

## Poétique de Renée Vivien : entre spiritualité et désir



Mémoire de recherche en littérature française – Master 1

Sous la direction de M. Olivier GALLET

Année universitaire 2020/2021



*« Je ne sais point, disait-elle, tracer des limites à mon corps ni à mon âme, mon corps ayant une âme, et mon âme un corps. »*

Renée Vivien, *Une femme m'apparut...* (1905)



# TABLE DES MATIÈRES

<i>Avant-propos – Au sujet de l’écriture inclusive</i> .....	7
<i>Introduction – Renée Vivien, d’ombre et de lumière</i> .....	9
<b>I. Poétesse des amours saphiques</b> .....	<b>17</b>
1. La poésie érotique : tradition et héritages.....	17
<i>Inspirations antiques</i> .....	17
<i>La fin’amor : un désir spiritualisé</i> .....	19
2. « La fille de Sappho et de Baudelaire ».....	24
<i>Le modèle baudelairien</i> .....	24
<i>La poétesse de Mytilène : Sappho</i> .....	28
3. La Muse aux Violettes du Paris-Lesbos.....	31
<i>De chair et d’âme</i> .....	31
<i>L’espace-temps érotique : le « hors-du-monde »</i> .....	32
<i>Le désir-douleur</i> .....	36
<b>II. « L’Être double » : Renée Vivien sous le signe du contraste</b> .....	<b>39</b>
1. Le dualisme supplanté par l’oxymore.....	39
<i>Une poétique oxymorique</i> .....	39
<i>La symbolique du violet</i> .....	41
2. Éthique amoureuse, éthique poétique.....	44
<i>L’idéal amoureux : ériger l’autre comme sujet</i> .....	45
<i>Choix de l’amour ou choix de la poésie ?</i> .....	48
3. La vie par la littérature.....	50
<i>Le pseudonyme</i> .....	51
<i>Les pouvoirs de la littérature</i> .....	52
<b>III. Entre quête et création de soi</b> .....	<b>57</b>
1. Renée Vivien femme.....	58
<i>Violette Shillito : l’amitié décisive</i> .....	58
<i>Identité féminine</i> .....	60
<i>Problématiques queer</i> .....	62
2. L’amoureuse.....	65
<i>Le thème du saphisme en poésie</i> .....	65
<i>Natalie Barney, Hélène de Zuylen : les relations de Pauline Tarn</i> .....	66

<i>Misandrie et lesbianisme exclusif</i> .....	69
<i>Poésie et écriture lesbiennes</i> .....	70
3. La poétesse .....	72
<i>Réceptions de Renée Vivien</i> .....	72
<i>Du travail de l'écriture</i> .....	74
<b>Conclusion</b> .....	<b>79</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>81</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>83</b>

## **AVANT-PROPOS**

### **AU SUJET DE L'ÉCRITURE INCLUSIVE**

Comment parler d'une femme de lettres ? Si depuis plusieurs siècles déjà, l'usage le plus courant – ou devrions-nous dire le plus *académique* revient à considérer la forme masculine comme expression du neutre, cet accord n'a pas emporté l'entière unanimité des locutrices et des locuteurs de langue française. Car c'est bien l'usage, finalement, qui détermine les évolutions linguistiques dans toute leur diversité ; et les choix que nous opérons lorsque nous parlons ou écrivons ne sont eux-mêmes jamais neutres, jamais véritablement *objectifs*.

Gageons ici d'emblée que nous ne visons pas à cette prétendue objectivité linguistique, mais bien plutôt à un parti pris d'inclusivité et de féminisation de la langue, lorsqu'elle est nécessaire. Renée Vivien elle-même avait parfaitement compris ces problématiques : ainsi Marie-Ange Bartholomot-Bessou, dans sa thèse *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, indique-t-elle à ce sujet que « parler de cette femme écrivain au masculin, reviendrait à la trahir un peu ». « Sa sensibilité féminine réclame un nom pour désigner la fonction d'écrivain quand elle est exercée par une femme<sup>1</sup> », nous dit-elle encore.

C'est pourquoi nous faisons pour cette étude le choix pleinement assumé de l'écriture inclusive qui, ces dernières années, gagne en visibilité dans les travaux universitaires et en-dehors. Il s'agit bien d'un choix, mais au même égard que le fameux *masculin-neutre*, ni plus ni moins. À dire vrai, la féminisation et l'écriture inclusive nous semblent une évidence dans le cadre d'une étude sur une écrivaine comme Renée Vivien, elle dont les poèmes chantent les femmes et la féminité avec plus de dignité, d'amour et de visibilité qu'on ne pourrait peut-être en trouver ailleurs. Évidence à l'égard de Renée Vivien, donc ; évidence aussi pour nous-mêmes, par rapport à nous-mêmes, qui cherchons à donner par cette étude la meilleure voix possible aux femmes de lettres et à la poésie lesbienne.

Dans un souci de fluidité du langage et de diversité du discours, nous utiliserons donc à loisir plusieurs types d'écritures inclusives, selon les situations et le contexte. Nous pourrions

---

<sup>1</sup> Avertissement « À propos de la féminisation des noms de métiers », Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, Clermont-Ferrand, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 8. Thèse de doctorat soutenue en 2002 à l'Université Bordeaux 3 sous la direction de Paule Vincenette Bétérous.

recourir à des termes initialement neutres ou épïcènes : par exemple « les personnes » plutôt que « les hommes et les femmes » ; ou au redoublement du genre : « les écrivaines et les écrivains » – deux formes déjà tout à fait courantes dans tous types de langages, mais qui sont bien de l'écriture inclusive. La féminisation des termes sera bien évidemment utilisée dans les cas où le ou les sujet·s sont de genre féminin ; mais la règle du plus grand nombre ou encore de l'accord de proximité pourra aussi être utilisée : ainsi « les arts et les lettres sont comblées ». Enfin, nous utiliserons aussi la typographie du point médian, comme dans « les écrivain·es », ou encore des termes dits neutres ou non-binaires, à l'instar du pronom « iel » – contraction de « il » et « elle » – ou « les lecteurices », qui présentent l'avantage de proposer un langage à la fois plus fluide et inclusif.



## INTRODUCTION

### RENÉE VIVIEN, D'OMBRE ET DE LUMIÈRE

Née le 11 juin 1877 à Londres, Renée Vivien appartient à la branche de la littérature dite fin-de-siècle, à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles historiques. Celle qui naît sous le nom de Pauline Mary Tarn ne semblait pourtant pas à l'origine prédestinée à devenir femme de lettres, du moins de langue française. Ses parents étant anglo-américains, sa culture familiale d'origine apparaît bien différente du Paris de la Belle Époque au premier abord. Toutefois, ce n'est pas pour rien que Renée Vivien est aujourd'hui considérée à bien des égards comme la digne héritière du décadentisme et de Baudelaire ou Verlaine. La culture française occupe une place maîtresse dans son éducation – tant et si bien que dès sa première publication en 1901, *Études et Préludes*, la jeune écrivaine choisit le français comme langue principale d'écriture et d'expression ; Paris étant son lieu de vie entre deux voyages dès sa majorité. En ce centre culturel et littéraire d'alors, elle fréquente nombres d'artistes et d'écrivain·es de l'époque : elle y rencontre en 1899 sa première muse et amante, Natalie Clifford Barney<sup>2</sup>.

Ouvrètement lesbienne, Renée Vivien fait du saphisme une thématique essentielle de son œuvre : plusieurs de ses publications seront inspirées par ses amantes voire écrites en collaboration avec elles. Elle vit ses principales passions avec, outre la tumultueuse Natalie Barney, Hélène de Zuylen ou encore Kérimé Turkhan Pacha, dont on retrouve trace dans ses œuvres ; y est également très présente sa chère amie d'enfance Violette Shillito – dont la mort en 1901 affectera beaucoup la poétesse. Ainsi, les relations sororales de Renée Vivien, associées à son caractère à la fois réservé et en révolte profonde, la conduisent à écrire des ouvrages décadents et d'un féminisme voire d'une misandrie qui ouvriront des voies plus d'un demi-siècle après sa mort. Elle décède à seulement trente-deux ans, le 18 novembre 1909 : si l'alcoolisme et l'anorexie sont souvent donnés comme les causes de son trépas, certain·es critiques estiment que ces troubles seraient surtout les conséquences d'une maladie que l'autrice aurait contractée au cours de l'un de ses derniers voyages<sup>3</sup>. Jean-Paul Goujon, dans sa fameuse

---

<sup>2</sup> Hélène Néra rapporte sur son blog *Les Faunesses* leur première rencontre par l'intermédiaire de Violette Shillito, et le début de leur relation. Voir l'URL : <https://www.helenenera.com/les-faunesses/natalie-clifford-barney-episode-5-lorely/> [consulté le 09/07/2021].

<sup>3</sup> L'hypothèse est évoquée dans l'émission de radio d'Hubert Juin « Relecture », diffusée le 27 décembre 1978 sur France Culture (disponible à l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QxSOv6aGn0A> [consulté le

biographie de l'autrice *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*<sup>4</sup>, retrace la descente aux enfers psychologique et physique des deux dernières années de son existence. Renée Vivien rejoint le panthéon des hommes et femmes de lettres mort-es jeunes, et qui nous laissent pourtant une œuvre abondante et essentielle, à l'instar de Lautréamont, Rimbaud ou encore Aloysius Bertrand.

Dès les années qui suivent la mort de l'autrice, se met à peser sur l'œuvre de Vivien une omerta longue d'un demi-siècle<sup>5</sup>, malgré l'aide diverse de ses proches – citons les publications posthumes gérées par sa sœur Antoinette Tarn ainsi que par son ancien professeur et ami Jean Charles-Brun, ou encore la création du prix Renée Vivien en 1935 par Hélène de Zuylen. Vivien est tenue à l'écart du canon littéraire. Ce silence forcé tiendrait à la principale originalité de son œuvre – et aux mœurs de Pauline Tarn –, à savoir le saphisme assumé. Les critiques voient là la cause évidente de son oubli, du fait du tabou de l'homosexualité féminine ; pourtant, c'est par ce même thème que s'opère un retournement dans les années 1970 et 1980, durant lesquelles on redécouvre l'écrivaine, notamment grâce aux travaux de Régine Deforges. S'en suit dès lors une récupération et une remise au jour de cette figure par le biais d'études ou d'éditions intéressées par les femmes de lettres ou le lesbianisme, mise en avant qui s'opère aujourd'hui encore.

De nos jours l'héritage littéraire n'a toutefois toujours pas retenu Renée Vivien parmi les grands classiques de la littérature ni même du siècle, aux côtés de Mallarmé, Proust ou autres Anatole France et Guillaume Apollinaire – ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'une *femme* écrivaine, et que l'héritage culturel et artistique français est particulièrement androcentré<sup>6</sup>. Mais la poétesse est pour autant, depuis sa redécouverte dans les années 1970, une importante figure de cercles spécialisés assez restreints : ceux des écrivaines et surtout de la littérature lesbienne. Si l'œuvre de Vivien retrouve donc la grandeur et l'héritage qu'elle mérite dans certaines communautés ou cadres d'études, nul doute qu'il s'agirait à présent de faire prendre de l'importance à l'écrivaine au-delà des limites actuelles. Par l'originalité de son talent poétique,

---

11/01/2021)). Voir également l'introduction de Nelly Sanchez dans Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, éd. du Mauconduit, 2020, p. 50-51.

<sup>4</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, Paris, éd. Régine Deforges, 1986.

<sup>5</sup> À ce sujet, voir l'émission d'Hubert Juin « Relecture », *op. cit.*

<sup>6</sup> Voir les travaux de Martine Reid, spécialiste du XIX<sup>e</sup> siècle et des écrits de femmes, à ce propos.

Vivien mérite de rejoindre les grands classiques de notre littérature, aux côtés de Madame de Sévigné, Georges Sand, Marguerite Yourcenar ou Simone de Beauvoir, elles, déjà consacrées.

En outre, force est de constater une forte propension de la critique, depuis plus d'un siècle, à donner de Renée Vivien l'image d'une poétesse du suicide, de la mort et de l'autodestruction sous toutes ses formes<sup>7</sup>. Entre excès et mésinterprétation, la figure de la lesbienne en littérature tend à être présentée, dans le cas de notre écrivaine, comme presque frigide, avec une relation très difficile – voire un refus – au corps et à la sensualité. Pourtant, son œuvre abonde de références au désir et au domaine érotique, que cela soit de manière évidente ou plus sous-jacente. Il nous apparaît donc nécessaire d'ouvrir de nouvelles perspectives sur Vivien qui, loin de refuser la sexualité avec les femmes, construit au contraire une poétique tout imprégnée de désir et de spiritualité mêlées, dans un mouvement érotique à la fois charnel et dirigé vers l'absolu.

L'état de la critique littéraire sur l'œuvre de Vivien est encore à ce jour peu conséquent. La poétesse étant inconnue du grand public, même parmi les universitaires sa renommée ne s'étend guère qu'aux spécialistes de la littérature 1900 ou des écrits de femmes. Le nombre réduit des travaux de la critique vivienne participe en outre, dans le même mouvement vicieux, à la difficulté de redécouvrir – ou découvrir tout court – ses œuvres. Toutefois, citons parmi les personnes ayant étudié Vivien, Jean-Paul Goujon, qui a réalisé dans les années 1980 un travail d'archives considérable concernant l'écrivaine : il est à l'origine de l'édition de sa biographie, considérée aujourd'hui comme une référence, très documentée, ainsi que d'une anthologie complète de ses poésies<sup>8</sup>. Depuis les années 2000, Nicole G. Albert et Nelly Sanchez participent à nous faire redécouvrir Vivien grâce à plusieurs rééditions de ses œuvres et correspondances<sup>9</sup>. Les travaux universitaires récents ne sont pas non plus en reste, comme en témoigne la thèse de la doctorante Camille Islert<sup>10</sup>, *Renée Vivien, une poétique sous influence ?* soutenue en

---

<sup>7</sup> Plusieurs travaux sont dans cette optique : voir par exemple le travail de Marie Perrin, *Renée Vivien, le corps exsangue. De l'anorexie à la création littéraire*, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2003.

<sup>8</sup> Renée Vivien, *Œuvre poétique complète de Renée Vivien 1877-1909*, J.-P. Goujon (éd.), éd. Régine Deforges, 1986.

<sup>9</sup> Nicole G. Albert a commenté les rééditions de *L'aimée (Une femme m'apparut...)*, Talents Hauts, 2019 (préface de Nicole G. Albert) et de l'anthologie *Poèmes 1901-1910*, ÉrosOnyx, 2009. Nelly Sanchez a travaillé à l'édition des *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, *op. cit.*

<sup>10</sup> Camille Islert a déjà signé deux articles sur Vivien : « De poétesse à Muse : mémoire de Renée Vivien dans l'entre-deux guerres », dans Wendy Prin-Conti (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, 2019, et « *Une femme m'apparut* de Renée Vivien : paroxysme ou parodie fin-de-siècle ? », dans Edyta Kociubińska (dir.), *Romanciers fin-de-siècle*, Leiden-Boston : Brill-Rodopi, « Faux Titre », 2021. Elle prépare également un séminaire à l'université Lyon 2 sur l'écrivaine.

septembre 2021. Dans le cadre de notre étude, la thèse réalisée par Marie-Ange Bartholomot-Bessou sur *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien* se révèle en outre particulièrement intéressante en ce qui concerne l'identité féminine ou bien les capacités ou pouvoirs de la poésie.

En-dehors des travaux universitaires, la découverte de la figure et de l'œuvre de Vivien peut aujourd'hui être facilitée par divers moyens de vulgarisation sur les espaces numériques<sup>11</sup>. Ces contenus culturels féministes ou *queer* sur les réseaux sociaux participent d'une forme de diffusion ténue, mais potentiellement très élargie, à travers les communautés concernées – et au-delà. En ce sens, l'on peut estimer combien les cultures féministes, lesbiennes et *queer* s'avèrent essentielles pour la redécouverte de figures oubliées à plus grande échelle. De plus, dans un mouvement de bouillonnement culturel, l'apport des artistes telles Renée Vivien à des communautés culturelles et des minorités de genre discriminées a également son importance. Il est question d'un héritage à transmettre et auquel participer soi-même, dont la poétesse elle-même avait déjà bien saisi l'importance.

Notre étude se concentre sur les notions de spiritualité et désir dans la poésie amoureuse de Vivien. Le balancement quasi-obsédant entre la chair et l'âme est, nous l'avons vu, fort présent dans son œuvre mais encore trop peu étudié. Si nous choisissons de nous attarder sur ces deux notions-clés, c'est tout d'abord parce que le premier contact des lectrices avec l'écrivaine passe bien souvent par cette poésie de l'*éros*<sup>12</sup>. Un tel sujet est en quelque sorte à double visage : si l'amour est une thématique représentée depuis plusieurs millénaires dans l'art par une grande majorité d'artistes, ce sujet présente également pour un·e artiste l'avantage – de par son omniprésence dans le champ artistique – de pouvoir faire ressortir encore mieux l'originalité de sa propre écriture. En outre, il serait certes possible d'étudier le désir et la spiritualité chez Vivien non pas seulement dans sa poésie, mais dans le corpus plus général de ses œuvres, en prenant également en compte ses romans<sup>13</sup> ; toutefois, le cadre restreint de notre étude nécessite de nous arrêter sur un corpus strictement sélectionné et limité, afin d'en tirer le meilleur parti

---

<sup>11</sup> Citons par exemple la chaîne YouTube *Les littératrices* parmi cette vulgarisation féministe actuelle (voir l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4nKTLaZRYqk> [consulté le 12/08/2021]), ou encore le compte Twitter @ReneeVivienBot qui partage quotidiennement des extraits d'ouvrages et correspondances de l'autrice.

<sup>12</sup> Depuis 2018, l'anthologie de poche Renée Vivien, *Poèmes choisis*, Points, 2018 est l'ouvrage le plus facilement trouvable en librairie – souvent le seul proposé à la vente. Il y a donc fort à parier que le premier contact d'un·e lecteurice contemporain·e avec Vivien passe par cette édition, qui donne la part belle à sa poésie amoureuse.

<sup>13</sup> En particulier son roman *Une femme m'apparut...* dans lequel Vivien retranscrit ses relations réelles avec Natalie Barney et Hélène de Zuylen. Cette œuvre peut être considéré comme une immense prose poétique, du fait de son écriture si particulière.

possible. Nous faisons ici le choix du genre poétique, en tant que vecteur privilégié de l'expression du sentiment amoureux – notre étude mettra précisément en lumière pourquoi tel est le cas. De surcroît, la poésie est disséminée partout dans les écritures vivienniennes : chez notre autrice, même ce qui n'est pas un pur et classique poème nous apparaît poésie. Enfin, le motif du contraste inonde son œuvre tout entière : la poésie amoureuse, ici encore plus qu'ailleurs, apparaît donc régie par une polarisation entre chair et âme, entre sens et sentiment, entre désir et spiritualité.

Notons en outre que notre étude de la poésie viviennienne veut s'inscrire à la fois dans un héritage revendiqué par la poétesse elle-même, et dans des champs de réflexion plus actuels encore. Ainsi, nos analyses se justifieront en partie à l'aune des théories féministes, lesbiennes, et plus largement *queer* et sur la notion du genre, pensées du siècle dernier et d'aujourd'hui afin d'enrichir notre réflexion. Il nous semble qu'agir de la sorte est une manière de rappeler l'originalité de Renée Vivien dans le Paris 1900, mais également de révéler sa modernité qui est toujours d'une vive actualité. Nous verrons qu'étudier son œuvre entre désir et spiritualité se rapporte à moult questionnements sur l'identité même de la poétesse, qui ne sont pas sans lien avec la féminité et les questions de genre – Vivien ayant toujours eu une conscience très vive du lesbianisme assumé de sa vie et de son œuvre.

Nous travaillerons sur les ouvrages *Cendres et Poussières*<sup>14</sup> (1902) et *Du Vert au Violet*<sup>15</sup> (1903). Il s'agit de deux recueils de poésie – l'un en vers, l'autre en prose, qui nous permettront de comparer les deux états de la poésie hérités du XIX<sup>e</sup> siècle à la suite de Baudelaire. Les vers de Vivien étant impeccablement classiques, et ses poèmes en prose tout à fait inscrits dans la modernité de l'époque fin-de-siècle, la mise en parallèle de ces deux types d'écriture sera l'occasion de déterminer avec précision ce qui, au-delà de la simple mise en forme, définit la poésie. Ces œuvres figurent en outre parmi les premières publications de l'autrice – qui sont fort nombreuses – : respectivement troisième et sixième œuvres de Renée Vivien, qui compte à son actif plusieurs publications par an depuis 1901. Ce choix est ainsi l'occasion d'étudier la poésie de l'écrivaine à une époque précise, de ses débuts littéraires aux années 1902-1903. C'est dans cette même perspective que nous étudions les premières éditions de ces œuvres, et non pas

---

<sup>14</sup> R. Vivien, *Cendres et Poussières*, Paris, Lemerre, 1902. Édition de référence désormais abrégée dans le texte : CP, numéro de page.

<sup>15</sup> Renée Vivien, *Du Vert au Violet*, Paris, Lemerre, 1903. Édition de référence désormais abrégée dans le texte : DVV, numéro de page.

celles remaniées jusqu'à la fin de la vie de l'autrice<sup>16</sup>, afin de découvrir d'autant mieux celle que fut Pauline Tarn *alias* Renée Vivien en ces années. À cet aspect identitaire se rapporte d'ailleurs la question de la nomination : entre les publications de *Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet*, une métamorphose du pseudonyme littéraire essentielle se produit : l'écrivaine passe du neutre *R. Vivien* à l'usage définitif du féminin assumé *Renée Vivien*. Il s'agit d'un changement qui a forcément une signification ; à notre étude de parvenir à en retrouver les marques dans ses poèmes. Enfin, ces deux ouvrages sont indissociables d'une période de la vie de Renée Vivien durant laquelle sa relation avec Natalie Barney est particulièrement houleuse. Cette dernière est la figure principale de l'amante dans les poèmes de notre corpus ; *Du Vert au Violet* regroupe les textes d'adieu à l'amour envers la désormais ancienne amante – ou du moins tentative poétique d'adieu. Dans le souvenir des ruptures et des tromperies de Natalie Barney particulièrement marqué encore en ces années 1902-1903, nul doute que se retrouvent dans les poèmes de Vivien d'irrémediables traces de tension qui en découlent ou s'y rapportent. « Je te hais et je t'aime abominablement<sup>17</sup> », disait-elle déjà à Natalie Barney dans *Études et Préludes* : cette relation d'amour-haine entre les deux femmes – en tout cas rapportée de la sorte dans la poésie – est forcément propice à l'excès du contraste et à la tentative de sa résolution dans le domaine poétique.

L'œuvre de Renée Vivien semble donc ambivalente – entre chair et âme, entre amour et haine, entre douceur et violence – à un point particulièrement intense. Or une telle polarisation entre les extrêmes qui irrigue ses écrits témoigne d'une tentative de faire cohabiter les contrastes dans l'écriture. Mais d'où vient une telle polarité ? Le contraste ferait-il référence à la poétesse elle-même, son moi profond ? ou n'est-il qu'un thème littéraire ? La poésie serait-elle le lieu idéal de réunion du contraste – et si oui, pourquoi ? par quels moyens ? Il semblerait bien que le balancement essentiel entre spiritualité et désir permette à la poétesse de forger son identité – en tant que femme, que lesbienne, que poétesse, et au-delà. La poésie, ou l'amour, ou encore l'amour *via* la poésie représenteraient une véritable quête d'identité : quel rôle ce balancement âme/chair joue-t-il alors dans l'érection de soi ? À propos de la réflexion sur l'identité de femme, par exemple, notre étude va tenter de révéler comment l'écriture, la poésie permettent

---

<sup>16</sup> Notons que cela est à rebours des usages habituels : il est plus commun de privilégier la dernière édition du vivant de l'auteurice, lors de la réédition d'un texte. Toutefois, le but de notre étude veut que l'on considère ces premières éditions. Vivien avait d'ailleurs l'habitude de remanier si souvent ses textes, parfois jusqu'à l'excès, que la toute première édition n'est sûrement pas moins aboutie que la dernière, dans l'absolu.

<sup>17</sup> « Cri », *Études et Préludes* dans Renée Vivien, *Poèmes 1901-1910*, *op. cit.*, p. 42.

de comprendre ou encore révéler son identité. En somme, en songeant aux potentialités de l'écriture littéraire et à la façon dont Vivien s'en saisit pour ériger sa propre poétique, il s'agit de déterminer comment les tentations contrastées de la passion amoureuse en poésie, tout à la fois tournées vers le désir charnel et la spiritualité, participent à la création de l'individualité de Renée Vivien.

Ces mécanismes poétiques se présentent d'emblée dès la première lecture. Vivien est une véritable poétesse des amours lesbiennes : non seulement elle maîtrise la langue et l'héritage littéraire français, ainsi que les cultures millénaires ou modernes des femmes, mais en outre elle joue avec les représentations et les discours littéraires dominants de manière tout à fait consciente et complexe, en montrant leurs limites et en imposant les originalités de sa propre plume. La poésie lui permet donc de révéler l'esthétique et la philosophie qu'elle construit tout au long de son œuvre : bercée par une poétique du contraste, son écriture est symptomatique d'un dépassement de la seule littérature, pour ériger un aspect intellectuel globalisant, comme une véritable vision de la vie. En cela, l'œuvre de Renée Vivien n'est jamais loin des questions de l'identité, et s'impose comme l'outil privilégié de la quête de soi ; cette « exploration » qui se mène « à travers sa création<sup>18</sup> » témoigne des liens entre identité individuelle et identités collectives, « trésor commun à faire fructifier, de génération en génération<sup>19</sup> ».

---

<sup>18</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 84.

<sup>19</sup> *Ibid.*





# I. POÉTESSE DES AMOURS SAPHIQUES

Avec *Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet*, Renée Vivien nous offre d'illustres exemples de poésie amoureuse. Les thématiques et les colorations littéraires qu'elle reprend ou crée font d'elle une véritable poétesse du saphisme littéraire. Si elle excelle à chanter l'amour au féminin, le thème de l'*éros* semble pour autant immémorial en poésie. Une brève rétrospective historique de la poésie amoureuse s'impose ; l'héritage de l'amour courtois médiéval est, à ce titre, particulièrement révélateur en termes de chair et d'âme dans l'amour. Comme toute autrice, Renée Vivien s'insère à la suite d'une longue tradition littéraire, revendiquant certains modèles plus que d'autres : Baudelaire et surtout Sappho apparaissent comme ces principales figures. Mais la poésie vivienne va au-delà de ses inspirations, car notre écrivaine fait preuve d'une véritable virtuosité et originalité poétiques.

## 1. La poésie érotique : tradition et héritages

### *Inspirations antiques*

Lorsqu'elle choisit l'amour comme thème principal de sa poésie, Renée Vivien n'est guère révolutionnaire. Les textes sur le thème de l'*éros* dédiés à une femme, qui la chantent ou la célèbrent, sont un *topos* courant depuis l'Antiquité. Catulle compte parmi les inspirations de l'écrivaine<sup>20</sup> : à l'instar de Vivien, il a lui-même traduit des vers de la poétesse grecque Sappho – modèle décisif de Vivien, nous le verrons – et a écrit de nombreux poèmes amoureux.

*Ille mi par esse deo videtur,  
ille, si fas est, superare divos,  
qui sedens adversus identidem te  
spectat et audit*

---

<sup>20</sup> Sur l'influence qu'a eu sur Vivien le travail de traduction des œuvres de Sappho opéré par Catulle, voir Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 330-334.

*dulce ridentem, misero quod omnis  
eripit sensus mihi : nam simul te,  
Lesbia, aspexi, nihil est super mi  
vocis in ore*<sup>21</sup>.

La poésie est pour Catulle un jeu du langage, mais jeu toujours sérieux auquel il se consacre avec dévotion : il mélange des registres bas et nobles, grâce à des références religieuses ou à la sacralité – ainsi que le fait Vivien elle-même : en témoignent les multiples invocations aux déesses dans ses poésies, parfois nommées « Artémis<sup>22</sup> », « Pallas Athéna<sup>23</sup> » ou « l’Aphrodité<sup>24</sup> », mais aussi aux « temples<sup>25</sup> », aux « Anges<sup>26</sup> », ou encore à « Dana, la Créatrice des Choses, la Mère immémoriale et toute-puissante de l’univers<sup>27</sup> ». Catulle présente des amoureux spirituels, aimant la littérature et ayant le goût de l’érudition. Pour lui, écrire de mauvais poèmes représente le pire des crimes : il développe un véritable idéal poétique qui n’est pas sans rappeler la « conscience de [l]a vocation littéraire<sup>28</sup> » de Vivien.

Chez l’un·e comme chez l’autre, le critère du travail est en effet essentiel, tout comme l’importance de la postérité littéraire : « Ce qui occupait surtout Vivien, c’était les multiples rééditions corrigées qu’elle préparait de ses propres œuvres. On peut même se demander si ce n’était pas la totalité de son œuvre, vers et proses, qu’elle entendait réécrire. [...] Vivien songeait en effet à la postérité. Elle pensait [à] la gloire littéraire [...] elle était également possédée par un grand orgueil d’écrivain, l’obsession du travail bien fait et la hantise de la perfection<sup>29</sup>. » Tou·tes deux enfin n’hésitent pas à traiter de sujets savants et mythologiques ou de légendes rares. L’on retrouve ainsi dans le corpus viviennien le mythe de « Lilith », celui de « Viviane » ou de « Latone et Niobé », un « Conte irlandais » ainsi que des références à « Kathleen [et] la magique Irlande<sup>30</sup> ». Tant le poète latin que notre écrivaine moderne

---

<sup>21</sup> « Il est pour moi l’égal des dieux, / Il est, si j’ose, plus qu’un dieu, / Celui qui peut, t’envisageant, / Te regarder, t’entendre // Doucement rire – quand, pauvre, / Moi je défaille : car à peine / Lesbie, te vois-je, rien de voix / Ne me demeure en bouche » (traduction de Lionel-Édouard Martin, voir Fr. Noël, *Traduction complète des poésies de Catulle*, t. II, Paris, 1805, p. 257 ; traduction disponible à l’URL : <https://lionel-edouard-martin.net/2016/04/17/catulle-84-54-av-j-c-devant-lesbie-poeme-51/> [lien consulté le 10/07/2021]).

<sup>22</sup> « Les Amazones », *CP*, p. 15.

<sup>23</sup> « Le Baiser de Sélanna », *DVV*, p. 141.

<sup>24</sup> « Invocation », *CP*, p. 3.

<sup>25</sup> « Devant la Mort », *CP*, p. 98.

<sup>26</sup> « Lilith », *DVV*, p. 5.

<sup>27</sup> « Conte irlandais », *DVV*, p. 77.

<sup>28</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 362-363.

<sup>30</sup> « L’Arc-en-Ciel de la Mort », *DVV*, p. 104.

s'imposent en somme comme des artistes de l'*éros*, présentant l'amour sous de multiples colorations – œuvre d'un profond travail littéraire.

### ***La fin'amor : un désir spiritualisé***

En ce qui concerne la littérature française, l'héritage le plus essentiel en terme de poésie érotique nous vient du Moyen Âge. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, l'amour courtois ou *fin'amor*<sup>31</sup> présente un mécanisme amoureux inédit dans lequel la femme est placée dans un au-delà du désir. Anita Guerreau-Jalabert étudie dans un article consacré à Chrétien de Troyes – figure de proue de l'amour courtois – la subversion que cette forme d'amour met en œuvre : « En affirmant la supériorité de la femme sur l'homme, en combinant [l'adultère], l'exaltation de la beauté de la chair et une forme de mystique perçue par certains commentateurs comme blasphématoire qui fait de la sexualité un moteur du progrès moral et spirituel, la *fin'amor* constitue une thématique d'inversion sociale<sup>32</sup>. » La *fin'amor*, érotique mystique, opère un triple renversement : entre charnel et spirituel, dans les rôles genrés homme/femme et dans la relation du terrestre et du divin.

Nous retrouvons trace de cette même poétique de l'inversion dans les poèmes de Renée Vivien. Ainsi, à rebours des rapports traditionnels de genre, la poétesse inverse la hiérarchie : elle associe la féminité au pôle positif, tout en rabaisant la masculinité. Dans son poème en prose « Le Chant des Sirènes », le personnage d'Iône fustige ainsi la lâcheté des compagnons d'Ulysse :

Les hommes sont lâches dès leur naissance. Deux instincts seuls les font agir, l'orgueil et la bestialité. Jamais un homme ne donnera son existence pour entendre le Chant des Sirènes<sup>33</sup>.

Dans *Cendres et Poussières*, le poème à la gloire des « Amazones » suit la même veine misandre, tout en glorifiant à l'inverse les femmes :

Leur regard de dégoût enveloppe les mâles

---

<sup>31</sup> Voir à ce sujet C. Baladier, M. David-Ménard, D. Iogna-Prat, C. Lucken, « L'amour au Moyen Âge. Autour du livre de Charles Baladier, *Éros au Moyen Âge*. Amour, désir et "delectatio morosa" », dans *Médiévales*, n° 40, 2001, p. 133-157.

<sup>32</sup> Anita Guerreau-Jalabert, « Traitement narratif et significations sociales de l'amour courtois dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes », *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes : actes du colloque de Troyes (27-29 mars 1992)*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, p. 247-259.

<sup>33</sup> DVV, p. 115.

[...]

Leur chasteté sanglante et sans faiblesse abhorre

Les époux de hasard que le rut avilit<sup>34</sup>.

Le poème inaugurateur du recueil *Du Vert au Violet*, « Lilith », est pleinement représentatif de la réécriture des rapports – à la fois charnels et spirituels – entre femmes et hommes. Olivia Gazalé retrace dans sa thèse *Le Mythe de la virilité* l'origine et l'histoire de cette figure légendaire. Lilith fut la première femme d'Adam avant Ève ; elle se sépara de son époux suite à un profond conflit « portant sur le pouvoir respectif de l'homme et de la femme, cette dernière refusant la suprématie masculine ». Elle n'eut que faire des ordres de Dieu qui, « ne supportant pas ce désir de liberté », lui ordonnait de retourner auprès d'Adam ; pour cet affront, elle fut condamnée à l'Enfer, « fille, épouse et double du diable ». Ainsi, cette figure légendaire devient au fil des siècles associée à une vision diabolique et prédatrice de la femme, – lorsqu'elle n'est pas tout simplement invisibilisée et oubliée. « Lilith [devient] le symbole de la dangerosité intrinsèque de la femme et des terreurs masculines qu'elle éveille<sup>35</sup>. » Vivien récupère donc dans sa poésie une féminité considérée comme fondamentalement négative par la tradition, afin de remettre en avant toute sa noblesse et sa dignité.

Lilith fut créée avant Ève.

Elle était plus belle que la Mère de la race humaine. Elle ne fut point tirée de la chair de l'homme, mais elle naquit d'un souffle de l'aurore.

Ses cheveux de pourpre incendiaient le crépuscule, et ses yeux reflétaient la beauté de l'univers. Dieu, lorsqu'il créa Lilith, la destina au sourire de l'homme. Mais elle considéra l'homme, et le trouva d'essence grossière et inférieure à elle-même.

Et elle détourna ses yeux d'Adam<sup>36</sup>.

L'écrivaine rapporte ici une figure mythique, symbole de la toute première origine féminine. Lilith est présentée sous un aspect positif, associée à la beauté mais également à l'Esprit saint – dont elle serait directement issue. Là s'opère le renversement de l'association traditionnelle de la femme à la chair et de l'homme à l'esprit<sup>37</sup> : la hiérarchie s'en trouve inversée, et c'est ainsi que Lilith peut considérer Adam comme « grossi[er] » et « [inférieur] » à elle. D'ailleurs, cette comparaison repose sur non moins que l'« essence » des deux êtres : autrement dit, le jugement présenté est loin du superficiel et, par conséquent, tient à complètement recréer les

---

<sup>34</sup> CP, p. 16.

<sup>35</sup> Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 89-91.

<sup>36</sup> DVV, p. 3-4.

<sup>37</sup> Voir Olivia Gazalé, *op. cit.* Nous reviendrons plus précisément sur cette association conceptuelle dans la suite de notre étude en II. 1.

rôles ou presque la nature même de chaque être. En chantant Lilith, Vivien impose une véritable réévaluation d'une figure féminine dépréciée, qui rejaillit potentiellement sur toutes les femmes. Cette inversion du rapport femme/homme se trouvait déjà dans les œuvres courtoises du Moyen Âge.

Mais la *fin'amor* redéfinit aussi les liens entre humain et divin. L'amour qu'éprouve le chevalier courtois pour une femme vient prendre la place de celui, sacré, initialement destiné à être dirigé vers Dieu ; un tel dénouement s'opère en plaçant la femme dans un au-delà du désir. De la même manière, l'amour vivien transcende l'aimée – à l'origine simple être humain – en l'élevant au rang d'un absolu divinisé. Ainsi, le poème en prose « La Forêt » mêle, dans la nature environnante, un caractère religieux à un érotisme charnel :

Les branches des arbres s'inclinent vers toi comme de longs bras menaçants qui étouffent dans une étreinte d'amour haineux<sup>38</sup>.

Le geste de *s'incliner* face à l'amante prouve le caractère éminemment sacré de la relation amoureuse chez la poétesse : digne d'un rituel, il permet d'ériger la femme aimée en véritable divinité. L'on retrouvait justement ce même terme déjà dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, œuvre typique de l'érotisme courtois : dans la chambre de son amante, le chevalier Lancelot « vint au lit reïne, / Si l'aore et se li ancline, / Car en nul cors saint ne croit tant », puis : « Au departir a soploïé, / A la chanbre et fet tot autel / Con s'il fust devant un autel<sup>39</sup> ». Ici s'opère un brouillage entre les codes religieux et érotique, qui, on l'a vu, se retrouve également dans la poésie vivienne.

L'originalité profonde de l'amour courtois réside fondamentalement dans cette spiritualisation du désir charnel. L'âme et le corps sont particulièrement mis en valeur chez Vivien, par des mécanismes somme toute similaires. Les poèmes « Désir » et « Ton Âme » sont à ce titre fort représentatifs : tandis que le premier explore la question de l'*éros* charnel, le second s'intéresse au pôle immatériel d'une relation amoureuse, mettant l'esprit et non le corps au centre.

Ses attitudes ont des langueurs énervées.

Mais voici que l'Amante aux cruels ongles longs

---

<sup>38</sup> *DVV*, p. 68.

<sup>39</sup> « Devant elle il s'incline et l'adore, car il ne croit pas autant aux plus saintes reliques. [...] En partant, il s'est prosterné devant la chambre, en agissant comme s'il était en face d'un autel. » Traduction des v. 4651-4653 puis 4716-4718 ; voir *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette* dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 621-623.

Soudain la ressaisit, et l'étreint, et l'embrasse  
D'une ardeur si sauvage et si douce à la fois,  
Que le beau corps brisé s'offre, en demandant grâce,  
Dans un rôle d'amour, de désirs et d'effrois<sup>40</sup>.

Le corps et les sens sont présents partout dans ce poème : il est question des « épuisantes luxures » du désir, du « parfum », des « yeux bleus assombris » et des « pâles cheveux blonds », puis encore du « sanglot », enfin de « l'atroce silence » causé par le « brusque étouffement » final et « la marque verte et sinistre des doigts » qui reste « sur le cou<sup>41</sup> ». Vivien nous prouve ici qu'elle sait chanter la poésie du corps, dans sa matérialité la plus évidente. Mais elle est pourtant loin de réduire les amours féminines à ce simple aspect : selon elle, l'esprit est le privilège des femmes, et l'érotisme lui-même permet de le montrer. Rappelons le second poème à cet égard :

Ton Âme, c'est la chose exquise et parfumée  
Qui s'ouvre avec lenteur, en silence, en tremblant,  
Et qui, pleine d'amour, s'étonne d'être aimée.  
Ton Âme, c'est le lys, le lys divin et blanc.

Comme un souffle des bois où sont les violettes,  
Ton souffle vient baiser le front du désespoir,  
Et l'on apprend de toi les bravoures muettes.  
Ton Âme est le poème, et le chant, et le soir.

Ton Âme est la fraîcheur, ton Âme est la rosée.  
Sa très douce pitié console du destin  
Et ranime d'un mot l'espérance brisée.  
Ton Âme est le sourire au regard du matin<sup>42</sup>.

D'emblée, c'est bien cette fois l'aspect incorporel de l'aimée qui est mis en avant. L'usage de l'anaphore – pas moins de six fois – fait ressortir l'« âme » de la muse, mettant au tout premier plan son esprit. Ici est particulièrement remarquable un aspect de l'écriture vivienne : le spirituel découle directement du corps. Ainsi le geste du dévoilement au vers 2 décrit littéralement le mécanisme d'un mouvement – pour désigner pourtant cette « âme ». À la deuxième strophe, le double sens du « souffle » est tout à fait significatif : en effet, outre

---

<sup>40</sup> « Désir », *CP*, p. 43-44.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> « Ton Âme », *CP*, p. 75-76.

l'haleine que produit la respiration corporelle, l'étymologie grecque du terme, *pneuma*, ne désigne rien de moins que l'esprit lui-même. La même spiritualisation du corporel se retrouve avec le « front » « bais[é] » : si est évidemment évoqué par là le geste amoureux et tendre, le front désigne en outre le siège de l'esprit – l'âme elle-même est donc aussi embrassée par métonymie. La chair n'est autrement dit que le passage pour de purs échanges spirituels dans ce poème.

Le mécanisme de spiritualisation du désir propre à la *fin'amor* se retrouve donc bien dans l'œuvre de Vivien – quoique de manière différente et singulièrement subversive. En effet, la présence de deux amantes dans sa poésie permet de recréer ce qu'Hélène Néra définit comme un « amour courtois lesbien », présentant une relation au fond pleinement réinventée :

Dans leurs œuvres comme dans leurs vies, toutes deux [Natalie Barney et Renée Vivien] vont se réapproprier, et par là même subvertir, les codes et les images de l'amour courtois traditionnel. À propos de celui-ci, il ne faut pas se laisser abuser par l'apparent renversement de la hiérarchie des sexes qu'il opère à travers la relation entre le chevalier-servant et la dame aimée. En réalité, l'amour courtois apparaît comme une énième métamorphose de la domination masculine, dissimulant même une culture du viol particulièrement perverse.

Dans une relation lesbienne, les deux amantes sont des égales. Les rôles de page/maîtresse pouvant être alternativement joués par chacune d'entre elles, les rapports de domination institués par l'hétéropatriarcat sont ainsi brouillés, sans toutefois être totalement déconstruits.

De plus, la balance des pouvoirs au sein du couple page/maîtresse est plus difficile à évaluer qu'il n'y paraît au premier abord. Qui mène réellement la danse ? La dame que l'on place sur un piédestal, ou bien le page qui détient et exerce la faculté de clamer et revendiquer son amour à travers l'écriture ? Qui connaît véritablement la volupté, les « vertiges lumineux qui montent de l'abîme et l'appel de l'eau très profonde » ? Celle qui est adorée, ou bien le page qui s'abandonne à une extase amoureuse ? Car pour Natalie comme pour Pauline, l'amour est toujours une expérience mystique, une religion païenne<sup>43</sup>.

Il serait en tout état de cause réducteur d'examiner la poésie amoureuse de notre autrice uniquement sous l'angle littéraire historique, d'autant que les inspirations principales de Vivien, quoique nombreuses, s'entremêlent de manière complexe. Dès ses premiers ouvrages, elle se revendique davantage d'une poésie proche de grands modèles modernes ainsi que d'illustres poétesses – et les dépasse.

---

<sup>43</sup> Hélène Néra, « Natalie Clifford Barney – Épisode 5 – “Lorély” », dans *Les Faunesses*. URL : <https://www.helenenera.com/les-faunesses/natalie-clifford-barney-episode-5-lorely/> [consulté le 02/08/2021].

## 2. « La fille de Sappho et de Baudelaire »

C'est dans la préface de la dernière édition regroupant *Études et Préludes, Cendres et Poussières* et *Sappho* que l'écrivaine est désignée par cette élogieuse expression de « fille de Sappho et de Baudelaire<sup>44</sup> », faisant référence aux deux influences principales de Renée Vivien – en tout cas dans la première partie de sa production, jusqu'en 1906<sup>45</sup>. Tant sur la forme que sur le fond, ces deux modèles ont influencé Vivien de diverses manières.

### *Le modèle baudelairien*

En cette fin-de-siècle, Baudelaire est un phare pour le décadentisme et le symbolisme. Les écrivain·es admirent son goût de l'absolu, son rejet de la société moderne et son culte de la beauté<sup>46</sup>. La jeune Pauline Tarn est, à son tour, loin d'être insensible à cette poésie ; et bien qu'elle reproche au fil des années à l'écrivain la misogynie exacerbée de son œuvre, on ne retrouve pas moins dans ses écrits des traces du poète du *spleen*. Chez Baudelaire est déjà présent un désir transcendé, spiritualisé, proche de celui de Vivien par de multiples aspects : ses « femmes » sont « pâles comme des cierges<sup>47</sup> » sacrés, et la « beauté » qu'il chante, semblable à un « rêve de pierre », « [inspire] au poète un amour / Éternel et muet ainsi que la matière<sup>48</sup> ».

Chez Baudelaire comme chez Vivien, le travail de la forme est particulièrement recherché. Yves-Gérard Le Dantec évoque justement la « constante coexistence de l'originalité du fond et de celle de la forme<sup>49</sup> » chez ces deux écrivain·es :

Ce baudelairisme exaspéré est peut-être plus sensible encore dans la forme que dans le fond, dans la technique du vers, dans le vocabulaire. [...] Le métier lui-même se ressent à chaque page de la fréquentation continue des *Fleurs du Mal*. Renée Vivien leur emprunte la fluidité du moule,

---

<sup>44</sup> Renée Vivien, *Études et Préludes, Cendres et Poussières, Sappho*, ÉrosOnyx, 2015 [2007].

<sup>45</sup> Durant les dernières années de sa vie, Vivien sera fascinée non plus par Sappho mais par Anne Boleyn. Voir Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*

<sup>46</sup> Voir Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, 2004 et Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

<sup>47</sup> Poème V, *Les Fleurs du mal* dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 12.

<sup>48</sup> « La Beauté », *ibid.*, p. 21.

<sup>49</sup> Yves-Gérard Le Dantec, *Renée Vivien, femme sacrée, femme damnée*, Aix-en-Provence, Du Feu, 1930, p. 35.



le raccourci de l'expression, la hardiesse des images, et surtout cette mélodie incertaine, cette indéfinissable incantation qui fait de Baudelaire l'initiateur en France de la poésie musicale<sup>50</sup>.

Le critique met certes en avant l'influence formelle ainsi que thématique dont hérite Vivien : « Toute une part de son œuvre doit encore à Baudelaire cette hantise de la mer, des horizons et des départs, cet incessant désir d'appareillage vers l'inconnu » comme on peut le voir dans ses poèmes « Sonnet », « Chanson », « Velléité », « Le Glacier », « À la perverse Ophélie », « L'Arc-en-Ciel de la Mort » ou « Le Chant des Sirènes ». Notons toutefois la relative perspicacité du travail de Le Dantec qui, en dépit de ses justes remarques concernant l'héritage baudelairien, ne se targue pas de véritables analyses de l'œuvre de Vivien, tout en étant imprégné d'une forte misogynie – en témoignerait la soi-disant « part d'imitation maladroite et creuse<sup>51</sup> », « comme inconsciente<sup>52</sup> » de Vivien, qui tend à dénier à la poétesse la conscience éclairée de son travail littéraire. Le Dantec résume lui-même toute l'ambivalence de sa propre analyse, en vérité : « Ce qu'elle doit avant tout à Baudelaire, c'est peut-être la fermeté de son rythme et un équilibre dans l'architecture poétique, – dons exceptionnels dans l'esprit féminin<sup>53</sup>. » – En tout état de cause, tout préjugé sexiste mis de côté, il n'est donc pas rare que, chez Vivien comme chez Baudelaire, différents recueils se fassent écho entre eux. De nombreux parallèles se retrouvent ainsi entre des poèmes versifiés des *Fleurs du mal* et d'autres, en prose, du *Spleen de Paris*. Ainsi est-ce le cas pour « L'Invitation au voyage » :

Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble !  
Aimer à loisir  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble !  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux  
Brillant à travers leurs larmes.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 42.

Là tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté<sup>54</sup>.

Sous le même titre, il devient dans ces fameux *Petits poèmes en prose* :

[...] une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille, honnête [...] c'est là qu'il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par l'infini des sensations.

[...]

Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ? Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi<sup>55</sup>.

Vers et prose se complètent, se confondent et dialoguent ensemble ; et l'on retrouve un tel mécanisme chez Vivien. Ainsi en est-il du poème en vers « Les Arbres » et de la prose « La Forêt ». L'un et l'autre obéissent au double mouvement entre amour et haine que l'on retrouve souvent chez Vivien. Le poème en prose s'impose comme le lieu du désir dans toute sa crudité voire sa sauvagerie :

Et, si j'osais t'aimer, je te tuerais, selon le désir de la forêt nocturne qui t'ensevelirait sous les feuilles et sous les branches.

J'étoufferais ton râle de mes baisers... Ah ! ton râle dans la nuit !... Je t'étoufferais avec des étreintes et des caresses, et tu mourrais de mes lèvres...

Car je suis l'Amant qui ne peut aimer sans haïr et dont la convoitise est faite d'amertume et de mélancolie.

Et toi, tu es la Mauvaise Maîtresse qui exaspère les fièvres et qui avive le mal<sup>56</sup>.

Tandis que les vers nous donnent à l'inverse l'image d'un désir très doux, dans lequel la chair est tant aimée justement parce que la spiritualité est à son origine :

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<sup>57</sup>...

L'arbre est devenu métaphore du corps de la femme aimée ; sa chair est personnifiée : elle a de la « grâce », s'élève au rang d'abstraction. L'évocation au *rêve*, associé au *frémissement* de l'étreinte, révèle d'ailleurs nettement la présence de la spiritualité. Il semble que le

---

<sup>54</sup> *Les Fleurs du mal*, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 53.

<sup>55</sup> *Le Spleen de Paris*, dans Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 301.

<sup>56</sup> *DVV*, p. 69.

<sup>57</sup> *CP*, p. 103.

mouvement érotique lui-même se trouve compris dans ce gérondif « en rêvant », et que tout l'érotisme se diffuse à partir de là. Le vrai désir, chez Renée Vivien, est en somme sans cesse accompagné de l'esprit ou de l'âme – sous diverses formes, qu'il s'agisse du rêve ou de l'imagination.

Se retrouve également dans nos deux recueils l'image de Sélanna, ou Séléne. Cette figure féminine, présentée comme divinité de la lune et de la mort, « [semble] refléter les astres nébuleux<sup>58</sup> » : elle est d'une beauté irréaliste, beauté de rêve venue d'un au-delà. Ses yeux « referment des rayons langoureusement bleus », une beauté intérieure qui peut évoquer celle de l'âme elle-même. Notons ici l'usage de l'adverbe *langoureusement* : dans ce vers, la sensualité du désir s'insère au sein même du spirituel ; ce qui n'était jusqu'alors que simple esprit est à présent décrit avec des termes propres aux sens et au charnel. Le désir naît de la spiritualité : les deux concepts s'entremêlent et sont inextricablement liés. Ce mouvement se retrouve dans « Le Baiser de Sélanna » :

Sélanna, sachez-le, est la seule parmi les Déesses qui ait connu la mystique splendeur de l'Amour sans Désir. [...] Ses caresses sont chastes comme les rayons nocturnes ; elles effleurent comme les ailes invisibles de l'Âme<sup>59</sup>.

Parallèle intéressant, l'on retrouve là aussi le terme de *rayon* – désignant « l'Âme » – paradoxalement associé aux très charnelles « caresses ». Une ambiguïté essentielle se fait donc jour dans la poésie de Vivien : en insistant bien sur « la mystique splendeur de *l'Amour sans Désir*<sup>60</sup> », la poétesse voudrait séparer le sentiment et l'attraction charnelle ; elle cherche à instaurer une supériorité du premier – pôle « mystique » – sur le second, voire à effacer complètement ce dernier. Mais bien qu'elle ait dit qu'il n'y avait point de désir, nous venons de démontrer que les descriptions relèvent pourtant du registre charnel, du corps et des sens. Fussent-elles « chastes », les *caresses* sont là et *effleurent* ; certes, ces termes sont métaphoriquement associés à quelque chose d'éminemment incorporel, mais le double sens est bien là. On a donc affaire à un symbole inversé, retourné, peut-être ironique, qui serait un indice stipulant que le désir aurait déjà été présent avant de connaître cette fameuse « splendeur mystique » ou d'y tendre, ou encore peut-être indice trahissant l'hypothèse que même dans « l'Amour sans Désir » se trouverait nécessairement un trace ou une image de ce dernier.

---

<sup>58</sup> CP, p. 57.

<sup>59</sup> DVV, p. 141-142.

<sup>60</sup> Nous soulignons.

À l’instar de Baudelaire, Vivien dissémine entre le vers et la prose les mêmes thématiques et y confronte ses différents mécanismes poétiques. Mais l’œuvre vivienne est riche d’inspirations et loin de se limiter au célèbre poète, à qui on l’a souvent associée – parfois trop, ou par mésinterprétation<sup>61</sup>. Ainsi, la lecture que fait Le Dantec de l’œuvre de Vivien la réduit à une imitatrice de Baudelaire tout en « écart[ant] maladroitement la part saphique et subversive de son œuvre<sup>62</sup> ». Si le poète du *spleen* est, il est vrai, une référence majeure pour tou·tes les écrivain·es d’inspiration symboliste et décadente, l’œuvre de Vivien s’inspire également très fortement de figures antiques et féminines – Sappho au-delà de tout.

### *La poétesse de Mytilène : Sappho*

Sappho<sup>63</sup> s’impose comme le modèle poétique majeur de Renée Vivien ; selon Jean-Paul Goujon, « [elle] crut à Sapho, l’admira et la vénéra<sup>64</sup> » véritablement. Marie-Ange Bartholomot-Bessou consacre un chapitre entier de sa thèse à l’héritage sapphique<sup>65</sup> chez la jeune poétesse. « Dans la poésie de Renée Vivien, Sappho occupe la place de choix d’une figure primordiale et tutélaire. Cette origine sapphique, emblème prestigieux et glorieuse caution littéraire et morale, est revendiquée et utilisée comme genèse fondatrice<sup>66</sup>. » Psappha a ce rôle de modèle premier puisqu’elle « incarne une des origines possibles de la littérature<sup>67</sup> » et de la poésie lyrique – de manière générale, et *a fortiori* pour une amoureuse des femmes comme Vivien. En se revendiquant de Sappho et en traduisant ses œuvres, cette dernière ne se contente pas de reprendre et imiter son modèle : « Renée Vivien a voulu reconnaître dans la plupart des thèmes sapphiques les points de focalisation de son propre imaginaire : avec Sappho, les différentes modalités permettant de renouer avec une culture délivrée par des femmes<sup>68</sup> [...] ». Loin de se cantonner à la simple imitation, l’écrivaine nous offre un véritable travail de

<sup>61</sup> Pour la réception critique de Vivien dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, voir Camille Islet, « De poétesse à Muse : mémoire de Renée Vivien dans l’entre-deux guerres », *op. cit.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>63</sup> L’on recense trois graphies ou nominations possibles de la poétesse, adaptées de l’éolien antique : Sapho, Sappho, Psappha. Voir Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L’Imaginaire du féminin dans l’œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.*

<sup>64</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 410.

<sup>65</sup> L’universitaire distingue deux termes : *sapphique* est l’adjectif qui désigne ce qui est relatif à la poétesse Sappho ; *saphique* se rapporte à l’héritage homosexuel féminin.

<sup>66</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 309.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 342.

recomposition et d'interprétation dans lequel il y a autant – sinon plus – de Vivien elle-même que de Psappa.

En témoignent les quelques poèmes de *Cendres et Poussières* qui reprennent des traductions de Sappho déjà réalisées par l'écrivaine avant 1902. « Le Sang des Fleurs » et « Rythme sapphique » sont des adaptations – largement étoffées et complétées par Vivien – de vers de la poétesse antique, cités en épigraphe desdites pièces. Ce travail de traduction permet à Vivien d'élaborer la *strophe sapphique*, qui consiste en une transposition des vers originaux dans un rythme propre au français : quatrains de vers impairs, composés de trois vers de onze pieds (hendécasyllabes) et d'un pentasyllabe final.

J'entends gémir, au profond de l'espace,  
Celle qui versa la strophe ardente et lasse,  
Et dont le laurier fleurit et triompha,  
La pâle Psappa<sup>69</sup>.

« Pour la première fois dans l'œuvre de Renée Vivien, nous découvrons un ensemble entièrement composé de strophes sapphiques [...]. [L]a Muse aux Violettes développe sa propre recherche poétique dont l'enjeu est une proposition de transcription métrique dans notre langue<sup>70</sup>. » Une telle traduction poétique démontre un double enjeu : le travail de Vivien fait preuve non seulement d'une volonté de rendre le rythme même de l'œuvre originelle dans sa traduction, tout en témoignant d'une virtuosité poétique propre à la création viviennienne elle-même. La poétesse est loin de se limiter à la simple traduction, mais rapporte et révèle à la fois l'œuvre de Psappa, en digne disciple : « Cette adaptation de la strophe sapphique à la prosodie française, révèle combien Renée Vivien intègre tout de son modèle<sup>71</sup>. » Le Dantec considère même ce travail comme « une véritable invention de poème à forme fixe<sup>72</sup> ».

L'inspiration sapphique s'exprime donc chez Vivien tant par les thématiques que dans la musicalité du vers. Spécialiste de Sappho, Édith Mora insiste ainsi sur l'effet du rythme du poème sur la/le lectrice, par « l'étrange sensation d'inachèvement qu'ils [les vers impairs] portent en eux, pour une seule syllabe qui change tout, imperceptiblement esquisse en nous un

---

<sup>69</sup> « Rythme sapphique », *CP*, p. 80.

<sup>70</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 318.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>72</sup> Yves-Gérard le Dantec, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, *op. cit.*, cité par Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin*, *op. cit.*, p. 320

trouble que le poète peut, à son gré, apaiser ou exacerber. Renée Vivien sait donner le mystère de l'indécision<sup>73</sup> » à une poésie dont elle renouvelle la musicalité et le rythme.

Tant de forme que de fond, l'héritage sapphique est donc propice à irriguer l'érotique vivienne. Camille Iskert parle ainsi de « La Grèce de Sapho [comme] un idéal d'harmonie intemporel à conquérir dans la poésie de Vivien, confronté à l'érotisme et aux angoisses d'un sujet poétique moderne et complexe<sup>74</sup>. » Cet idéal recherché par Vivien passe notamment par la reconfiguration des rapports du désir et de la spiritualité : chair et âme doivent être réunies dans l'amour. Et, à ce titre, le modèle antique de Sappho permet de réaliser une telle harmonisation, comme l'explique Marie-Ange Bartholomot-Bessou :

Corps et esprit, séparés et désacralisés, sont à rassembler pour retrouver ce qui a précédé à l'harmonie de l'unité primitive. Et, de fait, la « distinction entre corps et âme est inconnue de la poésie archaïque dans le domaine érotique ». Les raisons de cette absence de dissociation sont sans doute à rapprocher de ce qu'explique Mircea Eliade dans *Le Sacré et le profane*, lorsqu'il observe qu'il y a « deux modes d'être dans le Monde [...]. Pour la conscience moderne, un acte physiologique : l'alimentation, la sexualité, etc., n'est rien de plus qu'un processus organique, quel que soit le nombre de tabous qui l'entravent encore [...]. Mais pour le "primitif", un tel acte n'est jamais simplement physiologique ; il est [...] un "sacrement", une communion au sacré<sup>75</sup>. »

L'idéal sapphique est donc un idéal érotique, pour Vivien. Non seulement il présente un univers entièrement féminin, mais celui-ci entremêle les aspects d'esprit et de désir à la fois. Le poème introductif en « Invocation » à Sappho figure ainsi bien cet *éros* absolu : il y est question du « visage » semblable « À des roses d'hiver recouvertes de cendre », de la « chevelure ondo[yant] au reflux des marées », des « lèvres désespérées [qui] / Boivent la paix des eaux », tout autant que du « front [...] las d'éternités » et du « vers d'or » de l'« harmonieuse haleine<sup>76</sup> ».

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>74</sup> Camille Iskert, « De poétesse à Muse : mémoire de Renée Vivien dans l'entre-deux guerres », *op. cit.*, p. 153.

<sup>75</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 382.

<sup>76</sup> *CP*, p. 3-5.

### 3. La Muse aux Violettes du Paris-Lesbos

Si Renée Vivien a su s'imprégner de modèles littéraires, c'est finalement surtout afin de mettre en place sa poétique personnelle. Lire Vivien comme une simple imitatrice, en omettant toute l'originalité de son œuvre, serait une lecture bien trop partielle de ses textes. Les travaux contemporains sur l'écrivaine insistent sur l'importance de la mise en valeur de son œuvre « dans sa complexité et son originalité<sup>77</sup> ». Certaines lectures critiques passent ainsi à côté de l'aspect érotique des poésies de Vivien, réduisant le sujet lyrique et la poétesse à une figure de vierge asexuée – quand, à l'inverse, elle n'est pas transformée en image décadente de lesbienne maudite. Nous proposerons une analyse qui s'éloigne de ces deux extrêmes portés à la caricature, afin de révéler toute la complexité de l'érotique viviennienne.

#### *De chair et d'âme*

En cette fin-de-siècle, l'héritage décadentiste tend à associer la beauté féminine à l'artifice et à la fausseté, afin de mieux la décrédibiliser. L'œuvre de la Muse aux Violettes<sup>78</sup>, tout à l'inverse, présente une vision positive des femmes, en lien avec une sacralité qui leur est propre : « le corps féminin reste avant tout un temple », et Vivien insiste sur la « magie [...] de la beauté naturelle de la femme<sup>79</sup> », associée à une pureté que les artistes hommes leur refusent. Cette réinterprétation passe par un entremêlement du désir érotique et de son aspect immatériel, qui aboutit grâce à la poésie : « Renée Vivien parle d'un désir qui relie, révèle le sens d'une appartenance secrète et sacrée dont il y a un langage à retrouver, un poème, des gestes, des prières, des rites<sup>80</sup> ».

Or cette notion-clé de sacralité du désir ne peut prendre forme que dans un *éros* réinventé. Marie-Ange Bartholomot-Bessou relève une « inadéquation entre cette conception du désir et celle dont les hommes se sont rendus intimement les maîtres en la marquant du sceau de leurs fantasmes. Pour la Muse aux Violettes, la sensualité masculine est prise dans un tyrannique besoin d'abaissement de l'autre, dont l'érotisme féminin ne peut sortir indemne. Une sorte de

---

<sup>77</sup> Voir Camille Islet, *op. cit.*, p. 155.

<sup>78</sup> Ce surnom lui vient de Camille Lemercier d'Erm, *La Muse aux violettes*, Paris, Sansot, 1910.

<sup>79</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, op. cit.*, p. 97.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 109.

pacte passif, d'ignorance ou d'habitude, qui ne peut les élever à la sacralité du désir. » La poétesse se donne donc pour objectif de « lutte[r] contre les voies dépourvues de mysticité qu'on impose à l'expression du désir<sup>81</sup> » ; et une telle liberté se trouve dans l'expression du désir lesbien en poésie. L'écriture doit permettre d'opérer une déconstruction des *a priori*, afin de recréer de nouveaux schémas érotiques et de pensée : « Elles [les femmes] se retrouvent alors, non dichotomiques, capables de lire les traces et appels de leur potentialités transcendantes : [*Le*] corps ayant une âme, et [*l'*]âme un corps<sup>82</sup> ».

Une telle réinvention se manifeste dans la poésie vivienne par divers mécanismes d'entremêlement de spiritualité et désir. L'autrice érige ainsi un véritable univers érotique pleinement pensé et volontiers complexe.

### ***L'espace-temps érotique : le « hors-du-monde »***

La question de l'intimité se retrouve dans la poésie de Vivien. Selon son érotique, « la beauté de la femme est là [...] parce qu'elle est le reflet d'une beauté intérieure. La transposition littéraire en prêtresse ou en divinité » montre la « possibilité d'élévation spirituelle et d'infini ontologique<sup>83</sup> ». Afin de parvenir à l'absolu qui est recherché, l'autrice va créer dans le champ poétique un espace-temps idéal qui y correspond. Ainsi Jean-Paul Goujon précise-t-il que « Le Nord qu'elle célèbre est finalement un paradis situé hors du monde, un décor fantasmatique encadrant la femme aimée<sup>84</sup> », à titre d'exemple.

Ce concept idéal que nous nous proposons de désigner *hors-du-monde*<sup>85</sup> vise à rendre l'atmosphère d'une intimité érotique et spirituelle. Là, les deux amantes sont seules ensemble, loin d'une société et d'une époque qui les traite ainsi que des parias. « L'absurdité des lois<sup>86</sup> » pèse en effet sur elles dans la société 1900, au moins doublement : en tant que femmes et en tant que lesbiennes – sans compter que les amantes viviennes sont également femmes de lettres et intellectuelles. Hors-la-loi, l'amoureuse est d'office exclue de ce monde ; la poésie lui

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>84</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>85</sup> L'expression est elle-même utilisée par l'écrivaine : « Hors du monde, leurs âmes s'épousaient », dans Renée Vivien, *Une femme m'apparut...*, Paris, Lemerre, 1905, p. 107.

<sup>86</sup> « À une Femme », *CP*, p. 90.



permet alors, à défaut de la réinsérer dans une société qui de toute façon la fait souffrir, de créer un univers idéal qui n'appartiendrait qu'à elle et à l'être aimé.

Les lieux du hors-du-monde sont multiples : la chambre, la maison, le palais, la forêt ou la mer comptent parmi ces espaces absolus. Le cocon protecteur « des bois où sont les violettes<sup>87</sup> » s'impose comme le temple des douces amours et de l'intimité. Il est essentiel qu'une frontière sépare les amantes du monde réel :

Fermez bien les rideaux, tenez les portes closes<sup>88</sup>

exige la poétesse. Le lieu utopique se doit de relever de la nature ou du luxe : « suis-moi dans mon palais [...] au milieu des cyprès<sup>89</sup> » demande-t-elle dans « Les Amants de la Mort ». Le domaine de la forêt, plus que tout autre, permet d'apporter le « silence » et la « solitude<sup>90</sup> », le calme et l'intimité que le chaos du monde social ne permet point d'offrir. Cette flore se retrouve chez Vivien teintée d'une atmosphère de magie associée à l'esprit : là « les marais sont hantés par d'étranges flammes errantes, pareilles à des lueurs d'âmes » ; il s'agit d'un lieu intime et idéal « où les Fées ont élu leur suprême refuge<sup>91</sup> ».

Outre le lieu, la temporalité hors-du-monde est elle aussi essentielle. L'heure irréaliste de l'amour surgit souvent la nuit ou au crépuscule, – quand elle n'échappe pas pleinement à l'emprise de l'écoulement du temps. Le moment du sommeil est particulièrement propice au développement du hors-du-monde. Les « yeux alourdis qui craignent le réveil<sup>92</sup> » témoignent d'une expérience qui touche à la rêverie davantage qu'à la réalité. Quoique le jour, ainsi que le réveil, finisse irrémédiablement par revenir, l'état du sommeil permet de goûter un peu à l'harmonie et à la paix idéales, fussent-elles illusoire aux yeux du monde réel. Cantonnées au domaine poétique – hors-du-monde par excellence –, les amours parfaites prennent donc forme dans l'éternité de l'imaginaire. Ici les amantes peuvent, « Seule[s] », « donner des nuits sans lendemain<sup>93</sup> » : le désir hors-du-monde est un sentiment unique, hors de toute temporalité et proche de l'éternité.

---

<sup>87</sup> « Ton Âme », *CP*, p. 75.

<sup>88</sup> « Lassitude », *CP*, p. 111.

<sup>89</sup> *DVV*, p. 81.

<sup>90</sup> « La Forêt », *DVV*, p. 68.

<sup>91</sup> « L'Arc-en-Ciel de la Mort », *DVV*, p. 104.

<sup>92</sup> « Locusta », *CP*, p. 85.

<sup>93</sup> *Ibid.*

Le crépuscule, on l'a dit, est typique du hors-du-monde. Il est par excellence le symbole de l'atmosphère irréelle au sein de laquelle, seulement, peut s'opérer une fusion amoureuse et harmonieuse des cœurs, des âmes et des corps.

Au fond du Crépuscule où sombrent les couleurs,  
Où le monde pâli s'estompe au fond du rêve<sup>94</sup>.

Passage du jour à la nuit, métaphoriquement de la vie à la mort ou d'un monde à l'autre, le crépuscule évoque l'absolu et la profondeur de l'érotisme suprême. Tout y est présent : la fuite loin du « monde » qu'on ne perçoit plus guère, l'évocation des couleurs chaudes qui rappellent l'atmosphère de la beauté et du désir amoureux, ainsi que l'immatérialité du songe. En somme, ces vers retranscrivent l'infini idéal d'un crépuscule de rêve, qui devient le hors-du-monde par excellence, à la fois symbole et espace-temps d'une spiritualité et d'une harmonie suprêmes enfin atteintes.

La temporalité du souvenir se rapporte également au hors-du-monde. Il s'agit d'une notion vivienne importante dans des poèmes à l'instar de « L'Automne » : « Bien des poèmes des années 1900-1903 évoquent, avec une insistance parfois monotone, l'amour perdu, le souvenir, le regret. Ce passé était cependant très proche dans le temps ; il correspondait aux moments heureux vécus avec Natalie Barney fin 1899 et début 1900. Mais, pour Vivien, l'amour est presque toujours envisagé au passé, ce qui est une manière d'y renoncer tout en cultivant l'amour de l'amour<sup>95</sup>. » Ce qui n'existe plus peut non seulement être récupéré, mais également gravé dans le marbre, par la poésie. Le souvenir est en somme un entre-deux, dont témoigne l'invocation de Vivien : « ô Morte vivante, qui existes et qui n'existes plus, qui te réjouis et qui sanglote<sup>96</sup> ». Les contraires sont ici associés ; la poétesse est portée à la fois vers les deux extrêmes, par le langage littéraire et son irréalité. Liée au souvenir ou à la projection du désir, il existe en effet chez Vivien une temporalité qui découle de l'intensité émotive d'un événement : « Quoi ! tu donnerais les longues années d'une existence humaine pour l'éclair d'une joie ! » – une joie dont la supériorité est incompréhensible pour le monde réel ; le terre-à-terre de la « sage[sse]<sup>97</sup> » étant rejeté au profit de la fulgurance excessive du désir et de son irréalité.

---

<sup>94</sup> « Épitaphe », *CP*, p. 115.

<sup>95</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>96</sup> « À la Morte Vivante », *DVV*, p. 121.

<sup>97</sup> « Le Chant des Sirènes », *DVV*, p. 114.

Le mécanisme du hors-du-monde fonctionne selon deux mouvements principaux. La tentative d'échapper à l'espace-temps réel, par le langage poétique, peut se faire par un recentrement ou au contraire par un déploiement. Dans la première situation, il s'agit de se concentrer sur un refuge clos, dont les frontières impénétrables protègent du monde extérieur : c'est le cas de la chambre ou encore de l'« antique palais où s'obstine un soir perpétuel<sup>98</sup> ». Notons, dans cet exemple, qu'un tel mouvement de recroquevillement matériel n'exclut point une dilatation du temps jusqu'à l'infini. Le poème « Les Amants de la Mort » présente à son tour ce mouvement double : lorsqu'on s'enferme ici encore dans un « palais », la compression de l'espace s'accompagne en même temps d'une expansion de cet univers-noyau : « là, je te montrerai la *multitude*<sup>99</sup> de mes amants<sup>100</sup> ».

Outre ce recentrement, l'*éros* hors-du-monde fait signe également par la dissémination et l'expansion, à l'inverse. Comme en témoignent les figures de « La Lune » et de « la Mer<sup>101</sup> », la perspective des amantes peut s'agrandir à l'échelle de l'univers tout entier :

J'entends gémir, au profond de l'espace<sup>102</sup>.

Ici se révèle encore une fois la communion entre désir et spiritualité : la référence directe à la sensualité érotique s'associe à une ouverture sur l'infini ; l'érotisme est directement issu de la rêverie symbolique.

Mais le hors-du-monde est-il un idéal fondamentalement positif ? S'il semble globalement tenir d'une harmonie suprême, nous ne pouvons toutefois pas exclure qu'il s'agisse d'un idéal miné ou ironique, à tout le moins quelque peu ambigu. « La Forêt », poème très représentatif de l'intimité hors-du-monde, se clôt sur une complète rêverie poético-érotique :

Car je suis l'Amant qui ne peut aimer sans haïr et dont la convoitise est faite d'amertume et de mélancolie.

Et toi, tu es la Mauvaise Maîtresse qui exaspère les fièvres et qui avive le mal.

Ne sens-tu pas le danger autour de toi ?

L'odeur de la Mort est dans l'air et m'enivre étrangement...

Oh ! comme la voix des hiboux est sinistre !...

– La Lune rit, la Lune rit<sup>103</sup>...

---

<sup>98</sup> « La Divinité inconnue », *DVV*, p. 29.

<sup>99</sup> Nous soulignons.

<sup>100</sup> *DVV*, p. 81.

<sup>101</sup> « La Dogaresse », *DVV*, p. 11.

<sup>102</sup> « Rythme saphique », *CP*, p. 80.

<sup>103</sup> *DVV*, p. 69.

Il est possible que ce rire final de la Lune ait un caractère ironique – le sujet lyrique, perdu dans sa rêverie, n’est sûrement pas pleinement lucide. Ce rire pourrait être un indice signifiant que la poétesse a choisi l’amour de son amante tout en sachant pertinemment qu’il s’agit d’une voie qui va la faire souffrir ; ou bien – si elle est complètement inconsciente dans son hors-du-monde amoureux – le monde au-dehors, concentré dans la figure de la Lune, sait peut-être, pour sa part, qu’elle va souffrir : le rire serait alors un cruel reproche ou une moquerie, ou bien un symbole renversé du sanglot afin de plaindre l’amoureuse d’ores et déjà perdue.

### *Le désir-douleur*

La souffrance n’est en effet pas absente de l’érotisme chez Renée Vivien, bien au contraire<sup>104</sup>. Qu’elle soit physique ou relative aux émotions, la douleur se retrouve liée à l’amour de diverses manières. Les « membres meurtris » du poème « Désir » rappellent ainsi la possible violence de l’érotisme : « l’Amante aux cruels ongles longs » mêle l’*effroi* au *désir* et à l’*amour*. Une gradation de violence et de cruauté clôt le poème à la toute dernière strophe : l’acmé est atteinte avec « l’atroce silence », « l’horreur », « le brusque étouffement », et, « sinistre<sup>105</sup> », la référence à la *mort*. Cette douleur est pourtant ambiguë et réversible : si elle fait certes souffrir, elle est pourtant ardemment désirée car l’on en jouit durant l’étreinte. D’emblée, l’érotisme viviennien se présente comme une virtuose condamnation de soi-même.

Tes lèvres ont humé le sang d’une blessure,  
Et quelque chose en moi s’écœure et se repent,  
Lorsque ton froid baiser me darde sa morsure.  
[...]  
J’ai senti le venin au fond de ta caresse<sup>106</sup>.

La métamorphose poétique de l’amante en serpent permet ici de retranscrire les dangers passionnels, rendant le rapport entre désir et douleur directement perceptible. Les motifs de la sensualité et de la souffrance s’entrecroisent : se crée un véritable tableau des sens, évoquant le motif érotique du sang – et représentant plus globalement le désir morbide. L’érotisme est représenté comme un danger abhorré et désiré à la fois. L’amante-serpent a le rôle de la dominatrice, prête à attaquer – à faire saigner, à faire jouir. Amour et douleur semblent

---

<sup>104</sup> Voir à ce propos Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 144.

<sup>105</sup> *CP*, p. 43.

<sup>106</sup> « Ressemblance inquiétante », *CP*, p. 63.

inextricablement liés ; en témoigne le poème « Viviane », qui montre la persistance de la trahison dans l'amour :

N'est-ce point la destinée des êtres de trahir éternellement ce qu'ils aiment ? Que la trahison soit médiocre ou immense, elle se glisse irrémédiablement entre les lèvres qui se possèdent<sup>107</sup>.

La cruauté de la blessure est pleinement assumée par l'être qui trahit, justifiée même par une forme de fatalité. La trahison semble dès lors partie prenante, indissociable, de l'amour : de même que la douleur au sens large, il s'agirait d'un *fatum* érotique, mécanisme *irrémédiable* du destin. Car la trahison a aussi ses vertus d'amour : elle apporte un absolu « infiniment plus précieux », celui du « néant de la pensée<sup>108</sup> ». L'amante peut donc offrir au sujet lyrique ce que ce dernier souhaite ; mais cela même qui est désiré sera en même temps, irrémédiablement, ce qui fera souffrir.

Pourquoi s'impose-t-il une telle nécessité du malheur dans une œuvre pourtant portée vers l'idéal ? Serait-ce parce qu'elle sait que l'amour se dirige inexorablement vers la souffrance que Renée Vivien fait de la douleur une composante essentielle de son érotique ? Si elle est inévitable, il s'agirait alors de la rechercher, par sa propre initiative – la faisant sienne ce faisant. En agissant ainsi, on en vient à désirer soi-même cette douleur : la souffrance deviendrait alors, peut-être, moins vive que si elle était rejetée ; ou bien plus appréciée, lors de la jouissance amoureuse. En témoigne « la bouche qui blesse / Et qui sait recueillir les sanglots de l'amour<sup>109</sup> » : ici, la bouche, comme métonymie du corps de l'amante voire de l'érotisme tout entier, donne et « recueilli[t] » à la fois la douleur. Ce double mouvement démontre que l'être aimé est à la fois cause et effet de tout. Est évoqué dans le même poème un « cœur à demi-mort » : figure de la mort spirituelle, celle des sentiments. Le symbole d'échec que représente un cœur seulement à *moitié* mort peut tendre au comble de la douleur ; pour autant, une « demi-mort » pourrait également laisser un infime espoir de renaissance. L'ambivalence signifie que le cœur serait dans le même temps à demi-vivant, ce qui confirme l'idée d'un possible réveil, et non point une destruction complète, ferme et définitive de l'être dans l'amour. Dans « Prophétie », la poétesse « pleure [l]a beauté<sup>110</sup> » de l'aimée en songeant à sa mort future : elle souffre déjà de ne plus pouvoir savourer la vision de ce corps esthétique supposé parfait – bien loin de la décrépitude qui l'attend dans l'avenir, à l'instar de la « Charogne » baudelairienne :

---

<sup>107</sup> DVV, p. 94.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> « L'Automne », DVV, p. 26.

<sup>110</sup> DVV, p. 39.

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,  
À cette horrible infection,  
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,  
Vous, mon ange et ma passion<sup>111</sup> !

La souffrance, sous ses diverses formes, n'est en définitive pas foncièrement négative dans le désir vivien. Il est ainsi question dans « La Pleureuse » d'une « douleur fraternelle apportée aux « pervers et [aux] purs tour à tour<sup>112</sup> ». Tous les extrêmes semblent touchés : la gangrène souffreteuse touche l'existence toute entière ; elle s'attaque à tout. Il s'agit d'un malheur éminemment contradictoire : associé au « néant<sup>113</sup> », donc proche de la stérilité et vide de sens ; – mais, dans le même temps, les extrêmes se soutiennent l'un l'autre dans la douleur, puisqu'ils s'y retrouvent associés, contre toute attente. Ainsi donc, voilà pourquoi la poétesse-pleureuse désirerait sa douleur *in fine* : justement parce que cette souffrance de la passion serait ce qui permettrait, à présent seule sans son amante, d'être émotionnellement proche de cette même passion aujourd'hui perdue. Renée Vivien abhorre et adore à la fois tout ce qui relève du corps car la dernière présence de l'amour subsiste dans cette fraternelle douleur autrefois partagée.

Les poétiques vivieniennes se révèlent en somme sous-tendues par un concept clé : le contraste. Dans ses félicités comme dans ses souffrances, – qu'elles soient spirituelles ou relevant du corps, – nous venons de voir combien l'œuvre de Vivien est éminemment contrastée. Jean-Paul Goujon retrouvait cette même ambiguïté dans la personnalité de l'autrice : « un autre trait du caractère de Vivien : son aptitude déconcertante à passer d'un extrême à l'autre. Sa correspondance, son œuvre, sa vie même nous en offrent de multiples exemples. Vivien paraît vivre selon un rythme alterné de dépression et d'exaltation. [...] On a vu, par les extraits de ses lettres, que la correspondance de Vivien à Natalie Barney obéit à un tel rythme contradictoire : adoration enthousiaste, puis reproches et récriminations<sup>114</sup>. » Car le contraste chez Vivien ne se limite pas à un simple fait poétique mais, plus encore, dirige une esthétique et une philosophie complexes.

---

<sup>111</sup> « Une charogne », *Les Fleurs du mal* dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 31.

<sup>112</sup> CP, p. 52.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 146.

## II. « L'Être double » : Renée Vivien sous le signe du contraste

Étudier le désir et la spiritualité dans la poésie de Renée Vivien permet donc de mettre en lumière l'importance du contraste dans son écriture. Il s'agit d'un mécanisme englobant, qui s'étend bien au-delà du simple domaine de l'*éros* ; l'ambivalence se retrouve dans des thématiques variées et s'immisce jusque dans les moindres détails. Marie-Ange Bartholomot-Bessou rappelle d'ailleurs concernant Vivien que « Son œuvre [...] ne peut être ramenée à un système de combinaisons binaires<sup>115</sup> ». En d'autres termes, le contraste, dans toutes ses nuances, gouverne tout dans l'œuvre de Vivien.

Nous révélerons les mécanismes d'une telle poétique d'abord en rappelant que le contraste vivien se rapporte à l'oxymore bien plus qu'à un strict dualisme. Notre étude s'intéressant en particulier à son fonctionnement dans le domaine de la poésie érotique, on en viendra à interroger une potentielle éthique – amoureuse ou poétique – qui régenterait son œuvre. Poétesse autant qu'amoureuse, Renée Vivien n'a en effet eu de cesse, en tant qu'« être double<sup>116</sup> », d'entremêler littérature et vie réelle.

### 1. Le dualisme supplanté par l'oxymore

#### *Une poétique oxymorique*

En ce qui concerne le corps et l'esprit, il est traditionnellement courant de dissocier l'un et l'autre, selon une tendance qui voudrait séparer l'immatériel du matériel. La pensée dualiste est en effet un héritage de plusieurs millénaires. L'épître aux Galates de Paul donne un exemple probant de cette séparation stricte entre l'âme et la chair : « Laissez-vous mener par l'Esprit et

---

<sup>115</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 114.

<sup>116</sup> Cette expression fait référence à son roman *L'Être double*, publié en 1904 sous le nom de Paule Riversdale.

vous ne risquerez pas de satisfaire la convoitise charnelle. Car la chair convoite contre l'esprit et l'esprit contre la chair, il y a entre eux antagonisme<sup>117</sup> ».

La pensée dualiste induit une polarisation stricte entre divers concepts, binarité dont découle en outre une hiérarchisation : ainsi en est-il des couples esprit/corps, lumière/ombre, jour/nuit, grand·e/petit·e, homme/femme, etc. La supposée supériorité du mâle est ainsi justifiée par l'association du féminin au corps et du masculin à l'esprit et à la raison : « Tandis que l'homme a autorité sur son propre corps et peut en transcender les déterminismes pour s'adonner aux activités de l'esprit [...], la femme est engluée dans la matérialité d'organes [...] incontrôlables [...] Elle ne pourra jamais, comme l'homme, dépasser l'enracinement biologique : elle est *prisonnière de son sang*<sup>118</sup>. » « Partout, c'est la même partition : à l'homme, le Verbe, le *logos*, le spirituel, le goût vertical de la transcendance, de l'universel, les activités prestigieuses, le commandement, l'action, la mobilité, la pensée, la création et la visibilité ; à la femme, symétriquement, terme pour terme, la Chair, l'*éros*, le matériel, l'enracinement horizontal dans l'immanence, le relatif et l'inessentiel, les tâches dépréciées, la servilité, la passivité, l'inertie, l'inorganique, la procréation et l'invisibilité. [...] Depuis toujours, c'est l'homme qui *créé*, tandis que la femme, elle, *procrée*. Il est *l'Esprit*, elle est la Chair. Ils n'ont ni la même vocation, ni la même destinée et ces différences d'essence sont gravées dans les décrets de marbre de la *nature*<sup>119</sup>. »

Les femmes sont en somme traditionnellement associées à la basse matérialité du corps, tandis que les hommes, eux, tiendraient du domaine supérieur de l'esprit. Il s'agit là d'une considération que Renée Vivien va pleinement révoquer et inverser dans sa poésie. Toute forme de spiritualité est en effet chez elle l'apanage des femmes. La figure de Lilith, on l'a vu, « ne fut point tirée de la chair<sup>120</sup> » et a au contraire une origine éthérée. Dans « La Dogaresse », la mer, décrite ainsi qu'une amante, « aime l'amour de la Lune » et non point « l'amour des hommes<sup>121</sup> », dans un érotisme tout entier porté au mysticisme. L'amour féminin semble en effet bien appartenir au domaine de l'esprit, comme l'illustre le caractère onirique de la figure de « La Divinité inconnue » : « Je l'aime parce qu'elle [...] n'existe que dans un songe<sup>122</sup> » – l'aimée faisant partie du monde immatériel des rêves. Dans toute son œuvre, notamment par le

---

<sup>117</sup> Cité par Jean-Yves Leloup, *Le Cantique des Cantiques. La Sagesse de l'amour*, Paris, éd. Albin Michel, 2019, p. 49.

<sup>118</sup> Olivia Gazalé, *Le Mythe de la virilité*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 139-141.

<sup>120</sup> « Lilith », *DVV*, p. 3.

<sup>121</sup> *DVV*, p. 10.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 30.



biais de l'amour, Renée Vivien ne cesse de diffuser l'intellectualité et la spiritualité féminines, surtout et avant tout afin de redonner voix à la mémoire – aux mémoires – des femmes<sup>123</sup>, en résistance à une hégémonie patriarcale écrasante qui cherche à réduire au silence les femmes et leurs œuvres.

La poétique de Vivien est donc au-delà de telles hiérarchisations traditionnelles. L'érotisme vivien est en réalité tout à la fois constitué de spiritualité et de désir charnel. La poétesse est bien loin d'une approche dualiste de l'amour, qui séparerait amour de tête et amour de corps ; sentiments et amour physique s'entremêlent en réalité constamment dans sa poésie. On est, en ce sens, beaucoup plus proche d'un *éros* sous le signe de l'oxymore que d'une considération strictement binaire des concepts érotiques. Sa poésie met en relation les opposés, recréant par là même une harmonie tout en contraste ; son œuvre est, en ce sens, pleinement oxymorique. De telles mises en relation ouvrent ainsi beaucoup plus de possibilités, tant thématiques que poétiques.

### *La symbolique du violet*

Le thème des couleurs est à ce sujet révélateur d'une telle poétique de l'oxymore. Plus que tout autre, le violet se présente comme la symbolique la plus chargée de sens, le « motif de Vivien » à tous égards :

Le violet, au couchant du dix-neuvième siècle, teinte depuis longtemps tous les au-delà et Renée Vivien, baignée de tant de violâtres faisceaux, nous arrive encore aujourd'hui – à travers son œuvre si peu connue et sa légende toujours vivante [...] comme un exquis brin de violette parfumée à la grâce mélancolique et surannée. [...]

Du violet, elle porte la marque comme un destin. Sa tendre amie Violette Shillito, « la blanche amie sororale », rencontrée au pensionnat quand Renée s'appelle encore Pauline Tarn, meurt quelques années après, lui laissant ce goût de « cendres et poussières » qui la poursuit depuis la mort de son père quand elle avait neuf ans. Le nom de plume très concerté qu'elle se donne, R. Vivien, pour la publication d'*Études et Préludes* en 1901 et *Cendres et Poussières* en 1902 – avec carte de visite insérée dans certains envois au nom de René Vivien ! – deviendra définitivement Renée Vivien en 1903 sur la couverture de *Sapho*. C'est à juste titre que la

---

<sup>123</sup> Voir à ce sujet Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit.

critique foisonne d'interprétations autour de ce nom de plume : cheminement, à travers l'androgynie, d'une renaissance après le décès de Violette Shillito en 1901, homophonie avec la formule incantatoire « Vie, Viens ! » pour en conjurer le deuil, évocation du vaillant chevalier Vivien de la geste médiévale et de la tentatrice fée Viviane des légendes celtiques, victorieuse de Merlin, et surtout, au fil des trois premières années de création, conquête du moi féminin et lesbien.

Mais Renée Vivien est attachante aussi de n'être pas simple, elle qu'on pourrait dire née sous le signe du violet, couleur ambiguë, à la fois rouge et bleu. Cette femme poète, femme de lettres selon l'expression de l'époque, se sentait, comme Baudelaire, née sous le double signe de l'Idéal et du Spleen. Toute sa vie, alternent en elle vigueur et consommation<sup>124</sup>.

Le violet, mélange de *rouge* et de *bleu* fort significatif : s'y entremêlent les symboles de passion et d'esprit ; rouge charnel du désir, bleu des au-delà spirituels et mystiques. Ce n'est pas pour rien que la couleur vivienne par excellence se retrouve dans le titre du recueil *Du Vert au Violet*. L'on recense neuf occurrences à la couleur ou aux fleurs violettes dans *Cendres et Poussières* ainsi que dix autres dans le recueil en prose.

Les symboliques de la couleur sont d'ailleurs particulièrement intéressantes dans le poème « L'Arc-en-Ciel de la Mort<sup>125</sup> ». Celui-ci se décompose en trois parties respectivement intitulées par des noms de couleurs : « Vert », « Orange », « Violet ». L'on retrouve là le mouvement du titre même du recueil en prose, progression – presque voyage symbolique – d'une couleur à une autre ; l'on peut donc supposer que ce long poème éclairerait l'ensemble du recueil. D'emblée, la référence à l'arc-en-ciel établit un fort contraste avec les tons et l'atmosphère sombre que l'on associe traditionnellement à la mort. L'arc-en-ciel est en outre le « symbole d'une féminité multiple » selon Marie-Ange Bartholomot-Bessou, qui précise que ce signe est également en lien avec une symbolique de renversement : « L'originalité de Renée Vivien réside dans la prise en compte des contraires, car les femmes, façonnées par des siècles d'un système viril, ont souvent été dévoyées d'elles-mêmes<sup>126</sup>. ». En somme, la figure de l'arc-en-ciel se présente d'emblée comme une image à la fois oxymorique et englobante – beaucoup plus que les classiques oppositions conceptuelles.

---

<sup>124</sup> Avant-propos « La fille de Sappho et de Baudelaire » dans Renée Vivien, *Études et Préludes, Cendres et Poussières, Sappho, op. cit.*, p. 8-10.

<sup>125</sup> *DVV*, p. 101-105. Sauf mention contraire, toutes les citations qui suivent dans cette sous-partie sont tirées de ce poème.

<sup>126</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, op. cit.*, p. 128.

La première partie de ce poème, sous le signe du *vert*, traite de la noyade<sup>127</sup> de manière ambiguë : « elle se pencha pour cueillir les nénuphars, blancs comme l'écume des mers du Nord, roses comme la lune et bleus comme les brumes du matin, qui rêvaient à la surface de l'onde et répandaient autour d'eux la langueur et le sommeil ». Dans un cadre *a priori* doux et idyllique subvient une mort violente dans toute son horreur : « Et la barque vide flottait à la dérive, tandis que la vierge à la chair verte se débattait éperdue... » Le piège de la beauté se referme, dans un mouvement érotique fatal pétri de contradictions qui n'est pas sans rappeler les mécanismes de l'amour et du désir-douleur. Le vert est donc associé à un petit conte macabre qui place la beauté sous le double signe de la douceur et de la violence.

L'*orange*, par la suite, s'apparente à une mort amoureuse et idéale, cette fois non violente car pleinement désirée et appelée : « Elle avait voulu mourir dans l'épanouissement suprême du Baiser, et voici que l'heure était venue ». Il est ici question d'une « volupté » absolue et idéale, car « réciproque » : « l'Amante se rassasiait au sein de l'Amante ». La mort qui arrive en conclusion est cette fois harmonieuse et poétique, emplie de paix – à l'inverse de celle du « Vert ». L'*orange* semble donc associé à la chair, à la mort amoureuse et érotique désirée lors de l'idéal moment du *couchant*, typique de l'érotisme hors-du-monde : « Et elle mourut d'une mort charnellement orangée, dans la plénitude du couchant ».

Le mouvement global du poème s'achève enfin sur le *violet*. La mort advient cette fois encore « de [l]a propre volonté » du sujet, mais il s'agit ici d'un trépas calme, implacable, décidé sans crainte et surtout sans heurt ou émotion de quelque sorte – à la différence de « Orange », où la mort est pleinement teintée d'une avidité érotique. Ici nulle tension, mais une atmosphère poétique apaisée, à l'instar de la « vaste » « nuit de pourpre » : « Les nuages étaient fluides comme des algues dans une mer sans remous ». La couleur violette est finalement associée aux fleurs si chères à Vivien, dans une ultime mort apaisée : « Elle se coucha sur un lit de violettes, et mourut d'une mort parfumée, d'une mort douce et lente qui la consola d'avoir vécu ». Le poème, et l'existence, s'achèvent sur une image finale d'une grande plénitude, bien loin de la mort violente et du heurt de l'excès vus précédemment.

En définitive, le poème apparaît comme un vivant oxymore, tableau de trois colorations différentes du trépas : de la mort « verte » imprévisible et brutale, l'on passe à la mort « orange »

---

<sup>127</sup> À noter que le motif de l'eau chez Vivien est régulièrement associé à Natalie Barney : « Fascinante et redoutable à la fois, l'eau représente, dans son ambiguïté même, le parfait symbole de Natalie Barney » (Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 122) ; « Le bleu de ces yeux et la large coulée des cheveux blond argenté renvoient chez Vivien à un univers aquatique obsédant, qui exprime la hantise du suicide par noyade » (*ibid.*, p. 117).

désirée dans l'érotisme, avant d'aboutir à la mort calme, réfléchie et apaisée du « violet » et de sa plénitude ultime.

En quoi « L'Arc-en-Ciel de la Mort » éclaire-t-il donc le mouvement global du recueil et de la poésie de Renée Vivien ? D'une part, l'éventail du contraste se déploie dans ce poème de manière significative : l'exemple de la mort, associée à des notions aussi diverses que la violence, le désir, la douceur, l'apaisement, est en somme loin d'être considéré de manière dualiste. Vivien traite plutôt ses concepts et thématiques par une poétique de l'oxymore, fusionnant les opposés dans sa poésie. D'autre part, le mouvement qui part du désir et de la violence pour aboutir *in fine* à une forme d'apaisement et de mort conjointes n'est pas sans rappeler celui de la relation Natalie Barney-Renée Vivien jusqu'en 1903, transparaissant dans les recueils de notre corpus. *Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet* sont deux ouvrages consacrés par l'autrice à son ancienne amante, le second surtout étant une tentative poétique de mettre un point final à une relation débutée en 1899 – ou au souvenir de cette relation<sup>128</sup>. Ce mouvement du *vert* au *violet* apparaîtrait donc comme le symbole de l'évolution de la relation Vivien-Barney, transposée dans la poésie par notre autrice : celle-ci puise dans l'euphorie, les douceurs et les souffrances vécues depuis leur rencontre, afin de retranscrire toute la complexité d'une relation amoureuse dans le domaine oxymorique de la poésie, permettant en somme à l'*éros* et à son art de se compléter et se nourrir mutuellement.

## 2. Éthique amoureuse, éthique poétique

Le travail à la fois esthétique et philosophique que mène l'autrice met donc en place un univers poétique réfléchi et mené par des concepts réutilisés au profit de l'écriture. Vivien remodèle et crée les mécanismes et les objets de pensée qui apparaissent dans sa poésie – en particulier l'amour ; au point que l'on peut envisager la question d'une véritable *éthique* réinventée dans *Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet*. Jean-Paul Goujon indique justement que « Charles-Brun [...] s'attacha à souligner la recherche, chez Vivien, d'une éthique personnelle<sup>129</sup>. » Le critère central de son œuvre ne serait point ici la morale, mais

---

<sup>128</sup> En réalité, Vivien ne parviendra jamais à choisir véritablement entre Natalie Barney et Hélène de Zuylen. Le récit de l'instabilité constante de leur relation est relatée dans la biographie de Jean-Paul Goujon *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses* ou, suivant le point de vue de Natalie Barney, sur le blog d'Hélène Néra *Les Faunesses*, URL : <https://www.helenenera.com/les-faunesses/> [consulté le 15/08/2021].

<sup>129</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 252.

d'autres thèmes essentiels : il est ainsi possible d'envisager une *éthique amoureuse* ou *poétique* en considérant l'amour, ou la poésie, comme le concept primordial de l'univers vivien, qui sous-tendrait et dirigerait tout. Chaque décision serait prise en fonction de l'amour, ou de la poésie, critère premier et fondamental ; tout serait régi en fonction de l'une ou l'autre de ces notions. – Au mépris même de la vie, comme on l'a vu par exemple avec le désir-douleur. C'est en ce sens que l'*éros* peut ainsi être érigé en un absolu suprême. Vivien cherche en effet à établir dans son œuvre un amour véritablement idéal pour les deux amantes, à l'inverse de ce que proposent la littérature patriarcale ou la vie réelle.

### ***L'idéal amoureux : ériger l'autre comme sujet***

Une des particularités de l'art sous-tendu par un regard hétérocentré est d'objectifier les femmes – y compris dans le domaine amoureux. Vivien qui, on l'a vu, représente un *éros* singulièrement subversif qui vise à réhabiliter la dignité des femmes, met en scène un regard sensiblement différent. Son but est de pleinement revendiquer la femme aimée en tant qu'individu, la représenter en tant que *sujet* et non en tant qu'objet.

Cette différence de regard n'est pas sans rappeler la notion de *male gaze* théorisée en 1975 par Laura Mulvey dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema<sup>130</sup> » dans le domaine cinématographique. Ce concept désigne la représentation majoritaire à l'écran qui, de manière systématique, épouse le regard genré d'un homme hétérosexuel – désignant à la fois le héros et le spectateur. Le *male gaze* passe par des choix formels de représentation technique : gros plans et système de champ/contre-champ visent à placer le personnage féminin comme total objet du regard. Les hommes se trouvent ainsi associés à l'activité et les femmes à la passivité : « La femme est le spectacle alors que l'homme est le récit. La femme arrête l'action tandis que l'homme la fait avancer<sup>131</sup>. » Le *male gaze* désigne donc une technique d'objectification des femmes, qui reproduit une relation de domination misogyne issue des représentations patriarcales. Si le concept originel, tel que théorisé par Laura Mulvey, concerne le domaine du cinéma, nul doute que d'autres arts – y compris les lettres – n'y échappent pas. En effet, « que

---

<sup>130</sup> Voir Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir féminin. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, éd. Mimésis, Sesto S. Giovanni, 2017, URL : <https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf> [consulté le 29/07/2021].

<sup>131</sup> Les Jaseuses, « Laura Mulvey, Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », dans *Les Parleuses* [ISSN : 2679-4861], 01/07/2019, URL : <https://lesparleuses.hypotheses.org/532> [consulté le 29/07/2021].

l'on pense les hypothèses psychanalytiques [sur lesquelles la pensée de Laura Mulvey se fonde] vraisemblables ou non, le fait est qu'elles ont travaillé la culture occidentale, et qu'elles ont structuré nos regards. Le langage cinématographique reprend, de fait, les symboliques psychanalytiques. En ce sens il y a une certaine performativité du langage psychanalytique<sup>132</sup> » et de la pensée de domination du masculin sur le féminin qui en découle.

La nécessité de proposer un regard *autre* s'impose donc pour de nombreux·ses artistes – parmi lesquel·les nous pouvons compter Renée Vivien. L'universitaire Iris Brey présente dans sa thèse sur le regard féminin<sup>133</sup> non pas une inversion du *male gaze* mais une réinvention des représentations et des récits. Point question de chosifier avec le *female gaze*, mais bien plutôt de travailler sur la question de la sensation : il s'agit de parvenir à faire ressentir les spectateurices *avec* le personnage et les placer ainsi sur le même niveau. Loin d'être objets du plaisir masculin, les personnages féminins se retrouvent donc à égalité entre eux et avec le public, partageant le même regard et les mêmes ressentis, *in fine* s'érigeant pleinement au niveau de sujet.

Un tel objectif est justement celui du sujet lyrique dans la poésie de Vivien. Il n'est pas question de réduire l'être aimé à la simple position d'objet ; au contraire, l'*éros* au féminin tend à une relation égalitaire entre les amantes, ou, à tout le moins, à représenter l'amoureuse chantée comme sujet entier. L'*éros* viviennien n'est, en somme, pas concentré sur le seul *moi* de la poétesse. Dans le recueil *Cendres et Poussières*, la récurrence des pronoms de première et deuxième personnes en témoigne : la première apparaît plus de soixante-dix fois, contre près d'une centaine pour la deuxième. La deuxième personne est particulièrement présente dans les poèmes d'amour ou du désir sous le signe de la douceur, comme dans « Sommeil », « Chanson », « Prophétie », « Ton Âme », « Sonnet féminin » ou « Vers d'amour » :

Tu gardes dans tes yeux la volupté des nuits,  
Ô Joie inespérée au fond des solitudes !  
Ton baiser est pareil à la saveur des fruits  
Et ta voix fait songer aux merveilleux préludes  
Murmurés par la mer à la beauté des nuits.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, éd. L'Olivier, 2020. L'autrice parle des notions de *male* et *female gaze* dans le podcast *Les Couilles sur la table*, épisodes « *Male gaze*, ce que voient les hommes (1/2) » et « *Female gaze*, ce que ressentent les femmes (2/2) », produit par Binge audio et présenté par Victoire Tuillon.

Tu portes sur ton front la langueur et l'ivresse,  
Les serments éternels et les aveux d'amour,  
Tu sembles évoquer la craintive caresse  
Dont l'ardeur se dérobe à la clarté du jour  
Et qui te laisse au front la langueur et l'ivresse<sup>134</sup>.

La femme n'est pas ici simple muse qui deviendrait faire-valoir du poème – mais elle *est* le poème. Le lien entre la femme et l'écriture est beaucoup plus ténu que dans une poésie masculine qui ferait appel à plus de relais : ici la poétesse et son amour pour son amante s'effacent, afin de ne laisser la place qu'au poème comme seul témoignage de l'être aimée tout entière. L'effacement du *je* lyrique permet de laisser toute la scène à l'autre, dans un mouvement d'une humilité qui rappelle la personnalité « affable, [...] attentive et généreuse<sup>135</sup> » de Renée Vivien.

La mise en place d'un tel *éros* nécessite en outre le médium de la poésie. Cet idéal d'égalité ne semble en effet pas réalisable ou accessible dans la réalité aux yeux de Vivien : ainsi dès ses débuts amoureux avec sa première amante « [elle] se sentit tout de suite dominée. [...] [S]es relations avec Natalie Barney ne furent jamais vraiment des relations d'égalité. Un sentiment de crainte, voire d'infériorité, les marquera toujours<sup>136</sup>. » Face à cette impossibilité de l'amour réel, la littérature s'impose comme le lieu idéal de réalisation des absolus vivieniens. La poésie se doit de conserver « L'immortel souvenir d'héroïques étreintes<sup>137</sup> » ; ses images, gravées dans le marbre de l'écriture, conservent un amour qui échappe à Vivien dans la vie réelle. Ainsi la beauté de l'aimée est-elle érigée en légende :

J'aime la Chevelure d'un amour où se mêle un peu d'effroi. Car elle possède une existence à part, une existence étrange et presque terrible. J'ai connu des femmes d'une fragilité inquiétante, dont l'excessive chevelure épuisait toutes les forces, et qui mouraient du poids de leurs cheveux. Et l'on a vu les chevelures des Mortes vivre et s'allonger au profond du tombeau...

[...] À travers les âges, la Chevelure immortelle survivait à la vierge dont elle fut la joie et l'orgueil<sup>138</sup>.

---

<sup>134</sup> « Vers d'amour », *CP*, p. 107-108.

<sup>135</sup> Préface de Marie-Ange Bartholomot-Bessou dans Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>136</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>137</sup> « Les Amazones », *CP*, p. 17.

<sup>138</sup> « La Chevelure », *DVV*, p. 19-20.

La représentation du sujet féminin est donc régie par deux médiums essentiels chez Vivien, que sont l'*éros* et l'écriture poétique – sous toutes ses formes. Les figures féminines sont magnifiées et révélées à la fois par le regard érotique et traduites par la poésie. L'amour et la poésie sont, en somme, les deux idéaux vivienniens essentiels, qui peuvent autant se compléter que rentrer en conflit.

### *Choix de l'amour ou choix de la poésie ?*

En effet, tout est possiblement sous le signe du contraste chez notre écrivaine. Il y a donc fort à parier que l'absolu viviennien, qu'il soit amoureux ou poétique, soit miné ou du moins se heurte à quelques limites. « L'idée qui domine chez [Vivien], c'est celle du pouvoir absolu de la poésie<sup>139</sup> » ; quant au « saphisme [...] Il viendra, en effet, mais plus tard. Il sera comme le catalyseur de toutes les idées de l'adolescence, il leur donnera une dimension supplémentaire, les radicalisera en leur insufflant la force de la réalité vécue<sup>140</sup> ». Autrement dit, si l'amour a chez Vivien le pouvoir de donner vie, en donnant chair, aux idéaux de l'écrivaine, le champ poétique est quant à lui le lieu de la trace immuable, à la différence de l'expérience réelle de l'*éros*. La poésie permet de retrouver, et conserver, des indices de ce que l'amour a préalablement recherché pour atteindre l'idéal. – Si, seul, l'amour n'y parvient pas, la poésie réussit cette quête.

La toute-puissance de l'amour recherchée se retrouve dans la prose du « Chant de Celle qui passe », qui présente un appel vers l'idéal qui ne pourrait trouver son aboutissement que dans l'être aimé :

Quelle Beauté veux-tu contempler de tes yeux ardents ? Veux-tu les blonds subtils des chevelures où s'embrument les reflets verts et les reflets roses ? Veux-tu la magnificence automnale des chevelures rousses ou la profondeur des chevelures d'ombre ? Veux-tu l'infini des yeux bleus, la flamme des yeux noirs, le crépuscule des yeux gris, ou l'énigme des yeux verts ?

– Je ne veux contempler que le visage de la Solitude, mon Amante et mon Amie<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 64.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>141</sup> *DVV*, p. 98.



La réduction finale à l'essentiel témoigne de cet amour idéal – qui, pourtant, n'existerait pas réellement. Le seul refuge absolu restant persiste dans la poésie.

À ce sujet, le cinéma se révèle encore une fois éclairant à propos de l'œuvre de Vivien. Les notions d'amour et d'amitié féminines, d'art et de complicité intellectuelle se retrouvent dans *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma – par ailleurs parfaite illustration du *female gaze*. Une scène éclaire tout particulièrement la poésie vivienne, lorsque les personnages, lors d'une lecture commune du mythe d'Eurydice et Orphée au coin du feu, débattent à propos du choix de ce dernier d'avoir définitivement condamnée son aimée aux enfers :

SOPHIE : C'est horrible, la pauvre. Pourquoi s'est-il retourné ? On lui a dit de ne pas se retourner et au dernier moment il se retourne, sans raison.

MARIANNE : Il y a des raisons.

SOPHIE : Vous trouvez ? [...] Mais non, il ne peut pas la regarder parce qu'il a peur de la perdre. Ça ne tient pas, ses raisons. Ce sont précisément les consignes qu'on lui a données.

HÉLOÏSE : Il est fou d'amour. Il ne résiste pas.

MARIANNE : Moi je crois que Sophie n'a pas tort. Ça n'est pas plus fort que lui ; les raisons ne sont pas sérieuses. Peut-être que s'il se retourne c'est qu'il fait un choix.

SOPHIE : Quel choix ?

MARIANNE : Il choisit le souvenir d'Eurydice. C'est pour ça qu'il se retourne. Il ne fait pas le choix de l'amoureux, il fait le choix du poète.

[...]

HÉLOÏSE : Peut-être que c'est elle qui lui a dit : « Retourne-toi<sup>142</sup>. »

Ne pas faire *le choix de l'amoureux* mais *le choix du poète* : de même Renée Vivien, à défaut d'un triomphe de l'amour, s'offre-t-elle à l'entier univers de la poésie. C'est finalement le souvenir de l'amour, plus que l'amour lui-même, que choisit la poétesse – ainsi que le sous-entendent les derniers mots d'Héloïse. La pérennité du souvenir est essentielle chez Vivien :

[...] ce tombeau consacre une héroïque mémoire. Tu liras, sur le marbre, le nom d'un homme qui mourut volontairement. Il a dominé l'instinct le plus puissant, celui de la Vie. Il a triomphé de la nature [...]. Et c'est pourquoi j'ai tracé en lettres d'or, sur le monument funèbre, ces mots que mes pleurs n'ont pu effacer :

« Il a vaincu. »

---

<sup>142</sup> *Portrait de la jeune fille en feu*, réalisé par Céline Sciamma (2019). L'extrait en question est disponible à l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PVINp97hgvc> [consulté le 29/07/2021].

- Non, lui répondis-je, il a fait mieux encore : il s’est affranchi.
- N’est-ce pas la plus grande victoire<sup>143</sup> ? »

Cet *affranchissement* total, la quête de l’absolu auquel Vivien accorde tant d’importance – en amour, ainsi que dans sa poésie – paraît finalement résider dans le souvenir. Dans ce poème, la « Vie » ne semble pas avoir tant compté, au détriment d’un suprême triomphe que l’amour apparaît finalement incapable d’offrir. La seule possibilité restante est celle de la poésie, qui embrasse l’éternité des « fleurs du regret et du souvenir<sup>144</sup> ». Renée Vivien aura toute sa vie lutté pour trouver, construire ou inventer un amour idéal – ou l’idéal dans l’amour – ; c’est en ce sens que l’on peut parler d’une véritable éthique amoureuse. Mais Pauline Tarn finalement s’y brûlera les doigts ; cet idéal *éros* qui lui tenait tant à cœur n’aura eu véritablement lieu que dans sa poésie : là se fusionnent les contraires, les esprits et les corps s’entremêlant à la perfection. En définitive, l’éthique amoureuse se révèle alors plutôt éthique poétique : à ce titre, la clôture de *Cendres et Poussières* sur une « Épitaphe » est révélatrice. C’est finalement dans la littérature, là « où le monde pâli s’estompe au fond du rêve<sup>145</sup> », que la poétesse trouve sa véritable – et éternelle place. À son tour, elle ne fait pas *le choix de l’amoureuse*, mais bien *le choix de la poétesse*.

### 3. La vie par la littérature

Placer la littérature au-delà de tout : voilà un enjeu poétique essentiel de notre autrice. À plus d’un titre, Renée Vivien aura vécu par la littérature : « La lecture de ses œuvres et surtout de sa correspondance nous ferait nous demander si, à certains moments, Vivien n’a pas eu l’obscur pressentiment que sa vie se jouait bien plus dans l’écriture que dans la réalité vécue. Quand elle en prendra véritablement conscience, elle se laissera mourir<sup>146</sup>. » La poésie est ce qui lui permet de tirer une totale « conscience d’elle-même<sup>147</sup> ».

Mais pour quelle raison conférer une telle importance à l’écriture ? Quels sont exactement ces pouvoirs de la littérature que perçoit la poétesse, et sous quelle forme s’expriment-ils dans

---

<sup>143</sup> « Le Tombeau héroïque », *DVV*, p. 15-16.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *CP*, p. 115.

<sup>146</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 71.

son œuvre ? Nous allons considérer comment, déjà dans les années 1902-1903, Renée Vivien parvient à témoigner d'une conscience aiguë et profonde des capacités poétiques de son art.

### *Le pseudonyme*

La question du pseudonyme est essentielle et révélatrice chez notre écrivaine. Rappelons qu'au cours de sa carrière poétique, Pauline Tarn signe ses œuvres sous différents pseudonymes et allonymes<sup>148</sup> : Renée Vivien et ses dérivés R. Vivien et René Vivien, mais aussi Paule Riversdale<sup>149</sup> ou son véritable nom Pauline Mary Tarn/Pauline M. Tarn, ainsi que des textes signés sous le nom d'Hélène de Zuylen et écrits en collaboration avec elle. Une telle profusion de signatures est en somme révélatrice à tout le moins d'un jeu quasi permanent de masques littéraires, témoin de toute la considération intellectuelle que Pauline Tarn porte à son art.

*Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet* sont respectivement signés sous les noms de « R. Vivien » et « Renée Vivien ». Le pseudonyme principal de l'écrivaine connaît donc une évolution notable entre ces deux recueils, que Marie-Ange Bartholomot-Bessou retrace dans son travail. Afin de bien comprendre l'origine de ce pseudonyme littéraire, il s'agit d'abord de revenir à l'année 1901, décisive pour la poétesse. C'est en effet cette même année que survient le décès de Violette Shillito, « frontière symbolique qu'elle ne peut franchir sans mourir à son enfance et son adolescence » : « Son ancien univers, dans lequel elle entretenait le rêve de pouvoir concilier les contraires, bascule d'un seul coup et fait place à une maturité qui, surgie sur fond de deuil, l'oblige soudain à des choix<sup>150</sup> ». Avec la perte de sa plus proche amie, « L'ancienne vie s'en va dans le déchirement, une nouvelle commence dans la plus profonde solitude. Mais au plus fort de sa détresse et de son chagrin, Pauline Tarn se révèle véritablement femme de lettres en faisant face aux exigences de son art. C'est pour elle une façon de renaître et elle va expressément le révéler en changeant de nom<sup>151</sup>. »

Sa renaissance poétique s'opère en trois étapes principales : l'ambigu *R. Vivien* est vite couplé à *René Vivien* entre 1901 et 1903, lors des premières publications d'*Études et Préludes*,

---

<sup>148</sup> Voir chapitre « La traversée des identités » dans Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 54.

<sup>149</sup> Elle signe sous ce pseudonyme *Vers l'Amour* (1903), *Échos et Reflets* (1903), *L'Être double* (1904), *Netsuké* (1904).

<sup>150</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, op. cit., p. 61.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 62.

*Cendres et Poussières, Brumes de Fjords et Évocations*. Ce n'est ensuite qu'à partir de la publication de *Sapho* en 1903 que le pseudonyme *Renée Vivien* est définitivement adopté ; il est d'ailleurs révélateur que l'autrice revendique pleinement son identité féminine au moment même où elle se révèle disciple de la poétesse de Lesbos. En tout état de cause, ce pseudonyme à l'homophonie proche de l'invocation – *renais, vis, viens* – se veut preuve d'une nouvelle naissance. « [L]e nom qu'elle se forge ainsi, avec son appel à la vie, doit être plus fort que la mort<sup>152</sup> » : la poésie, seule conjuration possible de la mort, se révèle quête de l'éternité.

Marie-Ange Bartholomot-Bessou précise, en outre, que ledit pseudonyme ne pourrait donc pas être compris si l'on dissocie le nom et le prénom :

*Renée* ne saurait être sacrifiée au profit du seul nom *Vivien*. Destinée à celle qui reste en vie pour accomplir l'œuvre des Muses, mais qui demeure tournée, dans ses pensées et dans son cœur, vers le souvenir de la jeune amie morte qu'elle pleure, le pseudonyme *Renée Vivien* est une entité qui s'apparente à une sorte de formule conjuratoire. Dissocier celui-ci, en sacrifier un des termes, serait commettre une amputation sacrilège.

Ainsi donc, Pauline Tarn avait besoin, après que Violette eut disparu, de disposer de mots qui soient des talismans plus puissants que la mort<sup>153</sup>.

Le pouvoir spirituel de la littérature apparaît bien là : seule la poésie réussit là où la vie échoue, elle seule s'avère être une forme d'immortalité. Le passage pseudonymique de Pauline Tarn à Renée Vivien est donc, en somme, « un aménagement ou un remaniement symboliques prometteurs d'un nouveau départ, d'une seconde naissance<sup>154</sup> ».

### ***Les pouvoirs de la littérature***

Ce caractère sacré des mots ne se limite pas au pseudonyme. « Pour elle, le mot créait la chose et l'exprimait. [...] Elle croyait à la réalité de ses désirs ou, plus exactement, ceux-ci constituaient pour elle la véritable réalité. Pour cela, l'amour devait être avant tout vécu et exprimé à travers l'écriture<sup>155</sup>. » Les recueils de Vivien regorgent d'exemples d'un tel phénomène de recréation illusoire : l'image étant, dans sa poésie, une forme de transcendance,

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>155</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 179.

elle possède une forme de puissance corporelle. L'esprit recrée, voire crée la chair, autrement dit. Ses poèmes se présentent comme un « musée<sup>156</sup> », signifiant que la littérature garde une trace immortelle de tout ce qui a été ressenti et vécu. La poésie est en effet la demeure du souvenir, en témoigne la récurrence du verbe « se souvenir », comme dans « Poème de porcelaine » :

Je me souviens d'une nuit d'hiver, sans lune, d'une nuit d'étoiles, plus claire que le cristal et que la rosée. Les arbres fleuris de givre étaient très pâles et semblables à des ciselures d'argent. Les feuillages n'alourdissaient plus le dessin ténu des branches. Tout était blanc, tout rayonnait d'une lumière vague<sup>157</sup>.

La description du domaine de la flore à l'aide du lexique des couleurs et des gemmes permet ici de rendre l'atmosphère du lieu de manière très vive – peut-être même plus qu'en réalité. Rapporté dans la poésie, tout ce qui vient du monde réel se transforme en symbole, devient imprégné de spiritualité : ainsi est-il question du « confort [...] protecteur du songe » dans « La Chaise à bascule », dont « le balancement [...] scande familièrement le rêve<sup>158</sup> » – rêve que le poème seul permet de transmettre.

Si la poésie possède de tels pouvoirs, c'est aussi parce qu'elle permet de traverser les époques. Là « Les siècles attentifs se penchent pour entendre / Le lambeau de tes chants » tandis que « l'éloge éloquent des poètes » est associé aux « éternités<sup>159</sup> ». Si les choses et les êtres meurent dans la réalité, la perte n'est pas implacable dans la littérature : quoique la poétesse aille « ensevelir [s]es morts », ces derniers sont pourtant bien là, à travers l'écriture : ainsi « l'étoile éteinte du regard<sup>160</sup> », puisqu'elle est évoquée dans cette antiphrase, brille de manière contradictoire dans le champ poétique, du fait même de son évocation. Citons encore cette métaphore fort claire :

Parmi les rayons morts et les cendres éteintes,  
[...]  
L'immortel souvenir d'héroïques étreintes<sup>161</sup>.

---

<sup>156</sup> « Hameçons », *DVV*, P. 33.

<sup>157</sup> *DVV*, p. 74.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>159</sup> « Invocation », *CP*, p. 4.

<sup>160</sup> « Let the Dead bury their Dead », *CP*, p. 10-11.

<sup>161</sup> « Les Amazones », *CP*, p. 17.

La poétesse semble préférer l'univers du poème à la réalité. Elle rejette le monde environnant notamment parce qu'il n'offre rien de sacré, n'hésitant pas à aller jusqu'à détruire sa propre vie pour atteindre l'infini auquel elle rêve :

La foule, libérée des effrois de jadis, et trop aveugle pour s'élever à une conception supérieure du monde et des êtres, se livrera à d'abominables débauches et à d'imbéciles cruautés sur le lieu même où s'élevaient les nuages pieux de l'encens. [...] Lorsque, demain, la foule envahira le sanctuaire abandonné et le souillera de gestes ignobles et d'infâmes paroles, je me détruirai moi-même afin que le Rêve soit consommé<sup>162</sup>.

Le même mouvement de consommation dans l'irréel se retrouve encore ailleurs :

Je vis la multitude des amants de la Mort, de ceux qui avaient osé accomplir le plus magnifique geste humain : la Destruction de soi-même. Et j'enviai la paix et splendeur qui rayonnaient de leurs visages<sup>163</sup>.

Une telle assurance s'explique notamment par le fait que, pour Vivien, il n'est pas besoin de corps ou d'existence matérielle pour tendre à l'absolu : « le désir de l'infini est dans leurs regards *aveugles*<sup>164</sup> » est-il dit dans « La Forêt ». Cette précision montre, par l'oxymore, qu'un regard qui pourtant devrait ne rien voir traduit pourtant mieux qu'aucun autre la quête de l'idéal et de l'éternel qui anime sans cesse l'écrivaine. Et la poésie, langage révélateur et sacré, permet de traduire ces correspondances<sup>165</sup> qui fascinent et « enivre[nt] étrangement<sup>166</sup> » Vivien. Son œuvre témoigne qu'elle voit en effet l'absolu partout – tant que ce n'est pas dans la réalité : ainsi dans « L'Arc-en-Ciel de la Mort », c'est à la fois dans l'amour et la mort qu'elle le trouve :

Elle avait voulu mourir dans l'épanouissement suprême du Baiser<sup>167</sup>.

Parfois l'érotisme donne en effet directement la mort : « Quoi ! tu donnerais les longues années d'une existence humaine pour l'éclair d'une joie<sup>168</sup> » – tant que ladite joie est suprême. Ce poème du « Chant des Sirènes » montre justement cette volonté d'un absolu supérieur à la vie : la troisième partie nous montre ce qu'il advient après la mort, après que Iône se fut noyée dans les flots. Elle est alors accueillie auprès des Sirènes ; la poétesse rapporte donc, ou invente, ce que la vie réelle ne pourrait point présenter. Dans ce poème, l'érotisme supplante la vie et

---

<sup>162</sup> « L'Ikônoclaste », *DVV*, p. 48-49.

<sup>163</sup> « Les Amants de la Mort », *DVV*, p. 82.

<sup>164</sup> *DVV*, p. 69. Nous soulignons.

<sup>165</sup> En référence à la poétique baudelairienne ; voir Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme, op. cit.* et Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme, op. cit.*

<sup>166</sup> « La Forêt », *DVV*, p. 69.

<sup>167</sup> *DVV*, p. 103.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 114.

s'impose comme un idéal en soi. Il en va du même mouvement dans « Le Glacier », là où « Ceux qui l'ont aimée sont morts de son regard<sup>169</sup> » : plus que jamais, l'écrivaine fait le choix de l'amour et non celui de la vie – et c'est la littérature qui en témoigne.

Renée Vivien opère donc une inversion des valeurs, instaurant la littérature comme supérieure à la vie. Un tel retournement est présent dans son « Conte irlandais », poème relatant pourquoi « Dana », la divinité absolue, a retiré la nuit aux êtres humains afin de les punir : « Ce fut alors l'horreur du Jour éternel<sup>170</sup> ». Le jour est ici une métaphore de la vie – la nuit, *a contrario*, étant associée à la mort – ; or ce poème montre tout l'intérêt de préférer la nuit au jour. Ce renversement permet donc de mettre en avant ce qui est central pour Vivien : le revers de l'existence, son côté immatériel et absolu, en somme l'existence poétique plutôt que l'existence réelle.

Il semble en définitive que Vivien *ne pouvait pas* ne pas écrire ; tout concordait à la diriger vers la poésie : « le fait même de vivre une passion amoureuse obligeait, si l'on peut dire, Vivien à écrire. L'amour la renvoyait constamment à un imaginaire obsédant, bien différent de la vie réelle et qui lui apportait une insatisfaction durable. Ne restait donc comme issue que l'écriture, envisagée comme résolution idéale du conflit entre le rêve et la réalité<sup>171</sup>. » Y compris les passions réelles qu'elle vit contribuent à irriguer son œuvre, de manière systématique. L'amour dans tout son développement contrasté est en effet une part essentielle de l'identité même de Renée Vivien qui, finalement, se rapporte elle-même à plus d'un titre dans sa poésie.

---

<sup>169</sup> DVV, p. 58.

<sup>170</sup> DVV, p. 77.

<sup>171</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 133.





### III. ENTRE QUÊTE ET CRÉATION DE SOI

Une telle communion entre œuvre poétique et existence réelle révèle combien la question de l'identité est essentielle chez Renée Vivien. La littérature et la vie sont pour elle insécables : Jean-Paul Goujon nous apprend que son œuvre révèle combien « Vivien souffrait d'un persistant malaise de l'identité<sup>172</sup> » ; ses multiples pseudonymes, par exemple, ne renseignent pas seulement sur son activité créatrice mais aussi sur sa personnalité globale, en tant qu'individu. Vivien a tenté de résoudre le mystère du *moi* dans sa poésie : « Dites-moi qui je suis, ce que je suis, et pourquoi je suis<sup>173</sup> » déclame-t-elle dans « L'Interrogation ». Sa poétique entre spiritualité et désir s'avère en outre tout à fait révélatrice quant à ces questionnements existentiels.

À cet égard, l'héritage de Sappho met en lumière un aspect essentiel de Renée Vivien/Pauline Tarn. Citons à nouveau Jean-Paul Goujon :

La poétesse grecque n'était pas pour elles [Natalie Barney et Vivien] une mode littéraire ou un refuge contre la brutalité masculine, mais tout à la fois un modèle poétique inégalable, une philosophie de la vie et une véritable religion. Aussi ce culte de Sappho sera-t-il vécu sous toutes ses formes [...].

De cette religion nouvelle, Natalie Barney s'affirmera jusqu'à sa mort comme la grande prêtresse [...] Elle sut transformer en philosophie active et cohérente ce qui, jusque-là, n'avait été qu'une activité furtive ou un vice sans éclat. Bref, elle fit du saphisme un art de vivre et d'aimer.

Vivien aura beau chercher à imprimer son empreinte à ce saphisme régénéré, elle ne pourra que suivre les idées de Natalie Barney, qui s'affirma comme un précurseur. [...]

Pour Vivien, Sappho devint un modèle absolu de féminité, le seul possible. En elle se trouvaient réunis le poète et la femme, et il était bien tentant de chercher à l'imiter<sup>174</sup>.

La manière dont la jeune Pauline Tarn considère Sappho entre d'ailleurs parfaitement en écho avec l'héritage viviennien lui-même : de manière similaire, son œuvre parle depuis les

---

<sup>172</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>173</sup> *DVV*, p. 126.

<sup>174</sup> Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 156.

années 1900 à plusieurs générations de femmes, lecteurices, lesbiennes. De la création poétique à la lecture, des intelligences et des sensibilités diverses se rencontrent et se mêlent, dans une communion poétique que Renée Vivien elle-même savait déceler.

Nous en avons la preuve dans ses poèmes, avec l'influence majeure de Sappho. Pour être exact, Vivien s'identifie à cette dernière quant à trois aspects essentiels : elle l'admire en tant que *femme*, en tant qu'*amoureuse* et en tant que *poétesse*, tout cela à la fois. À notre tour, nous pouvons ainsi considérer Vivien selon ces trois éléments phares de son identité.

## 1. Renée Vivien femme

Vivien représente dans ses œuvres une féminité aux multiples visages. Si les femmes chantées dans sa poésie peuvent occuper le rôle de l'amoureuse – *Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet* étant deux recueils consacrés principalement à Natalie Barney –, les femmes ne sont pas cantonnées au seul domaine de l'*éros*. L'amitié est également présente ; et, plus que tout autre, celle qui unit Pauline Tarn à Violette Shillito.

### *Violette Shillito : l'amitié décisive*

Scolarisées dans le même pensionnat privé à Fontainebleau<sup>175</sup>, les deux jeunes femmes sont amies depuis l'enfance. Violette Shillito aura, à bien des égards, une influence considérable sur la future Renée Vivien. Ainsi est-il relaté dans la biographie *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses* :

Vivant exclusivement pour « la grande vie intérieure », Violette s'était créé son propre monde. Ce monde était, soulignons-le, exclusivement féminin, particularité qui dut frapper la jeune Pauline Tarn.

[...]

---

<sup>175</sup> Voir Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 50.

L'amitié profonde qui lia Violette et Pauline fut ainsi une communauté de goûts et d'idées [...]. De cette amitié, tragiquement brisée en 1901 par la mort de Violette, Vivien gardera toujours le regret<sup>176</sup>.

Le décès de la si chère amie est une irréparable perte pour l'écrivaine. Le poème « Let the Dead bury their Dead » est un hommage poétique rendu à la défunte :

Voici la nuit : je vais ensevelir mes morts,  
Les songes, les désirs, les douceurs, les remords,  
Tout le passé... Je vais ensevelir mes morts.

Je cacherai, parmi les sombres violettes,  
Ton visage d'amie aux tendresses muettes,  
Ô toi qui dors parmi les sombres violettes<sup>177</sup>.

Le souvenir de l'amitié de Violette est érigé dans la poésie en parfait idéal – à l'inverse des amours érotiques contrastées : « L'amour décevant et imparfait, c'est celui que Vivien connaissait avec Natalie Barney. En contraste, le passé lumineux lui apportait – voulait-elle croire – la certitude d'une communion idéale, désincarnée et mystique, avec Violette Shillito. D'où une idéalisation non pas de celle-ci, mais de son amitié<sup>178</sup>. » La correspondance de l'autrice peu avant le décès de Violette Shillito témoigne de l'idéalisation de cette relation sororale :

L'âme douce qui m'a toujours souri, qui m'a consolée, aimée, soutenue, s'en va... L'Amie, la seule et unique Amie, me quitte peu à peu. Vous vous rappelez sans doute peut-être que de m'avoir entendu dire que j'avais dans ma vie une exclusive amitié et un exclusif amour. Une de ces deux chères moitiés de mon existence se détache. Je ne peux pas m'accoutumer à cette idée qu'elle va mourir... et pourtant je n'ai pas plus d'espérance. Elle seule m'a aimée. Elle seule a eu pour moi de la tendresse fidèle et dévouée qui ne faiblit jamais qui enveloppe, qui protège... Elle a été la Douceur de mon enfance et de ma toute première jeunesse. Elle a été ma Consolation. Et j'ai cet épouvantable remords de ne pas l'avoir assez aimée, – ou de l'avoir mal aimée... Je viens d'apprendre que ma liaison d'amour avec La Bien-Aimée [Natalie Barney] l'a fait abominablement souffrir. On me dit aussi que la fièvre typhoïde, dont elle est atteinte attaque

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>177</sup> *CP*, p. 9.

<sup>178</sup> Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 168.

surtout les êtres déprimés par la souffrance. Et ainsi, indirectement, involontairement j'aurais été la cause de sa mort<sup>179</sup>.

Si la poésie de Renée Vivien présente donc des modèles d'amitiés ainsi que d'amours féminines largement inspirés de la vie de Pauline Tarn, elle regorge pour autant d'évocations à des figures fictionnelles de femmes, déesses ou autres êtres légendaires. Constatant que « les femmes n'ont pas de mémoire qui leur soit propre », l'écrivaine se donne pour projet de réhabiliter des références « culturelles, sociales, morales et même culturelles » afin de rétablir un travail de représentation pour les femmes. Vivien, nous allons le voir, opère une « originale entreprise de relectures et de réécritures qui vise à reconstituer une mémoire féminine mutilée<sup>180</sup> ».

### *Identité féminine*

Selon Marie-Ange Bartholomot-Bessou, « La femme est la première des poétiques viviennes », le motif central de son univers littéraire. L'universitaire révèle chez Vivien « la tendance récurrente de son imaginaire à se structurer autour de thèmes générateurs de mythes féminins ». La poésie de celle-ci se déploierait plus précisément à partir d'un large éventail d'aspects de l'identité de femme : « la subjectivité psychique féminine », « ses représentations » et « ses façons d'être au monde<sup>181</sup> ». Percevant le poids d'une culture patriarcale qui pèse sur les femmes dans la société et dans les arts, la poétesse cherche à reconquérir dans son œuvre le « symbole d'une identité féminine et cohérente » : c'est Sappho qui représentera ce « féminin unifié<sup>182</sup> ».

Le recours à une figure centrale de femme s'avère nécessaire pour la connaissance de soi : il témoigne de la part de Vivien d'une « quête existentielle mue par les lois personnelles d'une idiosyncrasie psychique qui s'exprime au moyen de l'art littéraire<sup>183</sup> ». Autrement dit, le travail de l'écriture permettrait, seul, de parvenir à comprendre sa propre identité ; le domaine artistique s'impose comme le lieu de création du moi. Le sujet lyrique s'exprime donc à la

---

<sup>179</sup> Lettre du 25 mars 1901 de Pauline Tarn à Jean Charles-Brun, dans Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, op. cit., p. 63-64.

<sup>180</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 344.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 347-348.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 358.

figure tutélaire en tant que femme à une autre femme ; ce modèle prend le rôle de maîtresse – dans tous les sens du terme, intellectuelle et amoureuse –, et la poésie est comprise comme enseignement existentiel :

Apprends-nous le secret des divines douleurs,  
Apprends-nous les soupirs, l'implacable caresse [...]  
Apprends-nous le vers d'or que ton râle étouffa<sup>184</sup>.

L'identité féminine et le travail poétique sont donc inextricablement liés. En ce sens, la figure de Sappho est symbolique à plusieurs aspects : il s'agit d'une femme, poétesse elle aussi, et qui représente une origine antique quasi-légitime. Sappho permet donc de rétablir les liens d'une histoire féminine largement occultée : « Renée Vivien observe en elle la résurgence d'une mémoire féminine ensevelie et elle entreprend de déchiffrer *l'invisible* en ramenant sur le devant de la scène des preuves de l'existence de zones linguistiques et d'ères culturelles fécondées par des femmes<sup>185</sup> ». Et dans les sujets mythiques évoqués, et dans le lectorat – réel ou imaginaire – du poème, les références aux femmes sont multiples : ainsi « Le Baiser de Sélanna » « cont[e] »-t-il cette légende féminine à des « vierges attentives<sup>186</sup> » qui étudient l'histoire de leur communauté. De tels poèmes témoignent d'une « identité commune qu'anime un vaste réseau de correspondances entre femmes [...]. Sujet écrivain, sujet du poème, sujet désirant ou sujet du désir, il s'agit toujours et uniquement de sujets féminins<sup>187</sup> ». Se référer à une féminité ancienne et originelle, par le biais sapphique tout particulièrement, parvient à instaurer et célébrer « une généalogie de la création et du talent féminins<sup>188</sup> ». La gloire féminine que Vivien transmet par sa poésie traverse toutes les époques, « laiss[ant] percevoir la rémanence de la splendeur féminine ancienne jusqu'au cœur de la modernité<sup>189</sup> ».

L'écrivaine présente donc une identité féminine qui ne se cantonne pas à une société ou une époque, mais qui transcende les frontières afin d'englober toutes les femmes ; sa quête existentielle tend à laisser percevoir « la dimension sacrée de la féminité<sup>190</sup> ». Marie-Ange Bartholomot-Bessou précise en effet que « Pour la jeune poétesse, conscience lyrique, expansion du “moi”, travail sur la mémoire et sacralité vont ensemble<sup>191</sup> ». *Cendres et*

---

<sup>184</sup> « Invocation », *CP*, p. 4-5.

<sup>185</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 344.

<sup>186</sup> *DVV*, p. 141.

<sup>187</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 343.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 361.

*Poussières* et *Du Vert au Violet* ne pouvaient ainsi s'ouvrir que sur des poèmes évoquant des modèles sacrés ou sacralisés de femmes. « Lilith » ou « La Dogaresse » présentent des figures « mystique[s]<sup>192</sup> » associées à des amours pleinement immatérielles, emplies de « songes » et de « chimères<sup>193</sup> », et des amantes divines :

La Lune et la Mer s'aimeront, cette nuit, au profond de l'espace<sup>194</sup>.

Les femmes étant d'ailleurs, plus d'une fois, associées aux registres nocturne ou de la mer dans l'œuvre de Vivien. Les « Amazones » en témoignent elles aussi : leur nom serait dérivé d'une étymologie arménienne signifiant justement « femmes de la lune<sup>195</sup> ». Ainsi « l'hymen des Amazones » a-t-il lieu « dans la nuit<sup>196</sup> » comme afin de mieux démontrer l'aspect éminemment sacré et spirituel de l'identité féminine.

### ***Perspectives queer***

La question de l'identité de femme se trouve ainsi au cœur de l'œuvre de Vivien. Dès lors, la critique renouvelée de ses œuvres à l'aune des pensées *queer* permet de révéler la singularité de sa poétique héritée des années 1900. Les études de genre et perspectives LGBTQI<sup>197</sup> révèlent un parallèle inévitable entre lesbianisme et identité féminine subversive, comme Monique Wittig le présentait en 1978 par cette pensée phare : « Les lesbiennes ne sont pas des femmes<sup>198</sup>. »

La pensée de l'écrivaine et militante tient dans l'idée centrale que, dans toute société patriarcale et hétéronormée, c'est-à-dire qui tient comme norme essentielle le mariage hétérosexuel entre un homme et une femme dans une visée reproductive, les catégories « homme » et « femme » sont des catégories politiques qui découlent de ce système – et non des faits de nature. Les identités d'homme et femme étant, selon Wittig, justement créées selon une norme hétérosexuelle, les lesbiennes se trouvent par conséquent « au-delà des catégories de sexe<sup>199</sup> ». Socialement ou philosophiquement, la catégorie de sexe/genre et l'orientation

---

<sup>192</sup> *DVV*, p. 4 et p. 10.

<sup>193</sup> *DVV*, p. 5.

<sup>194</sup> *DVV*, p. 10.

<sup>195</sup> Voir Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 367.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>197</sup> Lesbienne, Gay, Bi, Trans, *Queer*, Intersexe.

<sup>198</sup> Voir Monique Wittig, *La pensée straight*, éd. Amsterdam, 2018.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 90.

érotique sont donc intrinsèquement liées, dans cette optique : « Refuser de devenir hétérosexuel (ou de le rester) a toujours voulu dire refuser, consciemment ou non, de vouloir devenir une femme ou un homme (pour les hommes homosexuels<sup>200</sup>). »

Nul doute que la situation de Renée Vivien s'insère dans une telle remise en question des catégories politiques homme/femme, dans la mesure où la poétesse revendiqua un lesbianisme clair à la fois dans son œuvre et dans sa vie – nous ne lui connaissons aucune relation autre que d'ordre amical avec un homme, ni de mariage, fût-il blanc, auquel d'autres femmes lesbiennes devaient se résoudre à la même époque<sup>201</sup>. Le motif de l'androgynie, perçu par Vivien comme un idéal, témoigne d'une fluctuation entre les catégories binaires de genre : dans son œuvre, « Toute la poétique du neutre se déclin[e] : fusion du masculin et du féminin, égalité entre les sexes qui ne f[ont] qu'Un au point de s'effacer pour que triomphe une symbiose de nature spirituelle<sup>202</sup>. » Le jeu poétique viviennien cherche à « les confond[re] dans un unique amour » : le sujet poétique tient à la fois du féminin et du masculin, « Parmi les rois sanglants et les vierges pâlies<sup>203</sup> » ou parmi « Les Aèdes fervents et les musiciennes<sup>204</sup> ».

Vivien avait pleinement conscience des implications de son lesbianisme et de la culture lesbienne ; ce n'est pas pour rien qu'elle travailla tant à réhabiliter ces héritages féminins. À propos de Sappho, Wittig rappelle à son tour combien les auteurs masculins, depuis l'Antiquité, s'enquière[n]t de réduire au silence toute trace de culture lesbienne : « Ovide mit Sappho au pas : il en fait l'héroïne d'une histoire d'amour hétérosexuelle. Il ne pouvait y avoir de pire trahison que d'assimiler le saphisme à ce qui lui était totalement étranger<sup>205</sup>. » – En tant que femme lesbienne, Vivien a une intelligence et une sensibilité bien différentes et beaucoup plus proches de la vérité de l'identité qu'elle cherche à rendre dans sa poésie. Cette vérité est que « Le lesbianisme est bien plus que la sexualité. Le lesbianisme ouvre sur une autre dimension de l'humain (dans la mesure où sa définition ne se fonde pas sur la “différence” des sexes). Aujourd'hui, les lesbiennes découvrent cette dimension en dehors de ce qui est masculin et féminin<sup>206</sup>. » La philosophe Judith Butler parle justement de cette spécificité du désir lesbien en tant que « plaisir en dehors de l'économie reproductive [qui] laisse entrevoir une forme

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>201</sup> Songeons au cas de Vita Sackville-West qui épousa Harold Nicolson, pourtant lui aussi homosexuel. Voir Hélène Néra, « Violet Trefusis – Épisode 4 – Le déclic », dans *Les Faunesses*, URL : <https://www.helenenera.com/les-faunesses/violet-trefusis-episode-4-le-declic/> [consulté le 16/08/2021].

<sup>202</sup> Voir préface de Cécile Ladjali, p. 14-16, dans Renée Vivien, *Poèmes choisis*, *op. cit.*

<sup>203</sup> « La Pleureuse », *CP*, p. 52.

<sup>204</sup> « Sonnet féminin », *CP*, p. 93.

<sup>205</sup> Monique Wittig, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>206</sup> *Ibid.*

spécifiquement féminine et diffuse d'érotisme, comprise comme une contre-stratégie face à la construction reproductive de la généralité<sup>207</sup>. »

Or ces questions ont partie pleinement liée avec la littérature et l'écriture. Butler spécifie que la question du genre relève d'une « crise ontologique qui se vit simultanément à deux niveaux : la sexualité et le langage<sup>208</sup>. » Elle évoque « la difficulté du “je” à s'exprimer dans le langage dont il dispose. Car le “je” que vous lisez est, en partie, la conséquence de la grammaire qui accorde le statut de personne dans le langage. Je ne me trouve pas en dehors du langage qui me structure, mais je ne suis pas non plus déterminée par le langage qui rend possible ce “je”. À mes yeux, c'est toute la question, difficile, de l'expression de soi qui se pose<sup>209</sup>. » L'expression de femme lesbienne que Vivien met en place tout au long de sa poésie, ainsi, à la fois joue avec le langage, est déterminée par lui et va au-delà, fait corps avec et le dépasse – non sans risques, ainsi que l'explique Wittig :

Tout écrivain minoritaire (qui a conscience de l'être) entre dans la littérature à l'oblique si je puis dire. [...] Écrire un texte qui a parmi ses thèmes l'homosexualité, c'est un pari, c'est prendre le risque qu'à tout moment l'élément formel qu'est le thème surdétermine le sens, accapare tout le sens, contre l'intention de l'auteur qui veut avant tout créer une œuvre littéraire. Le texte donc qui accueille un tel thème voit une de ses parties prises pour le tout, un des éléments constituants du texte pris pour tout le texte et le livre devenir un symbole, un manifeste. Quand cela arrive, le texte cesse d'opérer au niveau littéraire, il est l'objet de déconsidération en ce sens qu'on cesse de le considérer en relation avec les textes équivalents. Cela devient un texte à thème social et il attire l'attention sur un problème social<sup>210</sup>.

La réception de l'œuvre vivienne se devrait donc – à l'instar de son autrice – d'être multiple : la lecture féministe et lesbienne de ses œuvres est à doubler d'une expansion globale de ce mouvement de réception. L'un et l'autre ne sont d'ailleurs absolument pas contradictoires : Alice Coffin ne dit-elle pas dans *Le génie lesbien*, citant *Queer manifesto* : « Je hais les hétéros qui pensent que leurs histoires sont universelles mais que nos histoires ne sont qu'à propos d'homosexualité<sup>211</sup> » ? En rédigeant de superbes poèmes débordant de saphisme, Renée Vivien, dans l'entière de son identité de femme lesbienne, a tout d'immense artiste de la littérature.

---

<sup>207</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, p. 99.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>210</sup> Monique Wittig, *op. cit.*, p. 115-116.

<sup>211</sup> Alice Coffin, *Le génie lesbien*, Paris, Grasset, 2020, p. 76.



## 2. L'amoureuse

Bien souvent, Vivien est de premier abord caractérisée par son lesbianisme. Dans le collectif *Femmes et littérature* que dirige Martine Reid, celle-ci la cite parmi les grands noms de l'homosexualité féminine en littérature et plus particulièrement de la « décennie saphique » des années 1900, aux côtés de Natalie Barney et Lucie Delarue-Mardrus, saluant « [son] œuvre aux recherches formelles et prosodiques très inventives, partagée entre réminiscences antiques et assertions féminines, voire féministes<sup>212</sup>. » Il est vrai que Renée Vivien a une position singulière à ce propos : elle est la première femme écrivaine à revendiquer, dès ses débuts littéraires, le désir – son désir – lesbien et à lui donner « ses lettres de noblesse<sup>213</sup> ».

### *Le thème du saphisme en poésie*

Certes, elle ne fut ni la seule ni la première à écrire des poèmes sur les amours féminines : Baudelaire, Pierre Louÿs, René Maizeroy (*Deux Amies*), ou encore Paul Margueritte (*Tous Quatre*) ou Adolphe Belot (*Mademoiselle Giraud, ma femme*) ont, à titre d'exemple, avant elle traité du saphisme. – Mais ce sont des hommes ; « certains romanciers peu difficiles », comme les définit Jean-Paul Goujon, « qui, se proposant de stigmatiser les adultères d'un genre bien spécial qui désunissaient certains ménages, ne visaient en réalité qu'à troubler le lecteur (qui ne demandait que cela) par de scènes osées et des sous-entendus grivois<sup>214</sup>. » Littérature voyeuriste et fétichiste, en somme, destinée aux fantasmes d'un public masculin et hétérosexuel, et bien loin de glorifier ou simplement traiter avec dignité les couples et relations lesbiennes. Quant à la plupart des écrivaines lesbiennes ou bisexuelles de l'époque, à l'instar de Delarue-Mardrus déjà évoquée ou Gérard d'Houville (Marie de Régnier), leurs œuvres – mais aussi leur vie sentimentale – n'ont ni la transparence ni l'exclusivité revendiquée par Vivien. Leurs poèmes saphiques ne furent, bien souvent, pas même publiés de leur vivant.

Renée Vivien a donc cette singularité de donner une voix puissante au lesbianisme dans son œuvre, permettant par là même de le revaloriser puissamment. Les références directes à l'homosexualité féminine sont significatives : songeons au poème bien nommé « Rythme

---

<sup>212</sup> Martine Reid, *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. II, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 151.

<sup>213</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 154.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

saphique », à « la langueur des lyres lesbiennes » et aux « odes saphiques<sup>215</sup> ». En vérité, l'amour féminin est diffus partout dans son œuvre – ce n'est pas pour rien que les poèmes de *Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet* sont majoritairement destinés à son amante Natalie Barney.

La revalorisation de l'amour lesbien passe notamment par le mécanisme de spiritualisation du désir que nous étudions. Vivien exprime toutes les beautés du saphisme, qu'elles soient de corps ou d'âme : l'amante peut être qualifiée de « mystique » ou d'« éternelle<sup>216</sup> », en partie grâce à « la matière [qui], par une revanche glorieuse, aide à l'essor de la spiritualité la plus haute<sup>217</sup> ». Redisons-le : à la différence d'un dualisme qui opposerait strictement, et hiérarchiserait, chair et esprit, Vivien considère le lesbianisme comme un tout, et chante donc entièrement ses bienfaits. Elle aime tout autant « [Les] cheveux aux blonds verts [imprégnés] d'émeraude » que « [l']Âme de vierge amoureuse<sup>218</sup> ».

Toute cette poésie saphique ne témoigne peut-être pas tant d'un amour de soi que d'un amour de l'aimée, d'un amour des femmes dans leur individualité et en tant que communauté. La poétesse se montre à plus d'un titre sensible aux cultures féminine et lesbienne ; et le rôle de sa poésie est dès lors, tout à la fois, de célébrer sa propre gloire et celle d'une communauté et de ses représentantes, ses œuvres restant comme une pierre à l'édifice de la littérature lesbienne et de l'histoire du lesbianisme.

### *Natalie Barney, Hélène de Zuylen : les relations de Pauline Tarn*

Si Renée Vivien, dans sa perpétuelle quête d'absolu, teinte ses amours d'une coloration éminemment positive, elle n'omet pas pour autant d'en rapporter les douleurs dans ses écrits. À dire vrai, le chaos de la passion s'exprime surtout dans les poèmes consacrés à Natalie Barney, l'amour plus apaisé étant davantage associé à Hélène de Zuylen<sup>219</sup>. Ainsi Jean-Paul Goujon rapporte-t-il :

---

<sup>215</sup> « Sonnet féminin », *CP*, p. 93.

<sup>216</sup> « La Dogaresse », *DVV*, p. 10.

<sup>217</sup> « La Chaise à bascule », *DVV*, p. 42.

<sup>218</sup> « Prophétie », *CP*, p. 39-40.

<sup>219</sup> La dédicace « À mon amie H. C. L. B. » (Hélène Caroline Louise Betty) lui est d'ailleurs adressée sur tous les recueils publiés chez Lemerre à partir de *Cendres et Poussières* en 1902, « cadeau littéraire [...] sous le sceau de l'intimité du secret ». Voir Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 76.

Hélène de Zuylen ne fut point le mauvais génie de Vivien. [...] Tout indique au contraire que la baronne eut sur Vivien une influence somme toute bénéfique et assez positive. [...]

Auprès d'Hélène de Zuylen, Vivien trouva la sécurité, la tranquillité et une ambiance propice au travail. Les années qu'elle passera auprès d'elle représentent, nous le verrons, le zénith véritable de sa production littéraire. C'est déjà beaucoup<sup>220</sup>.

Pourtant, y compris durant les années 1902-1903, Natalie Barney fait toujours partie de la vie et de la poésie de Vivien : « Si Natalie Barney est encore présente dans le volume de 1902 [*Cendres et Poussières*], c'est à l'état de cendres évoquant à la fois le deuil et l'ardeur étouffée<sup>221</sup> ». Là le titre du recueil se trouve explicité. Son amour représente en effet pour Vivien « un extraordinaire stimulant poétique<sup>222</sup> » ; la poétesse gardera toute sa vie le souvenir de cette relation intrinsèquement liée à son travail poétique :

Par ses lettres, contradictoires mais continuelles, elle aura choisi de vivre son amour pour Natalie Barney par et à travers la littérature. [...]

Natalie Barney se prêta d'ailleurs fort bien à ce jeu. Elle avait su discerner assez vite que la correspondance et la littérature étaient pour Vivien un substitut d'amour. [...]

Vivien allait rester de longues années auprès d'Hélène de Zuylen, tout en reconnaissant qu'il lui était impossible de rompre totalement avec Natalie Barney. Elle trouva également une véritable compensation dans un travail littéraire acharné<sup>223</sup>.

Dès ses débuts, la stabilité ne s'avère en effet pas le fort de la relation Barney-Vivien – loin de là. La correspondance entre les deux amantes témoigne plutôt d'amours orageuses, dans la félicité comme dans la souffrance :

Tu me dis de t'aimer sans passion – il est trop tard, mon cher amour, je t'aime absolument, éperdument, à en mourir. Je t'aime avec autant de passion que d'extase, avec autant de violence que de douceur – Je suis à toi, irrémédiablement, éternellement<sup>224</sup>.

Il n'était pas rare pour Vivien, en amour, de passer d'un extrême à l'autre, emportée par l'ambivalence de ses sentiments :

---

<sup>220</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 192.

<sup>221</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, op. cit., p. 77.

<sup>222</sup> Jean-Paul Goujon, op. cit., p. 133.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>224</sup> Lettre du 16 mars 1900 de Renée Vivien à Natalie Barney.

Je l'adore à en mourir, à me tuer plus tard peut-être mais je ne la reverrai jamais. Je la hais avec passion. Je la verrai souffrir avec volupté. Et je donnerais mon âme et mon sang pour lui épargner la moindre angoisse. Je ne sais plus. Je l'aime<sup>225</sup>.

Vivien se plaint surtout à propos de son amante de son « incapacité à aimer<sup>226</sup> », en somme. Marie-Ange Bartholomot-Bessou recense à ce titre pas moins de quarante-six poèmes consacrés à Natalie Barney, parmi lesquels « Lucidité » et également « La Forêt », poème relatant le « thème d'un danger contre lequel il faudrait se prémunir mais qui, tel un poison subtil, reste un péril désirable » à l'instar de l'érotisme – somme toute, image du « mouvement d'attrance et de répulsion à l'égard de Natalie Barney ». « Cette dissociation psychique, provoquée par un attachement à des figures d'amour problématiques et perverses, tend à suspendre la pulsion de sauvegarde de soi-même, au profit d'une pulsion concurrente de protection de l'autre, à n'importe quel prix, y compris contre ce qui vise à neutraliser sa puissance de destruction<sup>227</sup>. »

Tout en paradoxes, Vivien semble donc agir en amour comme si un bonheur intense devait nécessairement s'accompagner d'une profonde douleur en contrebalancement. Ainsi la thématique de la violence érotique s'éclaire-t-elle à nouveau : cette haine de l'aimée, la « cruauté » de cette dernière et sa « morsure » venimeuse de « vipère<sup>228</sup> » ne rabaisent pourtant pas le lesbianisme pour autant. Déjà parce que, on l'a dit, le désir-douleur présente une souffrance bien particulière, aux relents masochistes, qui n'entre pas en contradiction avec l'attrance et l'amour de l'autre, ni même avec la considération de soi-même en tant que sujet – et non objet. Une telle souffrance chez Vivien n'a, en ce sens, rien à voir avec les blessures que peuvent causer les « mâles » et leur « rut avili[ssant]<sup>229</sup> ». La misandrie est d'ailleurs particulièrement présente chez notre écrivaine : songeons de nouveau à Lilith dans le poème en prose éponyme et Iône dans « Le Chant des Sirènes ».

---

<sup>225</sup> Lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1901 de Renée Vivien à Jean Charles-Brun. Voir Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>226</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 45.

<sup>227</sup> Marie-Ange Bartholomot-Bessou, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>228</sup> « Ressemblance inquiétante », *CP*, p. 63-64.

<sup>229</sup> « Les Amazones », *CP*, p. 16.

## *Misandrie et lesbianisme exclusif*

Cette misandrie – au moins poétique – qui n’est certes plus à prouver n’empêche pas pour autant certains commentateurs de questionner l’exclusivité du lesbianisme de Vivien. Jean-Paul Goujon relate ainsi les relations de Vivien avec Amédée Moulée et Jean Charles-Brun. Elle entretint avec le premier une correspondance épistolaire alors qu’elle était adolescente – et lui déjà presque cinquantenaire –, que le biographe qualifie d’« amour inconnu », « amitié amoureuse » ou encore « amour de tête » :

Que la passion débute et s’exprime surtout par une correspondance, c’est une constante dans la vie de Renée Vivien. Il est également significatif que dans la plupart de ses amours elle ait élu des gens qui n’étaient point « libres », comme si elle choisissait d’avance l’échec. Obstacles, empêchements, intermédiaires : la passion cesse d’être vécue sans entraves pour se situer dans la sphère de l’imaginaire, c’est-à-dire de la littérature<sup>230</sup>.

Loin de nous revendiquer comme porte-parole de feu Pauline Tarn, ni de récuser frontalement l’hypothèse (plutôt présentée comme une affirmation) de Jean-Paul Goujon, nous questionnerons simplement cette dernière<sup>231</sup>. Il est en tout cas certain qu’il n’y a point trace de liaison – sinon épistolaire, mais là encore, nous sommes bien loin d’une situation similaire à sa relation avec Kérimé Turkhan Pacha<sup>232</sup> – de Vivien avec un homme. De plus, nous voulons pour preuve son œuvre elle-même : comment une écrivaine qui a chanté avec tant de véhémence, de passion et de sensibilité les femmes et le saphisme, tout au long de sa vie jusqu’à en mourir, – et tancé à loisir les hommes – dans ses poèmes et ses récits pourrait-elle être *autre* que lesbienne ? D’autant plus, Jean-Paul Goujon l’ayant relevé avant nous, compte tenu de la capacité de Renée Vivien/Pauline Tarn à se projeter dans sa littérature. Nous pouvons entendre la voix de la poétesse elle-même lorsque la jeune fille du « Chant des Sirènes » s’exclame : « Tu ne peux pas comprendre, Méniskos, répondit Iône. Les hommes sont lâches dès leur naissance. Deux instincts seuls les font agir, l’orgueil et la bestialité<sup>233</sup>. »

---

<sup>230</sup> Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 79-81.

<sup>231</sup> Concernant la réfutation de l’hypothèse de Jean-Paul Goujon, voir les travaux de Camille Islert et Nicole G. Albert.

<sup>232</sup> Vivien partage dès 1904 une relation principalement épistolaire avec la jeune femme turque. « Je vous apporte un cœur avide de souffrir. Je vous apporte toutes mes ardeurs et toute ma foi... Car je vous aime sans vous connaître : n’est-ce point la foi ? », lettre n° 9 dans Renée Vivien, *Lettres de Renée Vivien à Kérimé*, éd. HB, 1998, p. 49.

<sup>233</sup> *DVV*, p. 115.

La mécanique du contraste que nous avons étudiée auparavant peut certes tout à fait laisser à penser qu'effectivement, Vivien ne se distinguerait pas, au fond, par un rejet total du masculin. Pour autant, il est indéniable que, globalement, le complet binarisme homme/femme de la société 1900 empêche la résolution du contraste ; si cet idéal est possible en poésie, cela est autre chose dans la vie réelle. Quitte à choisir, donc, il serait logique que Vivien aille pleinement dans le sens d'une exclusivité de l'amour féminin. De surcroît, à nouveau, la misandrie présente dans ses poèmes, et la beauté ainsi que la sensibilité de ses vers chantant l'*éros* au féminin ne laissent aucun doute quant à un lesbianisme complet – y compris revendiqué dans son œuvre poétique. Il y a fort à parier que ce ne seraient pas tant les hommes, dans leur diversité intrinsèque, que rejetterait Renée Vivien<sup>234</sup>, mais plutôt le pôle extrême et quasi-caricatural de l'homme : la virilité. – Et l'héritage de la poétesse le lui rend bien : elle est aujourd'hui dans la culture lesbienne un pilier de notre littérature.

### *Poésie et écriture lesbiennes*

Renée Vivien s'impose donc en tant que poétesse lesbienne ; mais alors, à cet égard, *quid* de son style littéraire ? Est-on face à un cas d'*écriture lesbienne* ?

Cette notion est étudiée par l'autrice Nicole Brossard dans son article « Écriture lesbienne : stratégie de marques<sup>235</sup> », et s'avère éclairante quant à la poésie vivienienne. Nicole Brossard rejette d'emblée l'idée française que « l'homosexualité d'un écrivain témoign[er]ait] uniquement d'une préférence personnelle et intime sans conséquence imaginaire et stylistique ». Les ouvrages d'auteurices homosexuel·les sont pour elle, au contraire, « des livres beaux, intelligents, émouvants, que personne ne remarque vraiment, sauf celle qui, passant par là, reconnaît le tremblement, le grain d'une voix amoureuse, respire soudain comme si l'air ambiant s'était délesté de sa lourdeur quotidienne, s'étonne et s'interroge comme si un trop plein de mots la rapprochait maintenant de sa propre histoire<sup>236</sup>. » Il s'agit en somme d'une

---

<sup>234</sup> N'évoque-t-elle pas justement la féminité de son confident Charles-Brun, surnommé « Suzanne », à de nombreuses reprises dans leur correspondance ? Voir Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, *op. cit.*

<sup>235</sup> Nicole Brossard, « Écriture lesbienne : stratégie de marques », dans Didier Eribon (dir.), *Les Études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 51-56. L'article est analysé et cité en partie par Margot Lachkar, « Qu'est-ce que la littérature lesbienne ? (1) La réponse de Nicole Brossard », dans *Lesbiennes de chair et d'encre*, publié le 26/04/2021, URL : <https://saphiquelitt.hypotheses.org/352> [consulté le 14/07/2021].

<sup>236</sup> Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 51.

définition qui donne la part belle à la lectrice lesbienne – celle qui, seule, parvient à reconnaître un texte lesbien, selon cette théorie – ainsi qu’à la poésie. L’émotion et le sentiment sont mis au centre, comme une sorte de reconnaissance spirituelle qui s’opèrerait entre l’auteurice et la lectrice – spiritualité semblable à celle que Vivien elle-même recherche et instaure dans sa poésie. Ses vers rapportent « le blanc repos des vierges endormies, / Avec la même angoisse et des gestes pareils<sup>237</sup> » à ceux des lectrices elles-mêmes.

Mais pour autant, Nicole Brossard ajoute que ce sont également des œuvres du désir : « Ces livres, on les ouvre avec fébrilité et anxiété. Les regards y ont textures de blessures et de caresses, ont une telle profondeur de champ que les histoires s’y reflètent comme du “jamais vu”. Ce sont des livres désirables. » Leur influence tient donc tout également du charnel, « Livres qui font des nœuds existentiels dans la gorge, la poitrine, et des effets spéciaux dans le bas-ventre de celle qui, passant par là, s’attarde, lit et relit à en meurtrir le sens ancien des mots<sup>238</sup>. » La littérature lesbienne agit donc sur le réel par un double mouvement qui tient autant de l’immatériel que de la chair : « Bien que cela puisse sembler contradictoire, c’est parce que la proposition lesbienne est sexuelle qu’elle agit symbolique, qu’elle est symboliquement éclairante<sup>239</sup>. » Il s’agit d’une écriture à part entière, d’une poésie profonde qui, loin de se cantonner au seul domaine de la littérature, l’excède et déborde dans le réel : « Ces livres existent réellement car nous savons que nos amours ont produit du discours, du poétique et du réel<sup>240</sup>. » – Et Renée Vivien a-t-elle fait autre chose de sa courte vie, que de produire d’éminents textes poétiques issus de ses amours ? « De ton corps monte, ainsi qu’une légère haleine, / La blanche volupté des vierges amoureuses<sup>241</sup> » s’exclame la poétesse – corps lesbiens retranscrits dans et par la poésie.

---

<sup>237</sup> « La Pleureuse », *CP*, p. 51.

<sup>238</sup> Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 52.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>241</sup> « Sonnet féminin », *CP*, p. 94.

### 3. La poétesse

#### *Réceptions de Renée Vivien*

Femme et lesbienne, Renée Vivien est aussi et surtout écrivaine. Son œuvre prolifique représente une part essentielle de son identité – parfois trop mise de côté, y compris même par la critique littéraire. Camille Islert rapporte de telles mésinterprétations dans son article « De poétesse à Muse : mémoire de Renée Vivien dans l’entre-deux guerres », dans lequel elle montre que Vivien souffre d’une double réception : réduite au rôle de simple imitatrice, ou transformée elle-même en mythe littéraire au détriment de son œuvre.

Les colorations baudelairiennes de ses écrits sont ainsi accusées de n’être que simple imitation, de surcroît sans le talent de l’auteur des *Fleurs du mal*. « Si l’influence du poète symboliste sur Vivien est réelle, la tentation de faire d’elle une imitatrice procède d’un phénomène singulier qui consiste, devant une œuvre résolument décadente et subversive, à rebours du vitalisme de la poésie féminine, à ôter à l’artiste sa capacité d’invention<sup>242</sup>. » Cette interprétation qui ne cache pas, ou si peu, sa misogynie se trouve chez Pierres d’Hugues<sup>243</sup>, Raoul Gain – qui ne s’encombre d’ailleurs d’« aucune analyse stylistique<sup>244</sup> » – ou Le Dantec comme on l’a vu précédemment. Or une telle considération des écrits de Vivien omet pleinement les « distinctions profondes » et le « jeu conscient » qu’opère la poétesse avec ses modèles. Renée Vivien/Pauline Tarn se retrouve pleinement confondue, de manière excessive et donc trompeuse, avec ses écrits mêmes et les figures qui s’y trouvent. « Il est indéniable qu’il y a dans la vie de la poétesse une part de décadence “vécue”. Toutefois, faire de sa poésie le cri d’une âme naïve et maudite est une nouvelle manière de diminuer la part d’invention et de travail qui lui a donné naissance<sup>245</sup>. » Travail qui, pourtant, était essentiel et quotidien pour l’autrice, nous le verrons. Cette mésinterprétation est également entretenue, selon Camille Islert, par le manque de fréquentation des textes eux-mêmes : « Parmi tous les hommages critiques rendus à Vivien, peu étudient réellement l’œuvre de la poétesse. [...] Devenue un personnage attirant, une imitatrice talentueuse, Vivien perd ce qui seul pouvait lui offrir une

---

<sup>242</sup> Camille Islert, « De poétesse à Muse : mémoire de Renée Vivien dans l’entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 142.

<sup>243</sup> Voir Pierre d’Hugues, *Renée Vivien, fille de Baudelaire, La Muse française*, 6<sup>e</sup> série n° 8, Paris, Librairie Garnier Frères, 10 août – 10 octobre 1927, cité par Camille Islert, *op. cit.*, p. 143.

<sup>244</sup> Camille Islert, *op. cit.*, p. 146. Voir Raoul Gain, « Une fille de Sapho parmi nous : Renée Vivien », Le Havre, La Mouette, n° 53, Mai 1922.

<sup>245</sup> Camille Islert, *op. cit.*, p. 145.



postérité durable : son œuvre. » Ses admirateurices même participent de « l'élaboration d'un mythe autour de la figure de la poétesse, laissant son œuvre de côté<sup>246</sup>. »

Cette manière de renier à l'écrivaine ses capacités de création n'est pas le seul écueil qui menace l'œuvre de Vivien. L'autrice en vient à fasciner plus que ses écrits : « Déjà, le travail de l'œuvre est minimisé au profit de la description d'un être divinisé. Déjà, Vivien est poétique avant d'être poète<sup>247</sup>. » La mythification qui s'opère dans un pan de la critique empêche de saisir la poétesse dans sa réalité, tout en jetant l'ombre sur son œuvre :

Ces hommages, s'ils donnent un nouveau souffle au souvenir de la poétesse, ont pourtant un effet paradoxal sur la mémoire de Vivien dans les décennies suivantes. Beaucoup d'entre eux se concentrent sur la personnalité sulfureuse de la poétesse, sur le mystère de sa vie et de sa mort, plutôt que sur son œuvre. [...] Mythifiée, adorée, elle devient sous certaines plumes [...] une figure tantôt messianique, tragique, toujours divinisée. Cette mythification de la figure de Vivien se produit au détriment d'une œuvre pourtant riche et foisonnante. [...] L'engouement relatif et paradoxal pour Vivien, alors même qu'il inspire un regain d'intérêt pour ses écrits, a un effet néfaste durable sur son œuvre : passée de poétesse à Muse, d'artiste à inspiratrice, Vivien est consacrée comme figure majeure de la Belle Époque en même temps qu'elle est niée dans sa fonction de créatrice<sup>248</sup>.

Vivien est élevée au rang de mythe littéraire, et la complexité de son œuvre oubliée par la même occasion – y compris sous la plume de fervent·es admirateurices : ainsi, « éliminant la part résolument décadente, moderne et érotique de Vivien pour ne garder d'elle que la douceur et l'idéal païen, Henriette Willette efface les tensions centrales qui font la richesse et la singularité de son œuvre<sup>249</sup>. » C'est également dans l'optique de réhabiliter la part érotique, complexe et singulière, de la poésie vivienne que nous avons entamé ce travail sur désir et spiritualité, afin de rendre à la richesse de son écriture toute la visibilité qu'elle mérite. Vivien n'évoque-t-elle pas sans cesse dans sa poésie « la volupté des nuits », « les aveux d'amour » et « la craintive caresse<sup>250</sup> » ? L'idéalisation excessive de l'autrice laisse des angles morts dans la lecture de son œuvre : « La reconnaissance posthume de Renée Vivien est là encore à double tranchant. Mythifiée, divinisée dans les biographies romancées qui lui sont dédiées, elle est également idéalisée dans les poèmes qui lui rendent hommage. Renée Vivien apparaît vaporeuse et lointaine, une image idéale beaucoup plus acceptable que celle d'une artiste

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 149. Voir Henriette Willette, *Le Livre d'or de Renée Vivien*, Paris, Le Livre d'Or, 1927.

<sup>250</sup> « Vers d'amour », *CP*, p. 107-108.

traversée de névroses et de doutes. Pour bon nombre de ses admirateurs, le souvenir de Vivien est attaché à l'idéal grec de Mytilène, à l'harmonie féminine et à la douceur virginale. Le pan décadent, torturé, érotique et violent de ses vers est effacé au profit de la peinture idéalisée, mais bien appauvrie, d'une muse céleste<sup>251</sup>. » Or, nous l'avons vu, c'est bel et bien le contraste qui régit plus que tout l'univers vivien ; les contradictions de l'appel à l'idéal et du désir-douleur cohabitent dans une œuvre prolifique, loin d'être univoque.

Tant dans les critiques élogieuses que péjoratives, il s'agit en somme de ne point réduire la profonde sensibilité poétique de Vivien ni la complexité de ses textes. « Si les hommages littéraires et les articles critiques semblent entretenir des rapports opposés avec l'œuvre de Renée Vivien, ils dessinent ainsi tous deux un paradoxe essentiel qui affecte durablement sa mémoire. Elle devient pour les uns comme pour les autres une figure d'époque plus qu'une poétesse. Renée Vivien est appréciée, adorée parfois, sans que son œuvre soit réellement mise en valeur dans sa complexité et son originalité. [...] [S]on œuvre est prise dans un cercle clos. Ce circuit fermé brouille la lecture de l'influence réelle qu'a pu avoir Vivien sur la poésie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>252</sup>. » La réalisation réfléchie et maîtrisée de ses œuvres ne permet pas de « changer en élan nerveux et sincère une poésie dont on sait pourtant qu'elle était l'objet d'un travail acharné et obsédant pour Vivien<sup>253</sup>. »

### *Du travail de l'écriture*

Les écrits de Vivien ne sont en effet pas le résultat de simples fulgurances d'inspiration poétique, mais aussi et surtout le résultat d'un travail extrêmement minutieux mené tout au long de sa vie. Dès l'adolescence, la future Renée Vivien « portait déjà en elle cette passion d'écrire », une véritable « vocation<sup>254</sup> » littéraire dont on avait déjà la preuve dans ses écrits de jeunesse *Ma vie et mes idées*<sup>255</sup>. La liste des œuvres qu'elle a entièrement composées, ou auxquelles elle a *a minima* participé, comprend près d'une cinquantaine d'ouvrages<sup>256</sup> qui témoignent d'« Une femme éprise de poésie et de littérature jusqu'à y consacrer le plus clair de

---

<sup>251</sup> Camille Ismert, *op. cit.*, p. 151.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>256</sup> Voir la liste de ces publications, y compris posthumes, dans Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 15-16.

son temps [...] travaillant d'arrache-pied, loin des milieux littéraires officiels, mais publiant livre après livre<sup>257</sup>. »

Vivien fait montre d'un goût pour le travail dès ses débuts littéraires. La romancière Marcelle Tinayre rapporte, à propos de vers que la jeune femme lui transmet en 1899 avant même sa rencontre avec Natalie Barney :

Depuis quelques années, elle écrit des vers qu'elle ne montre à personne. Elle me les a envoyés. Je les ai lus avec un sentiment de surprise et d'admiration. La forme est incertaine encore, mais le rythme révèle la musicienne, l'artiste instinctive. « C'est très important – dit-elle avec son joli accent. – Je travaillerai beaucoup. Je déteste l'à-peu-près. J'ai la folie de la perfection<sup>258</sup>. [...] »

Son entière correspondance fait en effet montre de son perfectionnisme ; et le domaine amoureux n'échappe pas à la rigueur littéraire, bien au contraire. Natalie Barney et Vivien s'envoient couramment des vers – passion commune mais aussi preuve de leur amour –, comme en témoigne cet extrait d'une lettre à Natalie du 13 mars 1900 :

Je t'envoie quelques vers que j'ai écrits pour toi. Tu te souviens du soir qu'ils rappellent dans leurs pauvres strophes qui balbutient en essayant de chanter ? – Je t'avais dit que je ferais un poème sur ton corps, que je voyais si beau, si blanc, si pur ! – Pourquoi faut-il que tous ces doux souvenirs me rendent si triste aujourd'hui<sup>259</sup> ?

Suivant sa méthode de travail, Vivien reprend et retravaille elle-même ses premiers jets avant de les soumettre à l'avis de Charles-Brun. Professeur, ami et confident, mais également conseil littéraire, il devient dès 1901 pour la poétesse un correcteur avisé, lui-même « partisan d'un travail opiniâtre » qui convient très bien à l'écrivaine : « Il fallait reprendre, corriger, émonder des centaines de vers<sup>260</sup>. » Leur correspondance prolifique jusqu'en 1909, récemment éditée pour la première fois, en témoigne, à l'instar de cet extrait d'une lettre adressée à Charles-Brun en avril 1903, concernant les corrections en vue de la publication de *Du Vert au Violet* :

Écoutez, 1) oui, supprimez tous les et que vous m'indiquez, 2) oui écrivez : « Ce fut alors l'horreur du jour éternel les hiboux », comme vous me l'indiquez 3) Marais désolé me plaît<sup>261</sup>.

Nul doute que lesdits extraits devaient correspondre à la deuxième « Traduction d'une chanson polonaise » dans laquelle se retrouvent finalement, dans l'édition de 1903, « le chant

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>258</sup> *Ibid.*, cité p. 120.

<sup>259</sup> *Ibid.*, cité p. 129.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>261</sup> Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, op. cit., p. 98.

mélancolique [des grenouilles] [qui] charme les marais » ainsi que « les hiboux [qui] charme[nt] les bois et la nuit<sup>262</sup> ». Les lettres de Vivien à Charles-Brun sont de petits bijoux d'écriture qui révèlent beaucoup de choses concernant la poétesse, – à propos de son travail poétique et ses relations, mais également sur son caractère. Renée Vivien/Pauline Tarn s'y révèle véhémement, volontiers mordante et ironique – bien loin de la légende de poétesse maudite à laquelle on a voulu la réduire. Sa lettre du 25 mai 1903 est fort révélatrice de cet aspect de sa personnalité – sans omettre sa rigueur poétique – et la présente sous un œil plus décalé qu'à l'accoutumée, fraîche et amusante :

Suzanne – vieille, irritante, assommante, dégoûtante, irresponsable mais quelquefois sincère Suzanne. Est-ce que Fleischmann a raison ??? – Est-ce que *Du Vert au Violet* est une Erreur ? Parce que si oui je prendrais les deux ou trois choses que j'aime et je les collerai dans une seconde édition de *Brumes de Fjords*. Suzanne dites-moi très franchement si Fleischmann a raison.

Vous savez que c'est cochon au dernier degré de ne pas m'envoyer mes lettres. J'en ai besoin pour mon roman. Vous êtes une grue, Suzanne. Ce n'est pas chic du tout, du tout ! Salope.

– Écrivez-moi immédiatement pour me dire en toute sincérité, ce que vous pensez de l'article de Fleischmann. Vous savez que je ne vous ai jamais gardé rancune des vérités que vous m'avez dites. Suzanne vous auriez bien pu m'envoyer mes lettres vieille putain. C'est sale ce que vous faites là. Vous m'emmerdez profondément. J'espère que vous tomberez bientôt entre les mains d'un Alphonse qui vous battra comme vous le méritez.

Au revoir chère raclure. J'aurai la satisfaction de vous engueuler le 3 – lorsque je reverrai vos appâts de nourrice, qui croulent jusqu'à votre ceinture.

Votre dégoûtée camarade sœur des Alphonse de Ménilmontant [haut lieu de la prostitution parisienne]<sup>263</sup>.

Cette lettre témoigne en outre de l'importance que Vivien accorde à ses œuvres du début à la fin – pas seulement dans leur écriture, mais également dans la réalisation des ouvrages et la réception critique. Ainsi est-elle très investie dans le travail d'impression lors de l'année 1903, véritable « période de fécondité littéraire » durant laquelle elle fait paraître pas moins de sept livres, « Chiffre considérable et qui prouve l'obstination avec laquelle Vivien entendait

---

<sup>262</sup> *DVV*, p. 129.

<sup>263</sup> Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, op. cit., p. 103-104.

s'affirmer comme écrivain. Fiévreusement, elle s'enfonçait chaque jour davantage dans la création littéraire. Son rythme de travail était devenu le rythme de sa vie même<sup>264</sup>. »

[Vivien] se plongea dans le travail. Elle préparait fébrilement les trois livres qu'elle ferait paraître chez Lemerre en 1903 : *Évocations*, *Sapho* et *Du Vert au Violet*. Ses rapports avec l'imprimerie Lemerre [...] devinrent de plus en plus fréquents. On connaît même toute une correspondance d'elle adressée à Eugène Vallée, prote de l'imprimerie Lemerre, correspondance qui témoigne du soin extrêmement méticuleux que Vivien mettait à l'impression et à la présentation de ses livres.

Lors de ses débuts comme auteur, Vivien avait un peu tâtonné. Ses manuscrits étaient souvent plein de repentirs et d'ajouts. [...] Mais Vivien ne tarda point, avec l'aide de Charles-Brun, à se perfectionner. Sa correspondance avec Vallée nous montre qu'elle devint assez vite une femme de lettres accomplie. Un problème d'épreuves se pose-t-il ? Faut-il ajouter une épigraphe ? modifier un vers ? changer la présentation ? Lettres, billets, télégrammes et notes se multiplient et s'entrecroisent, Vivien fût-elle à l'autre bout de l'Europe<sup>265</sup>.

*Du Vert au Violet* et *Cendres et Poussières*, dès leurs premières éditions, nous donnent ainsi une multitude de preuves de l'acharnement au travail de l'écrivaine. « [L]es très nombreuses corrections, la modification de certains titres de poèmes ou de leur ordre dans le livre sont autant de détails qui montrent le dévorant souci de rigueur qui poussait Vivien à reprendre ses anciens vers. [...] Jusqu'à sa mort, elle retouchera ses vers et donnera des éditions révisées de ses œuvres<sup>266</sup>. » Celle qui se donna toute entière à la poésie avec acharnement, avec « la rigidité de l'Artémis » et « l'ardeur de l'Aphrodite<sup>267</sup> », a su rendre dans son œuvre la beauté de son travail et des fragments de la réalité captés dans la littérature :

Comme les araignées j'ai tissé les toiles et j'ai voulu t'arrêter au passage lorsque tu effleurais les champs lumineux de rosée<sup>268</sup>.

---

<sup>264</sup> Jean-Paul Goujon, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 236.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 227-228.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>267</sup> « Le Baiser de Sélanna », *DVV*, p. 141.

<sup>268</sup> « Traduction d'une chanson polonaise », *DVV*, p. 130.



## CONCLUSION

Renée Vivien est riche de complexités. Son œuvre témoigne d'une sensibilité amoureuse et littéraire, révélatrice de mécanismes poétiques mûrement réfléchis et mis en place au cœur de ses écrits. La poésie viviennienne s'impose comme le véritable lieu de l'absolu, aux pouvoirs uniques : là les contrastes parviennent à se réunir et cohabiter dans une harmonie qui ne peut prendre forme que dans et par le médium de la littérature. En vers ou en prose, c'est *in fine* ce caractère sacré qui détermine le langage poétique : religion de la littérature ou religion de l'amour, Renée Vivien s'impose comme la divine prêtresse de l'*éros* et de son art.

Si nous avons vu combien son travail d'écriture prend certes inspiration sur d'illustres modèles qu'elle nous fait également redécouvrir, la complexité de son œuvre dépasse de loin ses précurseurs. Les poétiques vivienniennes inédites, aux mécanismes particulièrement réfléchis et complexes, méritent à présent toute l'attention des champs de la critique et de la recherche. Le travail opiniâtre avec lequel Vivien élaborait ses textes appelle une réception précise et détaillée, allant en profondeur et au-delà encore des réceptions classiques de son œuvre. Autrice lesbienne, baudelairienne, décadente, symboliste, parnassienne, certes – mais toute son originalité dépasse encore ces caractéristiques. Vivien reste d'une modernité inclassable, toujours à réinventer – et à révéler.

Le fonctionnement poétique de son œuvre élabore des thématiques esthétiques, philosophiques ou ontologiques qui renforcent la portée de la littérature viviennienne. Le mécanisme de la poétique du contraste révèle, au-delà de l'aspect formel, de véritables implications dans les thèmes utilisés et en terme de système de pensée et de façon de saisir l'individualité – celle de l'autrice et celle des lectorices. L'étude de l'érotisme sous tous ses aspects, spirituels et charnels, s'avère être une porte d'entrée adéquate à éclairer les mécanismes de l'univers viviennien. *Cendres et Poussières* et *Du Vert au Violet* ont, de surcroît, l'originalité de se concentrer sur le cas de la relation de l'écrivaine avec Natalie Barney – elle qui l'a tant hantée, ainsi qu'en témoigne *Une femme m'apparut...* Tentative de résolution poétique d'une relation tumultueuse et ô combien complexe, l'expression poétique de l'*éros* garde les traces de cet amour, entre âme et chair, idéal et souffrance, appel vers l'absolu et déception, attirance et répulsion, irréel et réel, souvenir et désirs, – passé, présent et avenir.

Femme de lettres émérite et amoureuse profonde, Renée Vivien n'aura de cesse de chanter l'*éros* dans toutes ses dimensions au fil de ses œuvres, tout au long de sa vie. Pour autant, la complexité de ses écrits est loin de se limiter à cette seule thématique, bien qu'une telle ambiguïté s'avère essentielle et révélatrice à bien des égards de moult aspects des poétiques viviennes. Une chose est en tout cas certaine, c'est que l'héritage de Vivien ne vient sûrement pas de sa seule personnalité ou de la principale coloration saphique de son œuvre ; si Vivien attire et fascine sans cesse, c'est au fond grâce à son intense complexité dévoilée à demi, toujours en réinvention. Son œuvre ne cherche qu'à être découverte, étudiée et enrichie d'autant plus ; ne s'agit-il pas d'une magie de la littérature dont elle avait bien conscience ? – Ne pas l'oublier, ne pas oublier son œuvre, et toujours la révéler : voilà le travail qui s'impose, et finalement le meilleur hommage à lui rendre. À nous d'honorer celle qui nous a laissé le plus fameux héritage qui était en sa possession : son œuvre.

À l'heure sororale et douce des mains jointes,

[...]

Je t'ai donné les derniers lys de mon passé<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> « À l'heure des mains jointes », *À l'heure des mains jointes*, dans Renée Vivien, *Poèmes 1901-1910*, op. cit., p. 165.



## ***REMERCIEMENTS***

Je tiens avant tout à remercier mon directeur Olivier Gallet pour son écoute, son professionnalisme et son ouverture à l'égard de ce projet. Nul doute que sa bienveillance et ses conseils avisés ont participé de la meilleure façon à l'élaboration de ce travail.

J'ai une pensée toute singulière pour les excellent·es enseignant·es que j'ai eu la chance de croiser durant mon parcours scolaire et sans qui je ne serais sûrement pas parvenue où j'en suis aujourd'hui. Merci à Bernard Médioni pour la découverte de la poésie et mon premier coup de foudre littéraire ; merci à Dominique Lanore pour la rigueur et l'amour du savoir teinté de passion que j'ai hérités d'elle, ainsi que pour sa confiance.

Je remercie également mes ami·es qui m'accompagnent au quotidien : merci à Sarah pour son médiéviste soutien à ce travail ; merci à Mathilde pour les après-midi au cœur de la Sorbonne ou en bibliothèque ; merci à Garance et Maria pour leur présence inaltérable.

Enfin, j'adresse un grand merci à tout le cercle saphique universitaire ou numérique qui, de près ou de loin, a participé à ma découverte sans cesse magiquement inachevée de Renée Vivien ; je n'oublie pas, tout particulièrement, l'aide tout en délicatesse et tout en poésie d'Hélène.

– Je songe à Pauline, surtout, sans qui tout cet ouvrage n'aurait jamais vu le jour. Ce travail est dédié à sa mémoire.



## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Corpus primaire :**

VIVIEN, R., *Cendres et Poussières*, Paris, Lemerre, 1902.

VIVIEN, Renée, *Du Vert au Violet*, Paris, Lemerre, 1903.

VIVIEN, Renée, *Œuvre poétique complète de Renée Vivien 1877-1909*, J.-P. Goujon (éd.), Paris, éd. Régine Deforges, 1986.

VIVIEN, Renée, *Poèmes 1901-1910*, ÉrosOnyx, 2009.

### **Corpus secondaire :**

ALBERT, Nicole G., « Préface », Renée Vivien, *L'aimée (Une femme m'apparut...)*, Talents Hauts, 2019.

ALBERT, Nicole G., « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre », *Diogène*, n° 228, 2009, p. 146-150.

ALBERT, Nicole G. et ROLLET, Brigitte (dir.), *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*, Paris, Honoré Champion, 2012.

BARTHOLOMOT-BESSOU, Marie-Ange, *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

BARTHOLOMOT-BESSOU, Marie-Ange, « Réécriture des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien », *Renée Vivien à rebours*, Orizons, Paris, 2009.

BOREL, Pierre, *Documents nouveaux sur Renée Vivien*, *Les Nouvelles Littéraires*, 2 janvier 1926.

BRIMONT, baronne Renée de (signé MILLY), « De l'évolution d'une poésie et d'un mysticisme : Renée Vivien », *Les Écrits nouveaux*, 1<sup>er</sup> avril 1918.

CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, « "Un néant follement attifé" : modernité de Renée Vivien et Catherine Pozzi », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n° 4, 1997, p. 106-124.

CHAPON, F., PREVOT, N., BURGUES, S., GOUJON, J.-P. et MANNING, J., « Le Centenaire de R. Vivien », *Bull. du Bibliophile*, 1977-II.

CHARLES-BRUN, Jean, *Renée Vivien*, Sansot, 1911.

CROGUENOC, Sylvie, « Renée Vivien ou la religion de la musique », *Romantisme*, n° 57, 1987, p. 89-100.

- ESCOLA, Marguerite d', « L'inspiration mystique de Renée Vivien », *Les Lettres*, nov.-déc. 1930.
- FAURE-FAVIER, Louise, « La Muse aux violettes », *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1953.
- FORMONT, Maxime, « Renée Vivien », *Nos Poètes*, 15 décembre 1923.
- FORMONT, Maxime, « Notice », *Poésies complètes de Renée Vivien*, Paris, Lemerre, 1934.
- GAIN, Raoul, « Une fille de Sapho parmi nous : Renée Vivien », Le Havre, *La Mouette*, n° 53, mai 1922.
- GERMAIN, André, *Renée Vivien*, Paris, G. Crès, 1917.
- GERMAIN, André, « Les Cahiers de Renée Vivien », *Les Écrits nouveaux*, février 1922.
- GOUJON, Jean-Paul, « Essai de Bibliographie des éditions de Renée Vivien », *Bull. du Bibliophile*, 1983-III.
- GOUJON, Jean-Paul, « Renée Vivien : Littérature et “Amour de loin” », *Littératures*, printemps 1985.
- GOUJON, Jean-Paul, *Renée Vivien à Mytilène, À l'Écart*, 1978.
- GOUJON, J.-P., BURGUES, S. et MATHIEU, B., « Renée Vivien et ses masques », revue *À l'Écart*, n° 2, avril 1982.
- GOUJON, Jean-Paul, *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, Paris, éd. Régine Deforges, 1986.
- HARRY, Myriam, « Renée Vivien », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 août 1936.
- HUGUES, Pierre d', *Renée Vivien, fille de Baudelaire, La Muse française*, 6<sup>e</sup> série n° 8, Paris, Librairie Garnier Frères, 10 août-10 octobre 1927.
- ISLERT, Camille, « De poétesse à muse : mémoire de Renée Vivien dans l'entre-deux guerres », Wendy Prin-Conti (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- ISLERT, Camille, « Une femme m'apparut de Renée Vivien : paroxysme ou parodie fin-de-siècle ? », Edyta Kociubińska (dir.), *Romanciers fin-de-siècle*, Leiden-Boston : Brill-Rodopi, « Faux Titre », 2021.
- LADJALI, Cécile, « Préface », Renée Vivien, *Poèmes choisis*, Points, 2018.
- LE DANTEC, Yves-Gérard, « Aspects de Renée Vivien, poète lyrique », *Le Feu*, août 1929.
- LE DANTEC, Yves-Gérard, *Renée Vivien, femme damnée, femme sauvée*, Aix-en-Provence, éd. Du Feu, 1930.
- LE DANTEC, Yves-Gérard, « Renée Vivien, la Sapho française », *Les Nouvelles Littéraires*, 18 avril 1933.
- LEDRAIN, Eugène, Renée Vivien », *L'Opinion*, 29 novembre 1909.
- LEMERCIER D'ERM, Camille, *La Muse aux violettes*, Paris, Sansot, 1910.

- LIBERMAN, Orna, *Renée Vivien et l'androgynie* (thèse), Univ. de Paris 10, 1981.
- LORENZ, Paul, *Sapho 1900 – Renée Vivien*, Julliard, 1977.
- LOUÏS, Pierre, BARNEY Natalie et VIVIEN, Renée, *Correspondances croisées*, éd. J.-P. Goujon, À l'Écart, 1983.
- MAURRAS, Charles, « Madame Renée Vivien », « Le Romantisme féminin », *L'Avenir de l'intelligence*, Paris, Fontemoing, 1905.
- MIRTEL, Héra, « Renée Vivien », *La Vie moderne*, n° 31, 1910.
- PARASKEVAÏDES, Athanase, « Renée Vivien et Mytilène » [en grec], *Les Lettres éoliennes [Aiolika Grammata]*, janv.-févr. 1972.
- PERRIN, Marie, *Renée Vivien, le corps exsangue. De l'anorexie à la création littéraire*, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2003.
- REINACH, Salomon, « Renée Vivien », *Revue critique d'Hist. et de Litt.*, 15 septembre 1918.
- REINHARD, Marie-Luise, *Comprenons-nous la poésie de Renée Vivien (« La Madone aux Lys ») à l'aide de sa prose (« Une Femme m'apparut ») ?*, Thèse de Bachelor soutenue en 2016.
- ROCHER, Edmond, « Renée Vivien », *La Pensée*, 10 avril 1903.
- SANCHEZ, Nelly, « Introduction », Renée Vivien, *Lettres inédites à Jean Charles-Brun (1900-1909)*, Paris, éd. du Mauconduit, 2020
- SANDERS, Virginie, *La Poésie de Renée Vivien*, Paris, Fontemoing, 1905.
- SANSOT, Edward, *Souvenirs sur Renée Vivien*, éd. du Modern-Studio, Nice, 1924.
- TINAYRE, Marcelle, « Trois Images de Renée Vivien », *Shéhérazade*, 5 mars 1910.
- TINAYRE, Marcelle, *Une soirée chez Renée Vivien*, éd. Messidor, 1981.
- VENNETIS, Jean, « L'Idéal païen de Renée Vivien », *Revue Palladienne*, mai et juillet-août 19468.
- WILLETTE, Henriette, *Le Livre d'or de Renée Vivien*, Paris, Le Livre d'Or, 1927.

### **Sur les femmes en littérature, le lesbianisme, le féminisme et le genre :**

- BARNEY, Natalie CLIFFORD (signé TRYPHÉ), *Cinq petits Dialogues Grecs*, La Plume, 1902.
- BARNEY, Natalie CLIFFORD, *Éparpillements*, La Coopérative, 2020.
- BARNEY, Natalie CLIFFORD (signé \*\*\*), *Je me souviens...*, Sansot, 1910.
- BARNEY, Natalie CLIFFORD, *Renée Vivien*, *La Grande Revue*, 25 mars 1910.
- BARNEY, Natalie CLIFFORD, *Quelques Portraits-Sonnets de femmes*, Ollendorff, 1900.
- BARNEY, Natalie CLIFFORD, *Souvenirs indiscrets*, Flammarion, 1960.

- BENSTOCK, Shari, *Femmes de la rive gauche, Paris 1900-1940*, Paris, Des Femmes, 1987.
- BRACHER, Julia (dir.), *Écrire le désir. 2000 ans de littérature érotique féminine illustrée*, Paris, Omnibus, 2019.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, « Poche », 2005.
- COFFIN, Alice, *Le génie lesbien*, Paris, Grasset, 2020.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Poésies*, Gallimard, 1983.
- DESTHIEUX, Jean, *Femmes damnées*, Ophrys, 1937.
- GAZALÉ, Olivia, *Le Mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, éd. Robert Laffont, 2017.
- LABARTHE, Pierre, « Les couples féminins allégoriques chez Baudelaire : laquelle est la vraie ? », *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, PUL, 2002.
- REBREYEND, Anne-Claire, « Des amours bisexuelles dans le Paris des années 1920 aux années 1940 : le parcours de Charlotte », *Cahiers d'histoire*, n° 119 « Homosexualités européennes (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>) », Paris, 2012.
- REID, Martine, « Éditer les femmes auteurs », *Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle. La femme auteur*, Paris, Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2011.
- REID, Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. I et II, Gallimard, « Folio Essais », 2020.
- SAPPHO, *Odes et fragments*, Gallimard, 2005.
- TAMAGNE, Florence, « L'identité lesbienne : une construction différée et différenciée », *Cahiers d'histoire*, n° 84 « Sexualité et dominations », Paris, 2001.
- WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, éd. Amsterdam, 2018.

### **Sur les notions de désir et de spiritualité :**

- BADY, René, *Littérature et spiritualité*, Presses Universitaires de Lyon, 1998.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Editions de Minuit, 2017.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1987.
- KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, « Folio Essais », 1989.
- MILLET, Olivier (dir.), « La Spiritualité des écrivains », *Travaux de littérature* n° XXI, Genève, Droz, 2008.

## Sur la poésie, la Belle Époque et la littérature générale :

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, *La poésie lyrique*, Bréal, 2002.
- COLETTE, *Le Pur et l'Impur (Ces Plaisirs...)*, Hachette, 1971.
- CULLER, Jonathan, *Theory of the lyric*, Harvard University Press, 2015.
- ECO, Umberto, *Comment écrire sa thèse*, Flammarion, 2018.
- FOUQUIÈRES, André de, *Mon Paris et ses Parisiens*, Paris, Horay, 1953.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Le Livre de Poche, « Références », 1999.
- HAVET, Mireille, *Journal 1918-1919*, Paris, Clire Paulhan, 2003.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Le Livre de Poche, 2004.
- JARRETY, Michel, *La Poésie française du Moyen Âge à nos jours*, Paris, PUF, « Premier cycle », 1997.
- JARETTY, Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, « Grands dictionnaires », 2001.
- JENNY, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2002.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- MARCHAL, Hugues, *La Poésie*, Flammarion, « Corpus », 2012.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Corti, 2000.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.
- RABATÉ, Dominique, *Le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités 8 », 1996.
- RABATÉ, Dominique, *Gestes lyriques*, Corti, 2013.
- VERDIER, Lionel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Hachette supérieur, 2001.