté à dire un amour jusque-là uniquement perçu de l'extérieur. Là où Renée Vivien travaille dans toute son œuvre à substituer les femmes au regard masculin et à remodeler les représentations des figures mythiques, on peut aisément imaginer qu'il s'agit également d'une stratégie consistant à donner forme aux amours saphiques tout en les préservant du voyeurisme fin-de-siècle.

Ce phénomène est d'autant plus remarquable que la représentation de la rencontre amoureuse comme une scène et non comme un songe dure jusqu'au recueil *Évocations*, le dernier à être publié sous un pseudonyme raccourci. Là, si l'identité de la voix parlante est encore dissimulée, le problème de l'intention de publication ne se pose plus. Dans le poème « Le Toucher¹⁵¹⁵ », le lecteur est à nouveau mis face à une scène d'amour, et suit les mouvements de la main du sujet lyrique sur le corps de

¹⁵¹⁵ Renée Vivien, « Le Toucher », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 74.

l'amante. Le poème suit la même évolution que la « Chanson » du premier recueil, et commence par décrire un cadre féminin propice aux amours :

*Les arbres ont gardé du soleil dans leurs branches.
Voilé comme une femme, évoquant l'autrefois,
Le crépuscule passe en pleurant... Et mes doigts
Suivent en frémissant la ligne de tes hanches.*

L'érotisme s'accroît dans la deuxième strophe, qui reprend l'analogie topique du corps/fleur de la femme aimée :

*Mes doigts ingénieux s'attardent aux frissons
De ta chair sous la robe aux douceurs de pétale...
L'art du toucher, complexe et curieux, égale
Le rêve des parfums, le miracle des sons.*

Les différents enjambements viennent traduire le mouvement progressif des doigts, et le lecteur est ici plongé dans l'intimité d'un sujet lyrique dont l'identité est d'autant plus mystérieuse qu'il n'est présent que par synecdoque. Cette figure du morcellement est particulièrement remarquable dans le troisième et dernier quatrain. Nous y sommes projetés dans le regard même de la poétesse qui, si proche du corps de l'amante, ne peut le saisir en entier :

*Je suis avec lenteur le contour de tes hanches,
Tes épaules, ton col, tes seins inapaisés.
Mon désir délicat se refuse aux baisers :
Il effleure et se pâme en des voluptés blanches.*

Si l'identité du sujet est encore dissimulée, il insiste toutefois sur la spécificité d'un désir à la fois fort et doux, grâce à l'oxymore des « voluptés blanches ». À la délicatesse du sujet lyrique de la « Chanson » d'*Études et Préludes*, qui s'inquiète de la trop grande force de ses caresses, fait ici écho une isotopie de la douceur. À nouveau développée en majeure partie dans la dernière strophe, cette assimilation du désir à la délicatesse ferme le poème sur une note singulière, première manifestation d'une volonté de différenciation d'avec le désir hétérosexuel qui s'affirme dans les recueils suivants.

Évocations est globalement empreint d'érotisme, et construit sur une féminité omniprésente. Les figures féminines mythiques et légendaires y tiennent une place centrale, tout comme la figure de Sappho. Publié quelques mois avant *Sappho*, on y perçoit déjà beaucoup plus clairement l'urgence de la révélation de l'identité du sujet lyrique. Dans les « Fleurs du Sorbier¹⁵¹⁶ », la description du paysage propice aux amours prend une place beaucoup plus grande dans l'économie du poème et laisse

¹⁵¹⁶ Renée Vivien, « Fleurs du Sorbier », *Évocations*, op. cit., p. 83.

imaginer, par association, l'identité des amoureuses : le soir est « paré d'aigue-marine et d'onyx et d'opale » et les nuages y sont semblables à « un vol de blanches Valkyries ». Cette fois, c'est dans le dernier quatrain que l'érotisme se fait plus explicite, avec deux analogies topiques, celle de l'orgasme et de l'agonie, et celle de la fleur avec le sexe féminin :

*Ton regard sans lueur paraît agoniser...
Une phalène, errant dans le jardin, se pose
Sur la fleur de sorbier, d'un or pâlement rose
Comme la fleur secrète où j'ai mis mon baiser.*

C'est ainsi surtout à partir de *la Vénus des aveugles*, lorsque l'identité de genre des amantes est spécifiée par la révélation du nom de l'autrice, que l'amour lesbien se trouve isolé temporellement ou géographiquement. À partir d'*À l'heure des mains jointes*, les mentions d'un érotisme au passé se multiplient, bien que le futur, qui dominait dans le recueil précédent, ne disparaisse pas totalement. Dans le poème « D'après Swinburne¹⁵¹⁷ », le sujet, tendu entre ces deux temporalités décalées, implore l'amante de se laisser aimer au présent :

*Cependant, une fois encore, comme hier,
Maîtresse, accorde-moi le baiser de ta bouche.
Je me réjouirai de toi dans un farouche
Cri nuptial, dans un chant de triomphe amer.*

Les thèmes du souvenir et de l'espoir, mêlant passé et futur, se joignent pour transmettre la frustration du sujet lyrique :

*Vivante ou morte, je me souviendrai de toi,
De tes lèvres et du clair dessin de tes joues,
Du mouvement suave dont tu dénoues
Tes cheveux, de ton col, de tes seins en émoi.*

La voix poétique se dit finalement prête à renoncer au passé et au futur, pourvu que le présent lui soit accessible, dans une strophe qui se prête à une lecture méta-poétique :

*Si tu le veux, prodigue à d'autres d'autres heures,
Ma Maîtresse ! mais garde-moi cette heure-ci,
Épanouie ainsi qu'une grenade, ainsi
Qu'une rose, quand de ton souffle tu l'effleures.*

L'hypallage lie ici le sujet poétique avec « cette heure-ci » qui, corporalisée, pourrait s'épanouir d'un simple « souffle ». C'est le temps lui-même que l'amante est conjurée d'effleurer par une voix poétique qui se dit, quelques pages plus tôt, « lasse d'aimer les formes fugitives ». L'inconsistante du présent semble ici source d'une frustration

¹⁵¹⁷ Renée Vivien, « D'après Swinburne », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 179/

érotique et littéraire : impossible à signifier dans l'espace du réel, l'amour lesbien n'existe qu'à condition d'une projection dans le passé ou dans l'avenir. Sa réalisation parfaite, incarnée par Sappho, est définitivement révolue, et son existence est désormais suspendue à la nécessité de l'exil. Dans *Flambeaux éteints*, publié en 1907, le passé domine. Dans le poème éponyme qui introduit le recueil, le sujet poétique contemple la couche vide, et l'érotisme s'inscrit sous le signe de la perte :

*Voici la place où ton corps chaud s'est détendu,
Le coussin frais où s'est roulée ta chaude tête,
Le luth, qui a souligné l'éloquente requête,
Le ciel peint, reflété dans ton regard perdu*¹⁵¹⁸.

Le désir lesbien se trouve ainsi placé dès l'ouverture du volume dans l'ailleurs, déplacement qui se poursuit dans le poème « Elle demeure en son palais...¹⁵¹⁹ » sous sa forme géographique. Ce poème, qui reprend tout l'arsenal orientaliste du tournant du siècle, et notamment l'image de la femme orientale enfermée, situe la rencontre des deux amantes dans un étrange palais « près du Bosphore ». Le déploiement érotique y est rendu possible par l'éloignement et la description globalement fantasmatique du lieu. C'est enserré par deux mentions d'une topographie lointaine, en début et en fin de poème, que le désir s'exprime :

*Nos caresses ont de cruels enthousiasmes
Et des effrois et des rires de désespoir...
Plus tard, une douceur tombe, semblable au soir,
Et ce sont des baisers de sœur, après les spasmes.*

*Elle redresse un pli de sa robe, en riant...
Et j'évoque son corps mûri par la lumière
Auprès du mien, dans quelque inégal cimetière,
Sous l'ombre sans terreur des cyprès d'orient.*

Un poème de *Sillages*, recueil posthume, vient consacrer cette tension dans la représentation de l'érotisme lesbien. Il est le seul dont le titre comporte l'adjectif « érotique¹⁵²⁰ », et globalement la seule apparition de ce terme ou de ses dérivés dans toute l'œuvre poétique. Ce titre programmatique est en fait contredit dès le premier vers qui, reprenant un fragment sapphique, instaure le thème de la nostalgie « ... Et je regrette et je cherche ton doux baiser. ». La description de l'acte sexuel, à force de ressassement, semble devenue un lieu commun et se trouve réduite à une mention simplifiée, bien peu sensuelle, « Souviens-toi de ce cri suivi d'un grand silence ». Le

¹⁵¹⁸ Renée Vivien, « Flambeaux éteints », *Flambeaux éteints*, op. cit., p. 223.

¹⁵¹⁹ « Elle demeure en son palais... », *ibid*, p. 229.

¹⁵²⁰ Renée Vivien, « Petit sonnet érotique », *Sillages*, op. cit., p. 267.

poème se termine sur un quatrain métapoétique qui consacre les morts conjointes de l'amour et de l'écriture. L'incapacité à dire le désir y devient menace d'extinction de la voix poétique :

*Je ne sais plus aimer les beaux chants ni les lys
Et ma maison ressemble aux grands nécropolis.
Moi qui voudrais chanter, je demeure muette.
Je désire et je cherche et surtout le regrette.*

On a souvent rapproché l'évolution de son écriture et la biographie de Renée Vivien. Cette lecture par le vécu, qui voudrait que le présent prévale pendant la relation avec Natalie Barney, le futur dans les recueils qui écrivent l'espoir de la retrouver, et le passé dans ceux qui consacrent la fin de cet amour, va dans le sens d'une poésie de la spontanéité et laisse bien peu de place à l'analyse du travail rigoureux de l'autrice, dont les manifestations sont pourtant nombreuses. Si elle est une entrée possible, elle a le défaut de faire de l'œuvre une émanation du vécu de Renée Vivien, lien constamment établi face aux œuvres de femmes et auquel on donne souvent une importance beaucoup plus secondaire dans les œuvres masculines. L'œuvre de Vivien s'écrit en parallèle de sa vie mais l'excède évidemment largement, et les dates d'écriture des recueils, par ailleurs, ne coïncident guère avec le déroulement de sa vie amoureuse¹⁵²¹. Il est certain en revanche qu'entre le futur de *La Vénus des aveugles* et le passé qui ne cesse ensuite de définir l'érotisme lesbien, le présent a bien peu de place dès lors que l'ethos lesbien s'affirme, à une période qui signe pourtant le déclin de l'idéalisme, et durant laquelle les idées bergsoniennes et Nietzscheennes ont commencé à infuser dans la poésie, qui fait plus de place au contact direct et à la matérialité.

Figures centrales de l'œuvre, l'écho et le reflet définissent la manière même dont la relation du « je » au « tu » s'établit dans les recueils. L'amour lesbien s'y dessine par ricochet, le sujet lyrique nous renvoyant constamment, à partir de *La Vénus des aveugles*, à un passé révolu ou à un avenir incertain. C'est d'ailleurs également à partir de ce recueil que l'entrée de la mythographie féminine se fait de manière flamboyante et nettement subversive : servant à légitimer l'écriture féminine, les figures féminines mythiques sont également un moyen supplémentaire de déplacer la subversion des amours lesbiennes sur des protagonistes à la troisième personne. S'il arrive que les deux amantes se rencontrent au présent après 1903, et même dans les premiers

¹⁵²¹ La rupture de Renée Vivien avec Natalie Clifford Barney date de début 1902, sa rencontre Hélène de Zuylen de fin 1901, et les retrouvailles avec Barney de fin 1904.

recueils, c'est souvent dans des poèmes fort déstabilisants, caractérisés par une représentation topique, voire caricaturale, de l'amour décadent. C'est là ce que signale Virginie Sanders dans son étude de l'évolution de l'œuvre :

[...] Les évocations au présent s'inscrivent dans la négativité et montrent l'hostilité qui existe entre les partenaires. Dans ces poèmes, l'amour est à la fois présenté comme une pulsion passionnelle inéluctable et comme un poison mortel¹⁵²².

L'œuvre de Renée Vivien donne une première réalisation essentielle au lyrisme lesbien, et inscrit au sein même de l'écriture la difficulté à dire un désir poétique qui ne repose sur aucune autre tutelle que celle, si éloignée, de Sappho.

3 - UN PRÉSENT PROBLÉMATIQUE

En 1901, l'amour saphique s'écrit à l'intérieur d'une impasse et doit composer avec une contradiction essentielle : d'un côté, un silence séculaire et une absence de subjectivité lesbienne, de l'autre, une omniprésence des lesbiennes comme objets inventés par les hommes et qui n'existent qu'à travers leur regard. Renée Vivien compose avec une tension entre absence de « discours par » et emprise du « discours sur », tension inscrite au cœur d'une œuvre qui dit l'amour lesbien tout en exprimant la difficulté de le dire :

*In front of Renée Vivien – and indeed, every lesbian – yawned the immense, unbridgeable chasm separating men's perceptions of lesbian women and lesbian women's perception of themselves*¹⁵²³.

[En face de Renée Vivien - et évidemment, de chaque lesbienne - s'ouvre l'immense, l'infranchissable gouffre séparant la perception masculine des femmes lesbienne et la perception qu'ont les femmes lesbiennes d'elles-mêmes.]

Outre les déplacements temporels, cette résistance se lit dans l'évolution générale de l'œuvre. Dans son étude, Virginie Sanders résume les grandes caractéristiques des recueils dans l'ordre de leur parution. À propos du sujet lyrique et de son amante dans *Études et Préludes* et *Cendres et Poussières*, elle souligne que leur rapport est nettement déséquilibré : le « je » se dit très peu, et « l'autoreprésentation est faible », mais il domine, alors que le regard est entièrement tourné vers l'amante. Elle note par

¹⁵²² Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien, op. cit.*, p. 247.

¹⁵²³ Elyse Blankley, 1984, "Return to Mytilene: Renee Vivien and the City of Women", in *Women Writers and the City*, ed. Susan Merrill Squier, Knoxville, University of Tennessee Press, p. 45.

ailleurs que les deux recueils ne font quasiment mention d'aucun autre personnage. Dans *Évocations*, Sappho et l'Antiquité hellénique font une entrée essentielle, offrant un modèle aux amours lesbiennes modernes. Là, la femme aimée est encore au centre des poèmes, et l'autodéfinition est encore rare. Elle « gagne en importance » avec *La Vénus des aveugles*, une évolution qui coïncide assez logiquement avec la révélation du nom de Renée Vivien et son identité féminine. Dans ce recueil, « le monde extérieur, les structures, les normes et les valeurs sociales établies envahissent le monde imaginaire et la poésie devient réactive ». L'érotisme tient alors une place centrale dans la « polémique violente » que la poésie entretient avec « l'idéologie dominante »¹⁵²⁴. *À l'heure des mains jointes* est sans nul doute le recueil où l'autodéfinition du sujet lyrique atteint son plus haut degré, ainsi que celui où le monde extérieur s'impose le plus nettement, à travers de nombreuses mentions de la foule. Parallèlement, les scènes charnelles disparaissent presque complètement, hormis dans un poème qui se présente comme une réécriture de Swinburne. L'amante devient une confidente sororale, et l'amour physique fait surtout l'objet d'un regard nostalgique. Dans *Sillages*, un nouveau déséquilibre se dessine, cette fois en faveur de l'amante qui devient la figure dominante dans une organisation inspirée de l'amour courtois. Pour autant, la place du « je » et de l'autoreprésentation est à nouveau essentielle, et le reste dans *Flambeaux éteints*. Là, le nombre de personnages s'est à nouveau rétréci. *Dans un coin de violettes* écrit la soumission totale du sujet lyrique à la femme aimée dont elle est esclave et qu'elle « ne peut approcher qu'à genoux ». Le « je » est omniprésent pour dire l'échec amoureux. Finalement, dans les deux derniers recueils, la thématique amoureuse disparaît, et seul demeure le sujet lyrique qui ressasse son échec poétique. Il ressort de ce regard sur l'œuvre que l'affirmation du sujet lyrique se fait au détriment de la portée érotique. Les deux amantes semblent ne jamais trouver l'équilibre recherché, et se chassent l'une l'autre : l'amante et le désir sont omniprésents dans les premiers recueils, et disparaissent au rythme de l'entrée du monde social dans l'œuvre et de l'affirmation du « moi ». En analysant l'œuvre dans sa linéarité, on retrouve à grande échelle cette difficulté de l'écriture poétique à décrire la rencontre des amantes, toujours fugace ou déplacée. La voix poétique ne saisit que rarement la présence charnelle de la femme aimée, et la relation du « je » au « tu » se dessine principalement sur le mode du souvenir ou de l'attente : à la fois protection et frustration, ce déplacement se

¹⁵²⁴ Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 250.

présente comme la condition pour la représentation heureuse de l'amour lesbien. Au contraire, lorsque l'acte charnel est décrit au présent, il semble bien souvent entrer en contradiction avec toutes les tentatives de subversion de l'esthétique décadente à l'œuvre dans les écrits de Renée Vivien.

En effet, s'il arrive que l'acte charnel soit décrit au présent, ses représentations sont extrêmement déstabilisantes. Hormis certains contre-exemples à piocher dans les premiers recueils, lorsque la nature des amours lesbiennes n'est pas révélée, l'immense majorité des poèmes à portée érotique écrits au présent se caractérise par la violence, et semble calquée sur les représentations littéraires masculines et hétérosexuelles de la fin du siècle. On trouve ces poèmes, caractérisés par la violence, verbale ou physique, du sujet poétique envers son amante, principalement dans trois recueils : *Études et Préludes*, *Cendres et Poussières*, et *La Vénus des aveugles*, pourtant le plus nettement subversif et vindicatif contre les normes poétiques et sociales. Cinq sont particulièrement étonnants, tous au présent donc, et à séparer en deux périodes : « Victoire¹⁵²⁵ », deux poèmes intitulés « Lucidité¹⁵²⁶ », l'un dans *Études et Préludes*, l'autre dans *Cendres et Poussières*, datent d'avant la signature « Renée Vivien », puis « La Nuit latente¹⁵²⁷ » et « La Douve¹⁵²⁸ » sont tous deux dans *La Vénus des aveugles*.

On retrouve dans les deux poèmes « Lucidité » tout l'arsenal de la misogynie fin-de-siècle. Le premier, publié dans *Études et Préludes*, reprend le *topos* de la charogne baudelairienne, rapprochant, au fil des vers, le corps de l'aimée du cadavre. La femme aimée corrompue et souillée par la sexualité y est simultanément désirée et rejetée par un sujet lyrique qui reprend « l'antithèse banale » décrite par Mireille Dottin-Orsini :

Antithèse banale : la Beauté et la Mort... Toujours l'exhibition du cadavre décomposé est à mettre en relation avec l'adoration de la divine, simultanément adulée et bafouée, piédestalisée et souillée¹⁵²⁹.

Le poème s'ouvre sur un reproche qui ne manque pas de faire écho à une quantité d'œuvres du tournant du siècle : « L'art délicat du vice occupe tes loisirs ». Le portrait de la femme duelle, fatale et enfantine, mêlant la délicatesse et les « loisirs » avec le « vice », se dessine donc d'emblée, et se trouve confirmé quelques vers plus loin, alors

¹⁵²⁵ Renée Vivien, « Victoire », *Études et Préludes*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵²⁶ Renée Vivien, « Lucidité », *ibid.*, p. 36, et « Lucidité », *Cendres et Poussières*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵²⁷ Renée Vivien, « La Nuit latente », *La Vénus des aveugles*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵²⁸ « La Douve », *ibid.*, p. 161.

¹⁵²⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 49.

qu'apparaît un reproche canonique « Tu n'aimes que le faux et l'artificiel ». Conformément aux attendus de l'époque, cette femme est allongée lascivement, et réduite à une chevelure, des yeux et un corps. Elle n'est ainsi décrite que par hypallage, son « charme blond » ressemblant à « la fadeur du miel ». Tout dans la première partie du poème dit l'impossible communication entre les deux partenaires, l'amante se « dérobo[ant] ». Le sens de ses gestes et de ses mots est insaisissable : « Ton geste est un reflet, ta parole est une ombre ». Malgré cette position immobile, un vers vient convoquer l'image de l'habituelle procession funèbre qui suit les reines dans l'univers du romantisme noir : « les deuils suivent tes pas en mornes défilés ». Puis la voix poétique écrit la transfiguration progressive de son corps en serpent, autre métaphore topique, pour clore son poème sur un superlatif :

*Ton corps s'est amolli sous des baisers sans nombre
Et ton âme est flétrie et ton corps est usé.
Languissant et lascif, ton frôlement rusé
Ignore la beauté loyale de l'étreinte.
Tu mens comme l'on aime, et, sous ta douceur feinte,
On sent le rampement du reptile attentif.
Au fond de l'ombre, telle une mer sans récif,
Les tombeaux sont encor moins impurs que ta couche...
Ô femme, je le sais, mais j'ai soif de ta bouche !*

Tout l'arsenal d'images qui accompagne le portrait de la femme fatale fin-de-siècle se bouscule ici. On y retrouve les propos du jeune médecin d'André Couvreur, lorsqu'il affirme des femmes que « leurs lèvres étaient impures, plus grouillantes de saleté que le stercor des fumiers¹⁵³⁰ », l'odeur de l'âme de Clara qui « sent la chair putréfiée¹⁵³¹ » dans *Le Jardin des supplices* de Mirbeau, et tout ce vocabulaire de la souillure du corps et de l'âme dont on affuble les amantes fin-de-siècle. Le poème reprend également au décadentisme l'ambivalence du dégoût et du désir, et du dégoût du sujet poétique pour son propre désir et sa propre faiblesse face à une femme qui, allongée lascivement sur la couche, ne vaut pourtant pas mieux qu'un cadavre au tombeau.

Le deuxième poème « Lucidité¹⁵³² », publié un an plus tard, est une variation sur les mêmes thèmes, auxquels il ajoute un troisième *topos* rebattu dans les œuvres symbolistes et décadentes, celui de l'incompatibilité complète de « la femme » et de la « poésie ». Le poème est plus construit et plus long : 6 quatrains contre un bloc de 20 alexandrins dans *Études et Préludes*. Le ton, surtout, y est nettement plus vindicatif

¹⁵³⁰ André Couvreur, *Les Dangers sociaux – les Mancenilles*, Paris, Plon, 1900, p. 187.

¹⁵³¹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Paris, Éditions du Boucher, 2003, p. 199.

¹⁵³² Renée Vivien, « Lucidité », *Cendres et Poussières, op. cit.*, p. 64.

que dans la première version, ce dès le premier quatrain, qui ramène de manière violente la femme aimée vers une matérialité corporelle des plus repoussantes, celle des fluides organiques, tant investis par la poésie décadente :

*Tendre à qui te lapide et mortelle à qui t'aime,
Tu fais de l'attitude un règne de poème,
Ô femme dont la grâce enfantine et suprême
Triomphe dans la fange et les pleurs et le sang !*

Ce premier quatrain, entièrement écrit sous le régime de l'antithèse, n'a rien à envier au portrait de *Nana* mourante, « charnier, tas d'humeur et de sang¹⁵³³ », ni aux pires invectives d'artistes hantés par l'image de la fécalité féminine :

Autres matières repoussantes devenues métaphores de la féminité : la boue, la fange, la bourbe, la crasse. On se souvient des atroces surnoms des danseuses de cancan immortalisées par Lautrec ou imaginées par Champsaur : Grille d'égout, Marie Cloporte... Un vernis mou de Félicien Rops, représentant une jeune prostituée deminue, s'intitule : *Détritus humain*. [...] Un ouvrage intitulé *Les Ordures de Paris* ne traite donc pas de voirie : la comparaison entre femmes de plaisir et immondices est non seulement un lieu commun, mais une évidence¹⁵³⁴.

Voilà donc l'amante, femme enfant cruelle, prise dans le borbier que lui attribuent régulièrement les poètes décadents. « Ô femme », s'exclame le sujet lyrique : chose rare chez Renée Vivien, « femme » est posé dans ces deux poèmes au singulier et sans article, prenant une tournure générique. « Femme », donc, à laquelle il est dit, de nouveau, qu'elle est une créature bassement sexuelle et animale : sa « chaire inerte appelle, en râlant, la secousse ». Il est également reproché à cette femme sans identité de ne se complaire que dans la violence et la soumission :

*Tu n'aimes que la main qui meurtrit ta faiblesse,
La parole qui trompe et le baiser qui blesse,
L'antique préjugé qui ment avec noblesse
Et le désir d'un jour qui sourit en passant.*

Alors que le poème précédent cette « Lucidité » dans le recueil prête la parole à une *Locusta* noble et subversive, la femme est ici réduite à n'être qu'une « Créature d'un jour », enfermé dans la basse réalité de l'existence et dans les apparences, celles de la double allitération « le baume du banal et le fard du factice ». Le monde idéal du poète, fort stéréotypé ici, fait de « songe » et de « souvenir », lui est, pour finir, interdit :

¹⁵³³ Émile Zola, *Nana*, Paris, Le Livre de Poche, 1974, p. 440, cité par Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 55.

¹⁵³⁴ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 56.

*Jamais tu ne compris la gravité du songe,
D'un reflet dont le charme expirant se prolonge,
D'un écho dans lequel le souvenir se plonge,
Jamais tu ne pâlis à l'approche du soir.*

Que faire de ces poèmes qui ponctuent l'œuvre de 1901 à 1903 ? Ils ont largement embarrassé la critique. Shari Benstock, dans *Femmes de la rive gauche*, se concentre dans « Lucidité » d'*Études et Préludes* sur « l'identification de la sexualité féminine au péché » :

Or, paradoxalement, certains poèmes de Renée Vivien exploitent précisément les images de la sexualité féminine imposées par « le mâle et la basse férocité de ses lois ». Ainsi, dès le premier vers, le poème « Lucidité » identifie la sexualité féminine au péché [...]. Si l'on ne connaissait pas la nature homosexuelle, on pourrait très bien voir dans ce poème la description traditionnelle du corps de la femme comme réceptacle corrompu de la dépravation masculine¹⁵³⁵.

S'il est évident que ces poèmes reprennent mot pour mot les discours masculins sur les femmes, la hantise du péché que Benstock perçoit chez Renée Vivien, écrivant plus tôt qu'elle « éprouvait une véritable fascination pour l'alliance de l'homosexualité et du mal dans la poésie décadente¹⁵³⁶ » nous paraît à nuancer, tout comme le propos de Lillian Faderman lorsqu'elle écrit que « *her poetry most often associates lesbian love with vice, artificiality, perfume, and death*¹⁵³⁷ ». Cette dernière affirmation n'est que partiellement vraie : si le décor de la poésie de Vivien est emprunté à l'esthétique décadente, la mort y est surtout perçue, dans un monde aux valeurs inversées, comme une voie d'accès possible à un monde féminin idéal. Quant au vice, il convient de modérer son importance : toutes les représentations de l'univers de Sappho montrent bien que Renée Vivien est capable d'imaginer les amours saphiques sans les lier au thème du péché. Critiquant le caractère vicié du monde et de ses valeurs, la poétesse donne d'ailleurs par inversion une représentation souvent positive du « péché ». Face à la contradiction évidente qu'opposent ces poèmes au propos général de Renée Vivien, on a souvent soit choisi de les omettre complètement, soit au contraire exagéré quelque peu leur importance dans l'économie globale de l'œuvre. Les travaux portant sur le caractère subversif et révolutionnaire de l'œuvre, comme celui de Marie-Ange Batholomot-Bessou, voient

¹⁵³⁵ Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche*, Paris, Éd. Des femmes, 1987, p. 284.

¹⁵³⁶ *Ibid*, p. 282.

¹⁵³⁷ Lillian Faderman, *Surpassing the love of men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, New York, William Morrow, 1981, p. 362. « Très souvent, sa poésie associe l'amour lesbien au vice, à l'artifice, au parfum et à la mort. »

dans « Lucidité » la critique des femmes qui, restées « fixée [s] à [des] relations de domination et de soumission », « acceptent de se laisser entraîner dans les structures mentales viriles »¹⁵³⁸. Interprétation tout à fait crédible, elle ne justifie toutefois pas la raison pour laquelle Vivien choisit d'écrire le mépris et les sévices infligés à l'amante à la première personne : pourquoi le sujet lyrique lui-même se laisserait-il « entraîner dans les structures mentales viriles » qu'il dénonce ? À l'inverse, les analyses davantage centrées sur le caractère désespéré de la poésie de Renée Vivien y voient une emprise de l'esthétique décadente, voire une intériorisation des discours masculins sur les lesbiennes. Cette interprétation entre en contradiction avec le ton général de l'œuvre et présente le défaut de réactiver l'argument de l'imitation inconsciente qui, on l'a vu, cadre mal à bien des égards avec l'œuvre.

Il apparaît qu'il demeure chez la poétesse un certain nombre de stigmates des discours décadent sur la relation amoureuse. On trouve notamment dans son œuvre de multiples mentions des sentiments contradictoires inspirés au sujet lyrique par la femme désirée, ce tout au long de sa production poétique. « Je te hais et je t'aime abominablement¹⁵³⁹ », est-il écrit en clôture de « Cri » dans *Études et Préludes*, « mon cœur » « te méprise et t'adore », clame le sujet poétique dans « Ressemblance inquiétante¹⁵⁴⁰ », un recueil plus tard, avant de questionner l'amante, dans *La Vénus des aveugles*, « comment ne point t'adorer/D'être perfide et d'être belle ?¹⁵⁴¹ ». La tension se complique, quelques pages plus loin, lorsque la voix poétique affirme, dans « Intervalle crépusculaire¹⁵⁴² » : « La haine de l'amour et l'amour de la haine/Se partagent mon cœur et mon âme incertaine. ». Véritable obsession, cette contradiction toute décadente se poursuit jusque dans les derniers recueils. *Dans un coin de violettes* pose d'ailleurs, à côté de celle-ci, l'adjectif « fatal », comme un clin d'œil : « Je te crains, je te hais et pourtant tu m'attires,/Puisque aussi le fatal est proche du divin¹⁵⁴³ ».

Il y a toutefois un contraste saisissant entre l'utilisation de cette antithèse topique et le poème « Victoire¹⁵⁴⁴ » d'*Études et Préludes*, qui fait l'apologie d'une sexualité comparée au viol :

¹⁵³⁸ Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, de mémoires en mémoire*, Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise-Pascal, 2004, p. 111.

¹⁵³⁹ Renée Vivien, « Cri », *Études et Préludes*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁴⁰ Renée Vivien, « Ressemblance inquiétante », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁴¹ Renée Vivien, « Telle que Viviane », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 139.

¹⁵⁴² « Intervalle crépusculaire », *ibid.*, p. 152.

¹⁵⁴³ Renée Vivien, « Amour », *Dans un coin de violettes*, op. cit., p. 287.

¹⁵⁴⁴ Renée Vivien, « Victoire », *Études et Préludes*, op. cit., p. 30.

*Donne-moi tes baisers amers comme des larmes,
Le soir, quand les oiseaux s'attardent dans leurs vols.
Nos longs accouplements sans amour ont les charmes
Des rapines, l'attrait farouche des viols.*

Contraste saisissant, également, avec « La Nuit latente¹⁵⁴⁵ » et « La Douve¹⁵⁴⁶ » qui, en plein milieu d'un recueil transgressif et nettement en faveur d'une défense des femmes, surgissent comme deux saillies d'agressivité :

*L'aube a des pas furtifs de louve
Et des yeux de chacal...
De mes mains j'ai creusé la douve ;
J'ai bâti, sans vassal,
La tour aux murs noirs qui t'enclôître.
Ton épouvante voit s'accroître,
Pareil à l'enflure d'un goitre,
Mon amour féodal.*

Il semble un peu hasardeux de mettre les subsistances d'un discours misogyne dans les poèmes de Renée Vivien et ces déchaînements de haine sur le même plan. Quand l'une de ces attitudes procède de l'influence sur la poésie de Vivien des fondations mêmes d'un lyrisme qui dit depuis, au bas mot, le pétrarquisme, le déchirement du sentiment amoureux, l'autre amoncelle des stéréotypes tout droit hérités de la mentalité fin-de-siècle. Le lien semble d'autant plus fragile que ces surgissements de la mentalité masculine au sein des poèmes sont souvent vécus par le sujet lyrique sur le mode de la frustration. Virginie Sanders a bien analysé, en prenant pour exemple le poème « Abandon¹⁵⁴⁷ », écrit à partir d'une traduction de fragment dans *Sapho*, la difficulté de la poétesse à se sortir d'une organisation déséquilibrée de l'amour et les stratégies qu'elle utilise :

Le poème choque par la représentation de l'amour. Pareil aux autres évocations de l'amour lesbien de cette époque, ce discours est greffé sur les modalités masculinistes de l'amour hétérosexuel. Par exemple, l'étreinte est marquée par un déséquilibre dans les rapports de pouvoir et implique la soumission, la possession de l'être aimé. La narratrice n'arrive pas à se débarrasser de ce code misogyne. Mais la contradiction qu'implique pour une femme une telle soumission à la pratique sexiste hante le texte comme un retour du refoulé. D'abord, elle essaie de transformer le code misogyne en cherchant à traduire l'expérience ultime de l'amour idéal. Pour ce faire, elle se charge du rôle actif mais en explicitant avec insistance que ce rôle lui a été imposé par l'immortelle. La « possession » de la déesse repose sur un choix délibéré de celle-ci qui, par sa qualité divine, a de l'ascendant sur elle¹⁵⁴⁸.

¹⁵⁴⁵ Renée Vivien, « La Nuit latente », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 133.

¹⁵⁴⁶ « La Douve », *ibid.*, p. 161.

¹⁵⁴⁷ Renée Vivien, *Sapho*, op. cit., p. 47.

¹⁵⁴⁸ Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 31.

Il ressort de cette analyse que les traces d'un amour hétéronormé sont vécues avec frustration par le sujet lyrique, qui tente ici de lutter contre sa propre propension à reprendre les codes d'un amour aliénant qu'il rejette. Bien que l'amante présente tous les traits physiques de la femme fatale de Swinburne, le rapport qu'entretient la voix poétique avec elle est régulièrement marqué par une lutte qui ne consiste pas à prendre le pouvoir, mais plutôt à maintenir une forme d'équilibre envers et contre tout. Ces tentatives d'atteindre à une réciprocité, forcément illusoire, pourrait-on penser, dans une œuvre à la première personne, sont visibles ponctuellement dans tous les recueils, et de manière croissante de 1901 à 1909. Dès 1901, deux poèmes font état de la frustration de la voix poétique face au silence de l'amante. À propos d'un sonnet, Virginie Sanders signale que la locutrice « exhorte son amante à parler », « parfaitement consciente de l'écart qui existe entre elles »¹⁵⁴⁹ :

*Parle-moi, de ta voix pareille à l'eau courante,
Lorsque s'est ralenti le souffle des aveux.
Dis-moi des mots railleurs et cruels si tu veux,
Mais berce-moi de la mélodie enivrante*¹⁵⁵⁰.

Cet appel à la réponse de l'amante est toutefois contrecarrée par le premier tercet, qui fait état d'une impossible communication. La voix de l'amante finit en effet par n'être appréciée que pour sa mélodie, le sens des paroles devenant superflu :

*Et moi, j'écouterai ta voix et son doux chant.
Je ne comprendrai plus, j'écouterai, cherchant,
Sinon l'entier oublié, du moins la somnolence.*

Quelques poèmes plus loin, la locutrice souligne à nouveau son besoin d'entendre la voix de l'amante, signe de réciprocité de l'amour et du plaisir sexuel :

*Mais quand, si blanche entre mes bras,
À mon cri d'amour qui se pâme
Tu souris et ne réponds pas,
Tes yeux fermés me glacent l'âme...*

Les recueils de Renée Vivien sont marqués par une obsession du silence, traduite par la récurrence de l'adjectif « muette ». Signe parfois positif, marquant la communion des amantes ou des communautés féminines dans le silence, cette extinction de la voix est aussi motif de frustration : « Je meurs de tes paroles brèves... », dit le sujet lyrique dans l'étrange poème « L'Amour borgne »¹⁵⁵¹ »

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁵⁰ Renée Vivien, « Sonnet », *Études et Préludes*, op. cit., p. 26.

¹⁵⁵¹ Renée Vivien, « L'Amour borgne », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 193.

[annexe IV], d'À l'heure des mains jointes. Ce désir de réciprocité se fait plus pressant à partir du recueil *Sillages*, où le besoin de similitude avec la femme aimée constitue le thème central de plusieurs poèmes tels « Pareilles¹⁵⁵² » ou « Union¹⁵⁵³ » :

*Notre cœur est semblable en notre sein de femme,
Très chère ! Notre corps est pareillement fait.
Un même destin lourd a pesé sur notre âme,
Nous nous aimons et nous sommes l'hymen parfait.*

Cette union se fait toutefois au détriment du désir : le terme d'amante a disparu, et après avoir à nouveau souligné leur égalité, « Ma douceur est égale à ta grande douceur », la poétesse évoque un triple amour maternel, amical et sororal, bien loin de la passion des premiers recueils : « J'aime en toi mon enfant, mon amie et ma sœur ». L'équilibre du désir amoureux se fait au détriment même du désir, et l'égalité des amantes semble garantie par le renoncement : « Ne regrettais-je pas un peu l'amour fatal ?¹⁵⁵⁴ » dira le sujet lyrique dans le recueil suivant, *Dans un coin de violettes*. Le rapport de force s'inverse de surcroît, sur la longueur du recueil, nettement en faveur de l'amante, à laquelle le sujet lyrique ne demande plus « Parle-moi », mais « Ordonne », impératif suivi, dans « Réconciliées¹⁵⁵⁵ », de la proclamation d'une soumission absolue « Je ferai tout ce que tu voudras ». Dans le poème « Pareilles¹⁵⁵⁶ », l'un des seuls qui parvienne à proclamer l'équilibre idéal de l'amour lesbien sans exclure le désir érotique, le sujet parlant se fait ainsi le chantre d'une amante devenue « Divinité » :

*Le regard clair et la voix limpide, j'entame
Un hymne triomphal à ma Divinité,
À l'Amour parfois doux et souvent irrité,
Car, en ce jour, je me réjouis d'être femme !*

*Et loué soit le sort en ses obscurs desseins
De ceci : que nos corps sont pareils, ma maîtresse !
Car nous aimons la grâce et la délicatesse,
Et ma possession ne meurtrit pas tes seins.*

*Malgré la véhémence agressive et farouche
De tout désir, et sa latente cruauté
Qui m'attire vers les replis de ta beauté,
Ma bouche ne saurait mordre âprement ta bouche.*

¹⁵⁵² Renée Vivien, « Pareilles », *Sillages*, op. cit., p. 270.

¹⁵⁵³ « Union », *ibid.*, p. 268.

¹⁵⁵⁴ Renée Vivien, « La Promesse des fées », *Dans un coin de violettes*, op. cit., p. 291.

¹⁵⁵⁵ Renée Vivien, « Réconciliées », *Sillages*, op. cit., p. 261.

¹⁵⁵⁶ « Pareilles », *ibid.*, p. 270.

Si ce poème offre une vision triomphale de l'amour lesbien, c'est au prix d'un autre déséquilibre : comme le signale Virginie Sanders, le sujet poétique, inspiré par l'esthétique médiévale de l'amour courtois, endosse dans ce recueil le rôle de « l'amant-serviteur », subissant les caprices d'une « maîtresse » « souvent irrité[e] »¹⁵⁵⁷. L'acte charnel est quant à lui toujours évoqué dans des termes canoniques, ici comme une « possession ».

Nombreux sont donc les exemples de vers faisant état d'une quête de réciprocité, et surtout de la frustration du sujet lyrique devant sa propre incapacité à se défaire de l'emprise des représentations traditionnelles du désir : l'œuvre de Renée Vivien se présente comme le tâtonnement vers un idéal amoureux et littéraire de renouvellement des codes qui n'est atteint que partiellement, de manière fugace. L'échec amoureux et l'échec poétique sont ainsi toujours liés : la poésie de Vivien, en même temps qu'elle dit l'amour lesbien, écrit la difficulté à détacher le langage poétique de la norme masculine et hétérosexuelle, ou plutôt la difficulté d'inventer un langage à une autre manière d'aimer. Cette résistance donne lieu, dans *Une femme m'apparut*, au constat amer de Vally à la narratrice, « Tu m'aimes mal », parce que celle-ci s'avère incapable d'imaginer l'amour autrement que sous l'angle de la « possession », possession physique, celle de l'amour charnel, et mentale, celle de l'amour exclusif. En réponse à ce reproche se développe une réflexion sur le sentiment amoureux, d'abord dans un dialogue :

On aime toujours mal, Vally. Aimer bien, ce n'est plus aimer d'amour.

Elle me considérait avec un doux mépris.

« Ne peux-tu te hausser jusqu'à ce magnifique désintéressement ? L'amour n'est que l'immolation perpétuelle de soi-même devant une image adorée. Lorsque je rencontre en passant une apparition de grâce et de charme qui me ravit, tu devrais te réjouir de la félicité que m'apporte une illusion brève.

Je ne sais si je pourrai m'élever jusqu'à cette grandeur de renoncement, Vally. Car le chemin qui mène aux sommets de pure tendresse est plus douloureux que le chemin des crucifixions¹⁵⁵⁸.

L'échange se ferme sur les paroles de la narratrice, qui justifie son incapacité à sortir du schéma de l'amour traditionnel par un « atavisme » culturel :

Quant à moi, est-ce ma faute si, par une infériorité évidente, je ne puis tourner mes désirs et mes songes vers une autre Beauté ? Mon étreinte d'amour s'est resserrée sur un seul être, la tienne est vaste à l'égal de celle de la miséricorde. Tu as la

¹⁵⁵⁷ Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 255.

¹⁵⁵⁸ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 10.

meilleure part. Le mélancolique christianisme a, je le crains, assombri toute ma joie de vivre, en me liant uniquement, selon le Mariage Indissoluble, à l'être que j'aime. Ta conception de l'amour est plus vaste et plus belle, la mienne naît de mes obscurs atavismes¹⁵⁵⁹.

L'atavisme se présente ici comme un avatar de l'influence, et cet important passage, outre sa portée biographique souvent soulignée, constitue un développement métalittéraire essentiel pour comprendre la posture lyrique de Vivien, comme d'ailleurs l'intégralité du roman. À l'inverse, le personnage idéal du roman, San Giovanni, est celle qui est parvenue à se dégager de cette emprise, et qui se voit au contraire reprocher par un critique littéraire, dans une lettre, son éloignement radical de la « nature », c'est-à-dire de l'hétérosexualité :

Elle déplia, en riant, une lettre :

Mademoiselle,
*Je regrette de ne point trouver dans votre œuvre la trace d'une influence masculine. Se rapprocher de la nature, n'est-ce pas la plus grande ambition que puisse avoir un écrivain ?*¹⁵⁶⁰

Étudiant cet extrait, Gaële Deschamps explique que l'amante et initiatrice entend ici « que sa disciple découvre qu'un même fantasme garotte le monde et son imaginaire, qu'elle en saisisse le processus, qu'elle en desserre l'étau¹⁵⁶¹ ». Mais, écrit-elle plus loin, l'héroïne de Vivien ne s'avère pas encore capable d'« intégrer cette manière d'aimer¹⁵⁶² ». Il en résulte, conclut-elle, que la narratrice, tout comme le sujet lyrique, évoque les « bicéphales » décrites par Wittig dans *Virgile, non* : ces femmes dotées de deux têtes parce que « toute leur intelligence les fait tendre également à quitter l'enfer et à ne pas le quitter »¹⁵⁶³. On retrouve ici, bien évidemment, l'image de L'Être double qui hante l'œuvre de Renée Vivien.

Le sujet poétique, comme la protagoniste du roman à clé *Une femme m'apparut*, peine donc à se libérer de l'organisation sexuée traditionnelle du lyrisme, bien que l'œuvre écrive partout une tentative d'atteindre à une autre esthétique amoureuse. Toutes ces considérations éclairent les tensions à l'œuvre dans les recueils de Renée Vivien, mais contredisent l'idée que les quelques poèmes très violents et décadents présents seraient à mettre au rang des « atavismes » du sujet lyrique. Le roman de

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁶¹ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 166.

¹⁵⁶² *Ibid.*, p. 168.

¹⁵⁶³ Monique Wittig, *Virgile, non*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 84

Vivien montre une protagoniste consciente de ses travers amoureux et littéraires, et son œuvre poétique laisse transparaître, même lorsque les traces du décadentisme masculin sont évidentes, la volonté du sujet lyrique de s'en dégager. Nous sommes loin des menaces proférées sans aucune culpabilité dans « La Douve », et de la complaisance visible avec laquelle les deux poèmes « Lucidité » reprennent tous les poncifs de l'esthétique décadente. Il semble un peu réducteur, face à une œuvre si complexe et si réfléchie, de ne voir dans ces pièces caricaturales que la manifestation d'un retour du refoulé. Quant aux lectures qui voudraient que la violence infligée soudainement à l'amante soit due à la « répulsion provoqué[e] par l'amour lesbien¹⁵⁶⁴ » subséquente à l'intériorisation des représentations pathologiques de l'homosexualité, elles sont encore moins probables : comment une poétesse envahie par la culpabilité pourrait-elle écrire, l'année même de la parution de *la Vénus des aveugles*, dans *La Dame à la louve*, que les hommes « sont pareils aux chiens qui flaire les chiennes », écœurant tels des « relents d'ail » et des « bouffées d'égouts »¹⁵⁶⁵, et que l'hétérosexualité n'est qu'un esclavage ? Plaise ou nous, et malgré le sentiment d'échec qui envahit ses recueils à partir de 1907, Renée Vivien ne s'est jamais excusée d'être lesbienne.

Virginie Sanders a quant à elle bien souligné la constante essentielle qui unit les poèmes « Victoire », « Lucidité », « La Douve », et « La Nuit Latente », lorsqu'elle a vu dans leur violence une « caractéristique de l'amour au présent¹⁵⁶⁶ ». Il ressort de l'observation de ces exemples que Renée Vivien se refuse à donner, au présent, une représentation de la femme aimée et des amours saphiques qui ne soit calquée sur l'esthétique d'époque et les discours poétiques dominants. Ce n'est toutefois peut-être pas tant par un geste idéaliste que Vivien refuse la simultanéité de l'amour et de l'écriture poétique. Il semble bien plutôt qu'elle veuille éviter la coïncidence entre le temps de l'amour lesbien et celui de la lecture. Les déplacements géographiques ou temporels permettent de représenter un amour lesbien inaccessible au lecteur, subtilisant ainsi la scène d'amour entre femmes, si souvent fantasmée par les regards contemporains. À l'inverse, la représentation au présent semble se complaire à renvoyer au lecteur tous les poncifs attendus de l'époque.

¹⁵⁶⁴ Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche*, op. cit., p. 282, à propos de Lillian Faderman, *Surpassing the love of men*, op. cit.

¹⁵⁶⁵ Renée Vivien, « La Dame à la louve », *La Dame à la louve*, op. cit., p. 24.

¹⁵⁶⁶ Marie Perrin, *Renée Vivien, Le corps exsangue : de l'anorexie mentale à la création littéraire*, Paris, « Critiques littéraires », L'Harmattan, 2003, p. 172.

Le poème « Les Oripeaux¹⁵⁶⁷ » donne de précieux indices sur cette posture adoptée par le sujet lyrique. Dans cette œuvre très nettement métapoétique, la poétesse et son amante sont exposées à une foule telles une « danseuse ivre » et une « saltimbanque ». Forcées de faire le « spectacle effronté » de leurs « âmes publiques », les deux amantes choisissent d'accentuer les rôles attendus par la foule. La voix lyrique conseille alors à l'amoureuse : « Découvre à l'air des nuits tes seins prostitués », tandis qu'elle s'amuse à manipuler la « foule aux remous de troupeau », dans une strophe dominée par le lexique de la tromperie et de la caricature :

*Lorsque fermente en moi la tristesse du vin
J'erre, exagérant mon verbe de pitre,
Mentant comme un prêtre et comme un devin.
Ma loquacité pérore et chapitre
Devant la foule aux remous de troupeau
Que le sifflement des fifres taquine.
De mes vers, pareils à des oripeaux,
J'ai drapé follement tes membres d'arlequine.*

Une clé de lecture essentielle nous est donnée par ce passage, dans lequel, endossant tout à la fois un costume de « prêtre », de « devin » et d'orateur loquace, le sujet lyrique caricature son rôle, « exagérant son verbe de pitre » en « drap[ant] » l'amante de vers devenus « oripeaux », ces vêtements ridicules, clinquants et rapés, que l'on met, précisément, afin de « passer pour ». La femme aimée elle aussi devient comédienne, et même « arlequine », personnage dont le costume multicolore symbolise les multiples facettes. Tout ici nous porte à relire les poèmes les plus visiblement contradictoires de Renée Vivien comme de franches parodies, d'autant que « Les Oripeaux » est lui aussi conjugué au présent. Le présent des amantes ne sera donné au public que sous une forme théâtralisée, c'est-à-dire feinte et, ici, caricaturale. Ce texte nous invite à relire « La Douve » et « La Nuit Latente » sous l'angle de la parodie. Quand il n'y a plus de décalage temporel dans la description de la relation du « je » lesbien au « tu » de l'amante, il lui est substitué un décalage entre l'émetteur et son message : adoptant la pose d'un esthète décadent, le sujet lyrique trompe son lecteur.

C'est là un point essentiel dans la résolution des conflits que Vivien propose aux écueils tendus à l'écriture lesbienne : à la manière de Wittig quelques soixante ans plus tard, elle entame ce que Gaële Deschamps appelle une « déconstruction du sujet logocentré¹⁵⁶⁸ ». Ne pouvant déconstruire entièrement la représentation de l'amante,

¹⁵⁶⁷ Renée Vivien, « Les Oripeaux », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 147.

¹⁵⁶⁸ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 181.

elle fait voler en éclat le sujet lyrique lui-même, qui se dote de masques multiples. L'esthétique du mélange, qui définit le texte et le décor poétiques, caractérise l'instance parlante elle-même. Intégrant le thème du miroir et de la réflexivité, déjà omniprésents au seuil et au sein du texte, dans la construction même de l'ethos poétique, Renée Vivien effleure une résolution possible à l' « angoisse de l'influence¹⁵⁶⁹ ».

II - JEU DE MASQUES : ÉCLATEMENT DU SUJET LOGOCENTRE, CONSTRUCTION DU SUJET LESBIEN

1 - L'ENJEU DE LA PARODIE

Les différentes analyses que nous avons données de l'organisation textuelle et esthétique de l'œuvre montrent que le désir de maîtrise est particulièrement remarquable dans l'œuvre de Renée Vivien, et désamorcent le stéréotype tenace d'une œuvre spontanée, dont la qualité serait à mettre au compte des diverses influences qui la traverse. Dans cette perspective, il semble peu probable, malgré l'ancrage décadent de l'œuvre, que les déchainements de violence des poèmes comme « Victoire » ou « La Douve » ne soient que d'involontaires saillies misogynes. Jean-Paul Goujon, dans sa biographie de Renée Vivien *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, engageait déjà le lecteur, à propos des poèmes « Les morts aveugles », « À la perverse Ophélie » et « La Nuit latente », à se méfier des postures adoptées par Vivien :

Mais toutes ces évocations oniriques et funèbres (que nous retrouverons bientôt dans *La Dame à la Louve*) ne sont-elles pas en grande partie des exercices littéraires ? Vivien ne fait en somme que broder sur des thèmes déjà traités par les Romantiques et les Décadents. Et faut-il vraiment la croire sur parole lorsqu'elle déclare dans son poème « La Nuit latente » : *Mon visage de clown me navre*¹⁵⁷⁰.

Il est regrettable toutefois de réduire cette prise de distance avec le propos poétique à un simple « exercice littéraire ». L'analyse de Jean-Paul Goujon corrobore l'idée selon laquelle l'imitation, le texte second, aurait forcément moins de valeur que le texte source, qu'il ne serait qu'un exercice technique de reprise. Il réduit d'ailleurs quelques lignes plus tôt l'usage par Renée Vivien d'un vocabulaire rare ou trivial et la

¹⁵⁶⁹ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, op. cit.

¹⁵⁷⁰ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 267.

recherche de rimes « tarabiscotées » à un « abus du dictionnaire de rimes »¹⁵⁷¹. Dans le chapitre « Théories de la parodie et pratique contemporaine » de son étude sur les *Figures du double*, Nathalie Martinière souligne cette tendance française, héritée du romantisme, à ne considérer la parodie que comme une « forme inférieure, au mieux critique, de son original » :

Originellement, la parodie est un « contre-chant » ou un chant « à côté » du chant original (para + ôdé), d'où son caractère critique et la prééminence apparemment incontestable accordée à l'œuvre source. Mais après tout, ne pourrait-on imaginer une parodie plus intéressante, réussie, élégante que ce qu'elle parodie ? Ce serait remettre en question les notions d'originalité et de propriété héritées du Romantisme. Prise entre la logique classique qui conçoit la parodie comme instrument critique servant à dévoiler des procédés, et la logique romantique qui nourrit des fantasmes d'originalité absolue, la critique française a tendance à dévaloriser la parodie parce qu'elle la perçoit comme une mise en danger d'une part de la figure de l'auteur et d'autre part des compétences du lecteur confronté à l'identification de l'hypotexte ou de la parodie en tant que parodie¹⁵⁷².

Loin d'être un simple procédé d'imitation chez Renée Vivien, la parodie tient un rôle novateur, subversif, et surtout définitoire. D'abord, parce qu'elle est une manière d'affirmer une dissociation forte entre la poétesse et le sujet lyrique, à une époque où les œuvres féminines sont volontiers perçues comme spontanées et candides. L'insincérité du sujet lyrique chez Vivien retourne au lecteur le piège tendu aux écrivaines : bloqué par sa propre incapacité à dissocier l'instance auctoriale du « je » lyrique, il se trouve mis face à un non-sens et ne peut s'expliquer la présence soudaine de mentions de viol et de meurtre, au milieu d'une poésie qui partout vente la pureté des amours lesbiennes. Un critique de l'époque se verra d'ailleurs vertement remettre à sa place par Renée Vivien après la parution de *La Vénus des aveugles*, dans une lettre citée par Jean-Paul Goujon :

Mais je proteste. Je proteste de toute mon énergie anglo-saxonne. Vous prêtez à un vers de moi un sens qu'il n'a point, qu'il n'a jamais eu et qu'il n'aura jamais :

Mon visage de clown me navre...

Je ne parlais point en mon nom. Je n'ai point un visage de clown. Et mon visage ne me navre point le moins du monde. Il m'est arrivé même (oh ! la vanité des femmes !) de le contempler avec complaisance¹⁵⁷³.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*

¹⁵⁷² Nathalie Martinière, « Théories de la parodie et pratique contemporaine », in *Figures du double, du personnage au texte*, Rennes, PUR, 2008, p. 99.

¹⁵⁷³ Lettre de Renée Vivien en réponse à un critique, citée par Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 268.

Cette coupure du lien auteur/première personne va jusqu'à l'ironie nettement affirmée dans le roman *Une femme m'apparut*. Dans une lettre à Jean Charles-Brun, Renée Vivien évoque avec humour la fadeur volontaire de la narratrice du livre :

[...]la psychologie a-t-elle jamais valu grand-chose ? et que diable voulez-vous qui pense à s'intéresser à la psychologie particulière de ce Je qui est fadasse à gifler – presque aussi fadasse que M. de la Saulnaye (et celui-là, si je pouvais l'incarner véritablement et lui fichier un grand coup de pied au cul !) (dans un vrai cul !). Mais le Je est mieux, je l'affirme avec un modeste orgueil¹⁵⁷⁴.

Outre cette séparation, un poème comme « La Nuit latente » sape le principe du sujet logocentré, tout-puissant en son œuvre. Capable de se dédoubler et de se prendre pour un autre, le « je » nous trompe : le recours au pastiche et à la parodie ne consiste pas uniquement à imiter les traits du discours des poètes décadents, mais à emprunter le masque même du sujet poétique masculin fin-de-siècle. L'imitation comme ressource de révision, dont nous avons étudié les ressorts au seuil des poèmes et dans les représentations de l'atmosphère 1900, s'inscrit dans la construction même du sujet poétique. Dès les premiers recueils, la signature tronquée « R. Vivien » pose la question des rectifications qui se sont imposées à la poétesse pour ne pas trahir l'identité du sujet lyrique. Mais outre l'adaptation grammaticale, Renée Vivien semble s'être volontiers amusée de l'ambiguïté que cette coupure du prénom garantissait. L'œuvre laisse entrevoir un lent processus de dédoublement du sujet parlant, qui culmine dans le recueil de nouvelles *La Dame à la louve*, alors que l'adoption du point de vue de narrateurs masculins est signalée au seuil des différents textes.

La signature neutre que Vivien choisit dans *Études et Préludes*, *Cendres et Poussières* et *Évocations*, bien qu'au départ privilégiée par crainte de représailles, est déjà un procédé de dissociation. Il est tentant, à la lumière d'étonnants poèmes comme « Victoire » ou « Lucidité », de penser que la poétesse travaille à transformer cette distance négative prise avec le sujet lyrique, forcée par les circonstances, en jeu. Nous savons grâce à Jean-Paul Goujon qu'elle a poussé la dissimulation de son identité jusqu'à envoyer aux critiques littéraires des cartes de visite signées « René Vivien », choisissant cette fois la forme masculine¹⁵⁷⁵. *Études et Préludes*, par ailleurs, est publié dans une collection « poètes contemporains ». La violence hyperbolique du poème « Victoire¹⁵⁷⁶ » doit dès lors être prise avec précaution : accumulant injonctions, mentions d'une sexualité reproductrice ou forcée, vocabulaire du larcin,

¹⁵⁷⁴ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun*, op. cit., p. 189.

¹⁵⁷⁵ *Ibid*, p. 162.

¹⁵⁷⁶ Renée Vivien, « Victoire », *Études et Préludes*, op. cit., p. 30.

puis de la conquête guerrière, les vers semblent amonceler un peu trop visiblement toutes les caractéristiques que la poétesse dénonce dans les amours hétérosexuelles :

*Donne-moi tes baisers amers comme des larmes,
Le soir, quand les oiseaux s'attardent dans leurs vols.
Nos longs accouplements sans amour ont les charmes
Des rapines, l'attrait farouche des viols.*

*Tes yeux ont reflété la splendeur de l'orage...
Exhale ton mépris jusqu'en ta pâmoison,
Ô très chère ! – Ouvre-moi tes lèvres avec rage
J'en boirai lentement le fiel et le poison.*

*J'ai l'émoi du pilleur devant un butin rare,
Pendant la nuit de fièvre où ton regard pâlit...
L'âme des conquérants, éclatante et barbare,
Chante dans mon triomphe au sortir de ton lit !*

Cette accumulation est d'autant plus ambiguë que les mêmes thèmes de la conquête, du mépris et de la sexualité sans amour sont repris quelques pages plus loin dans une perspective inverse, alors que Dalila, dans « L'Éternelle vengeance¹⁵⁷⁷ », dit sa haine pour Samson et plus globalement pour les amants de passage. À certains égards, ce poème semble répondre point par point aux vers de « Victoire » : au lexique de la dévoration « Ouvre-moi tes lèvres avec rage/J'en boirai lentement le fiel et le poison » répond l'image du « festin du désir », aux « longs accouplements sans amour » la mention du « corps sans volupté » de la courtisane. À l'ordre donné par le sujet lyrique, « Exhale ton mépris jusqu'en ta pâmoison », fait encore écho la menace de Dalila :

*Ne crois pas que ma haine ait moins d'âpres mépris,
Car, dans le lit léger de feintes allégresses,
Dans l'amère moiteur des cruelles caresses,
J'ai préparé le piège où tu succomberas,
Moi, le contentement bestial de tes bras !*

La critique de la bestialité et de la tyrannie imposée par les « impérieux » amants nous renvoie nettement au sujet lyrique de « Victoire », dont « l'âme des conquérants, éclatante et barbare,/Chante dans [le] triomphe au sortir [du] lit ». Le décor poétique, par ailleurs, est très similaire d'un poème à l'autre : l'image des oiseaux qui « s'attardent dans leurs vols » est reprise en synecdoque pour désigner les yeux de Dalila « où luttaient le soleil, l'orage et la nuée ». Le lien lexical entre les deux textes donne à « L'Éternelle vengeance » des allures de menaces, non plus seulement

¹⁵⁷⁷ « L'Éternelle vengeance », *ibid.*, p. 32.

dirigées vers Samson, mais aussi adressées au sujet poétique imitant la posture décadente. L'ordre des poèmes, ici, nous invite à les faire dialoguer.

Les recueils *Études et Préludes* et *Cendres et Poussières*, pris dans leur intégralité, contiennent d'étonnantes discordances qui nous renseignent sur le rapport qu'entretient la poétesse avec l'écriture du « moi » dans sa poésie. De la même manière, l'utilisation dans les deux poèmes « Lucidité¹⁵⁷⁸ » de la mention « Ô Femme », avec une majuscule de surcroît dans le premier, résonne comme la reprise parodique des plaintes amoureuses de la poésie décadente masculine : on ne trouve nulle part ailleurs dans l'œuvre de Renée Vivien cette apostrophe aux allures d'allégorie, qui semble convoquer un principe plutôt qu'une amante particulière. Les deux poèmes contiennent par ailleurs une quantité d'incohérences qui, prises ensemble, tournent en dérision les paroles du sujet poétique. En prêtant une plus grande attention au premier « Lucidité », on y rencontre nombre de contradictions. L'amante, allongée dans un lit dont l'odeur se « mêle aux parfums de [sa] robe », doit pourtant bien être en train de marcher, puisque la voix lyrique lui lance, quelques vers plus loin et au même temps verbal « Les deuils suivent tes pas en mornes défilés », laissant au lecteur le choix entre deux images inconciliables. Plus étonnant, on nous dit d'abord que son « baiser se détourne et glisse sur les lèvres », mais ensuite que son « corps s'est amolli sous des baisers sans nombre » : c'est donc qu'elle ne s'est pas toujours dérobée. Il se dessine entre les lignes l'image d'un « je » frustré par son propre désir et par les refus de son amante. « Tu sais éveiller la chaleur des désirs », dit-il d'abord, mais ce lexique du chaud vient se heurter à la froideur d'une femme dont les « yeux sont des hivers pâlement étoilés » : « l'art délicat du vice » est en fait paradoxalement celui de se refuser à « l'étreinte ». Une lecture attentive du poème, agité de contradiction, permet de réaliser que la critique est en fait renvoyée au sujet lyrique désirant lui-même. « Ton geste est un reflet », est-il d'ailleurs précisé dans un vers : en substance, les vers de Renée Vivien nous disent que l'amante n'est qu'un miroir tendu au vice du sujet parlant lui-même, reflétant les tensions de son propre désir. Il est d'ailleurs à noter que la mention du « reflet », terme essentiel de la poésie de Renée Vivien, est présente dans les trois poèmes qui nous occupent. Il est écrit dans « Victoire » : « Tes yeux ont reflété la splendeur de l'orage¹⁵⁷⁹ », et dans le

¹⁵⁷⁸ « Lucidité », *Études et Préludes*, op. cit., p. 36 et « Lucidité », *Cendres et Poussières*, op. cit. p. 64.

¹⁵⁷⁹ Renée Vivien, « Victoire », *Études et Préludes*, op. cit., p. 30.

« Lucidité » de *Cendres et Poussières*, « Jamais tu ne compris la gravité du songe, / D'une reflet dont le charme expirant se prolonge¹⁵⁸⁰ ».

Dans cette deuxième version, le caractère parodique est plus sensible : l'omniprésence des antithèses et des accumulations, la reprise trait pour trait des stéréotypes misogynes laissent naturellement le lecteur dubitatif, d'autant que l'interprétation d'un certain nombre de ces figures pose problème. Exagérant les stéréotypes liées à la figure de la femme fatale, Renée Vivien ouvre son poème sur le vers « Tendre à qui te lapide et mortelle à qui t'aime » : si la deuxième partie, l'image de la passion mortelle, renvoie à une quantité de représentations, on imagine plus difficilement comment l'amante pourrait être « tendre à qui [la] lapide »... La mise sur le même plan, avec la conjonction de coordination, d'un présent itératif « mortelle à qui t'aime » et du verbe « lapider » qui, désignant une exécution à mort, ne peut précisément pas se répéter, pose problème. La parodie se glisse dans cette résistance du sens, qui se poursuit sur le deuxième vers : « Tu fais de l'attitude un règne de poème ». Le sens du groupe nominal « règne de poème », amené ici tel un lieu commun par le biais de l'article indéfini, résiste. La lecture la plus probable voudrait que le sujet reproche à l'amante d'adopter indifféremment l'attitude qui lui permet de régner en un poème. C'est dire, encore une fois, qu'elle est une figure malléable et, finalement, une pure création du poète. Il est écrit plus loin une autre expression ambiguë, « tu n'aimes que [...] l'antique préjugé qui ment avec noblesse ». Là encore, l'article, cette fois défini, semble renvoyer le lecteur à un élément connu. Pourtant, difficile de dire à quoi renvoie cette « antique préjugé », si ce n'est, précisément, aux jugements misogynes auxquels l'amante poétique se conforme :

*Tu n'aimes que la main qui meurtrit ta faiblesse,
La parole qui trompe et le baiser qui blesse,
L'antique préjugé qui ment avec noblesse
Et le désir d'un jour qui sourit en passant.*

Ce n'est donc pas la femme aimée qui est ici critiquée, mais cette figure féminine construite par le « préjugé » et qui « règne » sur le « poème ». La présence de l'apostrophe indéfinie « Ô femme » est justifiée par le fait que le sujet poétique semble en fait réellement dénoncer un type féminin : celui, précisément, de la femme fatale inventée par la poésie, figure intenable construite sur une aporie. La parodie sert ici la révélation des travers du canon, induite implicitement par les discordances d'un texte dont la portée était d'ailleurs beaucoup plus claire dans la version de 1902 qui faisait

¹⁵⁸⁰ « Lucidité », *Études et Préludes*, op. cit., p. 36

apparaître le thème de l'hétérosexualité. Le vers « Tu n'as que le respect du geste triomphant », laissant imaginer que le sujet lyrique serait l'auteur de ce « geste », est en effet venu se substituer à « Et l'effort sans beauté du mâle triomphant », dans lequel, malgré la signature neutre, ce geste est davantage mis à distance. Dans ces trois poèmes de jeunesse, Renée Vivien semble ainsi avoir adopté un point de vue masculin pour mieux faire apparaître, par différentes incohérences, le peu de fondement du discours poétique décadent sur les femmes. Il serait bien impossible de prouver cette lecture des intentions de Vivien, mais l'aspect caricatural et, finalement, le non-sens que représentent ces poèmes, dans l'économie de l'œuvre et en eux-mêmes, nous invite à la considérer. Elle semble d'autant plus probable que *La Vénus des aveugles*, premier recueil signé Renée Vivien, est quant à lui ponctué de parodies beaucoup plus évidentes à déceler, notamment parce que nous détenons à leur sujet des témoignages de la poétesse affirmant qu'elle « ne parlait point en [son] nom¹⁵⁸¹ ».

Le dispositif parodique mis en place dans le quatrième recueil de Renée Vivien est beaucoup plus poussé que dans les précédents. Premier volume de poèmes personnels publié après la révélation du nom, il est aussi celui dans lequel l'esthétique 1900 culmine, tout en étant le plus virulent à l'égard des représentations décadentes de la féminité. On y trouve la majorité des poèmes dans laquelle l'amante est réifiée et torturée par le sujet lyrique. Cette fois, la parodie atteint un seuil de virtuosité bien supérieur à celui de *Études et Préludes* et *Cendres et Poussières*. Ce ne sont plus seulement les thèmes et les images archétypales que Renée Vivien y reprend : l'écriture même des poèmes ressort dans l'économie du recueil, grâce au choix métrique, au jeu de sonorité, au style mêlant sublime et bassesse caractéristique des œuvres poétiques symbolistes et décadentes. La parodie est d'autant plus visible que, l'œuvre de Vivien étant alors déjà conséquente, le lecteur rencontre dans ces poèmes un vocabulaire qui n'apparaît ailleurs que pour désigner les hommes ou directement dans les paroles de personnages masculins. Il s'agit de tout un lexique de l'ivresse – rhum, ivre, rogomme – de la sexualité – rut, luxure, prostitué, obscène, orgiaque, sexe, lubrique –, de mentions d'une sensibilité ayant trait à la bestialité – humer, râler, mâcher, beugler, bramer, geindre, éructer – ou encore d'un vocabulaire de la difformité et de la morbidité corporelle – goitre, enflure, convulser, spasme, miasme, sueur, crasse, fièvre, moiteur, relents, bave. En fait, nous sommes là face à l'exact envers des motifs esthétiques partout mobilisés dans la

¹⁵⁸¹ Lettre de Renée Vivien en réponse à un critique, citée par Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 268.

poésie de Renée Vivien. La sensualité et l'importance des sens, les portraits de l'amante, l'ondulation des corps, le lien essentiel de l'amour et de la mort y sont traités sous le jour d'un langage cru et trivial, dépouillés de tout embellissement métaphorique.

Les poèmes parodiques les plus remarquables ressortent par le côtoiement de tout ce vocabulaire bas et d'un lexique du sublime. Il se distinguent également par leur versification : alors que, comme il a été étudié, l'alexandrin domine largement l'œuvre, et que la majorité des poèmes sont isosyllabiques, « La Nuit latente » et « La Douve » sont organisés en strophe de 8-6-8-6-8-8-8-6, « Les Oripeaux » en 12-10-10-10-10-10-12, « Les morts aveugles » en 12-10-10-10-10-12. « L'Amour borgne »¹⁵⁸², un recueil plus tard, est lui aussi caractérisé par l'irrégularité de ses strophes en 12-8-8-8-8-8-8-8. À ces deux caractéristiques, il faut encore ajouter un jeu de sonorités tout à fait singulier à l'échelle de l'œuvre, marqué par la recherche de sons et de rimes rares. La jonction entre la rareté et la trivialité rapproche ces quelques poèmes du style discordant de Baudelaire, de Corbière ou de Laforgue, notamment dans le jeu des comparaisons. « La Nuit latente » s'ouvre ainsi sur un étrange tableau où se mêlent, dans une rencontre symboliste, les *topoi* poétiques de la lune et de la nuit avec les émanations de la ville :

*Le soir, doux berger, développe
Son rustique solo...
Je mâche un brin d'héliotrope
Comme Fra Diavolo.
La nuit latente fume, et cuve
Des cendres, tel un noir Vésuve,
Voilant d'une vapeur d'étuve
La lune au blanc halo.*

À propos du rapport de Laforgue à Baudelaire, James Hiddleston écrit :

Son oreille de poète le rend sensible au rythme, soit ondulant, soit plaintif, et son œil de poète lui fait voir ce qu'il y a d'osé dans ces images américaines, ces "comparaisons énormes" où la distance entre les deux termes de la comparaison, démesurément élargie, a pour effet [...] de nous déconcerter¹⁵⁸³.

Utilisant, comme Laforgue avant elle, les « gammes désaccordées d'un *clavier légitime*¹⁵⁸⁴ », Renée Vivien reprend, dans des poèmes parodiant la posture fin-de-siècle, ces « comparaisons énormes » : la nuit, ailleurs décrite dans sa profondeur

¹⁵⁸² Renée Vivien, « La Nuit Latente », « La Douve », « Les Oripeaux », « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 133, 161, 147, 159.

¹⁵⁸³ James Hiddleston, *Laforgue et Baudelaire*, French Forum Publishers, 1980, p. 90.

¹⁵⁸⁴ Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, PUF, 2000, p. 180.

idéale et métaphysique, est ici comparée, dans les strophes suivantes, à un « gouffre béant » et la mort de l'être aimé à un « vitreux néant » :

*Lorsque l'analyse compulse
Les nuits, gouffre béant,
Dans ma révolte se convulse
La fureur d'un géant
Et, lasse de la beauté fourbe,
Dans la joie où l'esprit s'embourbe,
Je me détourne et je me courbe
Sur ton vitreux néant.*

Finalement las d'être torturé par sa beauté ondoyante, le sujet lyrique vient « faire une halte » devant le « lit de cadavre » d'une amante morte et, par ce curieux euphémisme « je me courbe », se livre à une scène qui suggère la nécrophilie. Depuis le « soir, doux berger » jusqu'à ce goût de l'horrible typiquement décadent, Vivien joint deux registres opposés dans un langage qui cherche l'original et le raffinement jusqu'à n'être que sa propre caricature, multipliant notamment les rimes rares en [ulse], [ourbe], [uve], [op], [avre], [uc], [alte] et [ointes]. On retrouve dans ce texte les traits laforguiens de la « mélancolie humoristique », tels que décrits par Henri Scepi :

L'idéal de raffinement et de distinction, dont le poète s'emploie à souligner l'impératif, ne repose nullement sur les principes conjoints d'unité et d'harmonie : si la poésie ne doit pas être « une étude crue » – comme c'est le cas du roman – elle incorpore cependant des éléments de la « vie [...] grossière », qu'elle insère dans une forme « noyée de rêve ». Ce métadiscours programmatique ouvre une brèche et prépare, semble-t-il, le jeu de la discordance¹⁵⁸⁵.

La dissociation du haut et du bas mime, au sein du poème, la dissociation du sujet d'avec lui-même par l'usage de la parodie. Car ce qui servait de programme à Laforgue n'est chez Renée Vivien qu'une règle ponctuelle. Le sujet poétique mime et exagère les traits de la poésie fin-de-siècle, à la manière d'un clown. C'est d'ailleurs à un clown, analogie largement référentielle donc, que le sujet se compare dans la deuxième strophe. Le lecteur y retrouve la métaphore du reflet, omniprésente dans ces poèmes parodiques :

*Je suis la fervente disciple
De la mer et du soir.
La luxure unique et multiple
Se mire à mon miroir...
Mon visage de clown me navre.
Je cherche ton lit de cadavre
Ainsi que le calme d'un havre,
Ô mon beau Désespoir !*

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 187.

D'abord désigné au féminin « la fervente », le sujet lyrique semble passer de l'autre côté du miroir : par le biais de la personnification, le reflet de « luxure » vient se substituer à l'être qui se contemple. Le masque de la « disciple de la mer et du soir » est alors délaissé pour celui du clown triste. Dans son *Essai sur le clown*, André Suarès utilise l'image du miroir pour définir l'esthétique clownesque :

L'instant expressif qui sépare le rire des pleurs, marque entre tous le style du clown. L'incertitude de la grimace entre le rire et les pleurs est le principe d'une esthétique...L'art du clown va bien au-delà de ce qu'on pense. Il n'est ni tragique ni comique. Il est le miroir comique de la tragédie, et le miroir tragique de la comédie. [...] Comme le plus poète, il ne connaît les idées qu'à l'état de sentiments...il ose faire le geste opposé au sentiment qu'il éprouve¹⁵⁸⁶.

Le poème de Renée Vivien met en scène cet imaginaire du miroir inversé qui définit l'attitude du clown, et dont nous avons déjà souligné l'importance dans l'œuvre. Le sujet lyrique, précisément, fait « le geste opposé au sentiment qu'il éprouve ». Là où le clown chez Laforgue a pour rôle de pointer le non-sens de l'existence¹⁵⁸⁷, il sert dans « La Nuit latente », dans un mouvement paradoxal, de masque permettant de révéler, par l'exagération et la grimace, les travers de la poésie fin-de-siècle. « Clown » dans « La Nuit latente », le sujet lyrique devient « saltimbanque » dans « Les Oripeaux¹⁵⁸⁸ », s'inscrivant, comme l'indique Henri Scepi à propos de Laforgue, dans « une puissante filiation poétique » qui fait de ces deux figures de « diseurs de vérité » des doubles du poète :

Fasciné par ces « virtuoses en [...] plastique personnelle », Laforgue s'inscrit dans le sillage d'une puissante filiation poétique qui, de Nodier à Mallarmé, en passant par Champfleury, Gautier, et Baudelaire, élit le clown, ou encore, plus généralement, le saltimbanque, comme figure identificatoire du poète¹⁵⁸⁹.

« Exagérant son verbe de pitre », cette frange bouffonne de la poésie de Renée Vivien se fait mise en abyme de la figure du clown et du saltimbanque : ce n'est plus la vie qui est mimée par la grimace et dont la vérité absurde est révélée, mais la tradition poétique même. Le sujet poétique de Vivien imite les singeries des poètes fin-de-siècle, doublant du même coup la portée ironique de leurs écrits. Ces textes sont souvent caractérisés par la présence de comparaisons du sujet lyrique à des personnages masculins, qui conditionnent la prise de parole poétique : « comme Fra

¹⁵⁸⁶ André Suarès, « Remarques », *La Nouvelle Revue française*, nos 1 et 4, août/novembre 1917. Cité par Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 185.

¹⁵⁸⁷ Voir Henri Scepi, *ibid.*, p. 185.

¹⁵⁸⁸ Renée Vivien, « Les Oripeaux », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 147.

¹⁵⁸⁹ Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 186.

Diavolo » le brigand dans « La Nuit latente », « comme un mâle en rut qui brame et qui beugle » dans « Les morts aveugles », « mentant comme un prêtre et comme un devin » dans « Les Oripeaux », « aussi lâche qu'un homme » dans « La Douve », « comme un singe » dans « L'Amour borgne »¹⁵⁹⁰.

Se prenant pour un autre dont il exagère les traits, le « je » poétique clownesque redouble le discours décadent et en révèle les défauts. Cette posture est soulignée par des rimes et des sonorités rares qui semblent prévaloir sur le sens même du poème, phénomène particulièrement remarquable dans « L'Amour borgne », publié, lui, dans *À l'heure des mains jointes*, recueil nettement moins marqué par l'esthétique décadente et dans lequel il ressort donc davantage :

*Je t'aime de mon œil unique, je te lorgne
Ainsi qu'un Chinois l'opium :
Je t'aime de mon amour borgne,
Fille aussi blanche qu'un arum.
Je veux tes paupières de bistre,
Et ta voix plus lente qu'un sistre ;
Je t'aime de mon œil sinistre
Où lui la colère du rhum.*

Là encore, Renée Vivien s'amuse de quelques contradictions. L'amante « aussi blanche qu'un arum » se voit ainsi prêter des « paupières », et non des yeux, de « bistre », substance presque noire obtenus par le mélange de suie et d'eau. Sa voix, quant à elle, est « aussi lente qu'un sistre », instrument à percussion de l'univers gréco-romain dont la lenteur ou la rapidité ne dépendent que du musicien. L'exaltation du langage n'a que faire de la réalité qu'il désigne : l'amante n'est qu'une pure création poétique d'un sujet qui projette sur elle les tensions de son propre regard « borgne ». Ce thème de l'aveuglement, partiel ou total, réel ou symbolique, est récurrent lorsque le sujet poétique semble parodier la posture décadente masculine, tout comme celui de l'ivrognerie. Le « je » lyrique désigne par hypallage ses yeux « sottement épris » « lorsque fermente en [lui] la tristesse du vin » dans « Les Oripeaux », annonce à l'amante « je te reverrai de mes yeux d'aveugle » dans « Les morts aveugles », et, « ivre comme un ballon sans lest », l'implore de lui crever l'œil « où se brouillent les rêves/Comme un ara, d'un coup de bec » dans « L'Amour borgne ». Cette cécité, envers de la cécité idéale de l'Hermaphrodite et de la *poikilia*, prend une allure caricaturale, avec un goût prononcé pour la description d'une

¹⁵⁹⁰ Renée Vivien, « La Nuit Latente », « Les morts aveugles », « Les Oripeaux », « La Douve », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 133, 159, 147, 161, « L'Amour Borgne », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 193.

difformité physique : les « Morts aveugles¹⁵⁹¹ » ont ainsi des « yeux béants » comme des « gouffres vides ».

La douce ivresse hellénique est quant à elle remplacée par des images outrancières. Les deux thèmes se complètent pour construire le portrait d'un sujet poétique non clairvoyant, physiquement et mentalement atteint. Le « je » lyrique clownesque dit sa propre inconsistance. Comme l'image du saltimbanque, celles de la cécité et de l'ivresse sont fréquemment utilisées dans la poésie de la seconde moitié du XIX^e pour définir le poète. Pensons à l'identification du sujet baudelairien aux « Aveugles » des *Fleurs du mal*, qui, comme chez Vivien, sont « vaguement ridicules » dirigeant vers les astres leurs « globes ténébreux » :

*Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis : que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles¹⁵⁹² ?*

Héritiers de la « Volonté » telle que définie par Shopenhauer, des théories de l'inconscient de Hartmann puis, plus tardivement, de la pensée de Nietzsche, les poètes symbolistes et décadents ont accordé une place prédominante à l'ivresse, l'aveuglement, la grimace qui, en tant que manifestations de l'impulsion et de l'instinct contre la pensée, sont devenues principes de dévoilement :

La Volonté, c'est l'unité primordiale, inconditionnée, non pas activité réfléchie, mais impulsion aveugle, inconsciente et sans but, instinct de vivre. Elle cherche sans cesse à s'objectiver, à prendre corps en un élan effréné et infatigable [...]. Cet élan, s'incarnant dans l'individu qui en prend conscience, pourrait alors devenir joie, épanouissement, ivresse, comme nous le verrons plus tard chez Nietzsche¹⁵⁹³.

Le monde civilisé n'étant qu'une « immense mascarade », cette « impulsion aveugle »¹⁵⁹⁴ agit, dans un renversement des valeurs, comme un dévoilement. C'est ce que dit la « Complainte propitiatoire à l'Inconscient » de Laforgue :

*Non, rien ; délivrez-nous de la Pensée,
Lèpre originelle, ivresse insensée,
Radeau du Mal et de l'Exil ;
Ainsi soit-il¹⁵⁹⁵.*

¹⁵⁹¹ Renée Vivien, « Les morts aveugles », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 159.

¹⁵⁹² Charles Baudelaire, « Les Aveugles », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », ed. Claude Pichois, Gallimard, 1975, p. 92.

¹⁵⁹³ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1969, p. 211.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*

¹⁵⁹⁵ Jules Laforgue, « Complainte propitiatoire à l'Inconscient », *Les Complaintes et Premiers poèmes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 41.

L'état d' « ivresse divinatoire » du cerveau, écrit-il ailleurs, apporte l'« épuration du miroir où cherche l'Inconscient »¹⁵⁹⁶. Renvoyant toutes deux à l'inconscient, aux pulsions, l'ivresse et la cécité agissent comme des révélateurs dans la poésie symboliste et décadente.

Si elle reprend ces deux motifs, Vivien ne propose dans ces poèmes parodiques qu'un aveuglement raté, porté par un sujet poétique tantôt borgne et suppliant l'amante de lui crever l'autre œil, tantôt doté d'yeux « larges et stupides », et qu'une ivresse obscène, changée en ivrognerie, attitude désignée partout dans *la Dame à la louve* comme essentiellement masculine. Comme chez Laforgue, l'ironie se change dans les poèmes « La Douve », « La Nuit Latente », « Les morts aveugles » ou « l'Amour borgne » en autodérision du langage poétique :

C'est bien, semble-t-il, de ce processus ininterrompu de la négation en acte que rend compte l'autodérision ou l'ironie définie comme exercice d'auto-accusation : la capacité à nier du sujet parlant triomphe non seulement des objets qu'elle choisit de ruiner, mais également des motivations profondes et des ressorts positifs de la parole individuelle. L'ironie laforguienne s'emploie à affaiblir, sinon à répudier définitivement, les postulations fédératrices d'un discours autonome, affranchi des sollicitations immédiates du réel comme des mirages de l'idéal¹⁵⁹⁷.

L'ironie poétique face au monde devient ironie poétique face au texte, et la déréluction du sujet, ce « lyrisme jaune » amorcé depuis plusieurs décennies lors de la parution de *La Vénus des aveugles*, prend chez Vivien comme chez Laforgue l'allure d'un « éclatement du moi¹⁵⁹⁸ » :

Le locuteur met en miroir sa propre personne. Le MOI, celui qui dit "je suis", demande aussi "qui suis-je ?" et "que suis-je ?" : matrice à partir de laquelle la plupart des poèmes sont générés. Car JE et MOI sont les termes fondateurs d'un recueil dont le sujet problématique touche à la problématique du Sujet¹⁵⁹⁹.

Renée Vivien, posant ces poèmes comme des îlots isolés dans les recueils, utilise toutefois la parodie dans une direction très singulière : l'autodérision du sujet lyrique est indissociable dans son œuvre d'un procédé de dédoublement volontaire. Ce n'est pas « qui suis-je ? » que semble dire le sujet poétique de ces vers étonnants, mais « regardez ce que je ne suis pas » au moment même où il se fait pourtant incarnation des discours décadents les plus misogynes qui soient.

¹⁵⁹⁶ Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 205, cité par Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 115.

¹⁵⁹⁷ Henri Scepi *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 247.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 250.

¹⁵⁹⁹ Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Genève, La Baconnière, 1988, p. 137.

Le redoublement parodique du lyrisme décadent agit, au milieu d'une œuvre critique, comme un dévoilement des travers d'une poétique dont Vivien hérite tout en la rejetant : outre leur portée grotesque, ces quelques poèmes, éclairés par l'attitude de défense qu'adopte ailleurs le sujet lyrique à l'égard des figures féminines, dérangent le lecteur et mettent au jour la violence de la posture décadente. Ni imitation servile, ni entièrement critique, le discours clownesque dit l'emprise de cette posture sur l'œuvre en train de s'écrire tout en incarnant une première tentative de déprise. Les études de Nathalie Martinière sur la parodie en contexte postcolonial, dans lesquelles elle établit elle-même un lien avec les œuvres de femmes, donne une bonne définition de cette attitude de l'entre-deux. Du rapport qu'entretiennent les auteurs écrivant depuis les marges avec le discours dominant, elle écrit :

En fait, il semble que lorsque l'auteur s'inscrit dans le paradigme dominant (comme c'est le cas pour Defoe, Dickens et à un degré moindre pour Brontë), il lui est facile de conserver l'illusion d'une autonomie assez importante par rapport à ce paradigme. Dans le cas contraire (celui des femmes, des colonisés ou nouvellement décolonisés), il a besoin de redéfinir sa position par rapport au paradigme dominant et de donner à voir ce processus de redéfinition¹⁶⁰⁰.

S'il faut questionner pour chaque auteur la part intentionnelle dans un tel processus de redéfinition, la parodie en représente une marque visible : « perte de naïveté », la parodie sert à « dramatiser le sentiment de pétrification » de l'individu qui a cessé de croire « à la possibilité d'un accès direct [au] monde, non médiatisé par le regard et le discours de l'autre : « elle donne à voir le risque (refaire la même chose), la solution trouvée (refaire en différence, en laissant apparaître les flottements de sens) »¹⁶⁰¹.

Le dédoublement devient, dans la parodie, « redoublement en différence » qui doit permettre, non plus de représenter l'angoisse d'un sujet incapable de trouver sa propre unité, mais au contraire et paradoxalement, la construction de son autonomie :

Le double devient ainsi « *instrument of selfexploration and self-realization* » et cesse d'être seulement la manifestation littéraire d'une pathologie. Et la parodie comme instrument de ce redoublement cesse d'être uniquement le jeu formel et codifié décrit par Gérard Genette pour devenir une méthode d'« exploration » et (paradoxalement) d'« accès à l'autonomie » pour reprendre l'expression de Keppler¹⁶⁰².

¹⁶⁰⁰ Nathalie Martinière, « Théories de la parodie et pratique contemporaine », in *Figures du double, du personnage au texte*, p. 89.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 91-92.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 102.

Le sujet dédoublé de Renée Vivien, adoptant çà et là des discours contradictoires, insère le processus critique au sein même du poème. Cette organisation en miroir, qui trouve son apogée dans la mise dos à dos des narrateurs masculins et féminins dans *La Dame à la louve*, n'a rien du simple « exercice littéraire¹⁶⁰³ », expression fort réductrice qui réduit le phénomène à un procédé purement mécanique. Appréciés dans leur teneur parodique, ces poèmes discordants fonctionnent comme la marque la plus évidente de l'éclatement du sujet logocentré qu'écrit partout, en filigrane, l'œuvre de Renée Vivien. Ce dédoublement volontaire du « je » lyrique dans la parodie est indissociable, en effet, d'un processus de déconstruction de l'instance poétique et auctoriale à l'œuvre dans tous ses écrits et qui fonctionne, à certains égards, comme une réponse au dédoublement forcé par la signature masculine des premiers recueils. Cette multiplication du « moi », capable d'endosser de multiples masques, fonctionne comme une manière d'annihiler le « caractère mortifère » que l'influence peut avoir sur la lecture que le sujet lesbien a de lui-même, comme le signale Nathalie Martinière, reprenant les idées de Margaret Rose, Michelle Hannoosh et Dentith :

Toutes trois insistent sur le caractère ambivalent de la parodie qui oscille entre reconnaissance d'œuvres culturellement fondamentales et de leur influence, et volonté de renouveler leur lecture, non par simple goût du nouveau mais parce que ces mêmes œuvres affectent la modernité (ou la post-modernité, la période post-coloniale) et que les parodier permet de révéler comment elles l'affectent et peut-être d'échapper au caractère mortifère de cette influence. La répétition ne peut se concevoir qu'en différence et la parodie apparaît comme un outil de mutation des formes littéraires¹⁶⁰⁴.

2 - DÉDOUBLEMENT, ÉCLATEMENT : MULTIPLICATION DES POSTURES POÉTIQUES

À propos des auteurs lesbiennes, Gaële Deschamps écrit qu'elles « bouleversent [toutes] plus ou moins radicalement les éléments du récit traditionnel », et notamment l'élément central que représente le « sujet logocentré »¹⁶⁰⁵. Si la dérégulation de l'individu comme unité autonome est un phénomène qui touche toute la littérature à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, elle prend une tournure spécifique dans les écrits des voix marginalisées. On retrouve

¹⁶⁰³ Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 267.

¹⁶⁰⁴ Nathalie Martinière, « Théories de la parodie et pratique contemporaine », in *Figures du double, du personnage au texte*, op. cit., p. 100.

¹⁶⁰⁵ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 181.

dans son étude, à propos de l'écriture lesbienne, la même idée d'une construction paradoxale du sujet par l'éclatement, que Nathalie Martinière perçoit dans les récits postcoloniaux :

Certes, la déconstruction opérée par le texte lesbien participe d'un mouvement qui emporte la littérature depuis bientôt un siècle : l'ironisation, l'émiettement, la disparition du héros romanesque. [...] Mais la déconstruction langagière du sujet effectué par les auteures lesbiennes n'entraîne pas à la transparente dépossession qui caractérise si bien nombre des anti-héros de la littérature moderne. Au contraire, le texte travaille dans le sens de la construction du sujet lesbien¹⁶⁰⁶.

Ce qui est dit du roman ici s'applique évidemment à la poésie, avec peut-être même avec davantage de force, puisque la dissociation entre le sujet parlant et l'auteur, notamment lorsqu'elle est écrite par une femme, y est moins nettement proclamée. Le dédoublement pour Renée Vivien touchera d'ailleurs aussi bien le « je » lyrique que le statut de l'auteur, puisqu'elle change à plusieurs reprises de pseudonyme, délaissant notamment Renée Vivien pour Paule Riversdale. Le dédoublement parodique du sujet lyrique, brouillant le jeu de l'énonciation poétique, se complète en effet pour la poétesse d'un dédoublement de l'entité auctoriale même, brisant définitivement l'équation auteur = sujet lyrique = individu autonome et univoque.

C'est en 1903, alors qu'elle signe pour la première fois le recueil *Sapho* de son pseudonyme féminin que Renée Vivien crée, avec Hélène de Zuylen de Nyevelt, le nom de Paule Riversdale, qui leur servira à toutes les deux. Au moment de tomber le masque, la poétesse en crée donc un nouveau qui se caractérise de surcroît, vertige du dédoublement, par une écriture à quatre mains. Ainsi, pour Renée Vivien, non seulement un seul poète peut avoir plusieurs identités lyriques, mais encore un seul sujet peut renvoyer à plusieurs poètes : c'est là une double déconstruction de ce « sujet logocentré » dont parle Gaële Deschamps, d'autant que la poétesse ne se prive pas, comme on l'a vu, d'inscrire au sein de son œuvre des renvois de l'un à l'autre de ses masques. Ainsi donc, les recueils *Échos et reflets*, *Vers l'amour*, et les livres *L'Être double* et *Netsuké* sont tous signés Paule Riversdale. Pour autant, la poétesse ne semble pas avoir réellement voulu créer une toute nouvelle identité d'auteur : les indices intertextuels qui lient Riversdale à Vivien sont, nous l'avons souligné, extrêmement nombreux au sein du texte, dans le paratexte et le péri-texte, de telle manière qu'il a été communément admis que seul *Vers l'amour* appartenait

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 182.

véritablement, malgré des corrections probables de Renée Vivien, à Hélène de Zuylen. *Échos et Reflets*, *L'Être double* et *Netsuké* sont tous trois publiés chez Lemerre, le premier de surcroît illustré par Lévy-Dhurmer, et dans la même présentation typographique que *Sapho*, en sus de posséder un titre fort proche des deux premiers recueils de Vivien. S'il semble que cette signature commune n'ait pas donné lieu à une véritable recherche d'écriture à quatre mains, une large partie du recueil étant réservée aux poèmes de Renée Vivien, elle est toutefois un coup symbolique porté à la relation que l'auteur tient avec son œuvre, proprement patriarcale, comme l'a souligné Edward Said :

Authority suggests to me a constellation of linked meanings: not only, as the OED tells us, "a power to enforce obedience," or "a derived or delegated power," or "a power to influence action," or "a power to inspire belief," or "a person whose opinion is accepted"; not only those, but a connection as well with author—that is, a person who originates or gives existence to something, a begetter, beginner, father, or ancestor, a person also who sets forth written statements. There is still another cluster of meanings: author is tied to the past participle auctus of the verb augere; therefore auctor, according to Eric Partridge, is literally an increaser and thus a founder. Auctoritas is production, invention, cause, in addition to meaning a right of possession. Finally, it means continuance, or a causing to continue. Taken together these meanings are all grounded in the following notions: (1) that of the power of an individual to initiate, institute, establish—in short, to begin; (2) that this power and its product are an increase over what had been there previously; (3) that the individual wielding this power controls its issue and what is derived therefrom; (4) that authority maintains the continuity of its course¹⁶⁰⁷.

[« L'autorité me fait penser à une constellation de définitions reliées : pas seulement , comme le dictionnaire d'Oxford le dit, « un pouvoir visant à imposer l'obéissance », « un pouvoir délégué ou dérivé », « un pouvoir qui influence une action », « un pouvoir qui inspire la croyance », « une personne dont les opinions sont acceptées »; pas seulement cela, mais aussi une connexion avec l'auteur - A savoir, une personne qui produit ou donne existence à quelque chose, un géniteur, instigateur, père, ou ancêtre, une personne qui met en place des déclarations écrites. Il y a aussi une autre grappe de définitions : auteur provient du participe passé auctus venant du verbe augere ; Donc l'auctor, selon Éric Partridge, est littéralement un multiplicateur et donc un fondateur. L'auctoritas c'est la production, l'invention, la cause, en plus de signifier un droit de possession.

Finalelement, cela se rapporte à une continuation, ou à une cause à poursuivre. Prises ensemble, ces définitions sont toutes rassemblées dans les idées suivantes : (1) Le pouvoir d'un individu d'initier, d'instituer, d'établir - pour résumer, de commencer ; (2) Ce pouvoir et son produit sont une augmentation de ce qui était présent auparavant; (3) L'individu brandissant ce pouvoir contrôle ses mauvais aspects et tout qui en découle; (4) L'autorité maintient la continuité de sa course. »]

¹⁶⁰⁷ Edward W. Said, *Beginnings : Intention and Method*, New-York, Basic Books, 1975, p. 83. [Traduction personnelle.]

Dans *Renée Vivien et ses masques*, Jean-Paul Goujon émet en outre l'hypothèse, à partir de l'étude du rythme, de la ponctuation et du vocabulaire, qu'un poème publié sous le nom Renée Vivien dans la *Revue d'Égypte et d'Orient* en 1905 soit en fait à attribuer à Hélène de Zuylen. Ces identités secondes ne sont pas pour autant l'occasion de redéfinir en profondeur les caractéristiques de l'écriture poétique, puisqu'il est relativement aisé, pour qui est habitué à son style, de réattribuer les œuvres à leurs autrices. *Échos et Reflets* affiche même assez visiblement ses liens avec les recueils signés Renée Vivien, alors même que le changement de pseudonyme semble revendiquer une séparation d'avec eux. Le texte second redouble en fait le premier, en reprend les « tics d'écriture¹⁶⁰⁸ » et les métaphores caractéristiques, tout en affichant sa différence par le nom. Il semble même que le sujet lyrique de Vivien dans *Échos et Reflets*, prenant acte de ses propres manies poétiques, se plaise à en caricaturer légèrement le trait.

On retrouve là le phénomène de l'écriture au second degré : à certains égards, les poèmes de ce recueil semblent plus vrais que nature. Ne retrouve-t-on pas dès le titre, d'ailleurs, le thème du reflet, *leitmotiv* des poèmes parodiques de Renée Vivien ? Outre les poèmes « l'Automne » et « Ton âme », qui reprennent les titres de deux poèmes de *Cendres et Poussières*, on retrouve partout dans le recueil les mentions de fleurs, de gemmes, d'amour mortifère, de figures féminines antiques qui peuplent l'œuvre de Vivien. Pour autant, le lecteur initié à l'esthétique de la poétesse fin-de-siècle devant l'utilisation conjointe de thèmes qui, dans les recueils signés Renée Vivien, sont généralement séparés. Son œuvre est en effet définie, comme il a été analysé en seconde partie, par la pluralité des espaces poétiques et leur opposition. Schématiquement, la Grèce antique et notamment la communauté de Sappho sont caractérisées par la féminité, la sensualité pure, par une flore, des teintes et un ensemble d'instruments précis, tandis que le monde moderne et l'intrusion de la foule dans le champ poétique motivent un vocabulaire sexuel cru et des couleurs criardes. Un certain nombre de motifs reviennent également de manière récurrente, notamment pour décrire la contamination du monde féminin par le regard masculin. Parmi eux, l'image – en fait une métonymie sexuelle – des hommes dont le désir détruit la végétation, tandis que l'amour lesbien est celui qui « ne meurtrit point les fougères¹⁶⁰⁹ ». Or, le poème « Couchant sur l'Hellas¹⁶¹⁰ » d'*Échos et Reflets* prête aux

¹⁶⁰⁸ Jean-Paul Goujon, *Renée Vivien et ses masques*, Gouy, *À l'écart*, n° 2, avril 1980, p. 152.

¹⁶⁰⁹ Renée Vivien, « Paroles à l'amie », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 172.

¹⁶¹⁰ Renée Vivien (Paule Riversdale), « Couchant sur l'Hellas », *Échos et Reflets*, Lemerre, 1903, p. 9.

« Centaures », figures qui par ailleurs n'apparaissent nulle part ailleurs dans l'œuvre, un étrange désir :

*Le soleil, rougissant les cheveux des prêtresses,
Exaspérait l'ardeur de leur corps irrité...
Au lointain hennissaient les noires Centaures
Dont le rut saccageait les herbes de l'été.*

Cette image, prêtant à une communauté féminine le terme de « rut » et l'image des herbes « saccagées », rassemble deux pôles habituellement contradictoires dans l'œuvre de Renée Vivien. Ce mélange des deux mondes, incarné par les créatures moitié femmes et moitié animales, est provoqué par un sujet lyrique qui, endormi, ne contrôle plus son « extase inconnue » et mêle, dans le tableau de « [s]on rêve », une amante virginale, « plus blanche que Léda, plus blonde que Daphné » errant près d'un calme étang, et un arrière-plan flamboyant et sexuel, celui du couchant « glorieux comme un cri de cymbale », « rougissant les cheveux des prêtresses », émanation de son désir : « Autour de toi rôda mon désir obstiné... ». On rencontre en fait dans ce poème, mêlés, le vocabulaire des poèmes d'amour chaste, « virginale », « divinement », « blanche », « blonde », et des poèmes de violence, tel les « Morts inquiets¹⁶¹¹ », dans lequel se mêlaient déjà jaillissement rouge du sang, « lourd piétinement des chevaux », « orgueil des cymbales ». Le même phénomène se produit dans le poème « Baiser païen¹⁶¹² », l'avant-dernier d'*Échos et Reflets*. Le décor y oscille à nouveau entre les deux mondes qui construisent l'opposition manichéenne des recueils. À l'inverse de l'organisation de « Couchant sur l'Hellas », c'est l'arrière-plan qui reprend les *topoi* de la pureté : « sur l'horizon bleuit la pâle Pléiade », les « feuilles neig[ent] », les « lotos » meurent sur « des lacs », et la scène centrale est quant à elle le lieu de l'érotisme. C'est l'amante et non plus le sujet lyrique qui y « dor[t] sous l'olivier et le magnolia », et les divinités en présence sont toutes masculines : Erôs, Adonis, et Linos, ont remplacé Artémis, Léda et Daphné. Alors que le monde antique et païen est ainsi instauré, le thème de la violence sexuelle fait une entrée fort déstabilisante dans la dernière strophe :

*Là-bas, j'égrènerai mes rires de Faunesse
Que le souffle pesant des vendanges oppresse,
Et je saccagerai les lits et les vergers.
Viens, tu respireras l'odeur des orangers
Sur la couche où bondit mon automnale ivresse,
Viens, ton corps subira mes viols de Faunesse.*

¹⁶¹¹ Renée Vivien, « Morts inquiets », *Études et Préludes*, op. cit., p. 43.

¹⁶¹² Renée Vivien, « Baiser païen », *Échos et Reflets*, op. cit., p. 59.

À nouveau, le sujet lyrique menace l'amante de viol, et le thème métonymique de la destruction de la végétation réapparaît. Ce « Baiser païen » s'écrit en miroir du poème précédemment étudié, mais le mélange y est beaucoup plus dérangent encore : on retrouve le thème du poème « Victoire », « nos longs accouplements sans amours [...] ont l'attrait farouche du viol », mais ici le « je » poétique ne se fond plus dans un personnage masculin caricatural. Il se compare, tout à l'inverse, à une figure féminine, antique de surcroît, la « Faunesse ». *Échos et Reflets* écrit la rencontre entre la « Faunesse » du recueil *Évocations*, créature de désir, mais solitaire, appelant « La Neige/qui promet l'impossible et douce chasteté », le sujet lyrique de « Victoire¹⁶¹³ » et son fantasme de domination, et le décor du double sonnet d'*Études et Préludes*, dans lequel on retrouve les « lotos », l'« olivier », les tons bleus et verts, mais pour mieux décrire, au contraire, « l'harmonieux baiser de l'amante à l'amante », radicalement opposé à toute violence, comme l'indique le dernier quatrain :

*Les doigts ont effeuillé les lotos du sommeil,
Et la virginité farouche de la lune,
A préféré la mort au viol du soleil.*

Étrange rassemblement des motifs de l'œuvre de Renée Vivien, *Échos et Reflets* se présente à bien des égards comme un recueil parodique.

Il faudrait, en effet, que Paule Riversdale ait bien mal lu les poèmes de l'autrice d'*Études et Préludes* pour ainsi ne pas en avoir saisi les tensions. Relevant ses propres « tics d'écriture » et ses propres obsessions poétiques, le sujet lyrique fait sa propre parodie en les mélangeant de manière caricaturale : le reflet déformant qu'il renvoie à l'esthétique décadente est ici renvoyé à l'œuvre même, et le second pseudonyme se présente comme la possibilité d'un recul permettant la revue de l'œuvre première. Frénésie de dédoublement du sujet, d'autant que les éditions Lemerre, qui publient *Échos et Reflets* en 1903, ont déjà publié quelques trente ans avant un recueil du même nom, dont Renée Vivien a sans doute eu vent au moment d'en reprendre le titre. Chose amusante, le livre est signé François Boissonneau, poète oublié, fervent catholique, et dédicacé « à ma femme et à mes enfants », et ses premiers vers, comme un fait exprès, sont une ode à la virilité poétique :

*Je ne suis qu'un écho de ces chantres sublimes
Dont les mâles accents frémissent dans les airs [...] ¹⁶¹⁴*

¹⁶¹³ Renée Vivien, « Victoire », *Études et Préludes*, op. cit., p. 30.

¹⁶¹⁴ François Boissonneau, *Échos et Reflets*, Paris, Lemerre, 1870, p. 7.

Le poème « La Double ambiguïté¹⁶¹⁵ » nous informe, dans son dernier quatrain, de cette entreprise de synthèse poétique, représenté cette fois par la figure de *L'Être double*, qui donnera son titre au premier roman signé Paule Riversdale.

*Ma bouche a possédé ta bouche féminine
Et mon être a frémi sous tes baisers d'amant,
Car je suis L'Être double, et mon âme androgyne
Adore en toi la vierge et le prince charmant.*

Faunesse, Centauresse, Être double, autant de figures de l'hybridité qui servent de métaphores à un sujet lyrique qui fait sa propre révision et qui, mettant en abyme les effets de l'influence poétique, singe son style même. Dédoubler le sujet, se prendre pour un autre et en forcer le trait, explorer les effets de l'autre sur soi, doit permettre paradoxalement l'émergence du « je » lesbien. L'œuvre poétique de Renée Vivien est caractérisée par sa perméabilité. Dès le début du siècle, sa posture marginale et la quête de construction du sujet féminin et lesbien lui imposent de définir son œuvre dans un rapport étroit de reprise et de redéfinition du canon. Harold Bloom, dans son étude *The anxiety of influence*, souligne que cette absence d'autonomie définit en fait toute œuvre littéraire, nécessairement ouverte au passé et à l'avenir de l'écriture :

L'influence poétique – lorsqu'elle implique deux poètes forts et authentiques – procède toujours d'une mélecture du poète antérieur : un acte de correction créative qui, de facto, s'avère nécessairement une mésinterprétation. L'histoire de l'influence poétique féconde – autant dire la principale tradition de la poésie occidentale depuis la Renaissance – est une histoire de l'angoisse, de la caricature autoprotectrice, de la distorsion, du révisionnisme pervers et volontaire, sans lesquels la poésie moderne en tant que telle ne saurait exister. [...] ¹⁶¹⁶

Il nous faut dès lors cesser d'envisager le poète comme un moi autonome, quel que soit le degré de solipsisme qu'atteignent les poètes les plus forts. Tout poète est un être pris dans une relation dialectique (transfert, répétition, erreur, communication) avec un ou plusieurs poètes. [...] ¹⁶¹⁷

Regardant dans le miroir de son précurseur déchu, le poète puissant n'aperçoit ni son précurseur, ni sa propre image, mais un double gnostique, cette obscure altérité (ou antithèse) et que précurseur et lui-même désiraient et craignaient de voir. ¹⁶¹⁸

L'influence, définie par Bloom chez les poètes masculins comme une angoisse inspirant un désir de dissimulation, tient un rôle tout à fait singulier dans l'œuvre de Renée Vivien. Ses écrits, on l'a montré, sont naturellement perçus au moment de leur publication comme très largement influencés. Or plutôt que de masquer ce phénomène, la poétesse travaille plutôt à

¹⁶¹⁵ Renée Vivien, « La Double ambiguïté », *Échos et Reflets*, op. cit., p. 5.

¹⁶¹⁶ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, op. cit., p. 80.

¹⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 248.

le mettre en valeur jusqu'à l'outrance, et à lui ôter par là-même toute sa portée inconsciente. On retrouve à nouveau, dans ce procédé, les caractéristiques analysées par Nathalie Martinière dans la parodie postcoloniale et féminine :

Mais la parodie en contexte postcolonial n'équivaut justement pas à une mise à plat : la visibilité de la reprise est essentielle puisqu'elle contribue à modifier les points de vue (sur les deux textes), à donner à voir ce qui était caché, et que de cette manière elle rend sa place fondatrice à l'œuvre source et reconnaît son influence tout en la remettant en cause. Ce choix n'oblitére en rien la valeur poétique de l'original ou de la parodie, mais il modifie la définition de l'« anxiété de l'influence », qui sort du champ strictement littéraire et reflète une angoisse plus large, ancrée dans les textes mais rayonnant au-delà. [...]

En contexte postcolonial, la situation des auteurs s'apparente évidemment, pour des raisons parallèles de rapport à la « norme », occidentale autant que masculine, à celle des femmes et produit des effets similaires, la question étant de se forger une identité qui ne peut pas être simplement « révision » mais qui doit aussi prendre en compte ce que l'original excluait ou refoulait, y compris dans le domaine linguistique : d'où des œuvres plus infidèles que la définition habituelle de la parodie ne le laisserait attendre, qui défamiliarisent totalement les textes sources et pourtant les conservent précieusement visibles¹⁶¹⁹.

L'ouverture de l'œuvre et le jeu que pratique le sujet féminin et lesbien avec la norme font à nouveau surgir les images, si essentielles dans l'œuvre de Renée Vivien, du miroir et du tissage. Ce ne sont pas seulement les figures féminines qui sont « tissées » à l'œuvre et qui tendent à l'instance d'énonciation un miroir, et l'inscription des recueils dans l'histoire ne se fait pas uniquement par l'habile enchevêtrement des épigraphes. Le sujet parlant lui-même est construit par ces deux images de la toile et du reflet. Empruntant des masques multiples, il affirme que son émergence se fait depuis la norme, tout en projetant sur elle un regard oblique :

[...] il ne s'agit ni de nostalgie ni de compulsion de répétition, il ne s'agit même pas d'appropriation de « vertus » littéraires fantasmées. Il s'agit de définir soi-même sa place dans un espace-temps et une langue où les limites entre soi et l'autre posent problème. Manière aussi de poser sa propre origine, donc son originalité. Les questions d'attachement, de filiation et de reconnaissance s'inversent alors : ce sont les enfants qui reconnaissent et acceptent des « parents » plus ou moins légitimes et c'est la nature du lien qu'ils travaillent¹⁶²⁰.

« Cette nature du lien », Vivien la travaille en multipliant les visages du sujet poétique, mais aussi du narrateur.

¹⁶¹⁹ Nathalie Martinière, « Théories de la parodie et pratique contemporaine », in *Figures du double, du personnage au texte*, op. cit., p. 115-117.

¹⁶²⁰ *Ibid.*, p. 118.

L'un des plus précieux témoignages de ce dédoublement de l'instance d'énonciation se trouve dans *La Dame à la louve*. Ce recueil de nouvelles est tout à fait symbolique de l'utilisation spécifique que fait l'autrice 1900 de la parodie. S'il est *A priori* assez disparate, on aurait tort de faire de sa variété un hasard : l'évolution de la narration dans le recueil dessine en fait la libération progressive de l'influence et la construction de l'ethos romanesque par le biais de la parodie. Les deux premières nouvelles sont « contées » par des narrateurs masculins, venus d'horizons divers et plus ou moins précis, et en focalisation interne : « M. Pierre Lenoir, 69 rue des Dames, Paris » pour la nouvelle « La Dame à la louve¹⁶²¹ » et « Jim Nicholls » pour « La Soif ricane¹⁶²² ». Ces deux noms, choisis pour leurs résonnances typiquement francophone et anglophone, sont l'occasion de rédiger deux nouvelles nettement parodiques. Dans les deux, la supériorité du personnage féminin sur le narrateur, qui se dit lui-même « fiévreux débile » animé par « l'instinct du rut », est manifeste. Puis la nouvelle « Le Prince charmant¹⁶²³ » est racontée par « Gesa Karoly » nom hongrois masculin, dont terminaison en [a] peut toutefois faire planer un doute pour le lecteur français. La focalisation est cette fois majoritairement externe, et le récit évoque des frères et sœurs androgynes, égaux dans leur beauté. La quatrième nouvelle est portée par un narrateur anonyme et non généré, en focalisation interne¹⁶²⁴. Reviennent ensuite deux énonciateurs masculins dans des récits en focalisation interne, « Giuseppe Bianchini¹⁶²⁵ », italien cette fois, et « Blue Dirk¹⁶²⁶ », dont on nous précise que le nom renvoie à une dague portée par les Highlanders écossais, mais dont les échanges en hindi nous montre qu'il se trouve en Inde. Le récit évoque cette fois un nouveau couple, caractérisé par le négatif, puisque la femme de Blue Dirk, Joan, ne peut être « bonne » car elle « ressemble trop à une homme ». La nouvelle suivante, « La Splendide prostituée¹⁶²⁷ » est contée par « un envieux », narrateur masculin anonyme réduit à cette seule épithète. La focalisation interne dure toutefois très peu, puisque la nouvelle est presque entièrement dominée par le discours direct, dans un dialogue entre cet « envieux » et la « splendide prostituée » qui le met face à ses mensonges. « La Saurienne¹⁶²⁸ » est prise en charge par « Mike Watts », en focalisation interne,

¹⁶²¹ Renée Vivien, « La Dame à la louve », *La Dame à la louve*, p. 19.

¹⁶²² « La soif ricane », *ibid.*, p. 31.

¹⁶²³ « Le Prince charmant », *ibid.*, p. 39.

¹⁶²⁴ « Le sœurs du silence », *ibid.*, p. 45.

¹⁶²⁵ « Cruauté des pierreries », *ibid.*, p. 49.

¹⁶²⁶ « Trahison de la forêt », *ibid.*, p. 61.

¹⁶²⁷ « La Splendide prostituée », *ibid.*, p. 77.

¹⁶²⁸ « La Saurienne », *ibid.*, p. 81.

puis intervient « Le voile de Vashti¹⁶²⁹ », projection spatiale et temporelle dans l'univers biblique, et première apparition d'un narrateur omniscient. Le thème de l'androgynie apparaît à nouveau dans « Brune comme une noisette¹⁶³⁰ » avec un narrateur masculin interne, le dernier du recueil, qui laisse la place à « Psappha charmes les sirènes¹⁶³¹ », contée par une narratrice anonyme, « Le Club des Damnés¹⁶³² », entièrement en point de vue omniscient et, par conséquent, porté par un énonciateur non généré, « L'Amitié féminine¹⁶³³ », récit en point de vue externe et dans lequel le couple hétérosexuel est remplacé par Ruth et Naomi, et « Svanhild¹⁶³⁴ », une pièce de théâtre qui exclut donc la présence d'un narrateur. L'emprise du point de vue dominant sur le récit, symbolisée par les narrateurs masculins en focalisation interne, est peu à peu gommée, d'abord ponctuellement dans des récits recherchant une identité plus neutre pour les personnages – comme dans « Le Prince charmant » – ou chez l'énonciateur – par le biais de narrateur anonymes ou omniscient – puis définitivement à la fin du recueil. Après s'être désengagé progressivement du récit, avec un point de vue omniscient, puis externe, et enfin une pièce de théâtre, l'entité narrative semble trouver son accomplissement dans « Bona Dea¹⁶³⁵ », récit féminin en focalisation interne, porté cette fois par une narratrice identifiée, « Caïa Venantia Paullina ». Cette évolution depuis le ton nettement parodique des premières nouvelles vers des textes entièrement dominés par les figures féminines permet de révéler la violence des discours misogynes. La parodie, comme le signale Nathalie Martinière :

[...] permet alors de « prendre acte du tissage serré et parfois invisible entre réalité et fiction et de le renégocier dans la fiction : le dédoublement effectué par la parodie révèle les enjeux cachés du « classique » et tente de les Neutraliser¹⁶³⁶ ».

« Neutraliser » ces enjeux, pour Renée Vivien, c'est aussi neutraliser le genre de l'énonciateur en multipliant les masques possibles : plus qu'un dédoublement, *la Dame à la louve* écrit un fractionnement, que l'on retrouve, plus implicite, dans son œuvre poétique.

¹⁶²⁹ « Le Voile de Vashti », *ibid.*, p. 87.

¹⁶³⁰ « Brune comme une noisette », *ibid.*, p. 95.

¹⁶³¹ « Psappha charme les sirènes », *ibid.*, p. 107.

¹⁶³² « Le Club des Damnés », *ibid.*, p. 109.

¹⁶³³ « L'Amitié féminine », *ibid.*, p. 115.

¹⁶³⁴ « Svanhild », *ibid.*, p. 119.

¹⁶³⁵ « Bona Dea », *ibid.*, p. 129.

¹⁶³⁶ Nathalie Martinière, « Théories de la parodie et pratique contemporaine », in *Figures du double, du personnage au texte*, *op. cit.*, p. 103.

« Je » est mille autres dans l'œuvre de Renée Vivien et ne se laisse jamais saisir complètement. Les textes parodiques dans lesquels le sujet saltimbanque semble endosser le rôle du poète décadent ne sont pas les seules occasions de remettre en mouvement l'identité de la voix poétique. En réalité, le « je » poétique des recueils est tout aussi fuyant que le corps ondoyant de l'amante. L'étude de l'utilisation de la formule je + être + épithète dans les recueils est à ce titre éclairante. Quasiment absent dans les premiers recueils, ce groupe verbal ne se rencontre que dans « L'éternelle esclave¹⁶³⁷ », dans le discours rapporté de Dalila :

*Dalila, courtisane au front mystérieux,
Au mains de sortilège et de ruse, aux longs yeux
Où luttait le soleil, l'orage et la nuée,
Rêvait : « Je suis l'esclave et la prostituée [...]*

La toute première apparition d'un « je suis » dans l'œuvre ne se rapporte pas au sujet poétique. Globalement, dans les deux premiers recueils, les épithètes, pourtant nombreux au point que Lemerre demanda à Vivien d'en éliminer certains avant la publication, ne qualifie quasiment jamais le sujet poétique. Dans *Cendres et Poussières*, de la même manière, seule Locusta dit « Je suis la tendre et la pitoyable Maîtresse ¹⁶³⁸ ». Dans *Évocations*, la première apparition de cette formule d'autodéfinition se trouve dans « Chanson norvégienne », prêtée par le discours direct à un fantôme « traînant ses longs voiles » : « Homme, je suis pareille au plus cher de tes vœux. ». Les « Souveraines¹⁶³⁹ » de Renée Vivien disent également, tour à tour, « Je ne fus pas heureuse », puis c'est Sappho qui, dans une réécriture, annonce à Gorgô « je suis lasse à la lueur du jour¹⁶⁴⁰ ». On ne trouve dans ce troisième volume que deux apparitions du verbe être à la première personne et renvoyant au sujet poétique. Dans « La Rançon », d'abord :

*Je suis l'être qu'hier ton sein nu vint charmer,
Qui ne sut point assez te haïr ni t'aimer,

Que tu mangeas, ainsi que mange ton escorte,
Les crabes dont la faim se repaît de chair morte...*

La mention d'un « hier » et l'indéfini « l'être » nous empêche d'emblée de lui donner une forme ou un genre. Dévoré par l'amante, le sujet lyrique est par ailleurs déjà mort au moment où le poème se développe. L'autodéfinition du sujet se fait également dans

¹⁶³⁷ Renée Vivien, « L'éternelle esclave », *Études et Préludes*, op. cit., p. 32.

¹⁶³⁸ Renée Vivien, « Locusta », *Cendres et Poussières*, op. cit., p. 63.

¹⁶³⁹ Renée Vivien, « Souveraines », *Évocations*, op. cit., p. 93.

¹⁶⁴⁰ « Gorgô », *ibid*, p. 97.

un passé révolu à l'intérieur du poème « La Fusée¹⁶⁴¹ » : d'abord au passé simple, et avec un épithète au masculin, « Je fus l'amant/De la Nuit aux cheveux mêlés de violettes », puis, une fois la fusée brisée, à l'imparfait : « J'étais l'éclair éteint et le rêve détruit...[...]/J'étais l'astre tombé qui sombre dans la nuit. ». Le poème laisse de surcroît planer un doute, et le lecteur ne peut savoir si la fusée sert de comparant au sujet poétique, ou si tout le poème n'est que le discours allégorique de cette fusée. La même ambiguïté caractérise « Le Bloc de marbre¹⁶⁴² », dans lequel le « je » et les nombreux verbes d'état, selon l'interprétation du poème, peuvent aussi bien se rapporter à une statue personnifiée qu'à la poétesse elle-même :

*Je devins la Statue au front las, et la foule
Insulte d'un regard imbécile et cruel
Ma froide identité sans geste et sans appel ;
Pâturage du regard passager de la foule.*

Le sujet poétique ne se dit que par des détours, et n'est qu'à peine corporalisé. Ce phénomène, qui peut sembler logique dans des recueils signés « R. Vivien », se prolonge au-delà de la révélation du nom, et se complexifie, comme nous l'avons souligné dans les poèmes parodiques de *La Vénus des aveugles*. Outre ces pièces singulières, le recueil est entièrement caractérisé par une multiplication de masques poétique. Le sujet poétique en quête de lui-même joue partout d'une ambiguïté de l'identité, qui se manifeste notamment par un jeu sur le genre. Dans « La Fourrure¹⁶⁴³ », les deux apparitions de « je suis », suivi d'abord d'une épithète masculine, puis d'un féminin, se contredise l'une l'autre :

*Car je suis de ceux-là que la froideur enivre.
Mon enfance riait aux lumières du givre.
Je triomphe dans l'air, j'exulte dans le vent,
Et j'aime à contempler l'ouragan face à face.
Je suis fille du Nord et des Neiges – souvent
J'ai rêvé de dormir sous un linceul de glace.*

La tension est ici soulignée par les verbes, topiques du pôle masculin chez Vivien, qui viennent compléter l'épithète masculin : « enivre », « triomphe », « exulte ». Le féminin, par contraste, est l'occasion de convoquer la métaphore, elle aussi caractéristique, du sommeil et de la mort. De même, dans « La Nuit latente¹⁶⁴⁴ », le sujet poétique clownesque est à la fois homme et femme : « Je suis la fervente

¹⁶⁴¹ « La Fusée », *ibid.*, p. 103.

¹⁶⁴² « Le Bloc de marbre », *ibid.*, p. 116.

¹⁶⁴³ Renée Vivien, « La Fourrure », *La Vénus des aveugles*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁴⁴ « La Nuit latente », *ibid.*, p. 134.

disciple/De la mer et du soir », nous dit-on d'abord, en reprenant encore une fois les images typiques du genre féminin chez Vivien, puis « Mon visage de clown me navre », mention qui fait entrer dans le poème le vocabulaire de la luxure. Cette multiplicité des visages du sujet poétique et cette équivocité sexuelle, mise en abyme du rôle ambigu de l'influence dans l'écriture, se poursuit dans *À l'heure des mains jointes*. Toutefois, là où *La Vénus des aveugles* attribuait les deux genres au sujet poétique au sein d'un même poème, la tension s'y dessine plutôt à l'échelle du recueil entier, donnant à voir un écartèlement progressif du sujet lyrique.

Après s'être comparée à une « Dogaresse » dans « Supplication¹⁶⁴⁵ », la poétesse dit pour la première fois, au sein du poème « Paroles à l'amie¹⁶⁴⁶ », « Je suis femme ». Toutefois, cette identification se fait sous le signe du négatif, puisqu'elle intervient après les précisions « je suis un être médiocre/ni bon, ni très mauvais, paisible, un peu sournois ». Dans ce recueil, l'affirmation de la féminité va avec une profonde incapacité d'atteindre au bonheur, due notamment aux jugements de la foule : « je suis lasse », dit le sujet lyrique dans « Qu'une vague l'emporte...¹⁶⁴⁷ », épithète que l'on retrouve dans « Où donc irais-je¹⁶⁴⁸ », puis dans le recueil *Sillages*, accompagné d'un superlatif absolu : « Je suis très lasse, et je ne veux que l'oubli¹⁶⁴⁹ ». « Le Ténébreux jardin¹⁶⁵⁰ » est quant à lui l'occasion, pour l'entité poétique errante, de répéter : « je suis résignée et lointaine ». L'ambiguïté du genre apparaît comme une manière de se préserver de cette lassitude. Jouant sur plusieurs identités, le sujet poétique retrouve son enthousiasme dans « Je fus un page épris¹⁶⁵¹ » :

*Il me semble que nous venons l'une vers l'autre
Du fond d'un autrefois inconnu qui fut nôtre,
D'un pompeux et tragique autrefois qui fut nôtre.*

*Sur mes lèvres persiste un souvenir charmant.
Qui peut savoir ? Je fus peut-être ton amant...
Ô ma splendeur ! Je fus naguère ton amant...
[...]
Mon souvenir est plus tenace qu'un espoir...
L'âme d'un page épris revit en moi ce soir,
D'un page qui chantait sous ton balcon, le soir...*

¹⁶⁴⁵ Renée Vivien, « Supplication », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 170.

¹⁶⁴⁶ « Paroles à l'amie », *ibid.*, p. 172.

¹⁶⁴⁷ « Qu'une vague l'emporte... », *ibid.*, p. 173.

¹⁶⁴⁸ « Où donc irais-je », *ibid.*, p. 184.

¹⁶⁴⁹ Renée Vivien, « Devant le Couchant », *Sillages*, op. cit., p. 169.

¹⁶⁵⁰ Renée Vivien, « Le Ténébreux jardin », *À l'heure des mains jointes*, p. 204.

¹⁶⁵¹ « Je fus un page épris », *ibid.*, p. 202.

L'identification conjointe au féminin « l'une à l'autre » et à une figure poétique masculine, le « page », permet ici de remédier à l'angoisse à double titre. D'abord, l'ambiguïté offre un répit à l'anathème qui est partout jeté au couple d'amantes dans le reste du recueil. Surtout, elle permet de poursuivre la « déconstruction langagière du sujet¹⁶⁵² » canonique, et ainsi de continuer, malgré l'essoufflement manifeste, de travailler à l'émergence du sujet lesbien. La multiplication des identités, qui servait jusque-là une parodie libératrice et que l'on retrouve dans le poème « L'Amour borgne », prend globalement dans *À l'heure des mains jointes* une tournure plus existentielle.

Dans « Sous la rafale¹⁶⁵³ », le « je » lyrique lesbien emporte avec lui dans l'exil deux figures masculines auxquelles il s'identifie, Dante et le roi Lear. Brassant à nouveau les cartes de la relation auteur-œuvre en choisissant un poète devenu mythe d'une part, un roi devenu personnage fictionnel de l'autre, le sujet poétique fait corps avec les deux figures masculines :

*L'éclair nous épouvante et la nuit nous désole...
Ô vieux Lear, comme toi je suis errante et folle,
[...]
Comme toi, Dante, épris d'une douleur hautaine,
Je suis une exilée au cœur gonflé de haine.*

Virginie Sanders a bien souligné la rareté d'une telle assimilation dans l'œuvre de Renée Vivien :

À l'arrière-fond du gynocentrisme radical de cette œuvre, l'identification avec ces personnages masculins est un phénomène remarquable : au moment où son univers imaginaire est submergé de l'agressivité du monde ambiant, la narratrice apparemment ne trouve pas de modèles d'identification féminins appropriés¹⁶⁵⁴.

Il faut toutefois atténuer cette idée, dans la mesure où la verve de Renée Vivien a toujours épargné Dante et Shakespeare, poètes lointains bénéficiant d'un rôle tutélaire dans son écriture. L'identification est ici surtout motivée par le thème central de la marginalité. Toutefois, la marginalité de l'existence de Lear et de Dante ne leur enlève pas leurs rôles canonique et central dans l'histoire littéraire. On pourrait d'ailleurs trouver une logique dans le fait qu'une œuvre qui travaille partout à replacer les figures féminines marginalisées au centre de son esthétique utilise, à l'inverse, deux canons masculins de la littérature comme métaphores de la marge.

¹⁶⁵² Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 182.

¹⁶⁵³ Renée Vivien, « Sous la rafale », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 188.

¹⁶⁵⁴ Virginie Sanders, *La poésie de Renée Vivien*, op. cit., p. 252.

Quoi qu'il en soit, la tension entre l'autodéfinition du sujet lesbien, qui choisit cette fois trois épithètes au féminin pour se définir « errante », « folle », « exilée », et le choix de comparants masculins fondateurs de la littérature classique doit retenir notre attention : à nouveau, implicitement, l'ambiguïté sexuelle se présente comme un remède possible à l'inquiétude poétique. Le surpassement des normes sociales et sexuelles promet certes l'opprobre, mais aussi l'accomplissement poétique. C'est là encore ce que nous dit le poème « Sur la place publique¹⁶⁵⁵ », dans lequel le sujet lesbien se compare à un « pâtre irlandais ». Là, la marginalisation du « je » poétique lui permet d'atteindre à une forme d'art pour l'art, désespéré certes, mais gratuit, et « sans témoins », libéré du regard de la ville :

*Je chantais franchement : ainsi chantent les pâtres.
Autour de moi, le bruit de la vile cessait,
Et, comme le couchant jetait ses lueurs d'âtres,
Je vis que j'étais seule et que le jour baissait.*

*Je me mis à chanter sans témoins, pour la joie
De chanter, comme on fait lorsque l'amour vous fuit,
Lorsque l'espoir vous raille et que l'oubli vous broie.
La harpe se brisa sous mes mains, dans la nuit.*

On aurait pourtant du mal à voir cette mise au ban comme une source d'épanouissement pour le sujet lyrique. Si pour Gaële Deschamps la déconstruction du sujet logocentré doit permettre au sujet lesbien de sortir de l'ombre et de s'imposer à l'univers, il semble à bien des égards que la marginalité soit la ligne d'arrêt de la poétique de Vivien. Si la poétesse 1900 écrit l'éclatement essentiel d'une instance lyrique qui peut, à loisir, endosser le costume qu'elle souhaite, la visée de cette déconstruction, l'émergence d'un sujet neutre, n'est jamais saisie que de manière provisoire ou illusoire. Le dédoublement est toujours autant dégageant de l'emprise que reconnaissance de cette emprise, comme le rappelle Jacques Derrida à propos de *Mimique* de Mallarmé :

Telle écriture qui ne renvoie qu'à elle-même nous reporte à la fois, indéfiniment et systématiquement, à une autre écriture. À la fois : c'est ce dont il faut rendre compte. Une écriture qui ne renvoie qu'à elle-même et une écriture qui renvoie indéfiniment à une autre écriture, cela peut paraître non-contradictoire : l'écran réfléchissant ne capte jamais que de l'écriture, sans arrêt, indéfiniment, et le renvoi nous confine dans l'élément du renvoi. Certes. Mais la difficulté tient au rapport entre le médium de l'écriture et la détermination de chaque unité textuelle. Il faut que chaque fois renvoyant à un autre texte, à un autre système déterminé, chaque organisme ne renvoie qu'à lui-même comme structure déterminée : à la fois ouverte et fermée.¹⁶⁵⁶

¹⁶⁵⁵ Renée Vivien, « Sur la place publique », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 176.

¹⁶⁵⁶ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 429.

Or, si Vivien ouvre partout son œuvre – au niveau textuel, esthétique, poétique –, ce phénomène est indissociable d'une volonté de l'isoler. Cette contradiction essentielle rend l'apaisement impossible et justifie l'essoufflement progressif qui se dessine à partir de 1906.

III - OUVRIR, FERMER : QUEL ÉQUILIBRE ?

1 - NEUTRALISER LE GENRE, NEUTRALISER L'INFLUENCE

Dans son étude sur les fragments d'une mémoire lesbienne, Gaële Deschamps décrit le regard porté sur les lesbiennes comme essentiellement parodique :

Les mythologies dominantes font de la « gouine » un faux-homme, un avorton du devenir femme normal et interprètent la sexualité lesbienne comme la parodie de la seule véritable sexualité (l'hétérosexualité)¹⁶⁵⁷.

Le texte lesbien a dès lors pour singularité d'opérer un changement de cet imaginaire dominant. Pour Renée Vivien, ce changement s'organise par la représentation d'une féminité nouvelle, débarrassée des archétypes fixés par le canon littéraire, mais aussi par un jeu de mise en abyme des stéréotypes portant sur les amours lesbiennes. Puisque la lesbienne est un « faux-homme », elle s'amusera à imiter et à grimacer les attitudes masculines, mais pour mieux s'en distinguer. Toute l'œuvre est caractérisée par ce jeu simultané d'intégration et de mise à distance du point de vue dominant, qui prend la forme d'une multiplication des instances parlantes. Dissocier les différentes tentations du « je » lyrique pour mieux élire le moi vers lequel tendre : cet éclatement du sujet lyrique annonce déjà les postures modernistes de Claude Cahun et Marcel Moore, chez qui Andrea Oberhuber signale :

[...] une représentation du sujet non seulement multiple mais surtout écartelé, fragmenté et dont les différents « je » existent au prix d'une hétérogénéité paradoxale. Cahun et Moore cultivent, chacun à leur manière mais le plus souvent d'un commun accord, la pluralité de l'être singulier¹⁶⁵⁸.

Cette hétérogénéité du sujet devient, à partir des années 1920, une caractéristique des avant-gardes et particulièrement de l'écriture lesbienne,

¹⁶⁵⁷ Gaële Deschamps « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 154.

¹⁶⁵⁸ Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montreal, Paragraphes, 2007, p. 16.

comme le signale Gaële Deschamps, comparant les textes de Vivien à ceux de Radclyffe Hall, puis de Marie-Claire Blais et de Monique Wittig. Pour Wittig, écrit-elle, l'existence même de l'ethos lesbien passe d'abord par la constatation d'un « moi » disjoint, dissocié entre lui-même et les lectures de lui-même imposées de l'extérieur : « [...] dans l'absolu divorce où il se trouve, l'être peut préférer, longtemps, la non-coïncidence avec lui-même, l'incohérence envers lui-même¹⁶⁵⁹ ». Le surgissement du moi est paradoxalement indissociable de cette mise en crise du sujet. En cela, Renée Vivien fait figure de précurseur à l'esthétique de Wittig : chez elle, déjà, c'est la constatation et l'exploration de cette disjonction essentielle qui doit aider la reconquête de l'intégrité. Cette exploration a pour effet de donner à voir la dimension proprement mortifère de l'idéologie dominante sur les femmes et plus particulièrement les homosexuelles, pour mieux s'en « désaliéner¹⁶⁶⁰ ».

Ce moment de désaliénation est représenté chez Vivien par le miroir inversé du sujet éclaté, c'est-à-dire le sujet neutre, celui qui aurait, précisément, neutralisé l'influence en l'assimilant, et rassemblé ses morceaux épars dans un être à la fois cohérent et profondément équivoque. Cet idéal du sujet neutre – celui de la *poikilia*, du crépuscule – qui nous renvoie à l'image de l'œuvre « ouverte et fermée » de Derrida, se matérialise dans l'œuvre par la figure de l'androgynie et tous ses avatars. Chez Vivien, la figure de l'Hermaphrodite, omniprésente dans les œuvres du tournant du siècle, tient un rôle tout à fait essentiel. Bien plus qu'une créature mythique dont l'indistinction sexuelle suscite la curiosité, l'androgynie, plus précisément la gynandre, est un idéal métalittéraire et programmatique que le sujet lyrique cherche à atteindre, avec plus ou moins d'intensité, d'un bout à l'autre de l'œuvre. Tantôt « femme », « amante », « faunesse », tantôt « page », « amant », « pâtre », le sujet lyrique multiple de Vivien travaille conjointement à l'abolition des limites du genre poétique et à celle des contours de l'identité de genre. À la fois un et plusieurs, lui-même et un autre, l'androgynie est constitué par sa dualité même. De la même manière, l'éclatement du sujet doit permettre son rassemblement, comme c'est le cas dans le poème « *Twilight*¹⁶⁶¹ » du recueil *Évocations* :

¹⁶⁵⁹ Gaële Deschamps « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 148.

¹⁶⁶⁰ Nathalie Martinière, « Théories de la parodie et pratique contemporaine », in *Figures du double, du personnage au texte*, op. cit., p. 135.

¹⁶⁶¹ Renée Vivien, « *Twilight* », *Évocations*, op. cit., p. 100.

*Ô mes rêves, voici l'heure équivoque et tendre
Du crépuscule, éclos telle une fleur de cendre.*

*Les clartés de la nuit, les ténèbres du jour,
Ont la complexité de mon étrange amour*

*Sous le charme pervers de la lumière double,
Le regard de mon âme interroge et se trouble.*

*Je contemple, tandis que l'énigme me fuit,
Les ténèbres du jour, les clartés de la nuit...*

Le crépuscule, écho à l'image de la gynandre, est comme elle entièrement positif : son état d'entre-deux le fait être à la fois jour et nuit, et non pas ni l'un ni l'autre. Il est, simultanément, « clartés de la nuit » et « ténèbres du jour », deux antithèses qui, mises à la suite, en forment une seule, plus longue, tout en construisant un chiasme lexical, le jour enserrant les mentions de la nuit. L'alexandrin se présente ainsi comme un ensemble à la fois cohérent et disparate, plutôt dont l'unité globale vient des oppositions, tout comme l'androgynie, représenté également par l'image de l'éclosion d'une « fleur de cendre » qui meurt de sa naissance même, tendue entre apparition et disparition. Le troisième distique écrit lui aussi cette tension entre ouverture et fermeture, alors que la « lumière double » est troublée par « le regard de [son] âme » qui rend instantanément floue cette dualité lumineuse. Tout le poème est construit sur la simultanéité de la séparation et de la jonction. L'amante, cette être à la fois « pareille » et autre, prend logiquement elle aussi des allures androgynes :

*L'ambigu de ton corps s'alambique et s'affine
Dans son ardeur stérile et sa grâce androgynie.*

*Les clartés de la nuit, les ténèbres du jour,
Ont la complexité de mon étrange amour...*

Le sujet lyrique lesbien, animé par son « étrange amour », trouve ici son accomplissement dans un état d'entre-deux en perpétuel mouvement, caractérisé à la fois par la contradiction et l'harmonie. L'image de l'Hermaphrodite est amenée à tous les niveaux du texte, depuis l'échelle du poème intégral jusque dans le jeu des sonorités. Elle trouve dans l'œuvre des échos incessants.

Le jeu de séparation et de mélange des couleurs, la rencontre des sons, le décor et l'irisation des contours, les jeux sur la mémoire des textes, tous les phénomènes de l'œuvre de Vivien mènent à penser l'androgynie comme une métaphore de l'écriture lesbienne. Image définitoire de l'œuvre, elle en est l'idéal : un idéal de mélange, d'échos et de reflets que l'on rencontre notamment dans un poème du recueil portant ce nom. Très peu de poèmes parviennent toutefois à un tel degré de neutralité du

sujet lyrique. En effet si l'effacement des contours définit le texte et le décor de l'œuvre, l'idéal d'androgynie, rapporté au sujet poétique lui-même, reste toujours à conquérir, l'engageant dans une quête effrénée. Dans les romans, le personnage androgyne n'est d'ailleurs jamais la narratrice : Vivian Lindsay dans *L'Être double*, San Giovanni dans *Une Femme m'apparut* dont le « je » est, selon les mots de Vivien, « fadasse à pleurer¹⁶⁶² », sont présentes et inaccessibles, proches de la protagoniste, mais capables aussi d'afficher avec elle de nets désaccords.

La quête de soi par l'hybridation avec l'autre, de l'unicité par la multiplicité, parce qu'elle est éminemment paradoxale, ne trouve que peu de réelles marques d'accomplissement dans l'œuvre. Ce sont surtout des tentatives, sans cesse répétées, que l'œuvre donne à voir sous de multiples formes. Parmi les images de ce mélange de soi et de l'autre, l'obsession du sujet poétique pour son ombre est tout à fait significative. L'ombre, en effet, n'est pas tout à fait autre, puisqu'attachée au corps, pas vraiment soi non plus. Elle est à la fois attachée à l'imaginaire de la marginalité et du double. Renée Vivien reprend notamment dans *La Vénus des aveugles* ce *topos* métaphysique de l'ombre, à la fois dépendante du corps et dotée d'une autonomie inquiétante. On y trouve, en effet, une « Chanson pour mon ombre¹⁶⁶³ » adressée à un reflet qui se fait lieu de réalisation de l'androgynie : l'ombre est, en effet, « droite et longue comme un cyprès », deux qualificatifs qui viennent aussi désigner l'idéale Gynandre San Giovanni dans *une Femme m'apparut*, « droite et longue comme un page ». Elle suit la poétesse « à pas de louve », révélant la part sauvage d'un sujet lyrique lycanthrope :

*Droite et longue comme un cyprès,
Mon ombre suit, à pas de louve,
Mes pas que l'aube désapprouve.
Mon ombre marche à pas de louve,
Droite et longue comme un cyprès.*

La strophe écrit l'émancipation progressive de cette ombre qui commence par « suivre » puis par « marche[r] » derrière le corps de la poétesse. Les deux strophes suivantes reprennent la structure de ce premier quintil enserré par deux comparaisons reprises en épiphore. Toutefois, l'image « comme un cyprès » change de registre, et devient d'abord « comme un reproche » puis « comme un remords ». L'ombre devient ainsi l'espace du refoulé, un reflet plus authentique que la poétesse elle-même, symbole de son hybridité.

¹⁶⁶² Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean-Charles Brun*, op. cit., p. 189.

¹⁶⁶³ Renée Vivien, « Chanson pour mon ombre », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 141.

Ce thème de l'ombre et le titre de ce poème donnent lieu à un recueil, publié en 1907, *Chansons pour mon ombre*. Il s'agit du seul recueil que Renée Vivien signe de son véritable nom, Pauline M. Tarn. Ce volume tient en fait davantage de l'anthologie, puisqu'il ne fait que reprendre des poèmes déjà publiés, en les modifiant ponctuellement. On y retrouve, en ouverture, la chanson de *La Vénus des aveugles* que nous venons d'analyser, devenue ici « À mon ombre¹⁶⁶⁴ », et légèrement corrigée pour renforcer l'image de l'isolement du sujet poétique : l'ombre, notamment, n'y suit plus « ses pas sur l'herbe » mais « ses pas d'ermite ». Le recueil mêle ensuite des poèmes des œuvres versifiées précédentes dans un ordre volontairement anarchique, rebattant les cartes du temps et de l'évolution de l'œuvre. Nulle trace, ici, d'amour ou d'érotisme, l'amante a complètement disparu du décor et le thème du deuil est omniprésent. Faut-il pour autant n'y voir que le témoignage d'un épuisement littéraire ? Renée Vivien continue là de jouer de cette hybridation de soi, et lui fait même atteindre un certain paroxysme : le titre du recueil, l'ordre anarchique des poèmes, la signature de son nom de naissance sont autant d'énigmes soumises au lecteur. Pauline M. Tarn inscrit son nom, précisément, dans l'ombre de Renée Vivien, redoublant les textes d'origines, et cette ombre est encore l'occasion de tendre, en modifiant l'ordre originel de parution des poèmes, vers une forme d'idéal poétique du mélange : huit poèmes tirés d'*Études et Préludes* et de *Cendres et Poussières*, huit d'*Évocations*, six de *la Vénus des aveugles*, quatre d'*À l'heure des mains jointes* et un seul des *Khitarèdes*. Ce que semble dire surtout cette publication et ce titre, c'est que le nom authentique Pauline M. Tarn est finalement devenu secondaire, le double du pseudonyme. Reprenant l'imaginaire des cauchemars fantastiques, hérité des thèmes platoniciens, l'œuvre de Vivien incarne cet échange par lequel l'ombre se substitue à la réalité. Cette ombre du refoulé revient et empreinte les caractéristiques de l'androgynie, puisqu'elle a pour effet d'engager l'œuvre dans un nouveau processus de mélange. Recueil hybride fait d'emprunts, *Chansons pour mon ombre* se présente comme une autre tentative d'incarner cet hermaphrodisme littéraire. Envahi toutefois par le thème du deuil et de la solitude, il n'offre qu'une réussite partielle à cette entreprise, puisque le mélange se fait au prix du désir et de l'affirmation de l'homosexualité, ici délaissés. Impalpable et envahissante, l'ombre est une forme d'androgynie nécessairement déceptive. À côté de cette image topique du symbolisme, Vivien emprunte parfois un chemin *a priori* inverse, qui a en

¹⁶⁶⁴ Pauline M. Tarn (Renée Vivien), « À mon ombre », *Chansons pour mon ombre*, Lemerre, 1907, p. 1.

vérité la même fonction, celui de la cérémonie orgiaque, elle aussi étroitement liée au contexte esthétique fin-de-siècle.

Paradoxalement, l'ombre solitaire, mêlant l'être et le non être, le soi et l'autre, est en lien avec l'image de l'orgie païenne, autre occasion de se fondre dans l'altérité pour être soi avec intensité. Dans *La Vénus des aveugles*, la libation est la tentative d'annihilation des contours corporels la plus représentée : la mise en présence simultanée de multiples figures très différentes, noyées dans l'érotisme ambiant, finit par y consacrer le surgissement d'une forme d'androgynie. On retrouve là le jeu que Renée Vivien établit par la surcharge du décor et dans ses poèmes parodiques, à la fois paroxystiques et subversifs de l'Art Nouveau : la saturation de personnages typiques de l'esthétique décadente et leur réunion crée le flou de l'identité sexuelle, et permet finalement d'atteindre à un avatar dégradé de l'androgynie. « Péché des musiques¹⁶⁶⁵ » met ainsi en présence de multiples figures des deux genres, culturellement très éloignées les unes des autres, pour les mettre à l'unisson d'une musique équivoque. Cette musique, née de la fusion des contraires, pénètre ensuite le corps même du sujet lyrique avec violence :

*Je me suis égarée en la vaste musique
Lupanar aussi beau que peut l'être l'enfer ;
Des vierges m'imploreraient sur la couche lubrique
Où les sons effleuraient lascivement leur chair.
Tandis que les chanteurs, tel un Hindou qui jongle,
Balançaient en riant l'orage et le repose,
Plus cruels que la dent et plus aigus que l'ongle,
Les luths ont lacéré mes fibres et mes os.*

Le pluriel et le singulier se joignent dans l'étrange assimilation des chanteurs avec « un Hindou qui jongle », et les superlatifs comparatifs mettent en rapport les qualificatif « cruels » et « aigus » avec des noms fort peu adaptés, la « dent » et « l'ongle ». « Beau » désigne « l'enfer », les « vierges » sont « lubrique[s] ». L'harmonie musicale naît de la dissonance même, et est ainsi décrite sur un mode érotique : elle émane, dans l'esprit du sujet lyrique, d'une fusion entre de multiples éléments féminin et masculin :

*Tordus par le délire impétueux du spasme,
Les instruments râlaient leur plaisir guttural,
Et les accords hurlaient le noir enthousiasme
Des prêtres érigeant les bûchers de santal ;
Des clochettes troublaient le sommeil des pagodes,
Et des roses flamants poursuivaient les ibis...
Je rêvais, à travers le murmure des odes,
Les soirs égyptiens aux pieds de Rhodopis.*

¹⁶⁶⁵ Renée Vivien, « Péché des musiques », *La Vénus des aveugles*, op. cit., p. 131.

Image de la création poétique, cette musique hybride permet, dans la dernière strophe, l'épanouissement de la thématique lesbienne, avec les mentions d'un « corps blond de femme indolemment couché » et, surtout, l'image du dévoilement du visage Vashti, symbole de la révélation poétique :

*Je voyais s'empourprer les mus de Babylone
Et mes mains soulevaient le voile de Vashti.*

Dans « Donna m'apparve¹⁶⁶⁶ », poème écrit en référence au *Purgatorio* de Dante, une étrange cérémonie syncrétique consacre la naissance d'un « Saint-Jean équivoque », en référence à la toile de Léonard de Vinci représentant un Saint-Jean androgyne. Le personnage, qui évoque chez le peintre l'humanité d'avant le péché, lorsque nature féminine et masculine coexistaient, surgit ici comme un miracle au milieu d'une foule repoussante :

*Lève nonchalamment tes paupières d'onyx.
Verte apparition qui fus ma Béatrix.*

*Vois les pontificats étendre, sur l'opprobre
Des noces, leur chasuble aux violets d'octobre.*

*Les cieux clament les De Profundis irrités
Et les Dies irae sur les Nativités.*

*Les seins qu'ont ravagés les maternités lourdes
Ont la difformité des outres et des gourdes.*

*Voici, parmi l'effroi des clameurs d'olifants,
Des faces et des yeux simiesques d'enfants,*

*Et le repas du soir sous l'ombre des charmille
Réunit le troupeau stupide des familles.*

*Une rébellion d'archanges triompha
Pourtant, lorsque frémit le paktis de Psappha.*

*Vois ! l'ambiguïté des ténèbres évoque
Le sourire pervers d'un Saint Jean équivoque.*

Le Saint Jean « équivoque » de Renée Vivien, inspiré de Leonard de Vinci et qui donne son nom à la gynandre San Giovanni dans *Une femme m'apparut*, naît depuis les ténèbres du monde moderne, et non plus dans un hors temps, comme c'était le cas dans le mythe platonicien de l'androgyne ou dans l'idéal édénique. C'est dans un décor monstrueux, peuplé d'enfants « simiesques », de femmes réduites à leur rôle de

¹⁶⁶⁶ « Donna m'apparve », *ibid.*, p. 130.

reproduction, puisque leur présence n'est insinuée que par la synecdoque de leur poitrine déformée, que ce Saint Jean surgit, par l'entremise conjointe de Sappho et des « archanges ». Il est équivoque à double titre : né de la rencontre entre l'aède païenne et le culte monothéiste, il est homme et femme, païen et chrétien, moderne et antique, tout comme le sujet lyrique. Vivien reprend aux décadents l'identification du poète à l'androgynie : né certes au milieu d'un monde répugnant et par lui, il s'élève au-dessus de lui. Figure du créateur littéraire, il est surtout métaphore de l'œuvre et de son rapport à la mémoire littéraire et aux représentations dominantes.

Plus qu'une image, l'androgynie est un programme poétique que tous ces poèmes cherchent à atteindre. Cet absolu, déjà presque séculaire en 1900 puisqu'érigé par l'esthétique romantique, prend ici une allure nouvelle, puisqu'il se trouve féminisé : Renée Vivien substitue à l'androgynie masculin, puisque fondu dans l'esprit de l'homme poète, un idéal gynandre dont l'émergence est conditionnée par l'émancipation du genre féminin. L'idéal métalittéraire d'un être neutre, à la fois ouvert à l'altérité et uni, demeure toutefois inatteignable pour le sujet poétique. Il n'est d'ailleurs pas un hasard que plusieurs de ces poèmes orgiaques soient réattribués au personnage de San Giovanni dans *Une Femme m'apparut*. Comme les figures féminines mythiques reprises par Vivien, l'androgynie se développe toutefois dans l'envers du réel : soit contre lui, soit dans les Enfers, l'Hermaphrodite est fondamentalement séparé de l'univers. C'est la raison pour laquelle Gaële Deschamps perçoit dans le roman de Renée Vivien une étape décisive mais non un accomplissement pour l'ethos littéraire lesbien. Pour émerger, il faut « d'abord désamorcer l'emprise effective des représentations dominantes, qui barrent le chemin à la constitution de la totalité de soi », aller de l'« espace du négatif à celui de l'affirmation pure », « du fin fond de l'enfer à la splendeur du jour »¹⁶⁶⁷. Or, cette remontée chez Vivien n'est que partielle. Bien souvent, le sujet lyrique demeure disjoint et isolé dans les Enfers. La plupart du temps, la réunion semble impossible : le dédoublement du sujet, la multiplication des masques, permet certes de revisiter fondamentalement le lyrisme, mais annonce aussi son éclatement irrémédiable.

Ce qui conditionne le surgissement du sujet lesbien est aussi ce qui le rend, chez Renée Vivien, profondément irréconciliable. L'éclatement du « moi », qui donne à l'œuvre son caractère ludique et subversif, est aussi vécu sur le mode

¹⁶⁶⁷ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 149.

grave d'un éparpillement, voire d'un dépouillement. « Moi-même ai brisé mon poème » déplore ainsi le sujet lyrique dans « Refrain lassé¹⁶⁶⁸ » d'*À l'heure des mains jointes*, complainte adressée, précisément, à une « ombre » qui est à la fois celle du sujet parlant et de l'amante, duplicité rêvée à laquelle il renonce en se plongeant, cette fois, dans « l'ombre » :

*Ô chère ombre ! moi-même ai brisé mon poème...
Je ne dois plus te voir, dans le calme du soir...
Regarde mon front blême et sens combien je t'aime...
L'ombre, doux voile noir, couvre mon désespoir.*

Quelques pages plus loin, le poème « Vaincue¹⁶⁶⁹ » fait un constat amer : « Mes vers n'ont point atteint à la calme excellence ». Au fil des recueils, l'impossibilité de fixer l'identité du sujet lyrique devient source d'angoisse, et l'interpénétration du « moi » et de l'autre évolue par endroits vers la perte de soi. Toujours dans *À l'heure des mains jointes*, « Ils pleurent vers le soir...¹⁶⁷⁰ » écrit la tentative de rassemblement, par la voix poétique, de ses « souvenirs » :

*Parmi les frondaisons rôdent d'anciens soupirs,
Et le bonheur lui-même est incertain et tremble.
Je suis une qui se recueille et je rassemble
Mes souvenirs, mes souvenirs, mes souvenirs...*

L'affirmation « je suis une » entre ici en confrontation avec l'image de la perte de soi par l'oubli. Au moment où elle dit « je rassemble », la triple répétition « mes souvenirs » symbolise l'impossibilité de cette réunion. Et en effet, nous dit le quatrain suivant, ces souvenirs « se glissent, ainsi que des ombres furtives ». En fait, l'Androgyne *ni homme ni femme*, cet être, comme l'œuvre idéale, à la fois ouvert et fermé, cohabite dans son œuvre avec son jumeau inversé, *L'Être double* à la fois homme *et* femme, qui donne d'ailleurs son nom au roman de Paule Riversdale et apparaît pour la première fois dans un recueil signé du même pseudonyme, *Échos et Reflets* :

*Ma bouche a possédé ta bouche féminine
Et mon être a frémi sous tes baisers d'amant,
Car je suis L'Être double, et mon âme androgyne
Adore en toi la vierge et le prince charmant¹⁶⁷¹.*

Le dédoublement est à la fois un geste d'émancipation de l'influence et un déchirement pour le sujet lyrique, qui oscille perpétuellement entre deux eaux.

¹⁶⁶⁸ Renée Vivien, « Refrain lassé », *À l'heure des mains jointes*, op. cit., p. 185.

¹⁶⁶⁹ « Vaincue », *ibid.*, p. 215.

¹⁶⁷⁰ « Ils pleurent vers le soir... », *ibid.*, p. 194.

¹⁶⁷¹ Renée Vivien, « La Double ambiguïté », *Échos et Reflets*, op. cit., p. 5.

2 - ANDROGYNE OU BICÉPHALE ?

Les tentatives d'atteindre à un idéal de mélange doivent évidemment être lues comme une mise en abîme métalittéraire : comme l'Androgyne, l'œuvre veut assimiler les différentes influences qui s'imposent à elle, pour tenter d'y intégrer — renversement existentiel — un élément nouveau qui leur échappe et les renverse. L'hybridation du genre est à l'image d'une œuvre qui prend acte de l'omniprésence des discours et représentations dominantes et de l'incapacité à s'y substituer entièrement, tout en tachant de leur opposer un regard dévié, capable de produire un ailleurs poétique. L'androgynie idéale demeure toutefois surtout une source d'admiration, et le sujet lyrique, tout comme la narratrice des romans de Renée Vivien, ne peut qu'y aspirer, tenter de l'atteindre par différents biais qui demeurent provisoires ou insatisfaisants. Les personnages androgynes dans les romans de Vivien sont toujours évanescents, et conservent pour la protagoniste une opacité parfois source de frustration. Le sujet poétique, lui, ne parvient que rarement et fugitivement à atteindre cette neutralité idéale. C'est que la perfection androgyne n'est plus neutre depuis déjà longtemps, au seuil du XX^e siècle, comme l'a bien analysé Michèle Causse qui range le mythe du côté des « mots hélas déjà chargés de sens, sémantiquement pollués à l'extrême¹⁶⁷² ». La femme, écrit-elle, a depuis longtemps été évacuée de cette figure antique du double :

L'androgyne, c'est l'escamotage de ce qui n'existe plus (ou pas encore) sur la terre, le féminin non mutilé. L'androgyne c'est le dernier meurtre-avatar du féminin, de la femme. [...] De la copulation de l'ange et de l'homme naît l'androgyne (masculin). La femme est [...] complètement évacuée¹⁶⁷³.

Adrienne Rich le notait déjà dans le poème « Natural Resources »: « *There are words I cannot choose again:/humanism/androgyny*¹⁶⁷⁴. » La quête métalittéraire et existentielle de l'androgyne primordial, qui correspond précisément à ce « féminin non mutilé » chez Renée Vivien, bute contre la surreprésentation d'un androgynat de la complémentarité des sexes, surinvesti par le romantisme et dont le réceptacle exclusif est l'homme poète :

¹⁶⁷² Michèle Causse, « Amazone, Ange, Androgyne. Étude sur l'œuvre de Natalie C. Barney », in *Berthe ou un demi-siècle auprès de l'Amazone*, Paris, Éditions Tierce, 1980, p. 31.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁷⁴ Adrienne Rich, « Natural Resources », *The fact of a doorframe: Poems selected and new 1950-1984*, New York, Norton, 1985. « Il est des mots que je ne peux plus employer : humanisme, androgynie... ».

La complémentarité est un mythe qui traduit une quête de la transcendance. Un mythe qui, s'il reconnaît une égale excellence aux deux principes masculin et féminin, jamais ne consent une égale excellence aux deux existences¹⁶⁷⁵.

Vivien, on l'a vu, reprend ce concept des principes « également puissants¹⁶⁷⁶ » qui ouvre la voie à l'idéal de la fusion androgyne autant qu'il en interdit l'accès, puisque cet imaginaire est alors déjà surinvesti et resémantisé par les discours poétiques masculins, au détriment des femmes. Adrianna M. Paliyenko l'affirme elle aussi dans son étude sur les poètes femmes du XIX^e siècle : L'absolu poétique du sublime et de l'androgyne tel que définis par les romantiques est un idéal patriarcal¹⁶⁷⁷. Bien souvent, dès lors, le sujet lyrique regarde cet être neutre, « non mutilé », de bien loin, et s'identifie davantage à des créatures hybrides qui n'en sont que des versions dégradées ou monstrueuses, telle la « faunesse » lubrique d'*Échos et Reflets*.

Dans toutes les œuvres de Renée Vivien, deux représentations opposées du mélange se font face : d'un côté, l'Androgyne, personnage asexué, renvoyant à tout le vocabulaire du crépuscule, de l'écho et du reflet, de l'autre *L'Être double*, image d'un déchirement insoluble, personnage doublement sexuel. Dans un mouvement platonicien, le « je », dans la poésie comme dans la prose, tend vers le premier et chute vers le second. Deux facettes de la même pièce, l'androgyne/gynandre/hermaphrodite et *L'Être double* se présentent comme deux métaphores de l'influence. Dans les deux cas, le mélange est inévitable, mais il peut être source d'harmonie et d'apaisement, ou au contraire de frustration et de tensions. On retrouve ainsi dans les deux œuvres romanesques le même étrange trio de personnages que l'on a pris l'habitude de penser comme un calque biographique, mais qui peut aussi être analysé comme une personnification des difficultés qui se dressent devant la création lesbienne. *Une femme m'apparut* nous met en présence de la narratrice, de Vally et de San Giovanni, trois avatars de poétesses dont les discussions sont autant de mises en scène du conflit intérieur. Gaële Deschamps écrit à ce propos :

¹⁶⁷⁵ Naomi Vasconcelos, « Les dogmatismes sexuels », in Maryvonne Lapouge, Clélia Pisa, *Brasileiras : voix, écrits du Brésil*, Paris, Ed. Des Femmes, 1977, p. 122.

¹⁶⁷⁶ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 18.

¹⁶⁷⁷ Voir Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française au XIX^e siècle*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020, p. 8-9.

[...] non contente de déroger aux règles du genre autobiographique, l'auteure se disperse elle-même comme sujet qui se souvient et écrit. Dans la fiction, elle se représente sous le « je » de la narratrice, dont on ne connaît pas le nom (elle ne se nomme, ni n'est nommée) et qui traverse une crise, *en même temps que* sous les traits de l'ange San Giovanni, poétesse comme l'auteure, (certaines des œuvres qui lui sont, dans la fiction, attribuées, portent les titres de nouvelles et de poèmes de Renée Vivien). Mais curieusement, la folle sagesse qu'incarnent les personnages de San Giovanni et de Loreley, est ce à quoi renoncera la narratrice¹⁶⁷⁸.

Dans *L'Être double*, publié sous le nom de Paule Riversdale, on retrouve la même configuration. L'héroïne Géraldine de Vauriel, Natacha de Smyrnoff, image de *L'Être double*, et Vivian Lindsay, androgyne et « image idéalisée de la faculté créatrice¹⁶⁷⁹ », qui récite au chapitre XIX, dont le titre reprend le titre du roman, un poème lui-même nommé « *L'Être double* ». Cette mise en abyme sur trois niveaux introduit un texte essentiel pour comprendre le rôle dévolu à ces deux figures dans l'œuvre de Renée Vivien. Conte philosophique plus que poème en prose, l'écrit de Vivian Lindsay est d'emblée présenté comme « plus indéchiffrable aux mortels qu'un papyrus¹⁶⁸⁰ », opacité qui annonce, avant même la lecture du texte, que l'héroïne n'en comprendra pas la leçon. Il s'agit en fait d'une réécriture du mythe de l'androgyne, sur le modèle des versets bibliques. Ishtar, « source des Choses », « Unique et double », y donne naissance, en le pétrissant de ses mains, à la manière de la création d'Adam, « le Divin Hermaphrodite », être primordial et parfait :

L'Hermaphrodite possédait la vigueur de l'Ephèbe et la grâce de la Femme.
Le mystère de son Être unique et double tourmenta l'Univers aux désirs obscurs.
Le Ciel l'appela : Ma Maîtresse, et la Terre le nomma : Mon Amant.
Mais l'Hermaphrodite dédaigna les baisers du Ciel et de la Terre.
Ishtar dit à l'Hermaphrodite :
« Tu es l'Être Parfait. »
L'Univers répéta, comme un écho :
« Tu es l'Être Parfait. »
Ishtar dit encore à l'Hermaphrodite :
« Tu dois demeurer stérile. »
« Car l'Être Parfait ne peut trouver son Égal, et il lui est interdit de procréer des Êtres inférieurs. »
« L'Être Parfait ne doit point chercher l'amour en dehors de lui-même. »
Ainsi parla Ishtar, la Créatrice des Choses¹⁶⁸¹.

¹⁶⁷⁸ Gaële Deschamps, « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, op. cit., p. 181.

¹⁶⁷⁹ Nicolas Berger, Avant-propos de Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁸⁰ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., p. 117.

¹⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 119.

Genèse profane, ce conte donne une nouvelle version de l'Éden primordial. L'Hermaphrodite y vit, conformément au retournement des valeurs établies par Vivien, dans l'harmonie des « marais putrides », et rencontre un « Poisson bleu » qu'il suit pendant sept jours, avant de tomber sur un prophétique serpent marin, allégorie, tout à l'inverse de la tentation biblique, de « l'Éternelle sagesse ». Ce dernier lui livre sa fatale prédiction :

« Je sens que l'inconnu se prépare, et que ce qui doit être va s'accomplir.
Mais, ô Monstre de la Mer, que dois-je redouter sur mon chemin obscur ?
Dois-je craindre le silence des animaux ? »
Le serpent marin répondit à l'Hermaphrodite :
« Ne crois point les animaux. »
L'Hermaphrodite interrogea encore :
« Dois-je craindre sur mon chemin les oiseaux d'ombre et de proie ? »
Le serpent répondit :
« Ne crains pas les oiseaux. »
L'Hermaphrodite interrogea pour la troisième fois :
« Que dois-je craindre alors sur mon chemin obscur ? »
Et le serpent marin répondit à l'Hermaphrodite :
Crains L'Être double dont les paroles et les pensées sont doubles.
Être Double, tu périras par L'Être double. »
Et le serpent marin s'éloigna vers le couchant¹⁶⁸².

Largement métalittéraire, cette prédiction renvoie aux tensions qui animent l'écriture poétique et son rapport complexe à l'influence. La suite du conte de Vivian Lindsay annonce toutefois, comme le récit biblique, une chute primordiale. L'Hermaphrodite, rencontrant la « Chauve-Souris », image de l'hybridité, sa semblable et son opposée, « Être Maudit » car, à l'inverse « la Terre ne [la] reconnaît point et le Ciel [la] repousse ». Comme le sujet lyrique dans les poèmes à portée parodique de Renée Vivien, cette chauve-souris est « aveugle comme la nuit », et retenue au sol par « le poids de son corps », siège du désir érotique qui s'oppose au « désir impossible de l'azur ». Cet Être Double finit par convaincre l'Hermaphrodite que tous deux ne pourront échapper complètement à Ishtar, à la fois, comme la mémoire des textes pour le sujet lyrique, leur créatrice et leur geôlière, qu'en se jetant dans « l'Abîme ». Dès lors, comme dans le mythe de l'Androgyne, l'Hermaphrodite est séparé à jamais entre l'Être masculin, au départ équivalent au « principe mâle », et l'Être féminin, auquel correspond le « principe femelle ». Leur union ne crée que bestialité et violence, et le serpent marin, qui revient, prédit que la seule manière de retrouver un

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 121.

peu de l'harmonie perdue se trouve dans l'homosexualité, permettant, en mêlant les « principes », de retrouver un peu de l'unité double perdue :

Et le Serpent Marin prophétisa dans le soir :
« De la Flamme naquit l'Homme, et de l'Eau naquit la Femme.
« Comme la Flamme, l'Homme sera violent, destructeur et cruel.
« Comme l'Eau, la Femme sera insidieuse, instable et perfide.
« Elle se dérobera toujours à l'étreinte, elle fuira entre les mains qui voudront la maintenir, elle sera Celle que nul ne possèdera jamais.
« Comme la Flamme et l'Eau, l'Homme et la Femme seront deux adversaires et deux ennemis.
« Longtemps l'Homme subjuguera la Femme,
« Mais, ayant vaincu par la violence, il périra par sa propre violence.
« Les guerres diminueront la multitude des hommes,
« Et leur œuvre même les détruira.
« Le règne de la Femme viendra alors, car l'Eau triomphe finalement de la Flamme.
« La Femme aura la Science et la Sagesse, et elle se détournera de l'Homme et se réjouira dans les divines caresses stériles.
« L'Homme s'inquiétera de la Femme, et cherchera vainement à retrouver sa grâce dans l'amour pitoyable des éphèbes.
« Ainsi la Femme prendra l'âme implacable de l'Homme, et l'Homme prendra l'âme attendrie de la Femme.
« Car en eux ressurgira l'âme tourmentée de l'Hermaphrodite, l'âme de l'Être Parfait.¹⁶⁸³ »

Cette réécriture du péché originel mêlée au mythe païen d'Aristophane, déjà elle-même hybride donc, est essentielle. Le retour au règne de l'Hermaphrodite, mélange parfait, est impossible, *L'Être double* travaillant toujours dans le sens d'un retour au sol. Le conte dit le caractère absolu et irréalisable de l'entreprise de Vivien, mettant en abyme, à travers cet Être parfait, l'image d'un œuvre absolue perdue à jamais. Il dit toutefois également que, dans ce monde de la chute, c'est la tentative de remonter vers cet idéal en mêlant les principes mâle et femelle qui compte. Deux images se font donc face qui éclaire tout l'art poétique de Renée Vivien. Le mélange, perpétuel dans son œuvre, tend vers une neutralité que l'erreur primordiale de l'Hermaphrodite, causant la séparation des sexes et l'effacement des femmes, l'empêche d'atteindre. Tout ce vers quoi peut tendre le mélange, c'est l'hybridation, réussite partielle et fugace. On retrouvera ainsi, disséminée dans l'œuvre poétique de Renée Vivien, une quantité de créatures doubles qui ne seront que les avatars inférieurs de cet Être primordial, et parmi elles, la « chauve-souris », qui parcourt tous les recueils.

L'ethos poétique lesbien semble condamné à ne pas atteindre son but, mais incarne déjà la meilleure forme possible de tension vers l'idéal. Cette leçon platonicienne

¹⁶⁸³ *Ibid.*, p. 123.

condamne l'œuvre à une perpétuelle agitation, tout en lui donnant sa grandeur. Le sujet poétique est forcé de redoubler l'acte primordial, oscillant sans cesse entre Hermaphrodite, image d'une œuvre harmonieuse, à la fois ouverte à l'influence et unie, et *L'Être double*, métaphore du déchirement irréparable entre l'autre et le soi. L'Hermaphrodite est violet, vert, orange, irisé, *L'Être double* est à la fois rouge, jaune et bleu, bigarré et en tension. Vivian Lindsay possède une chevelure semblable à un « alliage de bronze et de cuivre¹⁶⁸⁴ » et n'est jamais corporellement décrite, tandis que la bicéphale et sensuelle Natacha a « quelque chose de sauvage et de complexe à la fois¹⁶⁸⁵ ». Dans les yeux de San Giovanni brûlent « deux lueurs rousses¹⁶⁸⁶ », tandis que Vally a des yeux « aigus et bleus comme une lame » et ressemble à une « jeune Faunesse¹⁶⁸⁷ ». Cette tension, personnifiée par l'organisation romanesque, est représentée par le dédoublement des identités mêmes de l'autrice. On retrouve en effet sous les signatures Renée Vivien, Paule Riversdale et Pauline M. Tarn le même triumvirat poétique : Renée Vivien est tendue entre Pauline M. Tarn, celle de l'ombre, et Paule Riversdale, pseudonyme commun à deux femmes, image de l'être poétique bicéphale. Toutes les apparitions de l'expression « Être double » sont d'ailleurs dans les œuvres signées Paule Riversdale. *Échos et Reflets*, que nous avons étudié, donne à voir cette poétique de *L'Être double*, avec un sujet poétique à la fois païen et brutal, des éléments qu'on ne retrouve jamais mêlés dans les œuvres signées Vivien. Étant donnée la part très restreinte des œuvres de Paule Riversdale qui revienne à Hélène de Zuylen, tout se passe comme si l'invitation à une écriture à quatre mains qui n'en est pas vraiment une était une manière de donner une réalité concrète, à l'échelle auctoriale, à cet être bicéphale qui définit en partie la poétique de Vivien. Gaële Deschamps, évoquant la réussite partielle de l'émergence du sujet lesbien – comparé à Eurydice – dans les œuvres de Renée Vivien et de Radclyffe Hall, évoque cette image de la bicéphale :

La posture d'Eurydice évoque pour lors ces « bicéphales » décrites dans *Virgile, non*. Ces femmes ont en effet deux têtes, car « toute leur intelligence les fait tendre également à quitter l'enfer et à ne pas le quitter ». Tout comme Eurydice en cet instant de sa quête, « elles ont une totale compréhension du mécanisme de domination qui a réduit la plupart des âmes à être damnées », de l'autre « elle sont d'opinion qu'il vaut mieux rester maîtres en enfer pour contrôler ce qui s'y passe »¹⁶⁸⁸.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁸⁶ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁸⁸ Gaële Deschamps « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, *op. cit.*, p. 168.

Là où, chez Wittig, « le sujet échappe à l'« unité humaniste » et à la « dualité » en se « scind[ant] indéfiniment »¹⁶⁸⁹, le projet poétique de Renée Vivien, soixante ans plus tôt, tout en étant révolutionnaire, se trouve pris dans un pessimisme insoluble. Elle ouvre la voie à l'idéal de dépassement du genre, mais cet idéal demeure toujours empêché : intégrer « le masculin du Sens¹⁶⁹⁰ » tout en lui imposant un regard critique permet de conjurer l'angoisse de l'influence et la paralysie de l'écriture, tout en condamnant l'œuvre à conserver un part irréconciliable. Comme chez Wittig, « le lesbianisme opère une redéfinition du monde, il désigne l'ennemi, qui n'est pas l'homme, mais la division du monde en deux genres¹⁶⁹¹ » : Vivien fait de la chute de l'Hermaphrodite primordial et de la séparation des « principes » la raison du malheur des femmes. Seul le mélange peut permettre à présent à l'œuvre de s'élever vers cet Éden, mais celui-ci demeure à jamais perdu, et le sujet lyrique lesbien condamné à être toujours tendu entre l'ascension vers l'Hermaphrodite et la chute vers *L'Être double*, métaphore d'une binarité sexuelle intenable et du rapport conflictuel à l'influence masculine qui en découle.

Si l'œuvre écrit sur son échec, ce surtout à partir de 1907, l'incroyable modernité des idées de Renée Vivien ouvre une brèche fondamentale. Pousser la binarité à son extrême ou au contraire chercher le neutre, s'exclure du monde des hommes ou en abolir les principes sexués : Vivien soulevait déjà en 1901 un débat qui continue d'animer les réflexions féministes. Dans *Une femme m'apparut*, la narratrice, image du sujet lyrique dont San Giovanni et Vally sont les deux facettes, partage avec « Ione » sa théorie de l'univers qui reprend les propos de Vivian Lindsay dans *L'Être double* – les deux livres sont opportunément publiés la même année :

« Ne pense plus, ma trop méditative Amie. Ne pense plus, je t'en conjure au nom de notre très ancienne tendresse. Aime quelqu'un, aime quelque chose. L'amour est moins périlleux que la pensée. Je sais quelle hallucination te tourmente. Le Mystère du monde inexplicable te hante perpétuellement. J'ai connu ces tortures devant l'Inconnu. Pour échapper à la mortelle obsession, je me créai jadis une théorie de l'Univers qui a, du moins, le mérite d'une extrême simplicité. Je crois que l'Innommable, que l'Incompréhensible est une pensée double, une pensée hermaphrodite. Tout ce qui est laid, injuste, féroce et lâche, émane du Principe Mâle. Tout ce qui est douloureusement beau et désirable émane du Principe Femelle.

« Les deux Principes sont également puissants, et se haïssent d'une haine inextinguible. L'un finira par exterminer l'autre, mais lequel des deux remportera la

¹⁶⁸⁹ Catherine Écarnot, *L'écriture de Monique Wittig à la couleur de Sappho*, Paris, l'Harmattan, 2003, cité par Françoise Armengaud, « Catherine Écarnot : *L'écriture de Monique Wittig à la couleur de Sappho* », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 22, no. 3, 2003, p. 145.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

victoire finale Cette énigme est la perpétuelle angoisse des âmes. Nous espérons en silence le triomphe définitif du Principe Femelle, c'est-à-dire du Bien et du Beau, sur le Principe Mâle, c'est-à-dire sur la Force Bestiale et la Cruauté.¹⁶⁹² »

L'héroïne d'*Une femme m'apparut* reprend, dans ce passage que nous avons déjà partiellement cité, la genèse profane de Vivian Lindsay après la chute primordiale. La polysémie des deux qualificatifs utilisés ici avec des majuscules justifie la présence conjointe des mentions « pensée double » et « pensée hermaphrodite ». « Innommable » et « Incompréhensible », par leur sens ambigu, peuvent en effet renvoyer à l'Hermaphrodite, figure idéale qui ne peut être nommée ou comprise par les êtres d'après l'erreur originelle, et à *L'Être double* : on choisira alors le deuxième sens de ces termes, désignant alors quelque chose d'ignoble, d'absurde, d'injustifiable. Le sens de la pensée hermaphrodite échappe donc, et le texte écrit ensuite la scission entre les deux principes « mâle » et « femelle ». Le principe mâle est conquérant, « féroce », tandis que le principe femelle est « beau », mais douloureux et passif. Finalement, la narratrice dit espérer que « la victoire finale » sonnera le « triomphe définitif du Principe Femelle ». Dans l'implicite du texte se dessine à nouveau la nécessité d'hybridation et de dépassement : pour « vaincre » et remporter son « triomphe », le Principe femelle doit emprunter le vocabulaire conquérant du Principe mâle. C'est en se servant de ses caractéristiques contre lui que le Principe femelle peut vaincre, mais du même coup, c'est en perdant son essence « Belle » et « Bonne ». On le voit, cette théorie métapoétique se mord la queue : l'émergence de l'œuvre, qui doit claironner la victoire du principe Femelle et de la stérilité, se fait par le biais de l'hybridation et de l'incorporation du principe Mâle. Partout dans l'œuvre poétique, cette résistance et l'idée d'une « double ambiguïté » trouve des échos : le sujet lyrique est double, à la fois androgyne et être double, deux images qui sont elles-mêmes doubles, et ainsi de suite, dans un mouvement de multiplication du moi qui est tantôt vécu comme une libération, tantôt comme un dépouillement, et souvent les deux à la fois.

On comprend dès lors que, comme pour tout le reste des manifestations de l'esthétique symboliste et décadente dans son œuvre, la figure de l'Androgyne, ancrée dans son époque littéraire, prend ici une allure singulière. Figure métaphysique et métalittéraire, l'Hermaphrodite/Androgyne — les deux se rejoignent chez Vivien — est un être insexué, et non pas, comme il l'est dans tant de fictions décadentes, une créature purement sexuelle. Cette créature charnelle, c'est plutôt *L'Être double*, autre image de l'influence, mauvais mélange que le sujet lyrique désire tout autant qu'il le redoute. La

¹⁶⁹² Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 18-19.

représentation de Vivien est en partie héritée de Baudelaire, pour qui l'androgynie est image de l'artiste et du mélange de spleen et d'idéal. Elle reprend au précurseur du symbolisme l'idée que le passage par le mal est nécessaire à l'atteinte du bien, et que celle-ci ne peut dès lors qu'être partielle et imparfaite. La nature du mal et du bien est toutefois tout à fait différente chez Vivien. Là où l'androgynie désigne le sujet désuni chez Baudelaire, il est chez elle un idéal de réunification et de dépassement. La poétesse 1900 emprunte en réalité plutôt à l'auteur des *Fleurs du mal* l'image de « *L'Être double* », expression que l'on rencontre d'ailleurs dans la célèbre conclusion de « De l'essence du rire » : « l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature¹⁶⁹³ ». Surtout, là où le double est image d'un questionnement métaphysique dans la poésie masculine, c'est l'existence même du sujet lyrique lesbien et de l'écriture qui est conditionnée chez Vivien par cette tension ontologique, à la fois inhérente à la prise de parole et mortifère.

En effet, surgissant de « nulle part¹⁶⁹⁴ » et comme sa propre origine, le « je » lesbien s'appuie, pour se définir et se lier au monde, sur un réel dont les discours – médicaux, romanesques, poétiques – l'ont déjà rigidement défini de l'extérieur. Son émergence repose sur ce dédoublement inévitable, imposé conjointement par l'absence de représentation de soi et l'omniprésence du fantasme. Cette différence essentielle fait que le rapport que tient le sujet lyrique avec la figure de l'androgynie, image de l'influence, est véritablement existentiel, dans la mesure où, d'une part, il ne peut exister sans cette hybridation, de l'autre, cette hybridation est toujours danger d'extinction de la voix féminine, puisqu'elle consiste à « établir une coopération entre deux entités dont l'une n'a jamais fonctionné¹⁶⁹⁵ ». Cette tension, qui lui donne naissance, est aussi celle qui finit par le faire taire : les thèmes de l'exil, du dépouillement, du silence, viennent progressivement envahir les recueils. En 1909, le recueil *Sapho*, qui avait donné à Renée Vivien son nom en étant le premier à être signé entièrement, est republié, complété des *Huit poétesses grecques* également traduites, sans nom d'auteur. L'aède grecque, image de la lesbienne primordiale, idéale et bafouée, rendue elle-même double, permet au sujet lyrique lesbien de prendre la parole, mais le condamne, par sa tutelle dévoyée, au même destin. Condamné par avance, le sujet lyrique de Vivien n'en ouvre pas moins une brèche fondamentale.

¹⁶⁹³ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « De l'essence du rire », in *Œuvres complètes*, Seuil, 1988, P. 378.

¹⁶⁹⁴ Monique Wittig, avant-note à Djuna Barnes, *La Passion*, op. cit., p. 16.

¹⁶⁹⁵ Thérèse Plantier, *Le Discours du mâle : logos spermaticos*, Paris, Éditions Anthropos, 1980, cité par Michèle Causse, « Amazone, Ange, Androgynie. Étude sur l'œuvre de Natalie C. Barney », in *Berthe ou un demi-siècle auprès de l'Amazone*, op. cit., p. 35.

L'extinction progressive de la voix lyrique et l'obsession de l'échec des derniers recueils ne sont que les effets d'une entreprise littéralement révolutionnaire, qui cherche à retourner contre lui-même le discours dominant et qui, y parvenant, établit quand même avec lui un compromis mortifère.



Cinq facteurs donc, femme, poétesse, lesbienne, étrangère, écrivant au XIX^e, viennent conjointement concourir à la difficulté de s'affirmer pour le sujet lyrique de Vivien. L'œuvre se présente à la fois dans sa forme achevée et comme le tâtonnement d'un langage qui ne parvient pas à se fixer, comme une perpétuelle tentative. De là probablement, entre autres choses, viennent les retouches incessantes, l'omniprésence du mouvement. L'œuvre s'écrit tout en inscrivant en son sein la difficulté du sujet poétique à se dire et à dire son désir pour l'autre. Chez Renée Vivien, l'émergence du sujet poétique lesbien passe par la déconstruction des discours canoniques sur les femmes et sur les amours lesbiennes, de redéfinition du désir et de l'amour poétique. Le mouvement conjoint de démonstration et de neutralisation de l'influence va avec la multiplication des instances parlantes et le flou de l'identité. Le sujet lyrique lesbien, ne pouvant échapper complètement, dans ses représentations de l'amour, au canon, utilise le dédoublement comme une méthode révisionnelle. La libération du discours paralysant passe par son redoublement sous une forme déviée, souvent parodique et qui, au sein d'une œuvre gynocentrée, permet de dévoiler les travers des textes sources tout en les intégrant au processus de création des poèmes. Ce second degré touche le sujet poétique même, qui endosse à loisir une quantité de masques pour mieux singer les normes, et par là même en en faire émerger de nouvelles. Le démantèlement de l'univocité de la voix lyrique et le regard critique projeté sur le canon poétique, là où il procède d'une crise dans les œuvres du tournant du siècle, conditionne chez Vivien l'émergence du sujet lyrique lesbien. La poétesse ne s'est ainsi pas contentée de mêler, au sein de son œuvre, textes et esthétiques fin-de-siècle. L'instance poétique même de son œuvre est fondée sur le mélange et l'ambiguïté. La recherche de l'ambiguïté sexuelle manifeste dans son œuvre, à travers notamment les références récurrentes à l'hybridation et l'hermaphrodisme, est aussi un programme poétique, celui d'atteindre au neutre.

La multiplication des instances parlantes lui permet d'atténuer conjointement l'« *anxiety of influence* » de Bloom et l'« *anxiety of authorship* » décrit par Susan Gubar et Sandra Gilbert¹⁶⁹⁶. Toutefois, ce paradoxe d'une œuvre à la fois originale et profondément réactive pose des difficultés au sujet poétique. L'influence, à la fois mise en valeur et redéfinie, avec tout ce qu'elle entraîne de jeu mais aussi d'aliénation, apparaît conjointement comme catalyseur de la poésie de Vivien et raison de son échec. Il n'empêche que cette œuvre, la première depuis Sappho, ouvre une voie possible à l'existence poétique des amours lesbiennes, et utilise plus largement, avec une précocité remarquable, des clés d'émancipation de l'écriture que le XX^e siècle se charge de théoriser. Elle réussit par ailleurs le tour de force de revisiter en profondeur l'esthétique décadente alors même qu'elle en incarne, en poussant la hantise de la réflexivité à un paroxysme rarement atteint, une manifestation exemplaire.

¹⁶⁹⁶ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, *op. cit.* ; Susan Gubar et Sandra M. Gilbert, *The Madwoman in the Attic*, *op. cit.*, p. 45.

CONCLUSION

Je n'admets pas qu'on mêle la personnalité de l'artiste à l'œuvre qu'il élabore dans la souffrance. Cet espionnage organisé autour de la vie d'un écrivain, je la condamne à l'égalité de ces lâches profanations de sépulcres que sont les biographies et les publications posthumes.

Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Lemerre, 1904, p. 160.

Renée Vivien et le travail de l'influence

« La tendance propre à la décadence est le second degré¹⁶⁹⁷ », écrit Pierre Jourde dans son étude *L'Alcool du silence*. L'imaginaire dominant de la fin-de-siècle, en réaffirmant le cloisonnement des femmes dans la subjectivité par contraste avec la neutralité masculine, les maintient en opposition frontale avec ce principe d'hyperconscience. Cette opposition suspend durablement la lecture de l'œuvre de Renée Vivien, quand bien même les traces de second degré s'y font plus visibles année après année. Pour point de départ à son questionnement sur « l'écriture féminine de la décadence¹⁶⁹⁸ », Jean de Palacio, étudiant l'œuvre *Vanitas* de Vernon Lee, souligne la rareté, au tournant du siècle, des récits produits par des femmes et portant sur des femmes, *a fortiori* sur des femmes qui elles-mêmes écrivent :

Qu'une femme écrive des femmes en 1891 avait de quoi éveiller l'intérêt, - la chose n'est pas si fréquente à cette époque. Que, de surcroît, un de ces personnages féminins soit un écrivain et, plus précisément, une romancière, fût-ce une romancière « amateur », utilisant de ce fait un curieux procédé de mise en abyme jusque-là réservé aux hommes, m'a semblé mériter un examen un peu approfondi¹⁶⁹⁹.

Cette mise en abyme, qui ouvre la voie à une étude métalittéraire de l'œuvre, se rencontre à de nombreuses reprises dans les récits de Renée Vivien : les héroïnes

¹⁶⁹⁷ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 21.

¹⁶⁹⁸ Jean de Palacio, « Existe-t-il une écriture féminine de la décadence », in *Figures et Formes de la décadence*, première série, Paris, Séguier, 1994, p. 183.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 184.

d'*Une femme m'apparut*, Vally et surtout San Giovanni, sont poétesses, tout comme Vivian Lindsay dans *L'Être double*. Comme si cette présence ne suffisait pas à penser la réflexivité de l'œuvre, les personnages masculins y sont très souvent critiques – Pétrus est « commentateur du Zoroastre¹⁷⁰⁰ » –, ou du moins s'en donnent la stature. Les deux livres sont par ailleurs ponctués de longs dialogues sur l'écriture poétique. Surtout, ils témoignent tous deux textuellement d'une réflexion sur l'imitation et l'influence. Outre la « théorie sur l'imitation¹⁷⁰¹ » développée par Vally au début d'*Une femme m'apparut*, San Giovanni raille vertement, dans le chapitre XIII, les propos d'un commentateur qui écrit regretter « de ne point trouver dans [son] œuvre la trace d'une influence masculine¹⁷⁰². » Dans *L'Être double*, on trouve encore, au chapitre XXVI, une description fort équivoque de la maison de Vivian Lindsay, qui fait se côtoyer les termes de « génie » et d'« influence » :

D'un groupe aux longs vêtements brodés, se détachait une forme rouge. C'était un génie, Présence Invisible pour les acteurs de la scène muette. Il signifiait l'Esprit passé ou présent associé à l'action, l'Influence mystérieuse qui dirige tous les efforts humains. Et, comme émergeant au-dessus d'un nuage de fleurs, s'éclairait une assemblée de poètes vêtus de kimonos blancs¹⁷⁰³.

De ces deux textes, on a admis, sans trop de nuance, qu'ils étaient avant tout des témoignages biographiques, quand on ne les a pas complètement ignorés au profit des poèmes, alors même qu'ils en constituent de précieux éclairages. La part autobiographique existe certes, mais cette réduction de la portée des œuvres fait l'impasse sur tout le discours métalittéraire qui s'y développe, sans compter qu'elle ignore les recommandations de lecture données par San Giovanni elle-même, lorsqu'elle dit ne pas admettre « qu'on mêle la personnalité de l'artiste à l'œuvre qu'il élabore dans la souffrance¹⁷⁰⁴ » :

Le châtement de mon ignorance est dans ces prétendues admirations qui s'adressent à la femme plus qu'à l'artiste. Je n'aspire plus qu'à l'honneur d'être lapidée. Oh ! Rencontrer une compréhension fraternelle, sans étonnement, sans éloges, une compréhension mutuelle et féminine qui consolerait de toutes les paroles lues et entendues¹⁷⁰⁵ !

¹⁷⁰⁰ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, Paris, Lemerre, 1904, p. 15.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁰² *Ibid.*, p. 150.

¹⁷⁰³ Renée Vivien [Paule Riversdale], *L'Être double*, Aurillac, ErosOnyx, p. 146.

¹⁷⁰⁴ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 160.

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 159.

Cette portée réflexive déborde en outre largement les deux romans de Renée Vivien. On pourrait notamment commenter l'omniprésence du vocabulaire simiesque, si souvent mobilisé pour réduire la qualité des œuvres féminines, utilisé pour désigner les personnages masculins qui se singent les uns les autres comme ce jeune homme de *l'Être double* « dont la principale originalité était d'imiter scrupuleusement les cravates de Cliffmere¹⁷⁰⁶ ». Contre le tribut que les femmes auraient envers la littérature masculine, Renée Vivien imagine un monde dans lequel elles se fécondent au travers de leur propre reflet, tandis que les hommes deviennent à leur tour des singes capables seulement d'imiter :

Voici, détachées sur un paysage lunaire, les femmes de cette contrée mystérieuse où ne naissent point de mâles et d'où jamais un homme ne s'en retourna vivant. Le reflet de leur propre image, longuement contemplée en un puits très clair, les rend fécondes. Voici les hommes qui, avant de s'asseoir, creusent dans la terre un trou profond où ils arrondissent ingénieusement leur gênante queue de singe¹⁷⁰⁷.

La part métalittéraire des œuvres n'a en outre cessé de s'accentuer, jusque dans les deux courtes œuvres *Le Christ, Aphrodite et Monsieur Pépin* et *L'Album de Sylvestre* qualifiées par l'autrice elle-même de « satirettes¹⁷⁰⁸ ». La première, dont le titre ne manque pas de rappeler les *Dégénérescence d'Adorée Floupette*, et plus globalement le rassemblement de sublime et de trivial cher aux décadents, contient les articles d'un médiocre journaliste, le justement nommé Monsieur Pépin. L'avant-propos est encore une autre occasion d'évoquer le thème de l'imitation, et de régler leur compte à ceux qui se sont révélés incapables d'analyser la distance prise par Vivien dans ses œuvres :

Me fera-t-on la grâce de m'attribuer le style si personnel et si particulièrement savoureux de M. Pépin ? En toute honnêteté, je ne saurais en assumer le mérite et je considère comme un devoir de remercier les collaborateurs anonymes auxquels j'ai emprunté les tournures de phrases les plus propres à traduire exactement la beauté de nos mœurs¹⁷⁰⁹.

On retrouve là l'agacement de celle qui répond à un critique « Je ne parlais point en mon nom. Je n'ai point un visage de clown¹⁷¹⁰ » à propos du poème « La nuit latente », et qui déplore auprès de Jean Charles-Brun l'existence de « sales articles » qui la compare

¹⁷⁰⁶ Renée Vivien, *L'Être double*, op. cit., 38.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷⁰⁸ Renée Vivien, *Le Christ, Aphrodite et M. Pépin* suivi de *L'Album de Sylvestre*, Aurillac, ErosOnyx, 2020, p. 40.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷¹⁰ Lettre de Renée Vivien en réponse à un critique, citée par Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, Paris, Régine Deforges, 1986, op. cit., p. 268.

au « bonhomme de chez Fursy qui imite Mounet-Sully, Réjane, M. Combes et Baron »¹⁷¹¹. La deuxième de ces œuvrettes contient les pensées des amis d'un certain Sylvestre, dont il nous est précisé dès le départ que « la plupart sont parfaitement idiots¹⁷¹² ». L'album se ferme sur un constat sans appel qui sape le recueil, à l'image du découragement littéraire de Vivien sur la fin de sa vie : « les albums sont idiots. Les gens qui écrivent des albums sont idiots et ceux-là qui forcent leurs amis à devenir ou à demeurer idiots sont plus idiots encore¹⁷¹³. » Les deux textes écrivent surtout, dans un geste de provocation, la multiplication à outrance des masques énonciatifs et des contradictions.

Ils poursuivent en vérité un mouvement largement entamé dans les recueils poétiques, qu'ils permettent *a posteriori* de mieux appréhender. Le très faible nombre d'exemplaires et le discrédit jeté dès leur parution sur les œuvres en prose de Renée Vivien – qui elle-même n'y a certes accordé qu'une importance secondaire –, associés à la ténacité des stéréotypes de genre, ont toutefois empêché que la lecture de ces œuvres ébranle l'image monolithique de la « Muse aux violettes¹⁷¹⁴ » qui s'était construite autour d'elle. De manière générale, les contemporains de Vivien mais aussi les commentateurs plus tardifs n'ont que très rarement établi de connexion entre la posture de la romancière et celle de la poétesse. Il faut souligner ici que si l'insincérité et la réflexivité étaient envisageables en 1900 dans les œuvres romanesques féminines, elles n'étaient pas concevables dans leur poésie, quand bien même le jeu et le second degré formaient depuis de nombreuses années une part intégrante des œuvres poétiques décadentes masculines. À propos de ces dernières œuvres nettement humoristiques, Natalie Barney elle-même écrit qu'elles montrent « l'ironiste qu'aurait pu être Renée Vivien si le poète lui en avait laissé le loisir¹⁷¹⁵ », séparant très nettement les deux casquettes de l'autrice.

Faut-il dissocier l'ironiste de la poétesse ? La poésie de Renée Vivien, on l'a vu, n'est pas dépourvue d'ironie, comme elle est n'est pas dénuée d'autodérision, deux qualités qui, rappelle Pierre Jourde « ne dépasse[nt] pas la décadence » mais « la réalisent en tant que sa nature est de tendre à son propre dépassement »¹⁷¹⁶. Éminemment réflexive, tant par sa construction textuelle, par son esthétique que par

¹⁷¹¹ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, Mauconduit, 2020, p. 193.

¹⁷¹² Renée Vivien, *Le Christ, Aphrodite et M. Pépin* suivi de *L'Album de Sylvestre*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷¹⁴ Camille Le Mercier d'Erm, *La Muse aux violettes. Poème*, Paris, Sansot, 1910,

¹⁷¹⁵ Natalie C. Barney, *La Grande Revue*, p. 260, cité par Patricia Izquierdo, avant-propos à Renée Vivien, *Le Christ, Aphrodite et M. Pépin* suivi de *L'Album de Sylvestre*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷¹⁶ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit.*, p. 21.

la manière dont elle fait émerger, pas à pas et en réfléchissant – au double sens du terme – les clichés de la décadence, une subjectivité nouvelle et multiple, la poésie de Renée Vivien travaille de bout en bout à ce « dépassement ».

« Style » : pour une autre lecture décadente de Renée Vivien

Si la mise en abyme de l'activité de poète dans *Une femme m'apparut* est si remarquable, c'est que Renée Vivien ne se contente pas d'inventer un personnage entièrement fictif. Tout au long du roman, des extraits de poèmes de Vivien sont directement attribués à San Giovanni. Des commentaires critiques dont on sait qu'ils ont réellement été reçus par la poétesse donnent lieu à l'irritation de ce personnage androgyne qui représente, à bien des égards, la forme idéale du « style » pour Renée Vivien. Comme Vivien, San Giovanni est un masque multiple qui, d'ailleurs, ne dit jamais sa véritable identité : c'est par sa ressemblance avec le personnage de Leonard de Vinci qu'elle se trouve affublée de ce nom, dans un passage qui contient une évocation très opportune de la « théorie de l'imitation » de Vally :

Pareille à l'équivoque San Giovanni de Lionardo, à l'Androgyne dont le sourire italien éclaire si étrangement la galerie du Louvre, une amie de Vally écoutait ma Loreley développer sa théorie sur l'Imitation dans l'Art¹⁷¹⁷.

Renée Vivien elle aussi, dans une lettre à Jean Charles-Brun, affirme vouloir être reçue comme « un être androgyne de sexe féminin¹⁷¹⁸ ». Surtout, de la même manière que San Giovanni appuie l'idée que « la fin véritable de l'art » est de « s'éloigner le plus possible de la nature »¹⁷¹⁹, Renée Vivien écrit « Oscar Wilde a raison : "tout ce qui a été tiré de la vie réelle est haïssable" ¹⁷²⁰ ». Tous ces éléments, qui ont influé sur la lecture exclusivement biographique qu'on a souvent faite du roman, auraient pu être pris comme témoin de l'exact inverse : ils attestent au contraire d'une volonté de forger sa propre fiction de personnage-poète, de construire une « esthétique de l'existence », définie par Michel Foucault comme « l'idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence ¹⁷²¹ ». Les lettres de Renée Vivien attestent partout de

¹⁷¹⁷ Renée Vivien, *Une femme m'apparut*, op. cit., p. 17.

¹⁷¹⁸ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun*, op. cit., p. 72.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷²⁰ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun*, op. cit., p. 205.

¹⁷²¹ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, n°326, tome IV, Paris, Gallimard, 2001, p. 402.

cette quête d'esthétisation de soi, qui rejoint effectivement les préceptes d'Oscar Wilde sur le dandysme, et disent l'exact inverse d'une emprise de la biographie sur l'œuvre :

Ma chère amie, Madame Lacheny, m'a donné votre message à propos de Pintard le bien nommé... Pourquoi des notes biographiques ? Vous connaissez ma théorie : la personnalité de l'artiste ou de l'artisan ne doit jamais être mêlée à son œuvre. On devrait respecter son silence, et le laisser poursuivre ses méditations à l'écart... Tout ça pour vous dire que je n'ai rien à dire à Pintard. Dites, si vous voulez, que je suis une vieille femme rhumatisante, et que l'âge m'a rendue hargneuse. Comme ça, il se désintéressera de l'affaire¹⁷²².

Alors que d'autres poètes femmes modèlent leur image pour appuyer la spontanéité de leur écriture, Renée Vivien s'attache à conserver le mystère autour de son existence et de sa figure réelle, voire à le renforcer par des « mystifications¹⁷²³ ». Lorsque Anna de Noailles va du côté de « l'aliénation consentie » et déploie, selon Patricia Izquierdo, « une écriture et un comportement volubiles, chantournés, particulièrement en phase avec l'ambiance Art nouveau et l'image de la Muse Romantique¹⁷²⁴ », notamment en se mettant en scène en « bacchante inspirée, écrivant au saut du lit¹⁷²⁵ », seul importe pour Renée Vivien le personnage-poète multiple, qui n'a ni identité matérielle ni corps. La poétesse s'amuse tantôt de sa « virilité d'emprunt », tantôt se fait passer pour une « vieille femme »¹⁷²⁶, tantôt fait recevoir les critiques par sa bonne. À l'aune de cette fictionnalisation de soi, on comprend mieux sa brouille avec Lévy-Dhurmer à la suite de la publication de son portrait, ainsi que sa frustration face au buste sculpté par Rodin : la construction poétique « Renée Vivien » ne peut être figée dans une image, au risque d'être rappelée à la part très concrète de l'art, celle du « sale métier de femme de lettres¹⁷²⁷ ».

Renée Vivien, dans la droite ligne des poètes décadents et des esthètes anglais, joue à l'opposé des stéréotypes de la sincérité et de la spontanéité féminine. Elle affirme une jonction entre style poétique et style de vie et, plutôt que de faire de l'œuvre un écho de l'existence, prend la vie comme œuvre d'art. Cette mise au jour d'une esthétique de l'existence éclaire la réflexivité partout à l'œuvre dans l'écriture.

¹⁷²² Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun*, op. cit., p. 112.

¹⁷²³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷²⁴ Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque », in Patricia Godi-Tkatchouk (dir.), *Voi(es)x de l'autre : Poètes femmes, 19^e - 21^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 128.

¹⁷²⁵ Nicole G. Albert, « Anna de Noailles et Renée Vivien : des destinées comparées », in Wendy Prin-Conti (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque (1890-1914), heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 128.

¹⁷²⁶ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun*, op. cit., p. 72 et 112.

¹⁷²⁷ *Ibid.*, p. 113.

En effet le style, écrit Marielle Macé, « ne s'oppose ni au banal, ni au commun, mais à l'indifférence¹⁷²⁸ ». Il est en cela éminemment réflexif :

Car le style ne regarde pas simplement l'aspect ; il suppose l'identification de schèmes dominants, adjectivables, qui attirent l'attention, font surgir des détails et ouvrent une vie de différences : des traits tranchent sur d'autres traits, certaines propriétés sont mises en relief, accentuées, d'autre pas. C'est à un des enjeux majeurs de la question du style : il crée une forme-force, des reliefs dans l'apparence, des dynamiques d'écartement, des ponctuations, des « valeurs » (nous y voilà) – un « ceci plutôt que cela » –, et donc potentiellement aussi des violences¹⁷²⁹.

Une construction poétique donc, qui touche l'œuvre comme l'existence, et qui joue à faire saillir des détails pour « ouvr[ir] une vie de différences ». On retrouve là, à bien des égards, le propre de la posture décadente – c'est d'ailleurs le terme de « style » qu'utilise Rachilde pour dénoncer l'œuvre et son « vieux style décadent mort d'hier et déjà abominablement pourri¹⁷³⁰ » –, à la différence près que cet *ethos* fictif de poétesse lesbienne est un inédit de la littérature française. Si elle répond en partie à la crainte de devenir « une pierre de scandale¹⁷³¹ », dont Renée Vivien fait part à plusieurs reprises dans sa correspondance, cette esthétique de l'existence a pour effet d'aller contre le figement de la figure poétique de la lesbienne, en l'arrachant aux représentations figées par les discours masculins.

Hyperconscience et réflexivité président chez Renée Vivien à l'élaboration du style poétique, lui-même renvoyant à l'écriture autant qu'à l'identité du sujet lyrique. Là, plus que dans les images stéréotypées, se trouve l'essence décadente de l'œuvre. Paroxysme fin-de-siècle, elle n'en est pas moins un coup magistral porté à une esthétique qui, de fondamentalement masculine, se fait le cadre d'émergence du sujet lesbien jusque-là tenu pour personnage figé. C'est dans cette tension fondamentale entre adoption et inversion, entre imitation et détournement, que se joue l'importance de l'œuvre. Se construire pour le sujet féminin, et *a fortiori* pour le sujet lesbien, on l'a vu, c'est avant tout passer par le négatif, se poser vis-à-vis d'un déjà là avec lequel négocier, qu'il faut reprendre, inverser, remodeler : tel le Pierrot noir et féminin de Champsaur, tel le jumeau maléfique ou le pantin dont le ressort est cassé¹⁷³² et qui, sans sa violence soudaine, attaque et détruit son créateur, Renée Vivien tend à la décadence un miroir inversé qui, parce qu'il lui renvoie un reflet en

¹⁷²⁸ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 20.

¹⁷²⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷³⁰ Rachilde, « Une femme m'apparut », Paris, Mercure de France, mai 1904.

¹⁷³¹ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷³² Voir Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit.*, p. 44.

apparence fidèle, peut travailler à en saper l'essence. Ce rapport qu'entretient Renée Vivien avec la question de l'influence, s'il est tout à fait singulier et inédit, témoigne de la vitalité des questionnements autour de ce thème au tournant du siècle, et invite à le lier aux questions de genre.

Penser l'influence au prisme du genre

L'œuvre de Renée Vivien n'est pas la seule production de femme dont la lecture est biaisée par la quête des sources à la Belle Époque, tant s'en faut. Elle constitue toutefois un cas exemplaire à plusieurs titres. D'abord, parce que sa poétique « à rebours¹⁷³³ » déborde très largement le carcan imposé à la littérature féminine, sans pour autant que ne soit revendiquée de sa part une quelconque virilité poétique. Vivien n'emprunte dès lors aucune des deux voies imposées aux poètes femmes de la Belle Époque. Elle ne cherche pas non plus le patronage de ses confrères masculins : si on rencontre de nombreuses épigraphes en tête de ses écrits, aucun poème n'est directement adressé ou dédié à un homme. Là où Lucie Delarue-Mardrus multiplie les poèmes « À Guy de Maupassant », « À Paul Verlaine »¹⁷³⁴, nulle trace d'une telle « volonté d'intégration dans un référentiel littéraire patriarcal¹⁷³⁵ » chez Renée Vivien – on notera toutefois qu'il n'y a pas non plus dans son œuvre d'adresse envoyée à d'autres poètes femmes nettement identifiées. Cette spécificité du parcours poétique de Renée Vivien a été déjà largement commentée. La grande lucidité qu'elle semblait avoir sur ce discrédit systématique de la production poétique féminine par le biais de l'influence, et la manière dont elle négocie avec cette menace, en revanche, restait à analyser. Renée Vivien est l'une des seules autrices de la Belle Époque ayant osé intégrer dans ses œuvres des réflexions sur la poésie et sur l'imitation, à avoir joué partout ce jeu de reprise et de déplacement que nous avons analysé. Au cours des premières années du siècle, pourtant, presque aucune femme de lettres ne coupe à ce reproche infantilisant. Un tour d'horizon rapide des commentaires produits sur les œuvres de femmes entre 1900 et 1910 permet de mieux l'appréhender.

Le terme d'« influence », à défaut ses équivalents périphrastiques, est omniprésent dans les anthologies et les recueils critiques consacrés à la production

1733 Patricia Izquierdo, « Renée Vivien à rebours de la littérature féminine de la Belle Époque », in *Renée Vivien à rebours : Études pour un centenaire*, dir. Nicole G. Albert, Paris, Orizons, 2009, p. 31.

1734 Voir Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque », *op. cit.*, p. 127.

1735 *Ibid.*

poétique des femmes au tournant du siècle. En 1909, Charles Maurras écrit à propos de Lucie Delarue-Mardrus dans *Le Romantisme féminin* :

Tout poète sincère [...] confesse l'influence des lectures qu'il a faites dans sa jeunesse : elles ont eu la même importance pour la direction de sa vie que la terre natale et le sang paternel. [...] On ne peut donc exagérer le poids d'une lecture sur l'imagination solitaire d'une enfant vierge que le rayon de la poésie a touchée. Cette action, si elle s'exerce de bonne heure, ne s'arrêtera pas seulement aux thèmes, aux sujets de la rêverie, elle descendra jusqu'au plus intime, et le mode de la pensée, le Penser lui-même, dans la façon de se construire et de s'agencer, se trouvera atteint et modifié¹⁷³⁶.

Un an plus tôt, Alphonse Séché affirme déjà, dans *Les Muses françaises* qu'elle s'est « petit à petit affranchie » de « l'influence de Verlaine, de Maeterlinck et des autres » – on notera qu'il n'est même plus nécessaire de faire une liste précise –, mais qu'elle « subit chaque jour davantage, au contraire »¹⁷³⁷ celle de Baudelaire. Dans *Nos femmes de lettres*, Paul Flat affirme, toujours au sujet de l'autrice d'*Occident*, que l'« influence est transparente, et dans le ramassé de la forme elle accuse au pastiche », avant de nous encourager à « voir plutôt, dans cette profession de foi païenne, une acquisition de seconde main »¹⁷³⁸. Anna de Noailles subit le même traitement : « dès qu'on lit une phrase de Mme de Noailles [...] on discerne les maîtres qu'elle évoque, auxquels elle tend la main pour réconforter sa faiblesse », note le critique, qui décrit quelques lignes plus loin ce « faisceau d'influence » :

D'où la série des influences, visibles comme à travers une glace, pour les yeux les moins prévenus. Et c'est d'abord le faisceau des traits romantiques, autour desquels viendront se greffer tous les autres. [...] Comment imaginer un faisceau plus serré d'influences que celles qui présidèrent à la conception d'Antoine Arnault, le héros de *Domination* ?¹⁷³⁹

Chez Marie de Régner également, souligne-t-il, « c'est l'instinct d'imitation qui l'emporta¹⁷⁴⁰ ». Dans son anthologie, Alphonse Séché convoque encore ce recours pour évoquer « l'art de Renée Vivien », « influencé par deux poètes »¹⁷⁴¹, les volumes de vers de la Baronne de Baye dans lesquels « l'influence de J.- M. de Heredia est directe¹⁷⁴² », ceux de Cécile Périn. Les générations précédentes de femmes auteurs ne

¹⁷³⁶ Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, Paris, À la cité des livres, 1926, p. 83.

¹⁷³⁷ Alphonse Séché, *Les Muses françaises. Anthologie des femmes-poètes*, Paris, L. Michaud, 1908, p. 75.

¹⁷³⁸ Paul Flat, *Nos femmes de lettres*, Paris, Perrin, 1909, p. 92.

¹⁷³⁹ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷⁴¹ Alphonse Séché, *Les Muses françaises, op. cit.*, p. 344.

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 15.

coupent pas non plus à cette manie critique. Paul Bourget, évoquant George Sand dans le troisième tome de ses *Études et Portraits*, déplore : « âme féminine malgré son énergie, et qui avait besoin, pour être fécondée, des influences mâles [...] »¹⁷⁴³. On pourrait encore citer des pages d'exemple de ce type, dont ressortent un certain nombre d'observations. La mise en valeur de l'influence, d'abord, se fait presque toujours sur un mode hyperbolique, avec usage de termes de renforcement — « transparente », « visibles comme à travers une glace » —. Elle est ensuite presque systématiquement traitée sous l'angle de la soumission et de l'inconscience, « subie » par l'autrice *influencée*. Enfin, l'influence obéit à une logique proprement patriarcale, qui renvoie tout à fait à l'analyse que Adrianna M. Paliyenko fait du génie poétique au XIX^e siècle. Entre George Sand « fécondée », Lucie Delarue-Mardrus modelée par ses lectures autant que par le « sang paternel », Renée Vivien « pénétrée »¹⁷⁴⁴ par Baudelaire, l'écriture spermatique de Virey¹⁷⁴⁵ n'est pas loin : l'imagination féminine, tout comme son corps, est pensée comme un terreau stérile, dépendant donc des œuvres masculines qui seules viennent y apporter la possibilité de l'engendrement. Chez Jean de Gourmont, complètement privées de leur individualité, elles deviennent simples porte-parole des grands génies poétiques, dont elles simplifient inconsciemment les œuvres pour les transmettre à la foule :

Quelques-unes se sont même si parfaitement assimilées à la poésie de certains maîtres qu'elles ont, instinctivement, produit des poèmes presque identiques aux leurs. Mais leur art, et ceci est un des caractères de la poésie féminine, sait éliminer ce qui serait trop nouveau pour s'adapter à la sensibilité du public. Par elles, la poésie de Verlaine, de Régner, de Jammes, sentimentalisée, a pénétré dans la foule. Il ne s'agit pas d'imitation, mais d'une assimilation merveilleuse qui devient chez elles une vraie sincérité¹⁷⁴⁶.

Paul Flat lui aussi généralise ce phénomène de l'influence dans l'introduction de son étude, qu'il explique par la nature féminine même :

Par définition, et, si j'ose dire, par constitution mentale, la femme incline à s'adapter, à se plier aux influences : pareille à la liane qui s'enroule autour de l'arbre dont elle partage le destin, elle épouse la forme de qui elle aime, ou de qui elle admire.¹⁷⁴⁷

¹⁷⁴³ Paul Bourget, *Études et Portraits III*, Paris, Plon, 1906, p. 221.

¹⁷⁴⁴ Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, op. cit., p. 14.

¹⁷⁴⁵ Julien Joseph Virey, *De la physiologie dans ses rapports avec la philosophie*, Paris, Baillière, 1844.

¹⁷⁴⁶ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui, essai de physiologie poétique*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 26.

¹⁷⁴⁷ Paul Flat, *Nos femmes de lettres*, op. cit., p. IV.

Les œuvres féminines ne sont ainsi reconnues que sur le mode de la concession. Il faut, pour exister, qu'elles aient été traversées par l'imagination masculine. Il est d'ailleurs à noter que l'influence n'est que rarement caractérisée dans les différentes critiques que nous avons relevées ici : nul besoin, dans la majorité des cas, de préciser le nom exact de *l'influenceur*. La mise en valeur des influences qui président à l'écriture, plus que d'analyser les œuvres avec précision ou de donner au lecteur des repères de lecture, permet de tenir les femmes dans un statut de secondarité. On l'a vu, toutefois, ce statut second d'une littérature qui redoublerait les œuvres primaires est à bien des égards le propre des œuvres de la fin du siècle et constitue paradoxalement la dernière voie possible vers l'originalité. La critique s'attache alors à bien distinguer la littérature au second degré, masculine, de la littérature secondaire produite par les femmes : la première redouble consciemment les œuvres primaires, sur lesquelles elle porte un œil neuf, tandis que les écrits de femmes sont cantonnés au registre passif du non-intentionnel. Rappelons ici que Jérémie Naïm souligne, dans son étude sur le mot « influence » au XIX^e siècle, la porosité entre ce terme et celui d'imitation jusqu'à l'époque moderne :

Le mot « imitation » dans le contexte où il est question d'« influence » ne doit pas surprendre. Ce n'est qu'à l'époque moderne que les deux substantifs se partagent, le premier, le champ de l'intentionnel, le second, celui du non-intentionnel¹⁷⁴⁸.

Si les termes d'influence et d'imitation sont en effet très largement synonymes au fil du siècle, il n'est pas interdit de penser que l'émergence des poètes femmes autour de 1900 a joué un rôle dans leur distinction progressive, et dans l'assimilation de l'influence au champ de l'inconscient. À partir de 1900, en effet, les périphrases permettant de désigner l'action prépondérante des œuvres sources sur les écrits de femmes se multiplient sous les plumes critiques : « singeries », « instinct d'imitation », « assimilation merveilleuse », « servilité »... Au fil de la première décennie du XX^e siècle, cependant, « influence » se met à supplanter ces autres formulations. Le terme devient l'expression la plus courante pour résumer le tribut littéraire inconscient des femmes envers les poètes masculins. À propos de Renée Vivien, Charles Maurras note encore :

¹⁷⁴⁸ Jérémie Naïm, « L'Action de l'influence. Théorie d'un mot au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 2020, n°2, p. 410.

Il [le poète] aurait pu se contenter de transcrire en épigraphe de ses plus beaux vers les Bienfaits de la lune de son père spirituel : *Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser... Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime [...]*¹⁷⁴⁹

Contrairement aux autres formulations, il se passe de précisions supplémentaires pour être simplement associé au verbe « subir » ou à la préposition « sous ». En comparant ce phénomène avec l'utilisation critique du terme « influence » pour les hommes écrivains, on s'aperçoit du rôle décisif qu'ont pu tenir, bien malgré elles, les femmes de lettres dans sa définition moderne.

Le besoin de l'influence

Si l'influence au XIX^e, « loin de se restreindre à l'imaginaire physique de la force, [...] est un mot-relais pour dire une diversité de processus où [...] l'entité influencée joue un rôle capital¹⁷⁵⁰ », cette grande souplesse sémantique tend à se réduire vers la fin du siècle, évolution qu'il n'est pas interdit de mettre en lien avec l'essor de la production féminine. La mise en regard des occurrences du terme dans un cadre masculin d'une part, mixte de l'autre, est à ce titre tout à fait éclairante. Dans une relation d'homme à homme, il est d'abord manifeste que le mot est rarement convoqué pour évoquer l'*influencé*. Si pour les femmes, comme on l'a vu, la source n'a parfois même plus besoin d'être précisée, c'est à l'inverse le point d'arrivée qui n'est pas toujours spécifié face aux œuvres masculines. Alphonse Séché, dans *Les Caractères de la poésie contemporaine*, publié en 1912, affirme ainsi que « deux poètes ont exercé une influence prédominante sur la poésie contemporaine : Baudelaire et Verlaine¹⁷⁵¹ ». Du côté des disciples, le vocabulaire utilisé dénote préférentiellement une action volontaire, là où tout un lexique de l'inconscience vient désigner les relations des poètes femmes à leurs précurseurs. Si le génie littéraire exerce une influence, l'auteur second, lui, « imite » ou « assimile » sur un mode actif. On observe bien ce rapport de collaboration dans les commentaires de Jules Barbey d'Aurevilly sur les poètes de la première moitié du siècle. Il y dessine une généalogie du romantisme en insistant sur la transformation des imitateurs en *influenceurs* :

Lamartine sema autour de lui des adorateurs, qui chantèrent, à leur tour, sur ce mode nouveau qu'il avait inventé ; car c'est, le destin des grands poètes de produire des imitateurs qui vengent la médiocrité humaine de la supériorité du génie, et

¹⁷⁴⁹ Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, op. cit., p. 18.

¹⁷⁵⁰ Jérémy Naïm, « L'Action de l'influence. Théorie d'un mot au XIX^e siècle », op. cit., p. 406.

¹⁷⁵¹ Alphonse Séché, *Les Caractères de la poésie contemporaine*, Paris, Sansot, 1913, p. 101.

l'empêchent d'avoir trop d'orgueil en le forçant de se regarder dans le miroir diminuant de leurs œuvres. Après Lamartine, humilié dans ses imitateurs, vinrent d'autres poètes inférieurs à cet incomparable. Ils étaient, eux, dans une tradition. Ils appartenaient à des groupes et à des familles. Archaïstes d'imitation plus ou moins, Victor Hugo rappelait Ronsard et le XVI^e siècle, de Musset, La Fontaine et Byron. Or, à leur tour, Musset et Hugo ont influé, par l'admiration qu'ils ont inspirée, sur la poésie contemporaine¹⁷⁵².

Il appartient au poète qui reçoit une influence de l'assimiler ou au contraire de la rejeter. Dans l'un ou l'autre cas, elle ne donne lieu à la création que sous l'effet d'une action de sa part : elle s'offre comme une occasion plutôt que comme une condition. Dès lors, il est imitateur, et le maître devient « exemple » dont il convient de s'inspirer. C'est ce qu'écrit Jean-Ernest Charles à propos de Brunetière :

Non, les hommes agissent maintenant sur les autres hommes par l'exemple de vigueur intellectuelle et morale qu'ils donnent. Et c'est pourquoi, aussi, Brunetière mérite d'exercer sur eux une action prépondérante et durable. Il est mieux qu'une influence : il est un exemple¹⁷⁵³.

Là où les autrices émergentes sont perpétuellement rappelées par leurs contemporains à leurs maîtres, dont la force virile – celle du père ou de l'amant, selon le vocabulaire utilisé – est l'entremise nécessaire pour atteindre à la fécondité poétique, il s'établit un rapport fraternel entre les hommes. Les auteurs seconds sont des imitateurs jusqu'à ce qu'ils parviennent à se défaire de leurs maîtres pour les égaler. C'est ce que fait Baudelaire avec Edgar Allan Poe, toujours selon Barbey d'Aurevilly :

Baudelaire, pendant toute sa jeunesse, traîna un livre de génie à travers d'imbéciles éditeurs qui n'en voulaient pas, et qui maintenant l'impriment à genoux ! Baudelaire ressuscita, lui, Edgar Poe ; car la poésie de ces deux poètes, dont l'un traduisit l'autre, n'est pas, comme on pourrait le croire, une imitation réussie, mais, dans leur double inspiration, c'est la plus puissante identité¹⁷⁵⁴.

On le voit ici, les métaphores de la vie et de la mort, de la stérilité et de la fertilité sont utilisées dans un sens inverse selon que l'on parle d'hommes ou de femmes : Baudelaire redonne vie à Poe, là où les femmes de lettres sont engendrées par le génie masculin. L'utilisation des termes d'imitation ou d'influence commence ainsi à se polariser dans les critiques du tournant du siècle, et leur répartition semble obéir, entre autres éléments, à des préjugés de genre. Cette séparation continue par la suite

¹⁷⁵² Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes. XI, Les Poètes*, 2^e série, Paris, Édition de Paris, 1889, p. 296.

¹⁷⁵³ Jean Ernest-Charles, *La Littérature française d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1902, p. 66.

¹⁷⁵⁴ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes. XI, Les Poètes*, *op. cit.*, p. 323.

de s'accentuer. Dans les années vingt, alors que la copie involontaire des femmes est toujours régulièrement soulignée¹⁷⁵⁵, Remy de Gourmont appelle ainsi les jeunes auteurs à délaisser la catégorie de l'influence en littérature. Celle-ci se trouve en effet vidée de son sens, dans la mesure où le rôle donné au disciple par Gourmont dans cette collaboration est prépondérant :

Étudiant un écrivain, on aime (c'est une manie que Sainte-Beuve nous légua) à connaître sa famille spirituelle, à dénombrer ses ancêtres, à établir de savantes filiations, à noter, tout au moins, des souvenirs de longues lectures, des traces d'influence et le signe de la main mise un instant sur l'épaule. Pour qui a beaucoup voyagé parmi les livres et les idées, ce travail est assez simple et souvent facile au point qu'il vaut mieux s'en abstenir, ne pas contrister l'adroite ordonnance des originalités acquises¹⁷⁵⁶.

Qu'elle mène vers la « stérilité » ou qu'elle se présente comme voie d'accès à un idéal de « communion fraternelle des âmes¹⁷⁵⁷ », l'influence évoque presque toujours un rapport actif vis-à-vis du précurseur chez les hommes. Cette collaboration justifie d'ailleurs une grande sévérité lorsque l'œuvre du disciple s'avère incapable de se détacher de celle du maître. Face aux œuvres de femmes, à l'inverse, l'influence étant considérée comme un besoin et non un choix, comme une emprise nécessaire et involontaire, la mise en valeur du tribut se fait très souvent, on l'a vu, avec une bienveillance affichée. Cette inégalité de traitement crée d'ailleurs l'agacement de Renée Vivien, dans une lettre d'avril 1903 :

Vous savez que je n'ai jamais reçu l'article de Rocher. Thouret m'a écrit pour me dire qu'il écrivait un article « pour me défendre contre la légère attaque d'Edmond Rocher ». Ce rôle de chevalier défenseur m'a déplu, - je n'ai besoin de personne pour me défendre, je sais tout comme une autre engueuler les gens qui m'emmerdent (ils sont rares !). Alors je lui ai répondu qu'Edmond Rocher avait parfaitement raison, et que j'aimais mieux la sévérité que l'excessive et un peu méprisante indulgence de certains critiques. - C'est vrai, je hais cette odieuse « galanterie » française qui empêche de voir chez une femme un adversaire digne de horions¹⁷⁵⁸.

Sous la sollicitude de façade, en effet, la mise en valeur d'une copie inconsciente – donc innocente – est encore un moyen de refuser aux femmes toute capacité créatrice. Contrairement aux hommes, leur inspiration ne peut être active, et ne peut

¹⁷⁵⁵ Pour Renée Vivien, pensons notamment à Yves-Gérard le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Aix-en-Provence, Éd. Du Feu, 1930, p. 36. « La copie est fait de très bonne foi et comme inconsciente [...] »

¹⁷⁵⁶ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 108.

¹⁷⁵⁷ Jérémy Naïm, « L'Action de l'influence. Théorie d'un mot au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 416.

¹⁷⁵⁸ Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean-Charles Brun*, *op. cit.*, p. 100.

donc jamais tendre vers ces « originalités acquises¹⁷⁵⁹ » qu'évoque Remy de Gourmont dans *Le Livre des masques*. Ceci explique d'ailleurs pourquoi elles semblent définitivement bloquées dans une position d'*influencées* : si les poètes imitateurs deviennent à leur tour les maîtres à penser des générations suivantes, les femmes sous influence ne peuvent nullement passer d'un pôle à l'autre. C'est le constat abrupt que pose Jean Ernest-Charles dans *La Grande revue* :

Il est indiscutable qu'aucune des poétesses auxquelles des gens très surexcités ont attribué du génie n'a exercé la moindre influence sur la littérature d'aujourd'hui ou sur l'âme contemporaine. Des réputations bruyantes et qui passent. Nulle action¹⁷⁶⁰.

Dans un article qu'elle consacre aux « marraines oubliées de la jeunesse 1900 », Wendy Prin-Conti évoque la « conception biaisée de la réalité¹⁷⁶¹ » qui laisse dans l'ombre le rôle tutélaire de certaines poètes femmes de la Belle Époque sur la génération de 1910. S'il arrive que des autrices reconnaissent avoir été inspirées par d'autres femmes de lettres, antérieures ou contemporaines, cette filiation se produit en vase clos : la circulation de l'influence depuis un pôle féminin vers un pôle masculin est rendue impossible par la nature qu'on prête à l'un et l'autre genre. Ainsi les femmes sont-elles « naturellement, nécessairement, fatalement imitatrices¹⁷⁶² », lorsque seuls les hommes peuvent prétendre à utiliser l'influence comme catalyseur vers l'originalité, et donc devenir à leur tour « l'identité structurante¹⁷⁶³ » d'une nouvelle famille littéraire.

Contre la sincérité féminine

Ce traitement particulier de l'influence dans les œuvres féminines de la Belle Époque permet d'exclure radicalement les poètes femmes de la sphère de la réflexivité, incompatible avec la sincérité, qualité prétendument inhérente à leur nature. Si le poncif de la sincérité féminine n'a jamais empêché que les femmes soient à l'occasion considérées comme des traîtresses, c'est précisément parce qu'un lien était rigidement établi entre sournoiserie et refus d'appartenir à son sexe : la femme fatale, menteuse, perfide est d'autant plus monstrueuse qu'elle témoigne d'une dégénérescence de la nature féminine. On trouve peu ou prou la

¹⁷⁵⁹ Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁶⁰ Jean Ernest-Charles, *La Grande revue*, cité par Alphonse Séché, *Les Muses françaises*, *op. cit.* p. 360.

¹⁷⁶¹ Wendy Prin-Conti, « Les femmes poètes, marraines littéraires oubliées de la jeunesse 1900 », in *Femmes poètes de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁶² Jean Ernest-Charles, *La Grande revue*, cité par Alphonse Séché, *Les Muses françaises*, *op. cit.* p. 359.

¹⁷⁶³ Jérémy Naïm, « L'Action de l'influence. Théorie d'un mot au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 422.

même dichotomie quant aux poètes femmes avec cette injonction à la sincérité, au risque de se voir qualifier de « bas-bleu » ou d'« hommesse ». Cette sincérité féminine, on le comprend, n'a pas pour unique avantage de dénier aux autrices toute capacité de penser la littérature. Plus largement, en leur ôtant tout potentiel d'influence au-delà du cercle restrictif de l'écriture féminine, elle leur ferme les portes de l'histoire littéraire. Le procédé n'est pas neuf au tournant du siècle, et les femmes de lettres sont un certain nombre à s'attaquer, plus ou moins directement, à ce stéréotype de la spontanéité.

Renée Vivien n'est pas la seule à jouer avec le canon et à lui apposer un regard critique. Si son exemple est, comme on l'a vu, particulièrement remarquable – notamment du fait de sa position doublement, voire triplement marginalisée – il ne faudrait toutefois pas tomber dans le piège du régime d'exceptionnalité en insistant trop sur l'exclusivité de sa posture subversive. D'autres ont joué avec le canon et l'influence, et la Belle Époque se présente comme un moment important dans l'histoire de la production poétique des femmes parce qu'outre l'essor des publications, elle est une période durant laquelle un vent de révolte souffle – certes souvent discrètement – contre certains clichés misogynes séculaires. Patricia Izquierdo a bien montré, dans son étude d'un corpus de poètes femmes entre 1900 et 1914, que plusieurs d'entre elles usaient de stratégies de subversion, que celles-ci concernent « le rejet du masculin », « la transgression stylistique » ou la « transgression générique »¹⁷⁶⁴. Outre Renée Vivien, elle cite Natalie Clifford Barney, Lucie Delarue-Mardrus, Judith Gautier, Marguerite Burnat-Provins et Valentine de Saint-Point. Il faut encore ajouter Marie Krysinska, dont les revendications autour de l'invention du vers libre, quelques années avant cette éclosion de la production poétique des femmes, restent un cas inédit dans l'histoire littéraire.

Dès 1900, Natalie Clifford Barney publie ses *Quelques portraits-sonnets de femmes* accompagnés d'une longue préface provocatrice, dans laquelle se développe, derrière l'humilité caricaturale, une critique amusée, notamment au sujet du jeu des dédicaces auquel elle ne s'adonne qu'à la condition de l'afficher pour ce qu'il est, une convention obligatoire¹⁷⁶⁵ :

¹⁷⁶⁴ Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque », *op. cit.*, p. 132-135.

¹⁷⁶⁵ Voir à ce sujet Camille Isler, « "Je ne pouvais pourtant pas refuser à mes vers la protection de ma prose", théorie et dérision dans la préface de *Quelques portraits-sonnets de femmes* de Natalie Barney », in Camille Isler, Wendy Prin-Conti (dir.), *Théorie littéraire féminine à la Belle Époque*, Acta Fabula, à paraître.

La poésie intitulée *Divagation* je dédie à la mémoire de Stéphane Mallarmé : elle peut donc se permettre le luxe d'être affranchie. [...] Quant aux deux sonnets de onze syllabes, j'ai, pour m'appuyer, un mètre de Shakespeare. Je crois que l'adaptation peut être heureuse avec l'aide d'un pareil interprète¹⁷⁶⁶.

Si elle se qualifie toujours en 1931 d'« antiféministe¹⁷⁶⁷ », Lucie Delarue-Mardrus publie dès ses premiers recueils des poèmes tout à fait subversifs, parmi lesquels « *Le Bébé*¹⁷⁶⁸ », dans *Occident*, qui réfute l'instinct maternel, ou « *Femmes* » qui un an plus tard déplore la violence virile. Surtout, comme le signale Patricia Izquierdo, elle « s'émancip[e] du code d'écriture traditionnel¹⁷⁶⁹ », subversion qu'elle présente a posteriori comme une volonté de « tirer une bonne fois [ses] sœurs de la bégueulerie du ton noble utilisé en poésie féminine » qui « [leur] laissait un rôle de pleureuse¹⁷⁷⁰ ». N'oublions pas que, toujours dans les premières années du siècle, elle écrit par ailleurs une série de poèmes lesbiens érotiques restés secrets, et publiés un demi-siècle plus tard par Natalie Barney sous le titre *Nos secrètes amours*. C'est en plein jour à l'inverse que Marguerite Burnat-Provins évoque sa tentation pour l'adultère dans *Le Livre pour toi*, dont Patricia Izquierdo écrit :

Cette confession à la première personne, oscillant entre poème en prose et prose poétique, autobiographie et roman, élégie et cantique, échappe à toute classification, comme s'il avait fallu éclater la gangue métrique et prosodique pour exprimer le désir féminin¹⁷⁷¹.

Toutes ces œuvres, en s'éloignant des attendus de la poésie féminine sans pour autant que leurs autrices, dans leurs premières publications du moins, ne valorisent de fracture entre leur identité de femme et la virilité de leur *ethos* poétique, participent à battre en brèche les stéréotypes qui paralysent la créativité féminine. Il reste encore beaucoup à creuser sur ce sujet, notamment dans les travaux de celles que l'on a pris l'habitude de ranger du côté de la mièvrerie sans pousser l'enquête plus avant, quand on sait pourtant la capacité de l'histoire à modeler les portraits féminins. Que dire par exemple de ladite « poétesse de la maternité » Cécile Sauvage, dont les publications posthumes au *Mercure de France*, établies et remaniées par son mari, dissimulent volontairement les textes érotiques évoquant sa passion adultère

¹⁷⁶⁶ Natalie C. Barney, *Quelques portraits-sonnets de femmes*, Paris, Ollendorff, 1900, p. XIII.

¹⁷⁶⁷ Lucie Delarue-Mardrus, « Billet de la parisienne », *Le Journal*, 20 janvier 1931.

¹⁷⁶⁸ Lucie Delarue-Mardrus, « *Le Bébé* », *Occident*, Paris, La Revue Blanche, 1901, p. 75.

¹⁷⁶⁹ Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque », *op. cit.*, p. 134.

¹⁷⁷⁰ Lucie Delarue-Mardrus, *Mes Mémoires*, Paris, Gallimard, 1938, p. 109.

¹⁷⁷¹ Patricia Izquierdo, « Entre tradition et subversion, stratégies d'écriture des femmes poètes à la Belle Époque », *op. cit.*, p. 136.

pour Jean de Gourmont ? Une étude demeure à faire, plus largement, sur la place de *l'insincérité* - entendue au sens de tromperie, de distance, de jeu sur les stéréotypes de genre - dans les écrits féminins de la Belle Époque. Les œuvres de Natalie Barney et Renée Vivien, qui en constituent des exemples flamboyants, ne sont pas les seules à nous y inviter.

Ressouder une identité poétique féminine

Le principe de sincérité est l'un des pôles de la double contrainte qui pèse sur les poètes femmes, l'autre chemin possible étant de revendiquer une virilité d'écriture en rupture avec son identité de femme. Beaucoup d'entre elles jouent d'ailleurs conjointement sur ces deux tableaux, aussi contradictoire que cela puisse paraître. C'est que l'un comme l'autre se rejoignent pour dire l'impossibilité de la réflexivité féminine, alors même que, paradoxalement, les deux voies forcent une séparation entre l'autrice et la voix poétique. Qu'on le veuille réduit à une émanation sincère, ou au contraire séparé du corps de l'autrice, le sujet lyrique féminin est toujours partiel et ne correspond jamais à l'identité de la poétesse : il est forcé d'être disjoint.

Les poètes femmes qui, d'une manière ou d'une autre, subvertissent ces injonctions contradictoires participent à ressouder un sujet poétique féminin, à faire émerger une parole qui ne soit plus essentiellement en désaccord avec elle-même. Ces tentatives de réconciliation se traduisent notamment par l'utilisation – assez rare mais toujours fort symbolique – chez certaines de ces femmes du terme de « poétesse ». L'assimilation à une féminité éthérée, voire la connotation nettement péjorative de ce terme est bien entérinée en 1900. Le terme s'impose au fil du XIX^e siècle non pas pour reconnaître la possibilité de coexistence entre identité féminine et poésie, mais au contraire pour désigner un canon séparé, reposant sur des « muse[s] de second ordre dépourvu[es] d'originalité¹⁷⁷² ». Étroitement lié à l'idée de sensibilité, « poétesse » exclut toute capacité réflexive, tandis que « poète », associé à des accords masculins, dit la nécessité de sortir de l'identité de femme pour atteindre à la poésie. L'un et l'autre contiennent, sur des modes opposés, la même conclusion. Le terme poétesse n'est plus guère utilisé par les premières concernées au tournant du siècle. On le trouve surtout sous les plumes critiques, celle de Jean de Gourmont écrivant que « ce que ces poétesses cherchent à exprimer, c'est la vibration immédiate de leur sensibilité, le mouvement même de leur

¹⁷⁷² Adrianna M. Paliyenko, *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française au XIX^e siècle*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020, p. 52.

émotion spontanée¹⁷⁷³ », celle de George Casella et Ernest Gaubert qui, prenant acte de « l'explosion de la sincérité féminine », constatent que « chaque jour, le nombre de poétesses augmente¹⁷⁷⁴ ». Il donne surtout lieu, en 1908, à une satire sévère signée J.- M. Lentillon, *Les Poétesses ridicules*.

On observe pourtant, chez un certain nombre de poètes femmes, bien souvent celles qui sont reconnues par l'avis général comme les plus subversives de l'époque, un retour partiel, en apparence paradoxal, de ce terme mal-aimé. Si Anna de Noailles affirme préférer s'appeler « poète » que poétesse car « Athénée en toutes choses favorise la race mâle », Lucie Delarue-Mardrus publie dans *Occident* une « Supplique¹⁷⁷⁵ » remarquable dans laquelle elle établit un lien osé entre « poétesse » et « génie », au travers de la figure de Sappho :

*Quand le couchant se meurt dans tes eaux vespérales,
Mer, en passant le long de tes vagues, j'entends
Rôder en toi le chœur des âmes ancestrales
Qui, de même que moi, te hantèrent longtemps,
Les poétesses et immortelles maîtresses
À qui pesèrent trop leurs cœurs gros de tendresses,
Âmes païennes, âme étrange de Sappho
Hurlant d'amour et de génie avec ton flot...*

Ce rappel de Sappho, qui permet l'utilisation neutre, et non plus péjorative, du terme de « poétesse », permet dans un second temps l'identification. Ainsi trouve-t-on de nouveau le terme, à deux reprises, dans le poème « Belle nuit » :

*Sous la lune qui vit ta joie et ta douleur,
Je t'ai chantée, aimée, admirée en mon cœur,
Moi poétesse vierge, ô toi la poétesse
Courtisane, ô toi l'aigle orgueilleuse, l'Altesse¹⁷⁷⁶ !*

La filiation avec Sappho est ici nettement revendiquée par la répétition de « poétesse » en parallélisme autour de l'hémistiche, la première occurrence désignant le sujet lyrique et la seconde l'aède grecque : l'aura de cette voix primordiale permet à Delarue-Mardrus de débarrasser le statut de « poétesse » de son interprétation moderne et de rappeler la possibilité d'association de la féminité et du génie. Si cette volonté de ressouder le sujet poétique féminin disjoint disparaît dans la suite des recueils de Lucie Delarue-Mardrus, elle demeure vivace chez Renée Vivien, qui utilise presque systématiquement le terme de « poétesse » pour désigner Sappho ainsi que

¹⁷⁷³ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit., p. 28.

¹⁷⁷⁴ George Casella, Ernest Gaubert, *La Nouvelle littérature*, Paris, Sansot, 1906, p. 136.

¹⁷⁷⁵ Lucie Delarue-Mardrus, « Le Bébé », *Occident*, op. cit., p. 57.

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 253.

ses acolytes, dont elle traduit les œuvres dans *Sapho et huit poétesses grecques*. San Giovanni la gynandre, dans *Une femme m'apparut*, est appelée indifféremment « poète » ou « poétesse », comme pour signifier le peu de poids de l'identité de genre dans la qualité du travail littéraire. Chez l'une comme l'autre, et si le geste demeure très marginal, on trouve les bribes d'une redéfinition du genre féminin sur un modèle neutre, là où la neutralité – comme l'objectivité – était jusque-là perçue comme exclusivement masculine.

Après un siècle particulièrement rude envers les femmes auteurs, caractéristique dont Adrianna M. Paliyenko précise qu'elle s'est renforcée à partir de 1871, l'essor des voix féminines à l'orée du XX^e s'accompagne d'une prise de conscience des raisons et des ressorts de leur exclusion hors de la sphère de la création. Parmi les poètes, elles sont plusieurs à intégrer dans leurs œuvres une réflexion plus ou moins nettement lisible sur leur statut. Que cette réflexivité se matérialise par l'ironie, la satire, l'attaque franche, la déconstruction stylistique ou générique, la revendication d'une filiation féminine, elle participe toujours à nuancer les discours dominants, et par là même à réconcilier création et féminité. L'utilisation élogieuse du terme « poétesse » est un symbole de ce mouvement de réappropriation, qui trouve bien d'autres manifestations. Au-delà du cas exemplaire de Renée Vivien, et si elle existe déjà chez leurs aïeules, la quête de construction d'un sujet poétique féminin qui ne soit plus modelé par l'axiologie sincérité/virilité se rend davantage visible à la Belle Époque. Là où les femmes sont exclues de l'activité poétique, chaque œuvre féminine est une négociation ontologique et littéraire, comme l'a rappelé Gretchen Schultz¹⁷⁷⁷. Les modalités d'expression de cette négociation, exclusives à chaque autrice mais représentant ensemble un moment particulier de l'histoire littéraire, méritent d'être davantage explorées — quand bien même elles apparaissent parfois discrètes —, tout comme le rôle prépondérant que tiennent les femmes lesbiennes et bisexuelles dans ce mouvement d'émancipation.

La description des différentes influences qui se croisent dans l'œuvre de Renée Vivien par les commentateurs de son œuvre continue souvent de manquer de nuances dans les décennies qui suivent son décès, et jusqu'à nos jours. On a toujours tendance, pour la ramener vers une sphère connue, à forcer son intégration au sein de tel ou tel courant littéraire, à mettre en avant ses maîtres, souvent sans expliciter les

¹⁷⁷⁷ Voir Gretchen Schultz, *A Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999.

limites, pourtant sensibles, de ces divers rattachements. C'est là le propre de la littérature dite secondaire : pour la définir de manière intelligible, il est tentant de la rapporter aux œuvres primaires, celles qui incarnent des jalons de l'histoire littéraire. Ce phénomène est accru lorsque l'on parle de la production poétique — et plus largement artistique — des femmes. L'une des forces de l'œuvre de Renée Vivien, pourtant, est de parvenir à une forme de surplomb vis-à-vis des différentes vagues esthétiques qui traversent la fin-de-siècle. Ce regard distancié est d'ailleurs, à bien des égards, une contrepartie logique à l'exclusion hors de sphères traditionnelles de la création littéraire. La position oblique qu'elle occupe se traduit, dans l'œuvre, par un rapport tout à fait singulier à la mémoire de la littérature, aux antipodes des stéréotypes tenace qui définissent la « poésie féminine ». Suivre la piste de l'influence et de l'imitation chez Renée Vivien permet, outre la mise au jour de cette singularité, de poser plusieurs constats sur l'époque 1900 et sur la place alors concédée aux femmes en poésie, ainsi que d'ouvrir de nouvelles perspectives d'étude. Son exemple nous montre que la réflexivité affichée dans les œuvres poétiques féminines du tournant du siècle représente toujours une prise de risque fondamentale, lorsque la toute relative bienveillance à l'égard de leurs écrits ne tient qu'au fil de la sincérité que l'on y souhaite trouver. Il témoigne de la tendance des exégètes à minorer toute intentionnalité dans les œuvres de femmes, et nous invite dès lors à en exhumer les traces, en se confrontant aux incertitudes et au risque inverse, celui d'en exagérer la part consciente. Le regard porté sur l'œuvre de Renée Vivien soulève également des interrogations sur la notion d'influence au XIX^e siècle, sur les enjeux de pouvoir qu'elle agite, sur le rôle possible de la production littéraire des femmes dans sa redéfinition progressive. Comprendre la singularité de sa position, plus généralement, permet de mettre en valeur la grande diversité de la production poétique des femmes en 1900 et ainsi de résister au danger toujours présent de la réduire à un bloc monolithique. Dans les résistances particulières qu'il rencontre, dans ses contradictions, dans son évolution, le travail de Renée Vivien révèle enfin de manière exemplaire la redéfinition du lyrisme traditionnel qu'implique l'émergence d'une subjectivité lesbienne.

ANNEXES

Annexe 1 – Quelques instruments de la collection de Renée Vivien

Annexe 2 – Illustrations de quelques livres de Renée Vivien

Annexe 3 – Illustration d'*Une femme m'apparut*

Annexe 4 – Quelques poèmes étudiés

Annexe 5 – Tableau des formes poétiques

Annexe 6 – Tableau du vocabulaire musical

Annexe 7 – Tableau des couleurs et nuances

Annexe 8 – Tableau du décor poétique

Annexe 1 :

Quelques instruments de la collection Renée Vivien

©Musée de la musique, Cité de la musique



Carillon japonais,
XIXe siècle.



Tambour à fente Mokugyo chinois,
XIXe siècle



Luth Biwa japonais,
XIXe siècle



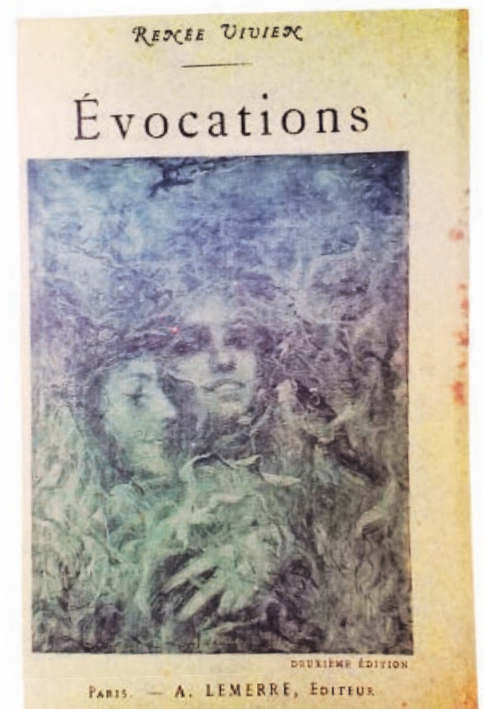
Basson serpent droit russe,
XIXe siècle



Lyre Kissar éthiopienne,
XIXe siècle

Annexe 2 :

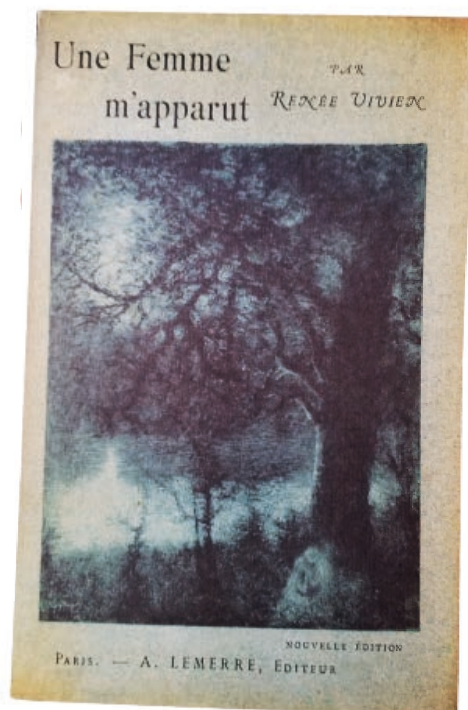
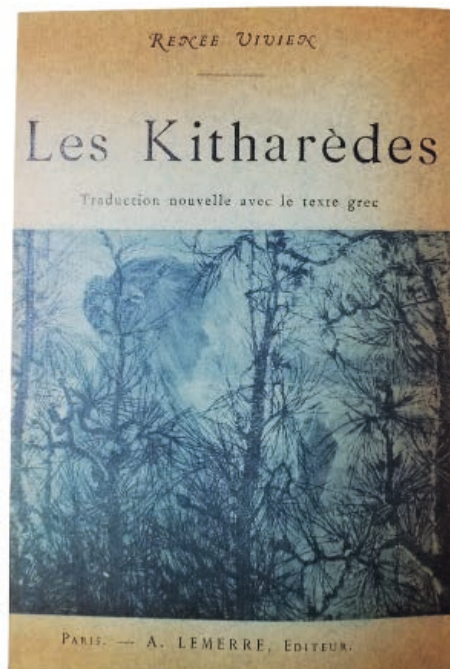
illustrations de quelques livres de Renée Vivien par Lucien Lévy-Dhurmer
1/2



Annexe 2 :

illustrations de quelques livres de Renée Vivien par Lucien Lévy-Dhurmer

2/2



Annexe 3 :

illustration d'*Une femme m'apparut*,

en regard avec deux versions de l'"Adoration des Bergers" du Greco



Renée Vivien, *Une femme m'apparut*.

illustration de Lucien Lévy-Dhurmer, p. 180.



Le Greco, Adoration des Bergers [extrait], 1597



Le Greco, Adoration des Bergers [extrait], 1612

Annexe 4 : Quelques poèmes étudiés

1/4 - "Souveraines", *Évocations*, 1903.

LILITH

D'ombres et de démons je peuplai l'univers.
Avant Ève, je fus la lumière du monde
Et j'aimai le Serpent tentateur et pervers.
Je conçus l'Irréel dans mon âme profonde.
La Terre s'inclina devant ma royauté.
Jéhovah fit éclore à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

CASSIOPÉE

Ma jeunesse, pareille aux flambeaux de l'autel,
Brûlait mystérieuse et chaste sous les voiles.
Les Dieux m'ont épargné les sépulcres mortels,
Mon trône éblouissant étonne les étoiles.
Dans la pourpre du ciel brille ma royauté.
L'Éternité fixa sur mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

RHODOPIS

Mon visage de rose ardente triompha,
Moins glorieux d'avoir créé les Pyramides
Que d'avoir attiré les lèvres de Psappha.
Mes yeux égyptiens nageaient, longs et limpides.
La Lyre de Lesbôs chanta ma royauté.
L'Aphrodita cucillit à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

BETHSABÉE

De mon corps s'exhalaient le nard et le santal.
La splendeur d'Israël éclairait mon visage.
J'ai vécu la langueur d'un rêve oriental.
Le meurtre et le désir riaient sur mon passage.
Le péril consacra ma blanche royauté.
La Mort fit resplendir à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

CAMPASPE

Alexandre, frappé de l'orgueil de ma chair,
Voua mes seins de flamme à la gloire d'Apelle,
Afin que mon été ne connût point l'hiver,
Et que l'Art me vêtît de candeur solennelle.
L'Astarté consacra ma jeune royauté,
L'Astarté fit brûler à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

CLÉOPÂTRE

Je rayonnai. Je fus le sourire d'Isis,
Insondable, illusoire et terrible comme elle.
J'ai gardé mes parfums et mes fards de jadis,
Mes parures et l'or de ma large prunelle.
Le monde, que séduit encor ma royauté
Immuable, scella sur mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

PAULINA

J'emprisonnai les pleurs des perles sur mon sein.
Les perles ondoyaient parmi ma chevelure,
J'aimais la pureté de leur regard serein.
La mer les entourait de l'écho d'un murmure.
Les perles sur mon sein firent ma royauté.
Elles ont réfléchi, sur mon front d'amoureuse,
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

POPPÉE

Je courbai l'élément et je domptai l'éclair.
Le tonnerre à mes pieds, je régnai sur l'orage.
J'ai connu la Luxure et son relent amer.
— Oh ! les nuits que l'horreur des voluptés ravage ! —
— Vénus me couronna d'une âpre royauté,
Vénus fit rayonner à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

ÉLÉONORE DE GUYENNE

Moi, dont le nom d'amour dissimule un parfum,
J'allais, parmi les fleurs et les douces paroles,
Deux bandeaux constellés sur mes cheveux d'or brun.
Sous mes pas sanglotaient les luths et les violes.
Les troubadours chantaient ma douce royauté,
Et leurs lais ont posé sur mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

ÉLISABETH WOODVILLE

Mon regard fut plus frais que la lune du Nord,
D'un vert froid et voilé comme les mers anglaises.
J'appris le goût, l'odeur, le désir de la Mort,
La fuite, l'exil gris sur les grises falaises.
La défaite insulta ma pâle royauté.
Le combat fit jaillir à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

LADY JANE GREY

Les roses et le miel des vieux livres, l'assaut
Des chants m'ont fait aimer le studieux automne.
Mon sourire d'enfant éclaira l'échafaud.
Sur ma douleur pesa l'accablante couronne.
J'expiai dans le sang l'heure de royauté.
Le Destin éteignit à mon front d'amoureuse
L'astre fatal de la Beauté.
Je ne fus pas heureuse.

Annexe 4 : Quelques poèmes étudiés

2/4 - "Paysage d'après El Greco", *La Vénus des aveugles*, 1903.

Parmi le boréal silence, le zénith
Irradie âprement aux jardins d'aconit.

Énigmes et remords, les yeux des Nyctalopes
Reflètent la perplexité des horoscopes,

Et les Musiciens, frères des Séraphim,
Écoutent murmurer la harpe d'Éloïm.

De glauques nénuphars charment le regard fixe
D'une perverse Ondine éprise d'une Nixe.

Et l'écho jette au vent le rire des sabbats,
L'effroi des lits pareils à des champs de combats.

Les tentes d'écarlate où dorment les bourrasques
Crèvent sur le repos seigneurial des vasques.

Trouant l'opacité démente, le zénith
Irradie âprement aux jardins d'aconit.

3/4 - "L'Amour borgne", *À l'heure des mains jointes*, 1906

Je t'aime de mon œil unique, je te lorgne
Ainsi qu'un Chinois l'opium :
Je t'aime aussi de mon amour borgne,
Fille aussi blanche qu'un arum.
Je veux tes paupières de bistre,
Et ta voix plus lente qu'un sistre ;
Je t'aime de mon œil sinistre
Où luit la colère du rhum.

Je te suis du regard, lubrique comme un singe,
Ivre comme un ballon sans lest.
Ton âme incertaine de Sphinge
Flotte entre le zist et le zest.
Et je halète vers l'amorce
Des seins vibrants, du souple torse
Où la grâce épouse la force,
Et des yeux verts comme l'ouest.

Ton visage s'estompe à travers les courtines ;
Et tu médites, un fruit sec
Entre tes lèvres florentines
Où s'apaise un sourire grec.
Je meurs de tes paroles brèves...
Je veux que de tes dents tu crèves
Mon œil où se brouillent les rêves,
Comme un ara, d'un coup de bec.

4/4 - Sonnets à partir de Shakespeare, *Sillages*, 1908.

I SONNET IRRÉGULIER

No, time, thou shalt not boast that I do change...
Shakespeare, sonnet CXXIII

Ô temps ! ô conquérant ! te voici vaincu, toi
L'invincible, toi qui gardes un front tranquille.
Tu te vantes que tout change... Tout change... Et moi
Pourtant, dans l'univers mouvant, reste immobile.

Fais en vain refléter dans mon regard tranquille
Tes beaux temples bâtis selon l'exacte loi
Et détruis en un soir de flammes et d'effroi,
Ton cortège de rois détrônés qui défile.

Ô temps mauvais, redis en vain les serments faux,
Érige vainement les pompeux échafauds
Des tout-puissants d'hier ! Car mon âme demeure,

Et je célèbre ici mon éternel amour.
J'ai dominé l'espace et la durée et l'heure,
Ô temps vaincu !... Je l'aime autant qu'au premier jour.

II SONNET IRRÉGULIER

Or on my frailties why are frailer spies ?
Shakespeare, sonnet CXXI.

Il vaut mieux être vil que d'être estimé vil...
Quels sont ces espions de ma pauvre nature
Dont je suis à la fois la dupe et la pâture
Et dont l'arrêt prescrit l'irrévocable exil ?

Quels sont ces espions en effet ? Que faut-il
Faire pour contenter ceux-là ? Quelle pâture
Leur jeter ? Que sont-ils ? et de quelle nature,
Ceux-là qui m'ont jugé, disant que je suis vil ?

Pour moi je ne connais ni leurs noms ni leurs faces,
Mais je les sais trompeurs et petits et voraces
Et n'ayant que l'amour des gloires et du bien.

Moi qui vis au milieu des hommes et des femmes
Pourtant, et ne devrais plus m'ébahir de rien,
Je demeure étonné devant ces pauvres âmes.

| LES FORMES POÉTIQUES | ÉTUDES ET PRÉLIMES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCATIONS | LA VÉNUS DES AVEIGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VARSEAUX | HAILLONS |
|-----------------------------|---|---|---------------------------------------|--|-----------------------------|--------------------------------|--|---|---|---|
| SONNETS | Sonnet pp. 24, 26, 33, 38, 41, 43. Sonnets p. 45. | Sonnet p. 55. Les arbres p. 66. Sonnet féminin p. 67. | Sonnet pp. 76, p. 92, p. 112. | Sonnet de porcelaine p. 134, Sonnet à une enfant p. 137, Les emmurées p. 143 | | | Sonnet pour la lune p. 239, Elle règne p. 267. Quelques sonnets imitant les sonnets de Shakespeare p. 280. | | | |
| FORMES FIXES | | | | | | | | | | |
| OCTOSYLLABES | | | | | | | | | | |
| 2 QUATRAINS D'OCTOSYLLABES | Chanson pp. 29, 39. | Chanson p. 56. | Chanson p. 99. | | | | | | | Épilogue p. 331. |
| 3 QUATRAINS D'OCTOSYLLABES | Chanson pp. 35, 39, 42. | | Aigues-mannes p. 103, Chanson p. 112. | | | | | | | |
| 4 QUATRAINS D'OCTOSYLLABES | | | | Arms de Palestine p. 126, Chanson pour Elle p. 133, Telle que Viviane p. 139, Les lèvres pareilles p. 148. | | | | | | |
| 5 QUATRAINS D'OCTOSYLLABES | Chanson p. 31. | Chanson p. 57. | | Cérés Eleusine p. 136. | | | | | | |
| 6 QUATRAINS D'OCTOSYLLABES | | | | L'aurore vengeresse p. 129. | | | | | | |
| 10 QUATRAINS D'OCTOSYLLABES | | | | Violettes d'automne p. 80. | | Bonheur crépusculaire p. 198. | | | | |
| DÉCASYLLABES | | | | | | | | | | |
| 3 QUATRAINS DE DÉCASYLLABES | Ordine p. 29. | | | | | | | | | |
| 8 QUATRAINS DE DÉCASYLLABES | | | | | | La Flûte qui s'est tue p. 230. | | | | |
| ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 1 DIZAIN D'ALEXANDRINS | Naiade moderne p. 41. | Épilogue p. 68. | | | | | | | | |
| 1 STROPHE DE 16 ALEXANDRINS | | | La Satyresse p. 105. | | | | | | | |
| 1 STROPHE DE 20 ALEXANDRINS | Lucidité p. 36. | | | | | | | | | |
| 1 STROPHE DE 28 ALEXANDRINS | | | La Coque p. 81. | | | | | | | |
| 3 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Émerveillement p. 300. | Les dieux lares s'irritent p. 306. La mauvaise auberge p. 309. | |
| 4 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Sanctuaire d'Asie p. 297, L'aile brisée p. 298. | Une chapelle p. 307, Pêché d'orgueil p. 309, Domination du poème p. 312, Débite p. 313. | L'heure p. 319, Cible p. 320, Le cœur lourd p. 320, La bonne coupe p. 323, Souhait familial p. 326. |
| 5 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Inspiration p. 288, Ressouvenir p. 290, À l'ennemie aimée p. 296, Pour mon cœur p. 299, Amour méprisable p. 300, Amour, toi le larçon p. 301. | Venue du jour p. 309. | <i>Dura lex, sed lex</i> p. 325, Appel p. 329, À l'heure du couchant p. 326. |
| 6 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Notre heure p. 293, Étonnement devant le jour p. 294, Essentielle p. 296. | Aux mouettes p. 308, Intangible p. 315. | Traîtrise du sablier p. 321, Deroute p. 323. |
| 7 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Teneur du mensonge p. 297. | | Interprétation d'un songe islandais p. 327. |
| 8 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Allons dans le soir p. 275, Thème p. 278. | | |
| 9 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Regard en arrière p. 255, Dans un chemin de violettes p. 257, Glas p. 263, Devant le couchant p. 269, Conte de fée p. 279. | | Résurrection mauvaise p. 322. |
| 10 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Nuit mauresque p. 210. | | |
| 11 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Mes victoires p. 183, Sous la table p. 189. | | |
| 12 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | | | | | <i>Water lilies</i> p. 82. | | |

| LES FORMES POÉTIQUES | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCACTIONS | LA VÉNUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTENDUS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS |
|---|--------------------|-----------------------|-------------|-----------------------------------|---------------------------------------|-------------------|----------|----------------------------------|------------------------------|--------------------------|
| 13 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Fable de Jissus p. 149 | Les souvenirs sont des grappes p. 212 | | | | | |
| 14 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Le offrande p. 187 | Je connais un évang. p. 180 | | | | | |
| 15 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Confidences devant le Soir p. 175 | Voici ce que je chantais p. 224 | | | | | |
| 17 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Épître p. 192, Intérieur p. 216 | | | | | | |
| 20 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Je suis sous les arbres p. 205 | | | | | | |
| 21 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Vers Lesbos p. 208 | | | | | | |
| 26 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Viviane p. 196 | En jetant l'ancre p. 259 | | | | | |
| 33 DISTIQUES D'ALEXANDRINS | | | | Autre je parlais... p. 168 | | | | | | |
| 3 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Oiseaux dans la nuit p. 293 | Chapelle des marins p. 307 | Solitude nocturne p. 321 |
| 4 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Mon Paradis p. 289 | Le Sablier p. 319 | |
| 5 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Présence p. 292 | | |
| 6 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Manus sur un front malade p. 298 | Avant dans le silence p. 313 | Vent p. 325 |
| 7 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Resurrection p. 293 | Le dernier dieu p. 311 | |
| 8 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | Les sept lys de Marie p. 288 | | |
| 9 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 10 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 13 TERCETS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 2 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 QUATRAINS D'ALEXANDRINS OU DE DICASYLLABES | | | | | | | | | | |
| 4 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 5 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 6 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 7 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 8 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 9 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 10 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 11 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 12 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 14 QUATRAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 QUINTILS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 QUINTILS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 4 QUINTILS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 5 QUINTILS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 SIZAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 4 SIZAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 5 SIZAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 SEPTAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 4 SEPTAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 8 HUITAINS D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |

| LES FORMES POÉTIQUES (SUITE) | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCATIONS | LA VÉUSU DES AVEUGLES | A L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS |
|---|--------------------|-----------------------|--------------------------------|-----------------------|-----------------------------|------------------|----------|---------------------------|-----------------------|----------|
| VERS IRRÉGULIERS, STROPHES IRRÉGULIÈRES | | | | | | | | | | |
| 7 DISTIQUES EN 12/6 | | | Elle habite les nues p. 104. | | | | | | | |
| 2 TRICETS D'ALEXANDRINS, 1 ALEXANDRIN, | | Locusta p. 63. | | | | | | | | |
| 2 TRICETS D'ALEXANDRINS, 1 ALEXANDRIN, | | | | | | | | | | |
| 3 TRICETS D'ALEXANDRINS, 1 ALEXANDRIN, | | | | | | | | | | |
| 1 TRICET D'ALEXANDRINS, 1 DISTIQUE D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 1 TRICET D'ALEXANDRINS, 1 ALEXANDRIN, 1 TRICET | | | | | | | | | | |
| D'ALEXANDRINS, 1 ALEXANDRIN, 1 QUATRAIN | | | Vers le nord p. 98. | | | | | | | |
| D'ALEXANDRINS, 1 TRICET D'ALEXANDRINS, | | | | | | | | | | |
| 1 QUATRAIN, 1 TRICET D'ALEXANDRINS, | | | | | | | | | | |
| 1 TRICET D'ALEXANDRINS, 1 DISTIQUE D'ALEXANDRINS, | | | Valléda p. 101. | | | | | | | |
| 1 QUINZIL D'ALEXANDRINS, 1 TRICET D'ALEXANDRINS, | | | | | | | | | | |
| 1 DISTIQUE D'ALEXANDRINS, 2 HUITAINS D'ALEXANDRINS, | | | | | | | | | | |
| 1 QUINZIL D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 1 TRICET D'ALEXANDRINS, 1 SEPTAIN D'ALEXANDRINS, | | | L'odeur de la Montagne, p. 81. | | | | | | | |
| 1 DISTIQUE D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 TRICETS EN 12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 5 TRICETS D'ALEXANDRINS, 1 TRICET EN 12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 5 TRICETS, 3 EN 12/12/6, 1 EN ALEXANDRINS, 1 EN 12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 6 TRICETS EN 12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 10 TRICETS EN 12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 12 TRICETS EN 12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 1 QUATRAIN DOCTOSYLLABES, REFRAIN, 1 QUATRAIN | | | | | | | | | | |
| D'ALEXANDRINS, X 4, 1 EN DERNIER, REFRAIN, | | | | | | | | | | |
| 1 QUATRAIN D'ALEXANDRINS | | | Départ p. 89, | | | | | | | |
| 1 ALEXANDRIN REFRAIN, ISOLÉ, X 2, | | | Roses du soir p. 104. | | | | | | | |
| 1 QUATRAIN D'ALEXANDRINS | | | | | | | | | | |
| 3 QUATRAINS D'ALEXANDRINS, 2 TRICETS | | | | | | | | | | |
| 1 ALEXANDRIN REFRAIN, ISOLÉ, X 3 | | | Hiver p. 110. | | | | | | | |
| 1 ALEXANDRIN REFRAIN, ISOLÉ, X 3 | | | | | | | | | | |
| D'ALEXANDRINS, 1 QUATRAIN D'ALEXANDRINS, | | | | | | | | | | |
| 3 QUATRAINS D'ALEXANDRINS, 1 ALEXANDRIN ISOLÉ | | | | | | | | | | |
| 3 QUATRAINS D'ALEXANDRINS, 1 DISTIQUE ISOLÉ | | | | | | | | | | |
| 4 QUATRAINS EN 8/8/8/6 | | | | | | | | | | |
| 5 QUATRAINS EN 12/10/10/12 | | | | | | | | | | |
| 7 QUATRAINS D'ALEXANDRINS, 1 ALEXANDRIN ISOLÉ | | | | | | | | | | |
| 1 QUINZIL DOCTOSYLLABES, 2 SEZAINS DOCTOSYLLABES | | | | | | | | | | |
| 1 QUINZIL D'ALEXANDRINS, 1 DISTIQUE D'ALEXANDRINS X 4 | | | | | | | | | | |
| 2 QUINZILS EN 12/12/12/12/12 | | | | | | | | | | |
| 4 QUINZILS D'ALEXANDRINS PUIS 1 ALEXANDRIN ISOLÉ | | | | | | | | | | |
| 6 QUINZILS EN 12/12/12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 3 SEZAINS EN 12/10/10/10/12 | | | | | | | | | | |
| 4 SEZAINS EN 12/12/12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 5 SEZAINS EN 12/12/12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 6 SEZAINS EN 12/12/12/12/6 | | | | | | | | | | |
| 3 SEPTAINS EN 12/10/10/10/10/12 | | | | | | | | | | |
| 2 HUITAINS EN 12/10/10/10/10/10/12 | | | | | | | | | | |
| 3 HUITAINS EN 12/10/10/10/10/10/12 | | | | | | | | | | |
| 3 HUITAINS EN 12/8/8/8/8/8/8 | | | | | | | | | | |
| 4 HUITAINS EN 12/12/12/12/12/8/6 | | | | | | | | | | |
| 4 HUITAINS EN 12/12/12/12/12/8/6 | | | | | | | | | | |
| 3 HUITAINS EN 8/8/8/8/8/8/8/5 | | | | | | | | | | |
| 4 HUITAINS EN 8/8/8/8/8/8/8/5 | | | | | | | | | | |
| STROPHES SAPPHIQUES | | | | | | | | | | |
| 2 STROPHES SAPPHIQUES | | | Danses sacrées p. 105. | | | | | | | |
| 3 STROPHES SAPPHIQUES | | | | | | | | | | |
| 4 QUATRAINS DE STROPHES SAPPHIQUES | | | | | | | | | | |
| 5 STROPHES SAPPHIQUES | | | | | | | | | | |
| 6 STROPHES SAPPHIQUES | | | | | | | | | | |

| LA MUSIQUE | | | | | | | | | | NOMBRE DE CITATIONS | |
|--------------------------|-----------------------|------------|-----------------------|-----------------------------|-------------------|----------|---------------------------|-----------------------|----------|---------------------|------------|
| ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCATIONS | LA VÉNUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | | |
| SONS | | | | | | | | | | | |
| Voix | 1 | 1 | 12 | 5 | 20 | 2 | 3 | 1 | 1 | 56 | |
| Écho | 8 | 4 | 7 | 4 | 5 | 1 | 1 | 1 | 1 | 31 | |
| Musique | 4 | 4 | 5 | 2 | 7 | 2 | 4 | 1 | | 31 | |
| Rythmes | 3 | 2 | 4 | 4 | 4 | 1 | 1 | 1 | 1 | 22 | |
| Bruits | 2 | 2 | 2 | 1 | 7 | 3 | 1 | 1 | 2 | 20 | |
| Silence | 3 | 3 | 1 | 2 | 3 | 1 | 1 | 1 | 2 | 18 | |
| Cri | | 2 | 3 | | 5 | 1 | | 3 | 1 | 16 | |
| Accord-s | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | | | 10 | |
| Harmonie | | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | | | | 7 | |
| Grave | | 1 | 3 | 1 | 1 | | | | | 6 | |
| Clameurs | 1 | | | 3 | 1 | | | | | 5 | |
| Aigu | 1 | | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | 4 | |
| Sons | | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | 4 | |
| Pause | 2 | | | | | | | | | 4 | |
| Sifflements | | | | 2 | | | | | | 2 | |
| Arpèges | | | | 1 | | | | | | 2 | |
| Cadence | | | | | 1 | | | | | 1 | |
| Fracas | | | | 1 | | | | | | 1 | |
| Mode mineur | | | | | | | | | 1 | 1 | |
| Sonorités | | 1 | | | | | | | | 1 | |
| 29 MOTS UTILISÉS | | | | | | | | | | TOTAL | 239 |
| TYPES DE MUSIQUES | | | | | | | | | | | |
| Chant | 2 | 3 | 16 | 6 | 13 | 3 | 7 | 2 | 1 | 63 | |
| Hymne | 1 | | 1 | | 1 | 1 | | | | 10 | |
| Chanson | 2 | | 1 | | 1 | | 2 | | | 6 | |
| Ode | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | | 5 | |
| Sérénades | | | | 2 | 2 | | | | | 4 | |
| Cantique | | 1 | | 1 | 1 | | | | | 3 | |
| De profundis | | | | 2 | | | | | | 2 | |
| Lais | | | | | | | | 1 | | 2 | |
| Requiem | | | | 2 | | | | | | 2 | |
| Dies irae | | | | 1 | | | | | | 1 | |
| litanies | 1 | | | | | | | | | 1 | |
| Mélopée | 1 | | | | | | | | | 1 | |
| Préludes | | 1 | | | | | | | | 1 | |
| Psalmes | | | | | 1 | | | | | 1 | |
| Refrain | | | 1 | | | | | | | 1 | |
| Solo | | | | 1 | | | | | | 1 | |
| Te Deum | | | | 1 | | | | | | 1 | |
| Thrène | | | | | | 1 | | | | 1 | |
| 18 MOTS UTILISÉS | | | | | | | | | | TOTAL | 106 |

| ...LA MUSIQUE (SUITE) | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCA TIONS | LA VENUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|-----------------------|--------------------|-----------------------|-------------|-----------------------|-----------------------------|-------------------|----------|---------------------------|-----------------------|----------|---------------------|
| INSTRUMENTS | | | | | | | | | | | |
| Lyres | 1 | 1 | 4 | 4 | 3 | 1 | 1 | | | | 10 |
| Luths | | | 1 | 4 | | 1 | 1 | | | 1 | 8 |
| Harpes | | | | 3 | 4 | | | | | | 7 |
| Paktis | | | 2 | 1 | 1 | | 3 | | | | 7 |
| Cymbales | 1 | | 1 | 2 | 1 | | 1 | | | | 3 |
| Orgue | | | | 1 | | | | | | | 3 |
| Cloche | | | | 1 | | 1 | | | | | 2 |
| Clochettes | | | | 1 | | 1 | | | | | 2 |
| Pipeau | | | 1 | 1 | | 1 | | | | | 2 |
| Sarbitos (harbitos) | | | | | 1 | | 1 | | | | 2 |
| Carillon | | 1 | | | | | | | | | 1 |
| Cithares | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Clairon | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| Fanfare | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| Fifre | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Flûte | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Ghuzla (Gusle) | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Glas | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Grelottière | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Harmonica | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Instruments | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Olifant | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Sistre | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Syrinx | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Tambours | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Viols | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| TOTAL | | | | | | | | | | 62 | |
| INTERPRÈTES | | | | | | | | | | | |
| Chœur | 1 | | | | 3 | 1 | 3 | 1 | | 1 | 10 |
| Musiciennes | 1 | 1 | | 1 | 1 | | | | | | 4 |
| Chanteurs | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Musiciens | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Troubadours | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| TOTAL | | | | | | | | | | 17 | |
| VERBES | | | | | | | | | | | |
| Chanter | 1 | 2 | 9 | 1 | 12 | | 8 | | | | 33 |
| Hurler | | 2 | | 1 | | | | | | | 3 |
| Moduler | 2 | | 1 | | | | | | | | 3 |
| Rythmer | | | 1 | | | | 1 | | | | 2 |
| Claironner | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Résonner | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| TOTAL | | | | | | | | | | 43 | |

| ...LA MUSIQUE (SUITE) | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCATIONS | LA VENUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|--------------------------|--------------------|-----------------------|------------|-----------------------|-----------------------------|-------------------|----------|---------------------------|-----------------------|----------|---------------------|
| Muet-te | | 3 | 2 | | 1 | | 1 | 1 | | 1 | 9 |
| Harmonieuse | 3 | 1 | | | 1 | | | | | | 5 |
| Musical-e | | 1 | | 1 | 2 | | | | | 1 | 5 |
| Mélodieux-se | | | | 1 | 2 | | | | | | 3 |
| Rythmique-s | | | | | | 1 | 1 | 1 | | | 3 |
| Sonore | 1 | 1 | | | 1 | | | | | | 3 |
| Grave | | 1 | | | 1 | | | | | | 2 |
| Accordés | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Cadencé-e-s | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Suraigu | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Aigu | | | | | | | | | | | 0 |
| TOTAL | | | | | | | | | | | 33 |
| II. MOTS UTILISÉS | | | | | | | | | | | |
| ADVERBES | | | | | | | | | | | |
| Harmonieusement | | | 1 | 1 | | | | | | | 2 |
| Musicalement | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| TOTAL | | | | | | | | | | | 3 |

| LA COULEUR | ÉTUDES ET PRÉLÈVES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOICATIONS | LA VÉNUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLÂMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|------------------|--------------------|-----------------------|-------------|-----------------------|-----------------------------|-------------------|----------|---------------------------|-----------------------|----------|---------------------|
| Or | 6 | 8 | 14 | 5 | 12 | 3 | 7 | 4 | 1 | 3 | 63 |
| Bianc | 6 | 5 | 19 | 6 | 12 | 1 | 4 | 1 | 1 | 1 | 56 |
| Bleu | 13 | 5 | 10 | 12 | 10 | | 2 | 1 | 1 | 1 | 54 |
| Noir | 1 | | 2 | 13 | 15 | 3 | 12 | 3 | 1 | 3 | 53 |
| Vert | 1 | 3 | 10 | 7 | 5 | 2 | 3 | 1 | | 1 | 33 |
| Gris | 1 | 1 | 8 | 7 | 10 | 1 | 3 | | | | 31 |
| Couleur | 4 | 3 | 8 | 2 | 7 | 1 | 3 | | | | 28 |
| Roux | 2 | 3 | 3 | 5 | 6 | 2 | 2 | | | 1 | 21 |
| Rouge | 2 | 2 | 3 | 4 | 2 | | 4 | | | | 17 |
| Azur | 1 | 2 | 2 | 4 | 4 | 1 | 2 | | | | 16 |
| Pourpre | 2 | 2 | 4 | 1 | 1 | | 1 | 2 | | | 13 |
| Rose | 3 | | 6 | 2 | 1 | | | | | | 12 |
| Violet | | | 3 | 1 | 1 | | 5 | 1 | | 1 | 12 |
| Blancheur | 3 | 3 | 2 | | 2 | | 1 | | | | 11 |
| Doré | | | 1 | | 6 | 2 | 2 | | | | 11 |
| Argent | | 2 | 3 | | 2 | 1 | 1 | | | 1 | 10 |
| Ambre | | | 1 | 2 | 1 | | 1 | | | | 5 |
| Fauve | 1 | 1 | 2 | 1 | | | | | | | 5 |
| Glaque | | | 1 | 2 | | 1 | | | 1 | | 5 |
| Ecarlate | 2 | | | 1 | 1 | | | | | | 4 |
| Jaune | | | 1 | 1 | 2 | | | | | | 4 |
| Rougeur | | | 3 | | 1 | | | | | | 4 |
| Ocre | 1 | | | | 2 | | | | | | 3 |
| Ivoire | | 2 | | | | | | | | | 2 |
| Mauve | 1 | | 1 | | | | | | | | 2 |
| Argenté | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Carmin | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Cuivre | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Diaphane | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Opalin | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| 30 mois utilisés | | | | | | | | | | | 480 |
| NUANCES | | | | | | | | | | | |
| Reflets | 6 | 6 | 6 | 4 | 5 | 1 | 1 | | | | 29 |
| Arc-en-ciel | 1 | | 3 | 1 | | | 1 | | | 1 | 7 |
| Empourprés | | 1 | 1 | | | | | | | | 2 |
| Ton-s | | | | | 1 | | | | | | 2 |
| Ambre | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Ardoisé | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Argenté | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Azurés | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Bleutâtre | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Bleu-e | | | | 1 | | | | 1 | | | 1 |
| Bleuités | | | | | | | | | | | 1 |
| Diaphane | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Demi-teintes | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| Lividité | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Matités | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| Nacré | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Nuance | | | | | | | | 1 | | | 1 |
| Purpurine-s | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Ténuité | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Verdâtre | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Verdure | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| 21 mois utilisés | | | | | | | | | | | 57 |

| ... LA COULEUR (SUITE) | ÉTUDES ET PRÉLIDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCACTIONS | LA VÉNUS DES A VEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|------------------------|--------------------|-----------------------|-------------|------------------------|-----------------------------|-------------------|----------|---------------------------|-----------------------|----------|---------------------|
| Ombre | 10 | 11 | 13 | 8 | 12 | 8 | 18 | 6 | 5 | | 91 |
| Pâle-s | 7 | 11 | 11 | 3 | 8 | | 6 | | | | 46 |
| Clair-e-s | 2 | 1 | 5 | | 10 | 6 | 7 | | 4 | 1 | 36 |
| Clarté-s | 2 | 5 | 5 | 3 | 3 | | 1 | 2 | 1 | | 22 |
| Lumière | 4 | 1 | 3 | 1 | 4 | 1 | 5 | 1 | 1 | 1 | 22 |
| Rayon-s | 1 | 2 | 3 | | 3 | 2 | 3 | 4 | 3 | 1 | 22 |
| Sombre | | 6 | 2 | 2 | 6 | 1 | 1 | 2 | 2 | | 22 |
| Lueur | 2 | | 5 | 1 | 4 | 1 | 1 | | 1 | 1 | 16 |
| Blème | 3 | | 2 | | 6 | | 1 | 3 | | | 15 |
| Éclair | 1 | 2 | 8 | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | 15 |
| Éclat | 2 | 2 | 2 | | 3 | 2 | 2 | | 1 | | 12 |
| Obscur | | | | | 2 | 1 | 2 | 2 | 3 | 1 | 11 |
| Pâleur | | 1 | 7 | | | | 3 | | | | 11 |
| Ténébres | | 1 | 3 | | 2 | 2 | 2 | 2 | | 1 | 11 |
| Éclatant-e-s | 2 | 2 | | | 1 | 2 | 2 | 1 | | | 8 |
| Freinte-s | | 1 | | | 1 | 3 | 2 | | | 1 | 8 |
| Pâli-e-s | 2 | 1 | | | 1 | 1 | 1 | | 1 | 1 | 7 |
| Blâni-e-s | | | | | 3 | 1 | 1 | | | 1 | 6 |
| Lumineux | 1 | | | 1 | | 1 | 3 | | | | 6 |
| Morne | | | 2 | | 2 | | | | 1 | 1 | 6 |
| Illuminé | | | 1 | | | | 3 | | | | 6 |
| Laiteux | 1 | | 1 | | 1 | | 1 | | | | 4 |
| Transparent-e-s | | | 1 | | 1 | | 1 | 1 | | | 4 |
| Eblouissant | | | 2 | 1 | | | | | | | 3 |
| Assombr-i-e-s | 1 | 1 | | 1 | | | | | | | 2 |
| Biarde | 1 | 1 | | | | | | | | | 2 |
| Cristallin | | | | | 2 | | | | | | 2 |
| Éblou-i-e | | | | | 1 | | 1 | | | | 2 |
| Flambolement | 1 | | 1 | | | | | 1 | | | 2 |
| Rayonnement | | | | | | 1 | | | | | 2 |
| Terne-s | | | 1 | | | | 1 | | | | 2 |
| Terni-e-s | 1 | | | | 1 | | | | | | 2 |
| Transparence-s | | 1 | | | 1 | | | | | | 2 |
| Assombrissement | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Balsamique | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Boréal | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Clair-obscur | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Eblouissements | | 1 | | | | | | | | | 1 |
| Limpide | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Livide | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Maussade | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Miroitant | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Ombreux-se | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Pénombre | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Rayonnant | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Ténébreuse | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Vif-ve | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| 47 MOTS UTILISÉS | TOTAL | | | | | | | | | | 440 |

CLAIR/OBSCUR

| ... LA COULEUR (SUITE) | | | | | | | | | | |
|------------------------|--------------|----------------|--------------|-----------------|-----------------|---|--|---|---|----|
| PREMIER ET | QUATRIEME ET | TROISIEME DEUX | ET AUBREVIAT | PAR LE DEUXIEME | LE PREMIER DEUX | | | | | |
| Pâler | 3 | 3 | 4 | 1 | 1 | | | | | 12 |
| Éteindre | | 2 | 1 | | 2 | | | | | 8 |
| Beiller | 2 | 1 | 1 | | 2 | | | 3 | | 6 |
| Luire | | | | | 4 | 2 | | | | 6 |
| Réfléter | 1 | 2 | | | 2 | 1 | | | | 6 |
| Illuminer | 1 | 1 | | 1 | 2 | | | | | 5 |
| Blémir | | 1 | 1 | 2 | | | | | | 4 |
| Dorer | | | | 1 | 1 | | | 1 | | 4 |
| Ternir | | | 1 | 1 | 1 | | | 1 | | 4 |
| Assombrir | | 2 | 1 | | | | | | | 3 |
| Mirrotter | 1 | | | | 1 | | | 1 | | 3 |
| Rayonner | | | | | 1 | | | 1 | | 3 |
| Rougir | | | 1 | | 1 | | | | | 3 |
| Bleuir | | | | 1 | 1 | | | | | 2 |
| Empourprer | | | | 1 | 1 | | | | | 2 |
| Estomper | | 1 | | | 1 | | | | | 2 |
| Flamboyer | | | | | | 1 | | | 1 | 2 |
| Irradier | | | | 1 | | | | | | 2 |
| Rougeoyer | | | | | 1 | | | | 1 | 2 |
| Adoucir | | | | | 1 | | | | 1 | 2 |
| Allumer | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Aviver | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Blanchir | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Châtoyer | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Diaprer | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Éblouir | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Éclairer | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Embraser | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Nimber | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Obscurcir | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Pâler | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Rallumer | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Retuire | | | | | | | | | | 1 |
| Verdir | | | 1 | | | | | | | 1 |
| 34 MOTS UTILISÉS | | | | | | | | | | |
| 94 | | | | | | | | | | |
| ----- | | | | | | | | | | |
| Pâlement | 1 | | 1 | | | | | | | 2 |
| Obscurément | | | | | | | | | | , |
| 2 MOTS UTILISÉS | | | | | | | | | | |

| LE DÉCOR | | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCATIONS | LA VENUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|---------------------|----|-----------------------|--------------------------|------------|--------------------------|--------------------------------|----------------------|----------|------------------------------|--------------------------|----------|------------------------|
| Rose | 6 | 13 | 37 | 7 | 16 | 4 | 9 | 2 | 3 | 97 | | |
| Fleur | 7 | 14 | 30 | 14 | 7 | 1 | 11 | 2 | 3 | 91 | | |
| Lys | 9 | 6 | 11 | 23 | 9 | 6 | 7 | 6 | 2 | 73 | | |
| Violette | 10 | 10 | 23 | 2 | 6 | 1 | 2 | 10 | 2 | 54 | | |
| Jardin | 1 | 4 | 6 | 2 | 27 | 4 | 6 | 1 | 1 | 38 | | |
| Algue | 1 | 4 | 6 | 2 | 6 | 1 | 3 | 1 | 1 | 19 | | |
| Iris | 1 | 7 | 7 | 4 | 3 | 1 | 3 | 1 | 1 | 18 | | |
| Feuillage | 1 | 7 | 7 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 13 | | |
| Cyprès | 1 | 1 | 5 | 5 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 12 | | |
| Herbe | 1 | 1 | 1 | 3 | 3 | 1 | 2 | 2 | 1 | 12 | | |
| Chêne | 1 | 4 | 4 | 3 | 3 | 1 | 2 | 2 | 1 | 10 | | |
| Feuille | 2 | 2 | 3 | 3 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 10 | | |
| Hyacinthe, jacinthe | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 10 | | |
| Laurier | 2 | 1 | 2 | 3 | 3 | 1 | 3 | 1 | 1 | 10 | | |
| Vigne | 2 | 2 | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 10 | | |
| Lotus, lotos | 2 | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 9 | | |
| Pavot | 1 | 1 | 3 | 2 | 1 | 3 | 3 | 1 | 1 | 8 | | |
| Jasmin | 1 | 1 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 8 | | |
| Olivier | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 8 | | |
| Roseau | 2 | 1 | 4 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 8 | | |
| Arbre | 1 | 4 | 4 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 7 | | |
| Rosier | 1 | 4 | 4 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 7 | | |
| Asphodèle | 1 | 4 | 4 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 | | |
| Branches | 1 | 5 | 5 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 5 | | |
| if | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 5 | | |
| Lys d'eau | 1 | 1 | 1 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 5 | | |
| Némophar | 1 | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 5 | | |
| Aconit | 1 | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Arum | 1 | 1 | 1 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Calice | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Corolle | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Grenade | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Ortie | 1 | 1 | 1 | 4 | 4 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Palme | 1 | 1 | 1 | 3 | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Pampre | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 4 | | |
| Pétale | 1 | 3 | 3 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 4 | | |
| Ronce | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 4 | | |
| Buisson | 3 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 3 | 1 | 1 | 3 | | |
| Ferouj | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 3 | | |
| Menthe | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 3 | | |
| Thym | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | | |
| Acanthe | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Acacia | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Fig | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Bouleau | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Chardon | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | | |
| Ciguë | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | | |
| Datura | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 2 | | |
| Fleur d'orange | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Fleur de tabac | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Frézia | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Fruits | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Liane | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Julie | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Magnolia | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Palmier | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Pin | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |
| Pivoine | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | |

LA FLORE

| <i>LA FLORE SUITE</i> | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCACTIONS | LA VÉLUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS |
|-----------------------|-----------------------|--------------------------|-------------|--------------------------|--------------------------------|----------------------|----------|------------------------------|--------------------------|----------|
| Plante | | | | | | | | | | |
| Pomme | | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | | 2 |
| Pommier | | | 1 | | | | 1 | | | 2 |
| Raisin | | | | | | 1 | 1 | | | 2 |
| Tubéreuse | 1 | 1 | | | | | | | | 2 |
| Treille | 1 | 1 | | | | | | | | 2 |
| Aloès | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Amarante | 1 | | | | 1 | | | | | 1 |
| Ancolis | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Anémone | | | | 1 | | | 1 | | | 1 |
| Arbrisseau | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Banane | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Belladone | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Bleuet | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Bouquet | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Bryone | | | | | | | | | | 1 |
| Charmille | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Cornes | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Cyclamen | 1 | | | | 1 | | | | | 1 |
| Cyrtise | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Dattes | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Digitale | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Eglantine | | | | | | | | | | 1 |
| Figues | | | | 1 | | | 1 | | | 1 |
| Fleur de lin | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Fleur de sobrier | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Fougère | | | | | | | | | | 1 |
| Gardénia | | | | | | | | | | 1 |
| Genêt | 1 | | | 1 | | | | | | 1 |
| Gerbe | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Glycine | | | 1 | | | | | | 1 | 1 |
| Goémon | | | | | | | | | | 1 |
| Gul | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Hallier | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Héliotrope | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Lichen | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Liseron | 1 | | | | | | | | | 1 |
| Marjolaine | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Méfiliot | | | | | | | 1 | | | 1 |
| Mimosa | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Muguet | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Mûres | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Myrte | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Narcisse | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Nymphéas | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Olive | | | | 1 | | | 1 | | | 1 |
| Oranger | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Orchidée | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Pasteque | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Pêche | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Peuplier | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Ramneau | | | | | | | 1 | | | 1 |
| Romarin | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Sapin | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Sauge | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Saulte | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Sycomore | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Tamaris | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Thilleul | | 1 | | 1 | | | | | | 1 |
| Tulipier | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Trèfle | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Tremble | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Verdure | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Véronique | | | | | | | | | | 1 |
| Balsamine | 1 | | | 1 | | | | | | 1 |
| Thyrses | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Yeuse | | | | | | 1 | | | | 1 |
| TOTAL | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | |
| 718 | | | | | | | | | | |

| ... LE DÉCOR (SUITE) | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCACTIONS | LA VÉLUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|-------------------------|--------------------|-----------------------|-------------|-----------------------|-----------------------------|-------------------|----------|---------------------------|-----------------------|----------|---------------------|
| LES MATIÈRES | | | | | | | | | | | |
| Or | 3 | 6 | 19 | 8 | 18 | 3 | 5 | 8 | 1 | 4 | 75 |
| Ambre | 2 | | 1 | 2 | 3 | 1 | 2 | | | | 11 |
| Ivoire | 2 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | | | 1 | | 11 |
| Perle | | | 4 | 3 | 2 | | 1 | | | | 10 |
| Pierre | 1 | | 1 | 6 | 2 | | | | | 1 | 9 |
| Argent | | 2 | 2 | | 2 | | 1 | | | 1 | 8 |
| Opale | 1 | | 4 | 1 | 2 | | | | | | 8 |
| Airain | 1 | | 3 | 1 | | | | | | | 5 |
| Ardoise | | | | 5 | | | | | | | 5 |
| Cristal | 3 | | | | 2 | | | | | | 5 |
| Émeraude | | 1 | 1 | | 2 | | | 1 | | | 5 |
| Marbre | | | 2 | 2 | | | 1 | | | | 5 |
| Nacre | | | 1 | 2 | 2 | | | | | | 5 |
| Onyx | | | 2 | 3 | | | | | | | 5 |
| Jade | | | 2 | 1 | 1 | | | | | | 4 |
| Saphir | 2 | | | 2 | | | | | | | 4 |
| Améthyste | | | | | 1 | | | | 1 | 1 | 3 |
| Ebène | | | | 1 | 1 | | | | 1 | | 3 |
| Rubis | 1 | | 1 | | | | 1 | | | | 3 |
| Aigue-marine | | | 2 | | | | | | | | 2 |
| Escarboucle | | | | 1 | 1 | | | | | | 2 |
| Gemme | | | | 1 | 1 | | | | | | 2 |
| Grès | | | | 1 | 1 | | | | | | 2 |
| Porcelaine | | | | 1 | | | 1 | | | | 2 |
| Porphyre | | | | 1 | | | 1 | | | | 2 |
| Samsi (sic) | | | | 1 | 2 | | 1 | | | | 2 |
| Vermeil | 1 | | | | | | | | | 1 | 2 |
| Acier | 1 | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Basalte | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Bronze | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Cèdre | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Cornaline | | 1 | | | | | | | | | 1 |
| Cuivre | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Madrepore | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Métal | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| Pierres | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Porcelaine | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Sardoine | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Stuc | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Turquoise | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Lapis-lazuli | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| 41 MOTS UTILISÉS | TOTAL | | | | | | | | | | 214 |

| ... LE DÉCOR (SUITE) | ÉTUDES ET PRELUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCACTIONS | LA VÉNUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ETEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|------------------------------|-----------------------|--------------------------|-------------|--------------------------|--------------------------------|----------------------|----------|------------------------------|--------------------------|------------|------------------------|
| LES OBJETS DÉCORATIFS | | | | | | | | | | | |
| Lit | 4 | 5 | 3 | 2 | 2 | 1 | 1 | | | | 18 |
| Flambeau | | 2 | 3 | 2 | 1 | 1 | 2 | | 1 | | 12 |
| Miroir | | | 7 | 1 | 2 | | | | | 1 | 11 |
| Couche | | 2 | 2 | 1 | 1 | | 2 | | | | 8 |
| Torche | | | 1 | 2 | 2 | 3 | | 2 | | | 8 |
| Cercle | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | | | | | 7 |
| Fontaine | | | 2 | | 4 | | 1 | | | | 7 |
| Lampe | | | | | 4 | | 2 | | | | 6 |
| Table | | 1 | | 3 | 1 | 1 | | | | | 6 |
| Décor | | | 1 | 4 | | | | | | | 5 |
| Rideaux | | 1 | 2 | 1 | 1 | | | 1 | | | 5 |
| Sablier | | | | | | | 1 | 1 | 1 | 2 | 5 |
| Amphore | | | | 3 | 1 | | | | | | 5 |
| Autre | | | | 1 | 3 | | | | | | 4 |
| Colonne | | | | 3 | 3 | | 1 | | | | 4 |
| Coupe | | | | 3 | 3 | | | | | 1 | 4 |
| Cassolettes | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | | | 4 |
| Guirlande | | | 1 | | | | | | | | 3 |
| Masque | | | 1 | 2 | | 2 | | | | | 3 |
| Berceau | | | | | 2 | | | | | | 3 |
| Coffret | | | | 2 | 2 | | | | | | 2 |
| Couronne | | | 1 | | 1 | | | | | | 2 |
| Reverbère | | | | | | | | | | | 2 |
| Vitrail | | | | 2 | | | | | 1 | | 2 |
| Bannière | | | 1 | | | | | | | | 2 |
| Cadre | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Calice | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Chapelet | 1 | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Coussins | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Dais | | | | 1 | 1 | | | | | | 1 |
| Drap | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Encensoir | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Etendard | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Grimoire | | | | | | | | | | 1 | 1 |
| Harpe | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Lance | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Meuble | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Mosaïque | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Sceptre | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Urne | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Vasque | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Vitre | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| 42 MOTS UTILISÉS | TOTAL | | | | | | | | | 151 | |

| ... LE DÉCOR (SUITE) | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCACTIONS | LA VÉNUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|-------------------------|--|--------------------------|-------------|--------------------------|--------------------------------|----------------------|----------|------------------------------|--------------------------|----------|------------------------|
| | LES ÉTOFFES, PARURES ET VÊTEMENTS | | | | | | | | | | |
| Voile | 1 | 1 | 13 | 2 | 2 | 5 | 5 | | | 1 | 30 |
| Robe | 4 | 2 | 5 | 2 | 3 | 2 | 5 | 2 | | | 25 |
| Pourpre | 2 | 1 | 7 | 2 | 2 | | 3 | 2 | 1 | | 20 |
| Fard | 2 | 2 | 2 | 2 | | 1 | 1 | | | | 10 |
| Linceul | 2 | 2 | 3 | 1 | | | 2 | | | | 10 |
| Coronille | 2 | 2 | 2 | | 1 | | 2 | 2 | | | 9 |
| Parure | 1 | | 3 | 1 | 1 | 1 | 2 | | | | 8 |
| Anreaux | 1 | | 1 | 1 | 3 | | 1 | | | | 7 |
| Sole | | | | 2 | 4 | 1 | | | | | 7 |
| Manteau | | | 1 | 1 | | | 1 | | 1 | 2 | 6 |
| Velour | | 2 | | 1 | 1 | | 1 | | | | 5 |
| Collier | | | | | 1 | 1 | 2 | | | | 4 |
| Péplos | | | | | 3 | | 1 | | | | 4 |
| Vêtements | 1 | | | 2 | 1 | | | | | | 4 |
| Fourrure | | | | 3 | | | 1 | | | | 4 |
| Col | | | | 2 | | | | 1 | | | 4 |
| Dentelle | | | | 1 | 1 | | 1 | | | | 3 |
| Étoffe | | | | 2 | | | 1 | | | | 3 |
| Satin | 1 | | | 2 | | | | | | | 3 |
| Suaire | | 1 | | | 1 | | | | | 1 | 3 |
| Bague | | | | | 1 | 1 | | | | | 2 |
| Bandeaux | | | 1 | 1 | | | | | | | 2 |
| Bandelettes | | | | | 1 | | | | | 1 | 2 |
| Chasuble | | | | 2 | | | | | | | 2 |
| Diadème | 1 | | | | | 1 | | | | | 2 |
| Oripeaux | | | | 2 | | | | | | | 2 |
| Samis <i>[sic]</i> | | | | | 2 | | | | | | 2 |
| Tissu | | | | 2 | | | | | | | 2 |
| Atours | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Bracelet | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Broderies | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Ceinture | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Écharpe | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Jupe | | | | 2 | | | | | | | 1 |
| Khôl | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Lin | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Loques | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Moire | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Ruban | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Sandales | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Tunique | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Vélin | 1 | | | | | | | | | | 1 |
| 42 MOTS UTILISÉS | TOTAL | | | | | | | | | | 198 |

| ... LE DÉCOR (SUITE) | ÉTUDES ET PRÉLUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCATIONS | LA VÉNUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ÉTEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|-------------------------|-----------------------|--------------------------|------------|--------------------------|--------------------------------|----------------------|----------|------------------------------|--------------------------|----------|------------------------|
| LES SENTEURS | | | | | | | | | | | |
| Parfum | 11 | 11 | 18 | 12 | 6 | 5 | 4 | 5 | | 1 | 73 |
| Odeur | 2 | 4 | 4 | 4 | 10 | 5 | 4 | 1 | 1 | | 35 |
| Haleine | 2 | 3 | 4 | 4 | | | | 2 | | | 15 |
| Encens | 2 | 1 | | 2 | 1 | | 1 | 1 | 1 | | 9 |
| Effluves | 2 | 2 | | | | | | | | | 4 |
| Éther | 2 | | 1 | | 1 | | | | | | 4 |
| Fumée | 2 | | 2 | | | | | | | | 4 |
| Opium | | | | 3 | 1 | | | | | | 4 |
| Sel | 1 | 1 | 2 | | | | | | | | 4 |
| Baume | | 2 | | | | 1 | | | | | 4 |
| Miasme | | | | 3 | | | | | | | 3 |
| Nard | | 1 | 1 | | 1 | | | | | | 3 |
| Phosphore | | 1 | 2 | | | | | | | | 3 |
| Senteur | | | 1 | | 1 | | | | | | 3 |
| Aromates | | | | | | 1 | | | 1 | | 2 |
| Épices | | | | | 2 | | | | | | 2 |
| Myrrhe | | 1 | 1 | | | | | | | | 2 |
| Santal | 1 | | 1 | | | | | | | | 2 |
| Vapeurs | 2 | | 1 | | | | | | | | 2 |
| Essence | | | | | | | | 1 | | | 1 |
| Fresque | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Haschisch | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Onguents | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Relient | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| 24 mots utilisés | TOTAL | | | | | | | | | | 182 |

| ... LE DÉCOR (SUITE) | ÉTUDES ET PRELUDES | CENDRES ET POUSSIÈRES | ÉVOCACTIONS | LA VENUS DES AVEUGLES | À L'HEURE DES MAINS JOINTES | FLAMBEAUX ETEINTS | SILLAGES | DANS UN COIN DE VIOLETTES | LE VENT DES VAISSEAUX | HAILLONS | NOMBRE DE CITATIONS |
|-------------------------|-----------------------|--------------------------|-------------|--------------------------|--------------------------------|----------------------|----------|------------------------------|--------------------------|----------|------------------------|
| Oiseau | | | 6 | | 6 | | | 4 | 2 | 1 | 19 |
| Cygne | | | | 7 | 1 | | | | | | 8 |
| Gigales | | | | | 4 | | 2 | | | 1 | 7 |
| Corail | 2 | 2 | 3 | | 1 | | | | 1 | | 7 |
| Chauve-souris | | | 3 | 1 | | | | | | | 6 |
| Mouette | | | 3 | 1 | | | | | 1 | | 6 |
| Hilbou | | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | | | 1 | | 5 |
| Serpent | | | 1 | | 1 | | 1 | | 2 | | 5 |
| Phalène | | | 3 | 1 | | | | | | | 4 |
| Chevre | | | 1 | | | | 2 | | | | 3 |
| Ephémère | | | | | 3 | | | | | | 3 |
| Autocole | 1 | 1 | 2 | | | | | | | | 3 |
| Rosignol | 1 | | | | 2 | | | | | | 3 |
| Abellie | | | | 1 | 1 | | 1 | | | | 2 |
| Aigle | | | | | 1 | 1 | | | | | 2 |
| Anémone | | | 2 | | | | | | | | 2 |
| Brebis | | | 1 | 1 | | | | | | | 2 |
| Crapaud | | | | | 1 | 1 | | | | | 2 |
| Louve, loup | | | | 1 | 1 | | | | | | 2 |
| Pieuvre | | | 1 | 1 | | | | | 1 | | 2 |
| Poisson | | | | | 1 | | | | 1 | | 2 |
| Araignée | | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Ara | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Bellier | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Chacal | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Chameau | | | | | | 1 | | | | | 1 |
| Cheval | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Colibri | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Crabe | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Eponge | | | | | | | | | 1 | | 1 |
| Fland rose | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Frelon | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Goéland | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Grenouille | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Guépier | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Hanneton | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Hippocampe | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Hirondelle | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Hyène | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Ibis | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Libellule | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Lièvre | | | | | | | 1 | | | | 1 |
| Merle | | | | | 1 | | | | | | 1 |
| Pigeon | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Requin | | | 1 | | | | | | | | 1 |
| Scarabée | | | | 1 | | | | | | | 1 |
| Singe | | | | | | | | | | | 1 |
| Vipère | | 1 | | | | | | | | | 1 |
| 48 MOTS UTILISÉS | TOTAL | | | | | | | | | | 122 |

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE RENÉE VIVIEN

RÉÉDITIONS UTILISÉES

- Renée Vivien, Poèmes 1901-1910*, avant-propos de Nicole G. Albert, Aurillac, ErosOnyx Éditions, 2009, 358 p.
- Œuvre poétique complète de Renée Vivien, 1877-1909*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Paul Goujon, Paris, Régine Deforges, 1986, 512 p.
- Une femme m'apparut*, Paris, Régine Deforges, 1977, 166 p.
- Sapho*, Aurillac, ErosOnyx, 2009, 106 p.
- La Dame à la louve*, présentation de Martine Reid, Paris, Gallimard, 2007, 144 p.
- Le Langage des Fleurs*, [Pauline M. Tarn], Aurillac, ErosOnyx, 2012, 64 p.
- Netsuké*, présentation de Mélanie C. Hawthorne, Aurillac, ErosOnyx, 2014, 192 p.
- L'Être double*, [Paule Riversdale], présentation de Nicolas Berger, Aurillac, ErosOnyx, 2014, 192 p.
- Études et Préludes, Cendres et Poussières, Sapho*, Aurillac, ErosOnyx, 2015, 160 p.
- Poèmes choisis 1901-1910*, présentation de Cécile Ladjali, Paris, Point, 2018, 240 p.
- Le Cygne noir*, [Pauline M. Tarn], édition bilingue, trad. Nicole G. Albert, Aurillac, ErosOnyx, 2018, 60 p.
- Les Kbitarèdes*, préface de Marie-Jo Bonnet, Aurillac, ErosOnyx, 2018, 176 p.
- L' Aimée, une femme m'apparut*, préface de Nicole G. Albert, Vincennes, Talents hauts, 2019, 128 p.
- Le Christ, Aphrodite et Monsieur Pépin* suivi de *L'Album de Sylvestre*, présentation de Patricia Izquierdo, Aurillac, ErosOnyx, 2021, 88 p.

ŒUVRES ORIGINALES

- Études et Préludes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901, 134 p.
- Cendres et Poussières*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902, 120 p.
- Brumes de fjords*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902, 122 p.
- Évocations*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, 164 p.
- Sapho*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, 146 p.
- Du Vert au Violet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, 148 p.
- La Vénus des aveugles*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, 196 p.

Une Femme m'apparut, Paris, Alphonse Lemerre, 1904, 270 p.
Les Kitharèdes, Paris, Alphonse Lemerre, 1904, 190 p.
La Dame à la louve, Paris, Alphonse Lemerre, 1904, 224 p.
Une Femme m'apparut, version remaniée, Paris, Alphonse Lemerre, 1905, 226 p.
À l'heure des mains jointes, Paris, Alphonse Lemerre, 1906, 164 p.
Flambeaux Éteints, Paris, Sansot, 1907, 50 p.
Le Christ, Aphrodite et Monsieur Pépin, Paris, Sansot, 1907, 80 p.
Poèmes en proses, Lemerre, 1908, 70 p.
Sillages, Paris, Sansot, 1908, 190 p.
L'Album de Sylvestre, Sansot, 1908, 70 p.
Sapho et huit poétesses grecques, Paris, Lemerre, 1909, 210 p.
Pour ma sœur, Paris, Sansot, 1909, nombre de pages inconnu.
Vers à Marie, Paris, Lemerre, 1909, nombre de pages inconnu.
Ann Boleyn, Paris, Lemerre, 1909, nombre de pages inconnu.
Dans un coin de violettes, Paris, Sansot, 1910, 120 p.
Haillons, Paris, Sansot, 1910, 104 p.
Le Vent des vaisseaux, Paris, Sansot, 1910, 104 p.
Vagabondages, Paris, Sansot, 1919, 104 p.

Sous le pseudonyme de Paule Riversdale :

Échos et reflets, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, 130 p.
Vers l'amour, poésies, Paris, Maison des poètes, 1903, 88 p.
L'Être double, Alphonse Lemerre, 1904, 300 p.
Netsuké, Alphonse Lemerre, 1904, 326 p.

Sous le nom de Pauline M. Tarn :

Chansons pour mon ombre, Paris, Alphonse Lemerre, 1907, 94 p.
The One black Swan, Londres, Constable and Company LTD, 1912, 36.

LETTRES ET ŒUVRES INTIMES

Lettres de Renée Vivien à Kérimé, présentation de Jean Leproux, Aigues-Vives, HB Éditions, « Intimes », 1998, 176 p.
Correspondances croisées, Pierre Louÿs, Natalie Clifford Barney, Renée Vivien, Reims, À l'écart, 1983, 118 p.
Lettre à Natalie Barney, Reims, À l'écart, 1984, 13 p.
Lettre de Renée Vivien à Kérimé Turkehan-Pacha, 1905, collection privée de Thierry Bodin, publiée par Jean-Paul Goujon dans *Renée Vivien à rebours*, Aurillac, ErosOnyx, 2009.
Le Papillon de l'âme, œuvres intimes inédites, présentation de Marc Bonvalot, Paris, OIP, 2011, 186 p.
Lettres inédites à Jean-Charles Brun (1900-1909), présentation de Nelly Sanchez, Paris, Mauconduit, 2020, 344 p.

À PROPOS DE RENÉE VIVIEN

- ALBERT Nicole G. « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. n° 53-4, no. 4, 2006, p. 87-105.
- ALBERT Nicole G. (dir.), *Renée Vivien à rebours, édition pour un centenaire*, Paris, Orizons, 2009, 234 p.
- ALBERT Nicole G. (dir.), *Renée Vivien, une femme de lettre entre deux siècles*, Genève, Honoré Champion, 2012, 216 p.
- ALBERT Nicole G., « Anna de Noailles et Renée Vivien : des destinées contrastées ou "le Dur désir de durer" » in Wendy Prin-Conti (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 125-138.
- BAC Claude, *Renée Vivien. Inventaire raisonné des livres publiés de 1901 à 1948*, Gont-Pontouvre, éd. Michel Noël, 2003, 196 p.
- BAC Claude, *Renée Vivien. Une Femme m'apparut...*, Compte d'auteur, 2015, 578 p.
- BAC Claude, *Renée Vivien. Poésies de jeunesse*, Compte d'auteur, 2016, 122 p.
- BARTHOLOMOT-BESSOU Marie-Ange, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, de mémoires en mémoire*, Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise-Pascal, 2004, 444 p.
- BLANKLEY Elise, « Return to Mytilène: Renée Vivien and the City of Women », in Susan Merrill Squier (dir.) *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1984, 306 p.
- BOREL Pierre, « Documents nouveaux sur Renée Vivien », *Les Nouvelles littéraires*, 2 janvier 1926.
- BURGUES Simone, *Renée Vivien et Charles-Brun ou les lettres à Suzanne*, Paris, Bulletin du Bibliophile, 1977, II, p. 125-131.
- CARDONNE-ARLYCK Elisabeth, « "Un néant follement attifé" : Modernité de Renée Vivien et Catherine Pozzi », *L'Esprit créateur*, Vol. 37, n°4, « Les femmes de la Belle Époque », 1997, p. 106-124.
- CHARLES-BRUN Jean, *Renée Vivien*, Paris, Edward Sansot, 1911, 36 p.
- CLIFFORD BARNEY Natalie, *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960, 238 p.
- COLETTE, *Le Pur et l'impur*, Paris, Le Livre de poche, 1991, 190 p.
- CROGUENNOC Sylvie, « Renée Vivien ou la religion de la musique », *Romantisme*, 1987, n° 17 (57). Littératures – Arts – Sciences – Histoire. p. 89-100.
- DILTS Rebekkah, « (Un)veiling Sappho: Renée Vivien and Natalie Clifford Barney's Radical Translation Projects », *Refract: An Open Access Visual Studies Journal*, vol. 2, 2019, p. 79-110.
- DUMONT Paul-Ursin, *Nossis, Traductions de Renée Vivien et Pierre Louÿs*, Librairie Vendôme, 32 p.
- ENGELKING Tama Lea, « Renée Vivien and the Ladies of the Lake », *Nineteenth Century French Studies*, 2002, p. 363-380.
- ENGELKING Tama Lea, « Renée Vivien's Sapphic Legacy: Remembering the "House of Muses" », *Atlantis-Halifax Canada*, 1993, p. 125.
- ENGELKING Tama Lea, « Decadence and the Woman Writer: Renée Vivien's *Une femme m'apparut* », in Diana Holmes et Carrie Tarr (dir.), *A "Belle Époque" ? Women in French Society and Culture, 1890-1914*, New-York, Berghen Books, 2007, p. 225-237.
- ENGELKING Tama Lea, « Genre and the Mark of Gender: Renée Vivien's "Sonnet féminin" », *Modern Language Studies*, vol. 23, n°4, 1993, p. 79-92.
- FLAT Paul, *Nos femmes de lettres*, Paris, Perrin, 1909, 238 p.
- HUGUES Pierre d', « Renée Vivien, la fille de Baudelaire », *La Muse française*, 1927, p. 557.

- GAIN Raoul, « Une fille de Sapho parmi nous : Renée Vivien », *La Mouette*, n°53, mai 1922.
- GERMAIN André, *Renée Vivien*, Paris, Éditions Georges Crès, 1916, 190 p.
- GOUJON Jean-Paul, *Renée Vivien à Mytilène*, Reims, À l'écart, 1978, 36 p.
- GOUJON Jean-Paul, *Renée Vivien : essai de biographie et vues sur l'œuvre*, Paris, Éditions SN, 1983, 3 vol., 1032 p.
- GOUJON Jean-Paul, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, Paris, Régine Deforges, 1986, 444 p.
- GOUJON Jean-Paul, « Renée Vivien et le Parnasse », Paris, *Bulletin des études parnassiennes*, n° 7, 1985, p. 41-56.
- GOUJON Jean-Paul (dir.), *Renée Vivien et ses masques*, Gouy, À l'écart, n° 2, avril 1980, 172 p.
- GOURMONT Jean de, « Renée Vivien », *Muses d'aujourd'hui, essai de physiologie poétique*, Paris, Mercure de France, 1910, 266 p.
- HAWTHORNE Mélanie C., *Woman, Citizenship and Sexuality, The Transnational Lives of Renée Vivien, Romaine Brooks and Natalie Barney*, Liverpool, Liverpool University Press, 2021, 176 p.
- HÉRITIER Jean, *Essais de critique contemporaine*, Nogent-Le Rotrou, G.Fauquet, 1928, 312 p.
- ISLERT Camille, « Une femme m'apparut de Renée Vivien : paroxysme ou parodie décadente ? », in Edyta Kociubińska (dir.), *Romanciers fin-de-siècle*, Leyde, Brill, 2020, p. 139-152.
- ISLERT Camille, « De poétesse à Muse : mémoire de Renée Vivien dans l'entre-deux-guerres », in Wendy Prin-Conti (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 139-156.
- JAY Karlay, *The Amazon and the Page : Natalie Clifford Barney and Renée Vivien*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, 168 p.
- JOUBI Pascale, « Réappropriation et reconfiguration du gender, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », in Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 310 p.
- LE DANTEC, Yves-Gérard, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Aix-en-Provence, Éd. Du Feu, 1930, 238 p.
- LE MERCIER D'ERM Camille, *La Muse aux violettes. Poème*, Paris, Sansot, 1910, 36 p.
- LIBÉRATI Simon, « Renée Vivien », *Les Violettes de l'avenue Foch*, Paris, Stock, 2017, 304 p.
- LORENZ Paul, *Sapho 1900, Renée Vivien*, Julliard, 1977, 188 p.
- MARTIN-MAMY Eugène, *Les Nouveaux païens*, Paris, Sansot, 1914, 256 p.
- MAURRAS Charles, *L'Avenir de l'intelligence*, Paris, Fontemoing, 1927, 282 p.
- MAURRAS Charles, *Le Romantisme féminin*, Paris, À la cité des livres, 192, 220 p.
- MOULIÉ Charles, *Le Tombeau de Renée Vivien*, Sansot, 1926, 36 p.
- PERRIN Marie, *Renée Vivien, Le corps exsangue : de l'anorexie mentale à la création littéraire*, Paris, « Critiques littéraires », L'Harmattan, 2003, 326 p.
- QUILLARD Pierre, « Les Livres & les écrivains », *L'Illustration*, 3 septembre 1910, p. 161-164.
- ROCHER Edmond, « Renée Vivien. « Sappho ». – « Évocations ». Conférence de J. Charles-Brun », *La Pensée*, 10 avril 1903, p. 286.
- SANDERS Virginie, *Vertigineusement, j'allais vers les étoiles. La poésie de Renée Vivien*, Amsterdam, Rodopi, 1991, 440 p.
- SANSOT Edward, *Souvenirs sur Renée Vivien*, Nice, Ed. du Modern-Studio, 1924.
- SÉCHÉ Alphonse, *Les Muses françaises, Anthologie des femmes-poètes*, II, Paris, L. Michaud, 1908, 388 p.
- SHERMAN Antoinette, « A Hermeneutic Reading of Natalie Barney and Renée Vivien », *Anthós (1990-1996)*, Vol. 1, n°5, Article 7, 1996, p. 57-97.
- TINAYRE Marcelle, *Une soirée chez Renée Vivien (4 novembre 1908)*, Gouy, Messidor, 1981, 14 p.

WILLETTE Henriette, *Le livre d'or de Renée Vivien*, Paris, Le Livre d'Or, 1927, 128 p.

OUVRAGES THÉORIQUES

- AGUETTAZ François, *Le Lecteur et ses figures*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 1995, 440 p.
- ALBERT Nicole G., *Saphisme et Décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005, 362 p.
- ALBERT Nicole G. « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 53, n°4, 2006, p. 87-105.
- ALBRECHT Florent, *Ut musica poesis, modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, 2012, 504 p.
- ARON Paul, ESPAGNON Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2009, 563 p.
- AURAIX-JONCHÈRE Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2011, 352 p.
- AURAIX-JONCHÈRE Pascale (dir.), *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2017, 296 p.
- AURELL Martin, « Aux origines de la légende noire d'Aliénor d'Aquitaine », in A.-H. Alliot, G. Lecuppre, L. Scordia (dir.), *Royautés imaginaires (XII^e-XVI^e siècles). Actes du colloque de l'Université de Paris X-Nanterre, 26-27 septembre 2003*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 89-102.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, 268 p.
- BALDWIN, Thomas, FOWLER, James, MEDEIROS, Ana de, *Questions of Influence in Modern French Literature*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, 224 p.
- BANVILLE Théodore de, *Petit traité de poésie française*, G. Carpentier, 1881, 300 p.
- BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Bas-bleus*, Paris, Victor Palmé, 1878, 346 p.
- BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Œuvres et les hommes. XI, Les Poètes*, 2^e série, Paris, Édition de Paris, 1889, 372 p.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Tome 4, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 2002, 1046 p.
- BAUDELAIRE Charles, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », Paris, *La Revue européenne*, 1^{er} avril 1861.
- BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, 442 p.
- BAUDELAIRE Charles, *L'Art romantique*, in *Œuvres complètes de Baudelaire*, Tome 3, Paris, Calmann Lévy, 1885, 470 p.
- BEILLEVAIRE Patrick, « "L'Autre de l'autre". Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », in *Mots*, n°41, décembre 1994, Parler du Japon, p. 56-98.
- BELLAUNAY Henri, *Petite Anthologie imaginaire de la poésie française*, Paris, éd. de Fallois, 1992, 190 p.
- BÉNICHOU Paul, *Nerval et la Chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970, 390 p.
- BENJAMIN Walter, « La Tâche du traducteur », in *Œuvres. 1. Mythe et violence*, préface de Maurice Gandillac ; trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, J. - M. Place, 1990, p. 61-65.
- BENSTOCK Shari, *Femmes de la rive gauche*, Paris, Éd. Des femmes, 1987, 502 p.
- BERGERON Patrick, CARRIÈRE Marie, *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Peter Lang, 2011, 234 p.
- BILLY André, *L'Époque 1900*, Tallandier, Paris, 1951, 484 p.
- BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New-York, OUP USA, 1973, 208 p.

- BLOOM Harold, *L'Angoisse de l'influence*, trad. de l'anglais par Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy, Souad Degachi, Bussy-Saint-Martin, *Aux forges de Vulcain*, 2013, 214 p.
- BONIFACE Jean, « Loterie nationale : mythes et symboles », in *Communication et langages*, n°2, 1969, p. 103-110.
- BONNECASSE Denis, SCARPA Sébastien (dir.), *Un tombeau pour Swinburne*, Bruxelles, Éd. Aden, 2010, 510 p.
- BORT Françoise, DUPONT Valérie, *Texte, texture, textile, variations sur le tissage dans la musique, les arts plastique et la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, 186 p.
- BOURGET Paul, *Études et Portraits*, III, Paris, Plon, 1906, 394 p.
- BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2018, 404 p.
- BRÉCOURT-VILLARS Claudine, *Petit glossaire raisonné de l'érotisme saphique. 1880-1930*, Paris, La Vue, 1980, 124 p.
- CASTLE Terry, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New-York, Columbia University Press, 1994, 322 p.
- CAUSSE Michèle, « Amazone, Ange, Androgyne. Étude sur l'œuvre de Natalie C. Barney », in *Berthe ou un demi-siècle auprès de l'Amazone*, Paris, Éditions Tierce, 1980, p. 12-48.
- CHEVREL Yves, HULST Lieven d', LOMBEZ Christine, *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle, 1815-1914*, Paris, Verdier, 2012, 1376 p.
- CIXOUS Hélène, GAGNON Madeleine, LECLERC Annie, *La Venue à l'écriture*, Paris, 10/18, 1977, 152 p.
- DAYRE Eric, PANTER Marie, *Traduction et événement, poétique et politique de la traduction*, Paris, Hermann, 2017, 400 p.
- COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 2014, 264 p.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 528 p.
- COUSSEAU Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, n° 1, 2001, p. 105-122.
- DEJEAN Joan, *Sappho, Les fictions du désir, 1546-1937*, Paris, Hachette Supérieur, 1994, 304 p.
- DÉCAUDIN Michel, *la Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2013, 548 p.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 764 p.
- DESONAY Fernand Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens, Librairie universitaire, 1928, 420 p.
- DESCHAMPS Gaële « Fragments d'une mémoire lesbienne, la crise du récit », in *Physiologie et mythologie du féminin*, dir. Jean Decottignies, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989, p. 135-185.
- DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, 700 p.
- DIAZ José-Luis, « Un siècle sous influence », *Romantisme*, n°98, « Influences », 1997, p. 11-32.
- DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1991, 286 p.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, 374 p.
- ÉCARNOT Catherine, *L'Écriture de Monique Wittig à la couleur de Sappho*, Paris, l'Harmattan, 2003, 224 p.
- EDELMAN Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX^e siècle à la Grande guerre*, Paris, Éditions La Découverte, 2003, 348 p.
- ENCREVÉ André, *La France de 1870 à 1914*, Paris, PUF, 2006, 126 p.
- ENGELKING Tama Lea, *The Problematics of French « Poésie féminine » : Early Twentieth-Century Parisian Women Poets*, Ann Arbor, UMI, 1987, 912 p.

- ERNEST-CHARLES Jean, *La Littérature française d'aujourd'hui*, Paris, Perrin et Cie, 1903, 354 p.
- EYMARD Julien, « Ophélie ou la naissance d'un mythe », in *Littératures* 23, L'Éponge et le flageolet (Variation sur Hamlet), 1976, p. 79-114.
- FADERMAN Lillian, *Surpassing the love of men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, New York, William Morrow, 1981, 496 p.
- FANTIN-ESPTEIN Marie-Bernadette, « Le Leitmotiv wagnérien entre sons, parfums et couleurs », IRPALL, Journées d'études 20/21 juin 2008, Cercle Wagner Toulouse, « Les Études », 2008.
- FARWELL Marilyn, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New-York, NYU Press, 1996, 248 p.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité* I. *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, II, 1970-1975, Paris, Gallimard, 2001, 1760 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, IV, 1976-1979, Paris, Gallimard, 2001, 1288 p.
- GAUTIER Théophile, « Les progrès de la poésie française depuis 1830 », *Histoire du romantisme*, G. Charpentier et Cie, libraires-éditeurs, 1874, p. 357.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 480 p.
- GIBHART Boris, RAMOS Juliette, *Marcel Proust et les arts décoratifs*, Paris, Garnier, 2013, 284 p.
- GIDE André, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, 848 p.
- GODI-TKATCHOUK Patricia, *Voi(es)x de l'autre : Poètes femmes, 19^e - 21^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 610 p.
- GOURMONT Remy de, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1921, 270 p.
- GOUJON Jean-Paul, *Anthologie de la poésie érotique : Poèmes érotiques français du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Points, 2008, 328 p.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, « Poikilia. Pour une anthropologie de la bigarrure dans la Grèce ancienne », in Pascal Payen et Évelyne Scheid-Tessinier (dir.), *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 239-262.
- GREENBERG Robert A., « "Erotion", "Anactoria" and the Sapphic Passion », *Victorian poetry*, Vol. 29, n° 1, Morgantown, West Virginia University Press, 1991, p. 79-83.
- GROJNOWSKI Daniel, « Le rire moderne à la fin du XIX^e siècle », *Poétique*, n° 84, novembre 1990, p. 453-469.
- GROJNOWSKI Daniel, *Jules Laforgue et l'« Originalité »*, Genève, La Baconnière, 1988, 276 p.
- GUBAR Susan, GILBERT Sandra M., *The Madwoman in the Attic, the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Londres, Yale university press, 1984, 720 p.
- GUBAR Susan, « Sapphistries », *Signs, Journal of Women in Culture and Society* 10, n°1, automne 1984, p. 43-62.
- GUÉRIN Jean-Yves, *Art nouveau ou Homme nouveau : modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, 474 p.
- HANOOSH Michele, *Parody and decadence, Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, 276 p.
- HARKNESS Nigel, WRIGHT Jacinta, *George Sand: intertextualité et polyphonie, I. Palimpsestes, échanges, réécritures*, Berne, Peter Lang, 2011, 346 p.
- HARKNESS Nigel, WRIGHT Jacinta, *George Sand : intertextualité et polyphonie, II. Voix, image, texte*, Berne, Peter Lang, 2011, 322 p.
- HENRY Marjorie-Louise, *Stuart Merrill : la contribution d'un américain au symbolisme français*, Paris, Honoré Champion, 1927, 290 p.
- HEARN Lafcadio, « Fireflies », *Insect literature in Delphi complete works of Lafcadio Hearn*, Delphi classics, 2017, 5610 p.

- HÉRITIER Jean, *Essais de critique contemporaine*, Paris, G. Fauquet, 1923, 312 p.
- HIDDLESTON James, *Essais sur Laforgue et les "derniers vers"*, suivi de *Laforgue et Baudelaire*, French Forum Publishers, 1980, 130 p.
- IZQUIERDO Patricia, *Devenir poétesse à la Belle Époque*, Paris, L'Harmattan, 2009, 398 p.
- IZQUIERDO Patricia, « Femmes poètes de la Belle Époque et formes musicales », *Le Pan poétique des muses, Revue internationale de poésie entre théories & pratiques* : « Poésie, Danse & Genre » [En ligne], n°1, Printemps 2012, mis en ligne en mai 2012.
- JACQUES Jean-Pierre, *Les Malheurs de Sapho*, Paris, Grasset, 1981, 264 p.
- JEANNEROD Aude, « Correspondances baudelairiennes entre couleur et littérature chez Joris-Karl Huysmans », in Laurence Petit et Murielle Philippe (dir.), *Polysèmes*, n°14, « La Couleur », 2015, p. 53-71.
- JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, Paris, Seuil, 1976, p. 257-281.
- JOURDE Pierre, *L'Alcool du silence : sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1995, 328 p.
- JUIN Hubert, Dossier « La France fin-de-siècle », *Magazine littéraire*, n° 227, février 1986, p. 14-53.
- KEIKO Grace, LEROUX SERRES Monique, *Chiyo Ni, une femme éprise de poésie*, Pippa Editions, 2017, 106 p.
- KRISTEVA Julia, *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 318 p.
- KRISTEVA Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, 544 p.
- LACHAUD François, « Bouddhisme et japonisme des Goncourt à Claudel », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152e année, n. 2, 2008, p. 699-709.
- LAFFONT Robert, BOMPIANI Valentino, *Le Nouveau dictionnaire des auteurs*, Tome 2, Paris, Robert Laffont, 1993, 1136 p.
- LAMIDIEU Julie, « L'omission des autrices* du canon : Littérature, patriarcat et politique », Université de Franche-Comté, HAL, 2020, fhal-02972453f.
- LANG Cecil Y., *The Pre-Raphaelites and their circle*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, 572 p.
- LASSERRE Audrey, « Les femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *Cahiers du CERACC*, 2009, p. 38-54.
- LE GUIN Ursula K. « The Wilderness within » in *The Wave in the Mind*, Boulder, Shambhala publications, 2004, 304 p.
- LE RIDER Jacques, *Les Couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997, 430 p.
- LEROY Géraldi et BERTRAND-SABIANI Julie, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, 1998, 384 p.
- LEROUSSEAU Andrée (dir.), *Femmes traductrices : Entre altérité et affirmation de soi*, Paris, L'Harmattan, 2013, 170 p.
- LEVILLAIN Henriette, « Dante : une poétique pour le XX^e siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 308, n°4, 2003, p. 391-402.
- LOUBIER Pierre, VIVÈS Vincent (dir.), *J'écris pourtant*, n° 4, Hors-série « Marceline Desbordes-Valmore poète », Société des Études Marceline Desbordes-Valmore, 2020.
- MACÉ Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, 368 p.
- MANZARI Francesca, RINNER Fridrun (dir.), *Traduire le même, l'autre et le soi*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2011, 294 p.
- MARTENS Kurt, *Roman aus der Decadence*, Leipzig-Zürich, Grethleim und Co, 1922, 362 p.
- MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double, du personnage au texte*, Rennes, PUR, 2008, 206 p.
- MARZANO Michela, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, 2013, 128 p.

- MARTINON Philippe, *Les Strophes : étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1912, 616 p.
- MAUCLAIR Camille, *L'Art en silence*, Paris, Ollendorff, 1901, 356 p.
- MAUREL-INDART Hélène, *Du Plagiat*, Paris, Folio, 2011, 512 p.
- MARZANO Michela, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, 2013, 128 p.
- MESCH Rachel L., *The Hysterical's Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006, 264 p.
- MESCH Rachel L., *Gendered discourse: French women writers and the representation of sexuality, 1880-1910*, Université de Pennsylvanie, thèse en ligne, 2000, 302 p.
- MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme. L'aventure poétique*, Paris, Nizet, 1969, 234 p.
- MICHEL Arlette, BECKER Colette, BURY Mariane, *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 512 p.
- MILLET Claude, « Autour du Parnasse », in Michel Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge à nos jours*, Paris, PUF, 1997, 594 p.
- MOLINIÉ Georges, CAHNÉ Pierre, *Qu'est-ce que le style*, Paris, PUF, 1994, 360 p.
- MONTANDON Alain, *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2001, 376 p.
- MONTREYNAUD Florence, *Le XX^e siècle des femmes*, Paris, Nathan, 2000, 780 p.
- MORTELETTE Yann, *Le Parnasse*, Paris, PUPS, 2006, 406 p.
- NAÏM Jérémy, « L'Action de l'influence. Théorie d'un mot au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 120^e année, n^o2, avril-juin 2020, p. 405-424.
- NAUDEAU Ludovic, *Le Japon Moderne, son évolution*, Flammarion, 1909, p. 297, 404 p.
- NER Henri, *Le Massacre des Amazone : Études critiques sur deux-cents bas bleus*, Paris, Éd. Chamuel, 1899, 306 p.
- OBERHUBER Andrea (dir.), *Claude Cabun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montreal, Paragraphes, 2007, 266 p.
- OBERHUBER Andrea, ARVISAIS Alexandra, DUGAS Marie-Claude (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900-1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 310 p.
- ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, J. Chambon, 2002, 382 p.
- PALIYENKO Adrianna M., *Genius Envy, women shaping French poetic history, 1801-1900*, Pennsylvania State University Press, 2017, 356 p.
- PALIYENKO Adrianna M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française (XIX^e siècle)*, trad. Nicole G. Albert, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2020, 334 p.
- PALACIO Jean de, *Figures et Formes de la décadence*, première série, Paris, Séguier, 1994, 312 p.
- PALACIO Jean de, *Figures et Formes de la décadence*, deuxième série, Paris, Séguier, 2000, 306 p.
- PALACIO Jean de, *La Décadence, le mot et la chose*, Paris, Les Belles lettres, 2011, 344 p.
- PASTOUREAU Michel, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Points, 2007, p. 112.
- PÉROT Nicolas, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, coll. « écriture », 2000, 334 p.
- PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, 342 p.
- PLANTÉ Christine (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2003, 520 p.
- PLANTÉ Christine, BARA Olivier (dir.), *George Sand critique, une autorité paradoxale*, Tusson, Éditions du Lérot, 2006, 804 p.
- PLANTÉ Christine, *La Petite Sœur de Balzac, Essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL, 2015, 362 p.

- PLANTÉ Christine, « Quel compte donc fais-tu des femmes ? », *Romantisme*, n° 85, « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », 1994, p. 67-78.
- PLANTÉ Christine, « La place problématique des femmes poètes », in Martine Reid (dir.), *Les femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 55-72.
- PLANTIER Thérèse, *Le Discours du mâle : logos spermaticos*, Paris, Éditions Anthropos, 1980, 338 p.
- POMPIDOU Georges, *Anthologie de la poésie française, Nouvelle édition suivie d'un postscriptum*, Paris, Hachette, 1961, 540 p.
- PONTON Rémy, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Paris, EHESS, 1977, 316 p.
- PRAZ Mario, *La Chair, la Mort et le Diable*, Paris, Gallimard, 1988, 492 p.
- PRIN-CONTI Wendy (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque, heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, 2019, 232 p.
- PROCHASSON Christophe, *Les Années électriques, 1880-1910*, Paris, Éd. La découverte, 1991, 488 p.
- QUIGUER Claude, *Femmes et machines de 1900, Lecture d'une obsession Modern style*, Paris, Klincksieck, 1979, 440 p.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.
- REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010, 332 p.
- REID Martine (dir.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, 216 p.
- RIBEYROL Charlotte, « Étrangeté, passion, couleur ». *L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds (1865-1880)*, Grenoble, ELLUG, 2013, 262 p.
- RICH Adrienne, « When We Dead Awaken : Writing as Re-Vision », *Adrienne Rich's poetry and prose*, New-York, W.W. Norton & Company, 1993, 448 p.
- RINCÉ Dominique, LECHERBONNIER Bernard, *Littérature, textes et documents : XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1998, 512 p.
- ROBIC Myriam, *Hellénisme de Banville : mythe et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2010, 568 p.
- ROBIC Myriam, « Femmes damnées », *Saphisme et poésie 1846-1889*, Paris, Garnier, 2012, 358 p.
- SAID Edward W., *Beginnings : Intention and Method*, New-York, Basic Books, 1975, 414 p.
- SAID Edward W., "The Politics of Knowledge." *Raritan, A Quarterly Review*, 11.1, 1991, p. 17- 31.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, 128 p.
- SAND George, *Essai sur le drame fantastique, Goethe, Byron, Mickiewicz*, in Christine Planté (dir.), *George Sand critique*, Tusson, Éditions du Lérot, 2006, p. 53-117.
- SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, 160 p.
- SCEPI Henri, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, PUF, 2000, 272 p.
- SCHIFFER Daniel Salvatore, *Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Paris, PUF, 2010, 296 p.
- SCHULTZ Gretchen, *A Gendered Lyric: Subjectivity and Difference in Nineteenth-century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, 256 p.
- SÉCHÉ Alphonse, *Les Caractères de la poésie contemporaine*, Paris, Sansot, 1913, 272 p.
- SILVERMAN Debra L., *L'Art Nouveau en France, politique, psychologie et style fin-de-siècle*, Paris, Flammarion, 1989, 384 p.
- SMITH William (dir.), *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, Illustrated by numerous engravings on wood*, Boston, Little, Brown and co., 1867, 1098 p.
- SUCHET Myriam, *L'Imaginaire bétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classique Garnier, 2014, 350 p.
- TERDIMAN Richard, *Discourse/ Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, New-York, Cornell University Press, 1985, 368 p.

- TURNER Ralph V., *Aliénor d'Aquitaine*, Paris, Fayard, 2011, 488 p.
- VAN THIEGHEM Philippe (dir.), *Dictionnaire des littératures*, Paris, PUF, 1968, 4350 p.
- VASCONCELOS Naumi, « Les dogmatismes sexuels », in Maryvonne Lapouge, Clélia Pisa, *Brasileiras : voix, écrits du Brésil*, Paris, Ed. Des Femmes, 1977, 358 p.
- VERNANT Jean-Pierre Vernant, DETIENNE Marcel, *Les Ruses de l'intelligence. La « mètis » des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, 318 p.
- WALDBERG Patrick, *Eros Modern'style*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, 236 p.
- WEININGER Otto, *Sexe et Caractère*, 1902, trad. de l'allemand par Daniel Rénaud, préface de Roland Jaccard, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975, 292 p.
- WILDE Oscar, *Literary Criticism of Oscar Wilde*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1968, 253 p.
- WITTIG Monique, *Le Chantier littéraire*, avant-propos de Christine Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon & Éditions IX^e, 2010, 227 p.
- WITTIG Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, 160 p.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « Les fondements de la "fantastique transcendante" », in *Le Mythe et le Mythique*, Paris, Albin Michel, 1987, 224 p.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

- BANVILLE Théodore de, *Les Exilés*, in *Œuvres de Théodore de Banville*, Tome 2, Paris, Eugène Fasquelle, 1899, 204 p.
- BANVILLE Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, Tome 1, Paris, Honoré Champion, 2000, 596 p.
- BARNES Djuna, *La Passion*, trad. de l'anglais par Monique Wittig, avant-note de Monique Wittig, Paris, Flammarion, 1982, 172 p.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Tome 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1606 p.
- BOISSONNEAU François, *Échos et Reflets*, Paris, Lemerre, 1870, 220 p.
- BROSSARD Nicole, *Amantes*, Montréal, Éditions Quinze, 1980, 152 p.
- CANTEL Henri, *Amours et Priapées*, Bruxelles, Lampsasque, 1869, 144 p.
- CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Ed. Intégrale augmentée, Paris, Arvensa Éditions, 2014, 3974 p.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *Poems*, London, Everyman's library, 1997, 256 p.
- COLETTE, *Le Pur et l'impur*, Paris, Hachette, 2004, 158 p.
- COUVREUR André, *Les Dangers sociaux – les Mancenilles*, Paris, Plon, 1900, 422 p.
- CLIFFORD-BARNEY Natalie, *Souvenirs indiscrets*, Paris, Flammarion, 1960, 234 p.
- DANTE, *Œuvres complètes*, Paris, trad. de l'italien André Pézard, ed. André Pézard, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1965, 1920 p.
- DAUDET Alphonse, *Sapho*, Paris, Éditions 84, 2013, 154 p.
- DEFORGES Régine, *101, avenue Henri Martin*, Paris, Éditions Ramsay, 1981, 410 p.
- DELARUE-MARDRUS Lucie, *Occident*, Paris, La Revue Blanche, 1901, 206 p.
- DELARUE-MARDRUS Lucie, *Graine au vent*, Paris, J. Tallandier, 1977, 280 p.
- DELARUE-MARDRUS Lucie, *Mes Mémoires*, Paris, Gallimard, 1938, 332 p.
- DESBORDES-VALMORE Marceline, *Poésies*, Paris, Folio, 2015, 240 p.

- DU BELLAY Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Genève, Librairie Droz, 2007, 414 p.
- DUMAS Alexandre, *Filles, lorettes et courtisanes*, Paris, Michel Lévy frères, 1874, 338 p.
- FLAUBERT Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, in *Œuvres complètes et annexes*, Paris, Arvensa éditions, 2014, 8000 p.
- FRANÇOIS Jocelyne, *Les Bonheurs*, Mercure de France, 1982, 228 p.
- GAUTIER Judith, *Poèmes de la libellule*, illustrés par Yamamoto, Paris, Gillot, 1885, 62 p.
- GAUTIER Théophile, *Une nuit de Cléopâtre*, Paris, A. Ferroud, 1894, 114 p.
- GELLÔ, *Harmonies et Poèmes*, Paris, Albert Messein, 1926, 64 p.
- HAVET Mireille, *Journal 1918-1919*, Paris, Claire Paulhan, 2003, 304 p.
- HELLE Marie-Antoinette de, *Chansons pour elles*, Saint-Raphaël, Éditions Tablettes, 1923, 48 p.
- HOMÈRE, *L'Odyssée, Hymnes homériques, Épigrammes et La Batrakhomyomakhi*, trad. Charles Leconte de Lisle, Lemerre, 1893, 486 p.
- HOUVILLE Gérard d', *Esclave amoureuse*, Paris, Fayard, 1927, 158 p.
- HUGO Victor, *Les Contemplations*, Paris, Nelson, 1911, 466 p.
- HUGO Victor, *La Légende des siècles*, Paris, Hetzel, 1859, p. 231.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo, Poésie*, Tome 10, Paris, Ollendorf, 1908, 522 p.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo, Poésie*, Tome 17, Paris, Ollendorf, 1909, 708 p.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes : Odes et Ballades. Essais et Poésies diverses*, Paris, Ollendorf, 1912, 820 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, Bruxelles, Kistemaeckers, Tome 3, 1881, 284 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 1977, 416 p.
- KHAYYAM Omar, *Quatrains ballades*, Paris, Actes Sud, 2004, 112 p.
- KEATS John, *The Major Works*, New-York, OUP, 2009, 704 p.
- LAFORGUE Jules, *Les Complaintes et Premiers poèmes*, ed. Pascal Pia, Paris, Gallimard, 1979, 448 p.
- LAFORGUE Jules, *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1903, 342 p.
- LAFORGUE Jules, *Œuvres complètes*, Tome 2, 1884-1887, ed. Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Waltzer, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, 1082 p.
- LECONTE DE LISLE Charles, *Poèmes Barbares*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889, 362 p.
- LECONTE DE LISLE Charles, *Poèmes Tragiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1895, 238 p.
- LE MERCIER D'ERM Camille, *La Muse aux violettes, Poème*, Paris, Sansot, 1910, 36 p.
- LORRAIN Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorf, 1901, 408 p.
- LOUÏS Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, Paris, Payot, 2014, 230 p.
- MARÇAL Maria-Mercè, *La Passió segons Renée Vivien*, Barcelone, Labutxaca, 2008, 400 p.
- MENDÈS Catulle, *Les Braises du cendrier*, Paris, Eugène Fasquelle, 1900, 312 p.
- MÉRIMÉE Prosper, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2007, 286 P.
- MILTON John, *Paradise lost*, Londres, Penguin, 2003, 512 p.
- MIRBEAU Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Éditions du Boucher, 2003, 250 p.
- MONTESQUIOU Robert de, *Autels privilégiés*, Paris, Charpentier, 402 p.
- MONTESQUIOU Robert de, *Les Chauves-souris*, Paris, Georges Richard, 1907, 420 p.
- MOULIÉ Charles, *Le Tombeau de Renée Vivien*, Sansot, 1926, 36 p.

- MURAT Amélie, *Solitude*, Paris, Maison du livre, 1930, 96 p.
- MUSSET Alfred de, *Premières poésies*, Paris, Charpentier, 1863, 356 p.
- NERVAL Gérard de, *Petits châteaux de Bohème : prose et poésie*, Eugène Didier, 1853, 96 p.
- NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes*, Tome 3, ed. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, 2128 p.
- NOAILLES Anna de, *Anthologie poétique et littéraire*, Paris, Le livre de poche, 2013, 408 p.
- OHNET Georges, *Les Batailles de la vie : Volonté*, Paris, Ollendorff, 1888, 426 p.
- PÉLADAN Joséphin, *Le Vice suprême*, Paris, Palimpseste, 2006, 476 p.
- PÉLADAN Joséphin, *La Gynandre*, Paris, Dentu, 1891, 356 p.
- PERRAULT Charles, *Les Contes de Perrault*, Tournai, Casterman, 1902, 64 p.
- PÉTRARQUE, *Li rime di M. Francesco Petrarca*, Venise, Presso Giuseppe Bortoli, 1739, 624 p.
- PICARD Hélène, *La Feuille morte, pièce lyrique féerique*, en 5 actes, en vers, in *Anthologie des poètes du Midi*, Ollendorff, 1908, 394 p.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Tome 7, *Le côté des Guermantes*, Paris, Gallimard, 1921, 260 p.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Tome 15, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927, 234 p.
- PRUDHOMME Sully, *Les Vaines tendresses*, Paris, Alphonse Lemerre, 1875, 174 p.
- PRUDHOMME Sully, *Le Bonheur* in *Œuvres de Sully Prudhomme, Poésies 1879-1888*, Paris, Alphonse Lemerre, 1888, 384 p.
- RICHEPIN Jean, *La Bombarde*, Paris, Eugène Fasquelle, 1899, 402 p.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur*, L. Vanier, 1895, 136 p.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, ed. André Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1102 p.
- RONSDARD Pierre de, *Les Amours*, Paris, Garnier, 2014, 574 p.
- ROSSETTI Dante Gabriel, *Poems*, Londres, Forgotten Books, 2017, 314 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Firmin-Didot, 1844, 622 p.
- SACHER-MASOCH Leopold von, *Don Juan de Kolomea*, Paris, Éd. Philippe Piquier, 1990, 224 p.
- SACHER-MASOCH Leopold von, *La Vénus à la fourrure*, Paris, Mille et Une Nuits, 1999, 200 p.
- SAMAIN Albert, *Au jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1924, 248 p.
- SAPPHO, *Odes et fragments*, trad. Yves Battistini, Paris, Gallimard, 2005, 216 p.
- SAPPHO, *Poèmes et fragments*, trad. Philippe Brunet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991, 160 p.
- SAUVAGE Cécile, *Œuvres complètes*, Paris, Table Ronde, 2002, 268 p.
- SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, Tome 1, trad. Jean Fuzier et François-Victor Hugo, ed. Henri Fluchère, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1959, 1712 p.
- SHAKESPEARE William, *Complete Sonnets and Poems*, Oxford, Oxford university press, 2008, 768 p.
- SHELLEY Percy Bysshe, *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley, Vol. 1*, Londres, Forgotten Books, 2008, 714 p.
- SWINBURNE Algernon Charles, *Poems and Ballads, first series*, Londres, William Heinemann, 1917 (1^e impression 1904), 292 p.
- SWINBURNE Algernon Charles, *Poems and Ballads & Atlanta in Calydon*, Londres, Penguin Classics, 2000, 464 p.
- VALÉRY Paul, *Variétés I*, Paris, Gallimard, 2002, 320 p.

- VALÉRY Paul, *Cœuvres 1*, ed. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1872 p.
- VERLAINE Paul, *Cœuvres poétiques complètes*, ed. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1938, 1548 p.
- VIGNY Alfred de, *Les Destinées*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, 200 p.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM Auguste, *Morgane, drame en cinq actes et en prose*, Paris, Chamuel, 1894, 238 p.
- WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, les Éditions de Minuit, 1969, 212 p.
- ZOLA Émile, *Nana*, Paris, Le Livre de Poche, 1974, 512 p.

INDEX

A

ALBERT, Nicole G. · 14, 22, 23, 24, 26, 27, 52, 54, 57, 58, 65, 68, 72, 76, 101, 121, 123, 125, 126, 128, 149, 150, 208, 224, 265, 266, 270, 271, 272, 274, 285, 292, 303, 332, 380, 382, 391, 398, 402, 427, 517, 532, 534, 544
ALBRECHT, Florent · 148, 151, 159, 219, 222, 224, 230, 233, 237
ANNUNZIO, Gabriele · 77, 189, 378
ARNOULD, Florence · 290
ARVISAIS, Alexandra · 332
AURAIX-JONCHIERE, Pascale · 344, 367, 368, 369, 370, 371, 414

B

BACHELARD, Gaston · 153
BAJU, Anatole · 273
BANVILLE, Théodore de · 149, 150, 160, 193, 198, 199, 206, 224, 331, 352, 377, 378, 381, 382, 416
BARNES, Djuna · 444, 448, 524
BARNEY, Natalie C. · 18, 19, 24, 56, 57, 104, 149, 208, 293, 362, 442, 459, 463, 516, 524, 530, 542, 543, 544
BARRES, Maurice · 189, 307, 325
BARTHES, Roland · 40, 98
BARTHET, Julia · 290
BARTHOLOMOT-BESSOU, Marie-Ange · 26, 27, 346, 371, 388, 400, 432, 470
BARBEY D'AUREVILLY, Jules · 17, 54, 151, 426, 538, 539
BAUDELAIRE, Charles · 22, 23, 29, 34, 35, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 76, 89, 90, 91, 149, 150, 152, 160, 161, 176, 177, 178, 179, 219, 222, 224, 225, 230, 231, 233, 237, 244, 246, 251, 271, 305, 347, 395, 399, 407, 409, 411, 443, 485, 487, 489, 524, 535, 536, 538, 539
BECKER, Colette · 428
BEETHOVEN, Ludwig von · 80, 81, 83, 220, 223
BEILLEVAIRE, Patrick · 164, 165
BELLAUNAY, Henri · 21
BELLINI, Vincenzo · 220
BELLOY, Auguste de · 367
BENICHO, Paul · 224
BENSTOCK, Shari · 469, 476
BERGERON, Patrick · 136
BERNHARDT, Sarah · 53, 278, 290, 304,
BILLY, André · 68, 69

BING, Siegfried · 267, 269, 275
BLANKLEY, Elise · 25, 464
BLOOM, Harold · 37, 38, 52, 96, 387, 427, 478, 498, 526
BOISSONNEAU, François · 497
BOMPIANI, Valentino · 59
BONIFACE, Henri · 278
BONNARD, Pierre · 269
BONNECASSE, Denis · 160
BOREL, Pierre · 62, 443
BORT, Françoise · 435
BOURGET, Paul · 158, 536
BOYER, Philoxène · 149, 331, 391
BRAHMS, Johannes · 225
BRIGHT, Imogen · 76, 202, 380,
BROGNEZ, Laurence · 265, 266, 275, 277, 280, 306, 320, 321, 332
BROSSARD, Nicole · 24
BROWNING, Robert · 89, 100, 123
BRUGIERE, Bernard · 160, 161
BRUNAT-PROVINS, Marguerite · 18, 272
BRUNET, Philippe · 354
BRUNETIERE, Ferdinand · 539
BURNE-JONES, Edward · 158, 190, 265, 266, 273, 306, 320, 321
BURY, Mariane · 428

C

CABANEL, Alexandre · 382
CAHUN, Claude · 507
CANTEL, Henri · 331, 443, 444
CARRIERE, Marie · 136
CASTLE, Terry · 25, 30
CAUSSE, Michèle · 516, 524
CEZANNE, Paul · 325
CHAMPSAUR, Félicien · 165, 367, 468, 533
CHARLES-BRUN, Jean · 34, 35, 36, 44, 58, 65, 71, 74, 104, 107, 132, 133, 162, 177, 197, 248, 249, 322, 388, 392, 393, 443, 480, 529, 530, 531, 532, 533
CHATEAUBRIAND, François-rené de · 79, 105, 182, 185, 221, 299
CHIYO-NI · 93, 123, 139, 140, 163
CHOPIN, Frédérique · 80, 81, 83, 217, 220, 222, 223, 224, 225
CIXOUS, Hélène · 386

COLERIDGE, Samuel Taylor · 89, 100, 123, 158, 160
COLETTE · 24, 70, 279, 428
COMPAGNON, Antoine · 94
COUSSEAU, Anne · 152, 311
COUVREUR, Antoine · 467
CROGUENOC, Sylvie · 83, 216, 218, 219, 223
CROS, Charles · 155, 179

D

DANTE · 77, 78, 80, 84, 87, 92, 93, 99, 100, 101, 123, 132, 148, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 166, 167, 189, 299, 300, 316, 352, 378, 505, 513
DAUDET, Alphonse · 149, 331, 396
DAUDET, Léon · 323, 565
DAUGUET, Marie · 18
DAUM, Jean · 268
DAVID, Jacques-Louis · 19, 379
DEBUSSY, Claude · 83, 218
DECAUDIN, Michel · 20, 21, 200, 306, 319
DEFORGES, Régine · 15, 24, 69, 85, 189, 210, 243, 362, 529
DEJEAN, Joan · 12, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 395, 399
DELACROIX, Eugène · 325, 382
DELARUE-MARDRUS, Lucie · 18, 56, 421, 534, 535, 536, 542, 543, 545
DERRIDA, Jacques · 144, 145, 506, 508
DESBORDES-VALMORE, Marceline · 28
DESCHAMPS, Gaële · 443, 444, 445, 446, 453, 475, 477, 492, 493, 505, 506, 507, 508, 514, 517, 518, 521
DIAZ, José-Luis · 33, 35, 441
DIXON, Richard W. · 54
DOMINIQUE, Jean · 313
DOTTIN-ORSINI, Mireille · 330, 331, 345, 402, 403, 424, 425, 466, 468
DU BELLAY, Joachim · 198
DUGAS, Marie-Claude · 332
DUMAS, Alexandre · 153, 160, 162, 396, 416
DUMONT, Paul-Ursin · 107, 108
DUPONT, Valérie · 435

E

ÉCARNOT, Catherine · 522
EDELMAN, Nicole · 409
ENGELKING, Tama Lea · 25, 65
ERNEST-CHARLES, Jean · 74, 388, 539, 541

F

FADERMAN, Lillian · 469, 476
FANTIN-EPSTEIN, Marie-Bernadette · 232
FEUILLATRE, Eugène · 290
FLAT, Paul · 535, 536

FLAUBERT, Gustave · 76, 155, 161, 166, 168, 169, 171, 189, 374
FORT, Paul · 21, 311
FOUCAULT, Michel · 36, 439, 531
FRANCE, Anatole · 76, 367
FRANÇOIS, Jocelyne · 445
FREUD, Sigmund · 42, 344
FULLER, Loïe · 53, 304, 331

G

GAGNON, Madeleine · 386
GALLE, Émile · 278, 281, 307, 313, 314
GALLET, Olivier · 27
GAUTIER, Judith · 18, 162, 166, 189, 542
GAUTIER, Théophile · 76, 91, 159, 160, 161, 219, 222, 224, 325, 331, 382, 487
GEISLER-SZMULEWICZ, Anne · 413, 414
GENETTE, Gérard · 115, 491
GILBERT, Sandra M. · 25, 38, 39, 63, 354, 355, 414, 415, 424, 427, 440, 526
GODI-TKATCHOUK, Patricia · 532
GOETHE, Johann Wolfgang von · 77, 89, 95, 101, 105, 123
GOUJON, Jean-Paul · 15, 24, 69, 72, 77, 79, 80, 85, 89, 106, 118, 133, 134, 155, 162, 163, 189, 243, 294, 299, 323, 326, 361, 362, 386, 431, 478, 479, 480, 484, 492, 495, 529
GOURMONT, Jean de · 20, 29, 31, 44, 61, 69, 71, 75, 104, 307, 368, 369, 536, 544, 545
GOURMONT, Remy de · 370, 540, 541
GRAND-CLEMENT, Adeline · 260
GREVILLE, Henry · 18
GROJNOWSKI, Daniel · 490
GUBAR, Susan · 38, 39, 63, 354, 355, 387, 395, 414, 415, 423, 424, 427, 440, 526
GYP · 18
GUIOT, Tristan · 27
GUIZOT, François · 153

H

HANNOOSH, Michèle · 170, 492
HARKNESS, Nigel · 95, 96
HARTMANN, Heinz · 42, 344, 489
HAVET, Mireille · 24
HAWTHORNE, Mélanie C. · 25
HEARN, Lafcadio · 140, 141, 142, 163
HERITIER, Jean · 68
HIDDLESTON, James · 485
HOMERE · 99, 173, 352, 366, 396, 402, 405, 436
HOUSSAYE, Arsène · 331, 391
HUGO, Victo · 77, 78, 79, 82, 84, 113, 115, 152, 153, 155, 160, 161, 166, 179, 180, 181, 202, 219, 367, 382, 416, 428, 539
HUGUES, Pierre d' · 23, 29, 62, 63, 67, 153
HUYSMANS, Joris-Karl · 22, 206, 247, 252, 307, 367, 425

I

IBELS, Henri-Gabriel · 269
ISNARD, Caroline · 27
IZQUIERDO, Patricia · 18, 19, 20, 22, 33, 43, 53,
54, 55, 56, 57, 64, 219, 265, 266, 267, 273,
304, 307, 308, 313, 331, 338, 530, 532, 534,
542, 543

J

JAMMES, Francis · 536
JARRETY, Michel · 193, 197, 224
JAY, Karla · 24, 25
JEANNEROD, Aude · 247
JEDDI, Sophie · 344, 347, 363
JENNY, Laurent · 147
JEROME, Jean-Léon · 379, 382
JOUBI, Pascale · 332, 334, 422
JOURDE, Pierre · 21, 42, 527, 530, 533
JUIN, Hubert · 23, 42

K

KEATS, John · 76, 89, 101, 123, 158, 159, 160
KEIKO, Grace · 139
KHAYYAM, Omar · 89, 101, 123, 142
KHNOPFF, Fernand · 267
KLIMT, Gustav · 293, 297, 302, 332
KOMACHI, Onono · 142, 163
KRISTEVA, Julia · 45

L

LA ROCHE-GUILHEN, Anne de · 390
LACHAUD, François · 162,
LADJALI, Cécile · 26
LAFFONT, Robert · 59
LAFORGUE, Jules · 43, 170, 345, 485, 486, 487,
489, 490
LALIQUE, René · 271, 290, 304
LAMIDIEU, Julie · 26
LANDON, Laetitia Elizabeth · 27
LANG, Cecil Y. · 95, 136, 143
LANGLOIS, Jérôme-Martin · 379
LAROCHE, Benjamin · 153
LASSERRE, Audrey · 14
LE DANTEC, Yves-Gérard · 28, 61, 63, 64, 66,
68, 70, 74, 75, 82, 88, 204
LE GRECO · 214, 324, 325, 326, 327, 328, 333
LE GUIN, Ursula · 38, 39
LE MERCIER D'ERM, Camille · 22, 139, 530
LECLERC, Annie · 386
LECONTE DE LISLE, Charles · 76, 201, 202,
204, 228, 335, 352
LEROUX SERRES, Monique · 139
LEROY, Gerald · 18, 19
LEVILLAIN, Henriette · 151

LEVY-DHURMER, Lucien · 65, 293, 294, 321,
327, 494, 532
LIBERATI, Simon · 24
LOMBEZ, Christine · 159
LORENZ, Paul · 263, 294
LORRAIN, Jean · 91, 152, 189, 190, 246, 270,
273, 291, 320, 323, 329, 332, 360, 368, 412
LOTI, Pierre · 162, 164, 166, 190, 265
LOUBIER, Pierre · 28
LOUYS, Pierre · 68, 106, 107, 108, 149
LUCIANI, Clara · 27

M

MACE, Marielle · 35, 36, 533
MAETERLINCK, Maurice · 219, 224, 311, 535
MAGNE, Bernard · 174, 175
MAJORELLE, Louis · 282
MALLARME, Stéphane · 21, 35, 76, 144, 149, 160,
189, 218, 219, 222, 224, 233, 306, 307, 320, 331,
487, 506, 543
MANET, Édouard · 325
MANZARI, Francesca · 103
MARÇAL, Maria-Mercè · 24
MARTENS, Kurt · 249
MARTINIERE, Nathalie · 68, 208, 391, 479, 491,
492, 493, 499, 501, 508
MARTINON, Philippe · 199, 200, 201, 202
MARZANO, Michela · 452
MAURRAS, Charles · 15, 20, 23, 29, 54, 56, 59, 60,
61, 62, 63, 67, 71, 102, 104, 191, 388, 535,
536, 537, 538
MENDES, Catulle · 160, 201
MERIMEE, Prosper · 347
MERRILL, Stuart · 234, 306, 464
MESCH, Rachel L. · 422
MEYNIER, Charles · 379
MICHAUD, Guy · 202, 489, 535
MICHEL, Arlette · 428
MILLET, Claude · 193, 197, 224
MILTON, John · 100
MIRBEAU, Octave · 43, 273, 320, 321, 323, 467
MONTANDON, Alain · 121
MONTESQUIOU, Robert de · 28, 162, 246, 265,
274, 275, 280, 291
MONTREYNAUD, Florence · 331
MOREAU, Gustave · 159, 306, 323, 382
MORRIS, William · 267, 280, 321
MOUREY, Gabriel · 266
MUCHA, Alfons · 190, 278, 281, 282, 290, 293,
297, 301, 304
MÜLLER, Mac · 343
MURAT, Amélie · 55, 57
MUSSET, Alfred de · 52, 79, 80, 153, 160, 539

N

NAÏM, Jérémy · 33, 537, 538, 540, 541
NAUDEAU, Ludovic · 165
NER, Henri · 54, 66, 426

NERVAL, Gérard de · 105, 183, 219, 224
NOAILLES, Anna de · 18, 21, 54, 56, 57, 58, 64,
65, 532, 535, 545
NOËL, Marie · 21

O

OBERHUBER, Andréa · 332, 507
OHNET, Georges · 79, 80, 173
OVIDE · 389, 393

P

PARTENSKY, Vérane · 343
PASTOUREAU, Michel · 244
PELADAN, Joséphin · 160, 189, 190, 246, 265,
267, 273, 291, 332
PERAZIO, Lolita · 26
PEROT, Nicolas · 221
PERRAULT, Charles · 142, 143
PERRIN, Marie · 26, 74, 252, 253, 476, 535, 539
PETRARQUE · 78, 189, 220, 245
PICARD, Hélène · 18, 55, 57, 267
PILLARD Verneuil · 282
PLANTE, Christine · 11, 14, 15, 16, 27, 28, 31,
36, 44, 95, 320, 425, 426, 436, 441, 442, 443
PLANTIER, Thérèse · 524
PLUTARQUE · 381
POMPIDOU, Georges · 20, 21
PONTON, Rémy · 53
POZZI, Catherine · 20, 21
PRAZ, Mario · 152, 153, 159, 161, 347, 351,
377, 378, 381, 414, 415
PRIN-CONTI, Wendy · 19, 20, 532, 541, 542
PROUST, Marcel · 24, 162, 165, 218, 435
PRUDHOMME, Sully · 201, 202

Q

QUIGUER, Claude · 265, 266
QUILLARD, Pierre · 58, 59

R

RABAU, Sophie · 51, 52, 119, 123
RACHILDE · 323, 324, 382, 533
RANSON, Paul-Élie · 269
REID, Martine · 14, 16, 19, 20, 28
REVERDY, Pierre · 21
RIBEYROL, Charlotte · 246, 247, 250, 259, 262,
316
RICH, Adrienne · 43, 96, 427, 516
RICHEPIN, Jean · 60, 149, 201, 202, 224, 368
RIMBAUD, Arthur · 23, 76, 155, 179, 184, 219,
311
RITTER, William · 265

RIVERSDALE, Paule · 56, 89, 90, 104, 105, 114,
132, 133, 134, 158, 162, 243, 255, 261, 350,
493, 495, 497, 498, 515, 518, 521, 528
ROBIC, Myriam · 69, 149, 198, 206, 208, 331,
332, 389, 390, 391, 409, 443, 444
ROCHER, Edmond · 388, 540
RODENBACH, Georges · 153, 189, 280, 306,
311, 320
RINNER, Fridrun · 103
RONSARD, Pierre de · 76, 78, 86, 166, 189,
198, 199, 539
ROPS, Félicien · 265, 306, 468
ROSSETTI, Dante Gabriele · 110, 111, 123, 142,
143, 155, 158, 160, 161, 251, 265, 266, 273, 300,
311, 320, 321, 323, 352, 367
ROSSINI, Gioachino · 220
ROUSSEAU, Jean-Jacques · 183, 184
RUDEL, Jaufré · 383

S

SACHER-MASOCH, Leopold von · 286
SAID, Edward · 30, 494
SAINT-POINT, Armant de · 34, 321, 407, 542
SAMAIN, Albert · 149, 190, 224, 265, 266, 270,
271, 273, 285, 303, 307, 332, 382, 402
SAMOYVAULT, Tiphaine · 91, 92, 94, 124, 146,
167, 174, 179
SAND, George · 53, 79, 85, 95, 96, 153, 426,
536
SANDERS, Virginie · 25, 53, 60, 65, 68, 346, 350,
351, 358, 398, 410, 453, 454, 458, 464, 465, 471,
472, 474, 476, 505
SANGSUE, Daniel · 170
SANSOT, Edward · 22, 58, 70, 71, 72, 107, 139,
194, 285, 349, 530, 538, 545
SAPPHO · 12, 13, 27, 39, 47, 59, 68, 86, 90, 93, 100,
105, 106, 112, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 124,
125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 138, 145,
148, 149, 150, 152, 153, 154, 157, 158, 161, 164,
166, 167, 174, 189, 197, 198, 199, 200, 217, 219,
224, 226, 233, 241, 244, 250, 260, 282, 297, 299,
315, 316, 318, 331, 333, 346, 347, 348, 349, 353,
354, 355, 356, 357, 358, 360, 386, 387, 388, 389,
390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399,
401, 411, 423, 424, 427, 429, 430, 431, 432, 434,
435, 436, 437, 438, 439, 442, 444, 447, 460, 462,
464, 465, 469, 495, 502, 514, 522, 526, 545
SAUVAGE, Cecile · 18, 55, 313, 543
SCARPA, Sébastien · 160, 318, 319
SCEPI, Henri · 485, 486, 487, 490
SCHUBERT, Franz · 225
SCHULTZ, Gretchen · 31, 32, 189, 190, 191, 193,
209, 231, 233, 263, 441, 442, 449, 450, 546
SCHUMANN, Robert · 220, 225
SCHWABE, Carlos · 321
SCHWOB, MARCEL · 367, 425
SECHE, Alphonse · 535, 538, 541
SHAKESPEARE, William · 87, 89, 96, 100, 104,
112, 113, 115, 123, 132, 148, 152, 153, 154, 156,

158, 174, 191, 193, 208, 241, 339, 344, 381, 383, 505, 543
SHELLEY, Percy Bysshe · 87, 100, 104, 158, 160
SHERMAN, Antoinette · 57, 104
SHILLITO, Violet · 201, 207, 241, 243, 249, 311
SILVERMAN, Debora L. · 269, 275, 295, 304, 307, 310, 313, 314
SMITH, William · 380
STAËL, Germaine de · 221, 383, 387
STRICKLAND, Anne · 383
SWINBURNE, Algernon Charles · 68, 76, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 100, 105, 108, 109, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 132, 133, 138, 149, 152, 155, 158, 159, 160, 161, 167, 174, 191, 199, 204, 241, 246, 247, 250, 259, 262, 265, 308, 316, 318, 319, 326, 347, 349, 350, 352, 353, 377, 378, 381, 382, 383, 461, 465, 472

T

TAILHADE, Laurent · 162, 311
TENANT, Françoise · 27
TERDIMAN, Richard · 40, 439
THIRIA-MEULEMANS, Aurélie · 37
TURKHAN-PACHA, Kérimé · 133, 301
TINAYRE, Marcelle · 72, 279
TOMICHE, Anne · 26
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de · 269, 332
TURNER, Ralph V. · 384

V

VALERY, Paul · 222, 231
VAN GOGH, Vincent · 281
VASCONCELOS, Naumi · 517
VENTADOUR, Bernard de · 383

VERHAEREN, Émile · 267
VERLAINE, Paul · 35, 59, 61, 67, 68, 69, 76, 150, 160, 182, 184, 193, 206, 218, 219, 224, 226, 270, 273, 275, 299, 443, 534, 535, 536, 538
VERNANT, Jean-Pierre · 259, 260
VIGNY, Alfred de · 99, 153, 155, 166, 170, 418
VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste · 76, 155, 166, 167, 168, 171, 189, 367, 370, 425,
VINCENT-MUNNIA, Nathalie · 320
VIVES, Vincent · 28
VUILLARD, Édouard · 269

W

WAGNER, Richard · 83, 190, 218, 220, 226, 232, 233, 347
WALDBERG, Patrick · 270, 272, 273, 274, 280, 284, 285, 289, 291, 303, 309, 331, 334
WALTER, Elisa · 26
WATERHOUSE, John William · 266, 382
WHISTLER, James · 252
WILDE, Oscar · 152, 391, 531
WITTIG, Monique · 36, 44, 440, 444, 448, 450, 475, 477, 508, 522, 524
WUNENBURGER, Jean-Jacques · 344

Y

YOUNG, Edward · 383

Z

ZOLA, Émile · 79, 80, 468
ZUYLEN, Hélène de · 132, 294, 493, 494, 495

TABLE

| | |
|---|----|
| Résumé..... | 3 |
| Abstract | 5 |
| Remerciements | 7 |
| Sommaire | 9 |
| Avant-propos | 11 |
| <i>Poète, poétesse, femme poète, poète femme ?</i> | 11 |
| <i>Variations de graphies</i> | 12 |
| Introduction | 15 |
| <i>Une historicisation des poètes femmes du XIX^e encore contrastée</i> | 15 |
| <i>Renée Vivien, une postérité sans cesse recommencée</i> | 23 |
| <i>La poésie de Renée Vivien</i> | 27 |
| <i>Intertextualité, influence, décadence</i> | 33 |

Première partie

ENTRELACS : LE MAILLAGE TEXTUEL DE L'ŒUVRE

Chapitre premier :

| | |
|--|----|
| RENÉE VIVIEN ET LA MÉMOIRE DE LA LITTÉRATURE :EMPRISE OU REPRISE ? | 51 |
| <i>Un changement de paradigme</i> | 51 |
| I - Réception de l'œuvre et stratégies de passivation | 53 |
| 1 - Originalité et imitation : une lecture misogyne ? | 53 |
| 2 - Renée Vivien, éternelle fille de baudelaire | 59 |
| 3 - Renée Vivien « femme damnée »..... | 64 |
| 4 - L'impossible reconnaissance du travail féminin..... | 70 |
| II - Le fantasme misogyne à l'épreuve des textes | 76 |
| 1 - Éducation, lectures, érudition | 76 |
| 2 - Une pensée en construction :les écrits de jeunesse de Renée Vivien | 82 |
| 3 - Présence de la littérature dans l'œuvre..... | 88 |

Chapitre 2 :

| | |
|---|-----|
| LE TISSAGE INTERTEXTUEL | 98 |
| I - De la traduction à l'invention | 99 |
| 1 - Renée Vivien traductrice | 99 |
| 2 - Traduction, fragmentation, modulations | 105 |
| 3 - Le fragment et sa recombinaison :du lambeau au tissage..... | 115 |
| II - Emmêler les fils : un tissu textuel composite | 124 |
| 1 - L'intertexte absorbé..... | 124 |
| 2 - Le texte dédoublé | 132 |
| 3 - Du tissage au tissu : brouiller l'origine..... | 138 |

Chapitre 3 :

| | |
|--|-----|
| QUELLE INFLUENCE ? QUEL INTERTEXTE ? | 146 |
| <i>Stratégies intertextuelles</i> | 146 |
| I - Influencer le regard du lecteur ? | 148 |
| 1 - Éloigner dans le temps : Sappho, Dante, Shakespeare | 148 |
| 2 - Éloigner par la langue : plurilinguisme et jeu de masques | 155 |
| 3 - Éloigner par la distance : l'intertexte japonais et perse | 161 |
| II - Montrer et cacher : le jeu de l'intertexte implicite | 167 |
| 1 - Montrer pour mieux tromper | 167 |
| 2 - Cacher : impli-citations | 175 |

Deuxième partie

ÉCHOS ET REFLETS : POUR UNE ESTHÉTIQUE DU MÉLANGE

Chapitre premier :

« CONSTRAINT » OU « DIFFUSION » ?

| | |
|--|-----|
| UNE SYNTHÈSE DES ENJEUX ESTHÉTIQUES DU XIX ^e SIÈCLE | 189 |
| <i>Synthèse et déplacement</i> | 189 |
| I - Forme du poème : entre classicisme et hybridations | 191 |
| 1 - Apprivoiser les formes classiques | 191 |
| 2 - Formes anciennes, formes renouvelées | 197 |
| 3 - Penser la forme au-delà du poème | 207 |
| II - Échos : la musique du poème | 216 |
| 1 - « La poésie et la musique sont deux sœurs » | 216 |
| 2 - Variété des sons, figement du sens | 223 |
| 3 - Sons, rythme, silences : la musique du vers | 233 |
| III - « Reflets » : une sémiotique de la couleur | 244 |
| 1 - La palette équivoque de Renée Vivien | 244 |
| 2 - Polarité ou mélange ? | 252 |
| 3 - Vers la <i>poikilia</i> : l'idéal de l'irisation | 257 |

Chapitre 2 :

| | |
|--|-----|
| FÉMINITÉ, NATURE, MOUVEMENTS : UNE SYNTHÈSE 1900 | 265 |
| <i>Du préraphaélisme à l'art nouveau</i> | 265 |
| I- Un paroxysme de la sensualité 1900 ? | 267 |
| 1 - L'espace poétique intime | 267 |
| 2 - « Faste de tissus » : l'amante et sa parure | 280 |
| 3 - Ondulations : l'amante et son décor | 293 |
| II - Paroxysme ou parodie ? | 305 |
| 1 - Pour ou contre l'art organique..... | 305 |
| 2 - Un regard oblique : du modern style à sa caricature | 320 |
| 3 - Le regard lesbien a l'appui d'un modernisme critique | 330 |

Troisième partie
**DE L'INSCRIPTION À LA SUBVERSION,
 LE TRAVAIL DES FÉMINITÉS
 COMME RÉVOLUTION POÉTIQUE ?**

Chapitre premier :

| | |
|--|------------|
| INVERSER LE REGARD, POUR UNE NOUVELLE MYTHOGRAPHIE DÉCADENTE | 343 |
| <i>Le mythe, définition et vues fin-de-siècle.....</i> | <i>343</i> |
| I - Une généalogie féminine et lesbienne : réécrire les origines | 346 |
| 1 - Redessiner la cosmogonie antique | 346 |
| 2 - Inverser le récit biblique | 361 |
| 3 - Histoire et histoires : à propos de « souveraines »..... | 376 |
| 4 - Retrouver sappho | 386 |
| II - De l'objet au sujet : filiation, communauté et individuation | 400 |
| 1 - De la similitude à la communauté féminine | 400 |
| 2 - Déboulonner l'éternel féminin : individuation et neutralité | 412 |
| 3 - Les figures féminines à l'appui de l'écriture poétique..... | 424 |

Chapitre 2 :

CONTRECARRER L'INFLUENCE ?

| | |
|--|------------|
| DE LA SUBJECTIVITÉ FÉMININE AU SUJET POÉTIQUE LESBIEN | 438 |
| <i>Présence réelle, présence symbolique</i> | <i>438</i> |
| I - Définir le désir féminin et lesbien..... | 440 |
| 1 - Écrire sur le silence | 440 |
| 2 - Le « je » femme et l'amante : vers une nouvelle représentation du lyrisme..... | 449 |
| 3 - Un présent problématique..... | 464 |
| II - Jeu de masques : éclatement du sujet logocentré, construction du sujet lesbien | 478 |
| 1 - L'enjeu de la parodie | 478 |
| 2 - Dédoublément, éclatement : multiplication des postures poétiques | 492 |
| III - Ouvrir, fermer : quel équilibre ?..... | 507 |
| 1 - Neutraliser le genre, neutraliser l'influence..... | 507 |
| 2 - Androgyne ou bicéphale ? | 516 |

| | |
|--|------------|
| Conclusion..... | 527 |
| <i>Renée Vivien et le travail de l'influence.....</i> | <i>527</i> |
| <i>« Style » : pour une autre lecture décadente de Renée Vivien.....</i> | <i>531</i> |
| <i>Penser l'influence au prisme du genre.....</i> | <i>534</i> |
| <i>Le besoin de l'influence.....</i> | <i>538</i> |
| <i>Contre la sincérité féminine.....</i> | <i>541</i> |
| <i>Ressouder une identité poétique féminine</i> | <i>544</i> |

| | |
|----------------------------|------------|
| Annexes | 550 |
| Bibliographie | 575 |
| Index | 589 |

Renée Vivien, une poétique sous influence ?

La valeur génératrice accordée à l'influence des œuvres masculines sur les écrits poétiques des femmes au tournant du XX^e siècle a durablement conditionné leur lecture. À ce titre, le cas de Renée Vivien est exemplaire : embarrassée par une œuvre à rebours de la « poésie féminine » de la Belle Époque, la critique l'a volontiers analysée au prisme exclusif des jalons symbolistes, décadents et parnassiens masculins. Contre cette tendance, la thèse propose une autre lecture de la poésie de Renée Vivien. Partant de la quantité de réflexions sur l'imitation qui s'y développent, la présente analyse montre le travail de reprise, de subversion et d'émancipation qui conditionne l'émergence d'une subjectivité poétique lesbienne dans les recueils de la poétesse. Sont notamment analysés dans cette voie le complexe maillage intertextuel, le renouvellement de l'esthétique fin-de-siècle et le renversement des représentations féminines décadentes qui s'y jouent, afin de souligner la réflexivité qui préside au processus de création. La posture parodique caractéristique de la période prend, au regard des enjeux de pouvoirs qui contraignent la prise de parole féminine et lesbienne, un tour singulier. Alors même que le texte s'écrit, il exprime la difficulté à composer avec un déjà-là aliénant à plusieurs titres. La thèse montre comment cette tension existentielle y catalyse la coexistence de deux poétiques - qui sont aussi deux rapports à l'influence - représentées par les figures à la fois semblables et inverses de l'Androgyne et de l'Être double, dont les images se diffusent dans tous les aspects de l'œuvre.

Mots-clés : Art Nouveau, Belle Époque, décadence, imitation, influence, intertextualité, genre, lesbienne, poésie, Renée Vivien.

Renée Vivien, a poetic under the influence?

The generative value given to the influence of male works on women's poetic writings at the turn of the 20th century has durably conditioned their reading. A prime example of this is the case of Renée Vivien: embarrassed by a work that is going backward Belle Époque's "feminine poetry", critics have willingly analysed it exclusively through the prism of symbolist, decadent and Parnassian male milestones. Going against this tendency, the thesis proposes another interpretation of Renée Vivien's poetry. Taking as a starting point the abundance of remarks about imitation developed in her writing, the present analysis underlines the rework, subversion and emancipation process which conditions the emergence of a lesbian poetic subjectivity. In particular, the complex intertextual mesh, the renewal of fin-de-siècle aesthetics, and the reversal of decadent feminine representations are analysed in order to emphasize the reflexivity that presides over the whole creative process. With regards to the power stakes which constrain female and lesbian speech, the parodic posture – characteristic of the period – borrows here a singular turn. While being written, the text expresses the difficulty to compose with an alienating material in several ways. The thesis shows how this existential tension catalyzes the coexistence of two poetics - which are also two visions of influence - represented by the figures, both similar and inverse, of the "Androgyne" and the "Double Being", whose images are diffused throughout the work.

Keywords : Modern style, Belle Époque, decadence, imitation, influence, intertextuality, gender, lesbian, poetry, Renée Vivien.

ED120 – Littérature française et comparée

Université Sorbonne Nouvelle

MAISON DE LA RECHERCHE

Bureau A009

4, rue des irlandais

75005 PARIS

ed120@sorbonne-nouvelle.fr – 0187272940

<http://www.univ-paris3.fr/ed120>