

« C'était un être bizarre. » De la fatalité féminine à la fatalitude dans La Dame à la louve de Renée Vivien

Auteur : Huet, Pauline

Promoteur(s) : Bertrand, Jean-Pierre

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13933>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

« C'était un être bizarre. » De la fatalité féminine à la fatalité dans *La Dame à la louve* de Renée Vivien

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de Master en Langues et Lettres françaises et romanes, orientation générale à finalité approfondie par

Pauline HUET

Recherches menées sous la direction de
Monsieur Jean-Pierre BERTRAND

Comité de lecture : Monsieur Luciano CURRERI et Monsieur Gérald PURNELLE

Année académique 2020-2021

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis d'adresser d'abord toute ma reconnaissance et mes meilleurs remerciements à mon directeur de mémoire, Monsieur Jean-Pierre Bertrand, pour la prodigalité de ses conseils et son infallible soutien tout au long de la rédaction des dernières pages de mon chapitre universitaire. Dans l'ombre de son expertise, de sa bienveillance et parfois même de son humour ... s'est enrichi mon intérêt pour la littérature fin-de-siècle.

Je souhaiterais également exprimer ma gratitude envers Monsieur Gérald Purnelle et Monsieur Luciano Curreri de me prodiguer, par leur œil expert, un retour sur mon travail. Je les remercie de m'avoir transmis, pour l'un, l'amour des mots, et pour l'autre, ses connaissances sur le féminin chlorotique.

Merci à mes parents pour leur confiance inébranlable. Merci à mes amis, Éléonore, Sarah, Laura, Benjamin, Axel et Blerta, pour leur soutien moral indéfectible et pour les années empreintes de joie et de désespoir que nous avons surmontées à coup de rires et de tendresse.

Enfin, ma dernière pensée se destine à Pierre et, surtout, au courage qu'il a de me supporter.

Songeant à ma rébellion glorieuse, elles diront :
Vasthi dédaigna d'être reine pour être libre.

...
Et Vasthi s'en alla vers le désert où les serpents
morts revivent sous les rayons de lune.

Renée Vivien, *La Dame à la Louve*, p. 93.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
<i>Préambule</i>	2
<i>État de l'art</i>	4
<i>Méthode</i>	11
PREMIÈRE PARTIE VIVIEN SOUS L'INFLUENCE FIN-DE-SIÈCLE : POUR UNE ANALYSE SOCIOLOGIQUE	13
Chapitre premier Renée Vivien et l'entre-deux	14
<i>Entre Paris et Londres</i>	14
<i>Entre Natalie et Hélène</i>	16
<i>Entre espoir et désillusion</i>	17
<i>Entre héritage et marginalité de la culture fin-de-siècle</i>	19
<i>Mort de l'entre-deux, Renée sans Pauline</i>	26
DEUXIÈME PARTIE VIVIEN SOUS L'INFLUENCE FIN-DE-SIÈCLE : POUR UNE ANALYSE TEXTUELLE DE <i>LA DAME À LA LOUVE</i>	28
Chapitre premier Imagerie de la Femme fin-de-siècle	29
<i>L'Éternel Féminin et le Féminin Majuscule</i>	30
<i>Femme-statue, femme-objet</i>	32
<i>Dépravation vs pureté : sexualité ou sexualisation ?</i>	33
<i>L'Androgyne</i>	36
<i>La Bête féroce</i>	38
<i>Mythèmes</i>	39
Chapitre II Présentation de <i>La Dame à la louve</i>	42
<i>Le recueil</i>	42
<i>Les nouvelles</i>	43
Chapitre III Portrait de la Femme dans <i>La Dame à la louve</i>	49
<i>Inaccessible et cruelle</i>	50
<i>La Bête et la Vampire</i>	57
<i>Femme de corps, femme de sexe</i>	63
<i>Que se cache-t-il sous ces bijoux ?</i>	67
<i>Celle que l'on tue</i>	72
<i>L'Androgyne</i>	76
Chapitre IV <i>La Dame à la louve</i> : entre dérision et subversion	81
<i>Travestissement de la voix narrative, discours directs et apostrophes</i>	81
<i>Distanciation ironique</i>	89
CONCLUSION	92
La fatalité viviennienne	93
BIBLIOGRAPHIE	96

INTRODUCTION

Préambule

Si la trajectoire d'un auteur détermine son œuvre, la nôtre éclot sur les bancs de l'école, lorsqu'hypnotisées par la musicalité des vers d'un Baudelaire ou d'un Rimbaud, nous nous prenions d'admiration pour ces virtuoses des mots sans même lever le voile de leur hermétisme. Au fil du temps, l'inadéquation de nos convictions à tout un imaginaire fin-de-siècle motiva la floraison d'un sentiment de culpabilité à cultiver une affinité qui nous échappait et à éprouver une fascination envers une misogynie à peine masquée par la rhétorique. Puis, une voix singulière résonna au fin fond d'une classe universitaire et, dans l'entre-ouverture d'une porte, se tenait Renée Vivien amorçant une échappatoire à notre conflit moral : une conciliation poétique entre la mélodie baudelairienne et une littérature féministe.

Équilibriste entre deux siècles et écrivaine alimentée par la dualité, Renée Vivien (1877 - 1909) mène une vie empreinte d'ambivalence, animée par un sentiment dichotomique d'estime et de répulsion : envers ses amantes, sa mère, ou encore les milieux littéraires de son temps et les impératifs mondains qui en découlent. Née à la fin du XIX^{ème} siècle, période dont elle s'imprègne, elle aspirait à s'émanciper à la Ville lumière du début XX^{ème}, mais Pauline Tarn se perd entre la marginalité et l'héritage littéraires d'une époque, faisant d'elle l'hybridation de deux attitudes antagoniques. Incarnation de l'androgynie scandaleuse, elle défraie la chronique et noircit ses pages : les déferlements liés à sa vie sentimentale tumultueuse, les dérives de l'alcool, son anorexie chronique et son spleen agriffé font couler de l'encre. L'assimilation de son habitus privé à un capital relationnel essentiellement littéraire lui forge un parcours mouvementé dont s'inspire son écriture autobiographico-fictive. Ses prises de position radicales en faveur du lesbianisme et la manifestation de cette cause dans son œuvre font d'elle une victime de la perversion d'un Paris pseudo-saphique et misogyne. Toutefois, son acuité à discerner le monde dans lequel elle s'érige lui permet de renverser la tendance en se réappropriant les codes de son siècle natal tout en répondant aux attentes du siècle suivant, et ce, si habilement qu'elle ne fut pas évincée du champ littéraire.

Sujet de diverses études poétiques, Renée Vivien nous apparut pour la première fois sous forme prosaïque : au travers de son recueil de nouvelles intitulé *La Dame à louve*, dans lequel l'autrice ne cesse, selon nous, d'exploiter l'imagerie fin-de-siècle. Publié en 1904, l'ouvrage offre au lecteur l'ampleur de l'ingéniosité et de l'ironie

vivienniennes, et pourtant, il ne fait que peu de bruit, que ce soit auprès de ses contemporains ou parmi les chercheurs des XX^{ème}-XXI^{ème} siècles. En cela, ce recueil nous paraît digne d'intérêt, et ce, particulièrement si nous le considérons influencé par la culture décadente. Celle que l'on surnomme la « Fille de Baudelaire »¹ semble y accomplir une jonction entre la stylistique et l'imagerie fin-de-siècle et les revendications saphico-féministes de la littérature féminine de la Belle Époque. Grâce à une lecture genrée et une approche comparatiste de *La Dame à la louve* avec la culture fin-de-siècle, nous tâcherons de démontrer que Renée Vivien réalise le travestissement d'une idéologie controversée au moyen d'une esthétique connue.

Bien que lors de sa jeunesse, Renée Vivien se passionnait pour les poètes de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, sa maturité et sa présence d'esprit lui permirent de remettre en cause ses modèles littéraires² sans pour autant s'en détacher entièrement ; à l'image de sa trajectoire, nous apprîmes à remanier notre panthéon de nouvelles figures, parmi lesquelles, elle trône. Cependant, comme elle resta submergée par la culture fin-de-siècle, nous n'en restons pas moins sensibles, et tout comme son œuvre reflète une part de son autrice, sommeille dans le choix de notre mémoire l'éclat de notre parcours...

¹ JOUBI (Pascale), « Réappropriation et reconfiguration du genre, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien » dans *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 199.

² BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2004, p. 35.

État de l'art

Bien que l'œuvre de Renée Vivien trouve un second souffle dans ce second millénaire auprès d'universitaires, la thèse d'une filiation entre l'imaginaire fantasmatique féminin de la culture fin-de-siècle et celui de l'autrice ne semble pas, en revanche, épuisée. Certes, les chercheurs conviennent d'un rapport de causalité entre la représentation misogyne d'un féminin réifié et l'écrivaine, mais ils relèvent uniquement dans son œuvre une opposition radicale à cette conception patriarcale de la femme, autrement dit, une éradication de celle-ci ; et ce, soit par la réappropriation d'anciennes légendes et la reconstruction d'une histoire littéraire exclusivement féminine, soit par la promotion d'un modèle alternatif à la phallocratie célébrant les amours saphiques et la sororité.

Figure notoire de l'étude viviennienne, Marie-Ange BARTHOLOMOT BESSOU, dans sa thèse de doctorat intitulée *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*³, partage notre constat sans pour autant l'illustrer explicitement : elle y expose le travail de relecture du légendaire par Renée Vivien et la réécriture des histoires de femmes immémoriales telles que Sappho, Lilith ou encore Vashti, et ce particulièrement dans le pan poétique de son œuvre. Loin d'occulter l'imaginaire fin-de-siècle, elle le brasse dans sa thèse sans toutefois établir une influence directe de celui-ci sur l'œuvre de l'autrice. En effet, si elle convient du regard critique envers l'imaginaire dominant fin-de-siècle dont se pare Renée Vivien, elle semble réduire la démarche de l'autrice à la contestation de ce dernier, sans davantage soulever les similitudes et son indéniable — nous le verrons — filiation avec ses prédécesseurs masculins. Bornée à l'idée que les revendications de l'autrice se veulent incompatibles avec les critères d'une littérature androcentrique, elle se concentre principalement sur le processus de réévaluation du « féminin défiguré⁴ » et les divergences opérées par l'autrice. En effet, sa thèse se fonde sur le postulat du *Principe Mâle* et *Principe Femelle* établi par Renée Vivien, selon lequel l'harmonie entre les deux sexes fut bafouée par l'obstination du *Principe Mâle* à dominer son homologue féminin ; autrement dit, le

³ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*, op.cit.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

monde se résumerait à la lutte entre ces deux principes, dans lequel l'un tient le rôle d'opresseur et l'autre celui de victime. Selon la chercheuse, Renée Vivien aurait ainsi créé un monde fictionnel parallèle à ses aspirations utopistes où ni l'homme ni ses représentations n'auraient de place, et ce dans le but de pallier l'existence d'un univers régi par les dispositions masculines n'accordant aucune considération à la femme.

Dans cette même voie, Pascale JOUBI met sa plume et son savoir à contribution en 2016 dans l'ouvrage collectif *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1914* pour nous livrer « Réappropriation et reconfiguration du gender, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien⁵ » ; article mettant en exergue la (les prises de) position de Renée Vivien dans le Tout-Paris, écrivaine à contre-courant des normes sociales et littéraires des années 1900. Au travers d'une lecture genrée de *La Dame à la louve*, Pascale JOUBI détaille premièrement la reconfiguration du genre sur la base de l'opposition entre le *Principe Mâle* et le *Principe Femelle*, témoignage du rejet de l'hétérosexualité, grâce à l'analyse des descriptions des personnages qui s'avèrent antinomiques entre eux et *a fortiori* contraires à la culture hétérosexiste traditionnelle. En outre, il ressort de l'analyse du choix de narration, à savoir une voix masculine, que Renée Vivien tâche de dénoncer la « vraie nature » du mâle tout en prenant la liberté de faire avouer à ses personnages masculins leur infériorité, habituellement masquée. Ce choix discursif se donne ainsi à lire comme un *gendered discourse*⁶. En outre, la chercheuse démontre qu'en plus de formater un archétype masculin, l'autrice construit trois modèles d'identité féminine dont l'un est conforme aux attentes de la société (la femme traditionnelle) tandis que les deux autres (l'amazone et l'amante saphique) appartiennent à son monde utopique. Cette femme traditionnelle se manifeste surtout par son absence, car les femmes du recueil incarnent son antithèse et sont dépourvues des qualités normalement attendues : la sensualité, la beauté, le charme, et la faiblesse — thèse que ce travail tentera de réfuter. Tout comme sa prédécesseure, Pascale JOUBI, par l'analyse spatio-temporelle de *La Dame*

⁵ JOUBI (Pascale), « Réappropriation et reconfiguration du gender, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien », *op.cit.*, pp. 199-214.

⁶ « C'est-à-dire un discours qui n'affecte pas la neutralité, mais qui porte fortement les marques d'une sexuation » dans : JOUBI (Pascale), *op.cit.*, note 7.

à *la louve*, rend compte de l'élaboration par Renée Vivien d'un monde qui se veut chimérique et la volonté de se réapproprier Mytilène en lieu paradisiaque, univers atemporel. L'outil du genre permet donc à la chercheuse de mettre en lumière la reconfiguration des identités sexuées et sexuelles dans *La Dame à la louve* et de lire l'œuvre comme un vecteur de préconisation du modèle qui repose sur l'incompatibilité affective et sexuelle entre l'homme et la femme, et sur le fossé qui les sépare.

Notons que Pascale JOUBI n'est pas la première à se livrer à l'étude de *La Dame à la louve* sous le prisme des *gender studies*, en 2012, Martine REID la devance dans son article intitulé « Figurations des sexes dans *La Dame à la louve*⁷ » et avant cela, Marie-Ange BARTHOLOMOT BESSOU avait déjà consacré une partie de son article « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien⁸ » à l'analyse de deux nouvelles du recueil en question : « Le Voile de Vasthi » et « L'Amitié Féminine ».

La première, Martine REID, tente de restituer une forme d'homogénéité à *La Dame à la louve*, recueil de récits *a priori* considérés comme disparates en raison de l'éclectisme thématique et de la divergence temporelle et spatiale entre les nouvelles. Elle décèle toutefois une cohérence à travers trois aspects de l'œuvre : dans le choix narratif (à la première personne, souvent masculine), dans le choix d'un cadre non conventionnel (dont l'atmosphère varie selon le genre de protagonistes, d'une part idyllique en l'absence d'hommes, d'une autre conflictuelle en leur présence) et dans la représentation du masculin, du féminin et de leurs rapports.

Marie-Ange BARTHOLOMOT BESSOU propose quant à elle un condensé de son travail doctoral⁹ paru en 2012, dans un article au sujet de la réinterprétation par Renée Vivien d'épisodes du *Livre d'Esther* et du *Livre de Ruth* à travers deux nouvelles de son recueil. L'autrice accomplit un renversement moral de l'insurrection de Vasthi contre l'ordre dominant, jusque-là blâmée pour ses écarts, puis célébrée pour s'être octroyé une forme d'indépendance et de liberté d'action grâce à une nouvelle version de l'histoire. La

⁷ REID (Martine), « Figurations des sexes dans *La Dame à la louve* » dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, sous dir. ALBERT (Nicole G.) et ROLLET (Brigitte), Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2012, pp. 43-52.

⁸ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », 2009, pp. 141-154.

⁹ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*, op. cit.

chercheuse décrit le procédé employé par l'autrice à cette fin, autrement dit une stratégie discursive qui déplace la focale du côté d'un personnage féminin, ce qui apporte un point de vue différent au verset biblique promouvant un système phallogentrique et restitue une voix à celles qui n'avaient pas droit à la parole. En outre, elle démontre que la mise en relief d'un texte ancien, le retour aux racines littéraires, permet à Renée Vivien d'illustrer l'impact des représentations véhiculées par le système patriarcal sur les interactions entre les femmes ; tel est le cas du *Livre de Ruth* au sein duquel la sororité règne. Par le biais de la réécriture de ce texte, Renée Vivien tente de prouver que l'inimitié et la rivalité féminine contemporaine sont le fruit de l'androcentrisme puisque la solidarité féminine figure comme ancienne matrice relationnelle.

Si le travail de Marie-Ange BARTHOLOMOT BESSOU, Pascale JOUBI et Martine REID semble s'apparenter à celui que nous nous évertuons à réaliser, l'influence de la culture fin-de-siècle sur Renée Vivien y fait cependant défaut, angle d'attaque fondamental de notre recherche. En revanche, l'influence fin-de-siècle sensible dans l'œuvre de Renée Vivien est pour la première fois soulevée par Virginie SANDERS dans sa thèse doctorale intitulée « Vertigineusement j'allais vers les Étoiles », *La poésie de Renée Vivien (1877-1909)*¹⁰. L'étude socio-littéraire qu'entreprend la chercheuse, notamment par le biais de la réception critique de la poétesse, révèle que des similitudes stylistiques avec Verlaine, Baudelaire, Gautier ou encore l'École parnassienne étaient déjà soulignées par ses contemporains. Sans pour autant focaliser son discours sur l'analyse textuelle et rhétorique de l'œuvre vivienne, Virginie SANDERS atteste de l'empreinte baudelairienne, autant isotopique que formelle, dans son versant poétique. Si l'exhumation des critiques contemporaines et posthumes de Renée Vivien amène la chercheuse à évoquer un lien entre l'autrice et ses prédécesseurs et si elle s'attelle à une étude lexicale de la poésie vivienne au moyen de schéma de fréquences, elle ne s'essaye pas pour autant à une analyse thématique en résonance à l'imaginaire fin-de-siècle ; ce que nous visons de réaliser. En outre, une vaste partie de sa thèse se penche sur l'étude du Tout-Paris de la Belle Époque bousculé par l'émergence de l'écriture féminine, parallèlement à la montée du féminisme, ainsi que sur les positions et prises de position

¹⁰ SANDERS (Virginie), « Vertigineusement, j'allais vers les étoiles » : *la poésie de Renée Vivien (1877-1909)*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

de ces écrivaines face à une société androcentrée. Sur la base des théories institutionnelles de Jacques DUBOIS¹¹, la chercheuse prouve que les écrivaines de la Belle Époque se livrent à une lutte de la reconnaissance en s'inclinant face aux règles de cooptations et d'exclusions régies par l'institution de la littérature, champ clos et profondément hétéronormé qui tend à marginaliser les œuvres féminines. Ainsi, cette étude met en lumière la posture contestataire et polémique adoptée par Renée Vivien au péril de sa notoriété et de ses rapports avec ses homologues féminines, quant à elles soumises aux tabous discursifs sur le saphisme perpétrés par le milieu littéraire essentiellement masculin.

A fortiori, l'article écrit en 2009 par Elena THUAULT, « Le Vampirisme dans les œuvres de Renée Vivien¹² » se rapproche des objectifs de notre étude, puisque la chercheuse, bien qu'elle ne renvoie pas à l'imaginaire décadent, y pointe entre autres la thématique de la lycanthropie et du vampirisme — bel et bien fin-de-siècle — dans la nouvelle « La Dame à la louve ». Pour ce faire, Elena THUAULT construit un parallèle entre la représentation physique et psychique de la protagoniste et celle du vampire ou du loup-garou, tout en recourant aux décors et à l'ambiance de la nouvelle.

Entre ces études de genre, de sociologie et d'analyse, l'article de Jean-Paul GOUJON, « Renée Vivien et les éditions Lemerre (d'après des lettres inédites)¹³ », dénote, mais éclaire. En effet, à travers les correspondances entretenues par Renée Vivien avec Eugène Vallée (le prote de l'imprimerie Lemerre), le chercheur nous renseigne davantage sur l'acharnement correctionnel de l'autrice et sur la signification de ses choix éditoriaux : d'abord chez Alphonse Lemerre (éditeur des Parnassiens) puis chez Edward Sansot¹⁴.

¹¹ DUBOIS (Jacques), *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, 1978.

¹² THUAULT (Elena), « Le Vampirisme dans les œuvres de Renée Vivien » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », 2009, pp. 155-168.

¹³ GOUJON (Jean-Paul), « Renée Vivien et les éditions Lemerre (d'après des lettres inédites) » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », 2009, pp. 43-54.

¹⁴ Edward Sansot (1864-1925) investit le domaine de l'édition à partir de 1903, rue Saint-André-des-Arts à Paris, en privilégiant les éditions à compte d'auteur. Il publie notamment des ouvrages d'Emilienne d'Alençon, Maurice Barrès, Alfred Jarry ou encore Jean Paulhan. En outre, sa collection « Les Célébrités d'aujourd'hui » consacre des ouvrages biographiques à plusieurs écrivains, dont Renée Vivien, Rachilde et Pierre Louÿs. Un pied aussi bien en France qu'à Milan, Edward Sansot est proche de l'écrivain futuriste Marinetti ainsi que d'autres intellectuels italiens.

Par ailleurs, Jean-Paul GOUJON lève le voile sur la raison pour laquelle l'autrice ne fut pas éditée au Mercure de France, maison d'édition des symbolistes de seconde génération, tout en relevant que « son œuvre refl[ète] l'influence de Baudelaire et de certains symbolistes¹⁵ ».

Enfin, Renée Vivien fait de brèves apparitions dans des ouvrages tels que celui de Shari BENSTOCK, *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940*¹⁶ ou celui de Nicole G. ALBERT, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*¹⁷, dans lesquels un lien lui est prêté avec la culture fin-de-siècle.

L'ouvrage de Shari BENSTOCK déterre l'hypocrisie du Paris début XX^{ème} prétendument saphique en pointant le procédé littéraire d'érotisation de la lesbienne par les écrivains masculins. La chercheuse démontre, d'une part, la divergence entre les pratiques amoureuses féminines et les représentations stigmatisées, totalement fantasmées, que s'en font les hommes et, d'autre part, les réactions de dégoût auxquelles font face les homosexuelles. Selon BENSTOCK, le cas de Renée Vivien, lesbienne ensevelie dans la dépression et abonnée au jeûne, servait de parfaite justification aux craintes de la société parisienne sur le lesbianisme : « pour beaucoup, les homosexuels des deux sexes étaient victimes de la haine de soi et leurs souffrances étaient causées en grande partie par le dégoût qu'ils éprouvaient pour leur dépravation.¹⁸ » Il est également fait mention de Renée Vivien au travers de sa relation avec l'écrivaine Natalie Clifford Barney et, surtout, au sujet de ses transgressions morales et sociales. La chercheuse confronte la manière dont chacune des deux véhicule son saphisme : l'une, inspirée par l'imaginaire fin-de-siècle androcentré, par Baudelaire et ses héritiers, se réapproprie leur plume et cultive « la mystérieuse fatalité » des femmes ; l'autre l'éradique et « contre la crainte morbide des hommes envers les hommes [...] non pas en récupérant la “lesbienne aliénée des décadents” comme l'aurait fait Renée Vivien, mais en dépouillant l'image de la lesbienne de ses connotations anti-masculines.¹⁹ »

¹⁵ GOUJON (Jean-Paul), *op. cit.*, p. 161.

¹⁶ BENSTOCK (Shari), *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940*, Paris, Des femmes, « Essais », 1987.

¹⁷ ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005.

¹⁸ BENSTOCK (Shari), *op. cit.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 297.

Nicole G. ALBERT, quant à elle, s'évertue à retracer l'invasion de la tribade²⁰ dans les lettres depuis son apparition au dernier tiers du XIX^{ème} siècle, à savoir depuis la mêlée symboliste jusqu'aux écrivains de la Décadence. Ce parcours littéraire la conduit à rencontrer la figure tutélaire du saphisme, la poétesse gréco-antique Sappho, et sa réhabilitation en une divinité inaccessible par Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (1857), puis sa réappropriation par Renée Vivien. Plus que s'intéresser à l'imaginaire féminin fin-de-siècle, elle étudie principalement la réception de l'homosexualité féminine et la fascination obsessionnelle que suscitent les amours saphiques chez les auteurs masculins. Ses recherches la mènent au constat d'un véritable « commerce charnel²¹ » du couple lesbien, sujet au « fétichisme, [à] la nécrophilie et [à] la bestialité²² » sous les plumes décadentes. Par conséquent, l'engouement de ce sujet d'exploration laisse place à une rhétorique hétérosexu[le] de la passion amoureuse.

Au sein de cet ensemble théorique, l'objet de cette étude vise donc à nuancer la rupture de Renée Vivien avec l'imaginaire décadent/symboliste défendue par la plupart des chercheurs ainsi qu'à illustrer textuellement l'influence fin-de-siècle démontrée sociologiquement par certains, mais également dans sa poésie par d'autres ; et ce, à la fois par la biais de facteurs sociologiques probants, mais encore à travers une œuvre évocatrice, *La Dame à la louve*, dès lors analysée à l'aune d'une nouvelle thèse. Contrairement à sa poésie essentiellement lesbienne, la prose viviennienne offre un regard novateur en ouvrant la porte à l'étude des interactions entre protagonistes de sexes opposés. *A fortiori*, le procédé discursif du travestissement de la voix narrative – narrateur masculin - laisse souvent la place à une description du féminin sensiblement soumis à une sorte de *male gaze*²³ littéraire ou, tout du moins, à une représentation de la femme stéréotypée. Par conséquent, notre analyse tentera de démontrer que Renée Vivien, plutôt que d'exclure totalement la culture fin-de-siècle, la reprend en vue de la détourner et de

²⁰ « Terme qu'on évite d'employer. Femme qui abuse de son sexe avec une autre femme. » Dictionnaire du français *Littré*.

²¹ ALBERT (Nicole G.), *op. cit.*, p. 70.

²² *Ibid.*, p. 83.

²³ « Processus d'objectification des femmes, dans le but d'exciter celui ou celle qui les regarde (spectateur ou personnage masculin) ». Il s'agit souvent d'une mise en scène du corps féminin sur la base d'un imaginaire masculin. En terminologie freudienne, nous pourrions également parler de scopophilie ou pulsion scopique (pulsion sexuelle exprimée par le plaisir d'un individu à posséder l'autre par le regard). BREY (Iris), *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, « Les Feux », 2020, pp. 25, 30.

tourner en dérision l'homme. Autrement dit, nous démontrerons qu'elle se sert d'une culture littéraire attentant à l'image féminine pour en extraire une force et ériger ses femmes en véritable symboles d'indépendance ; procédé que nous nous plairions presque à appeler la *fatalitude vivienne*²⁴.

Méthode

En vue de concrétiser notre objectif, le présente étude se scindera en deux parties distinctes. La première partie de ce travail se penchera sur la trajectoire littéraire de Renée Vivien à l'aune de faits biographiques et de concepts sociologiques. D'emblée, l'entreprise de notre étude, à savoir d'établir une filiation entre Renée Vivien et ses prédécesseurs fin-de-siècle, se marquera par les choix éditoriaux de l'autrice, ses références littéraires et divers témoignages contemporains. Cette partie rendra également compte de l'ambivalence des rapports entretenus par l'autrice avec Paris, ville d'espoirs et de désillusions. En sus, la vue panoramique de son œuvre, c'est-à-dire dans sa généralité, amorcera d'ores et déjà les aspirations sociétales de l'autrice, ainsi que son tempérament marginal.

La seconde partie de ce travail s'ouvrira sur une restitution de l'imaginaire féminin fin-de-siècle. Cette étape se vaudra indispensable à la poursuite de notre objectif : témoigner d'une quelconque influence fin-de-siècle sans même la détailler n'aurait aucun sens. Du Vampire à la Prostituée, en passant par l'Androgyne, la Femme Fatale se découvrira progressivement des costumes dont le masculin la pare pour répondre au spectacle de ses fantasmes. En outre, à la suite d'une présentation du recueil de *La Dame à la louve*, il conviendra d'en extraire le portrait du féminin, en résonance aux représentations féminines fin-de-siècle, ce que nous parviendrons à dégager par la confrontation des nouvelles entre-elles. Dans ce dessein, la rhétorique, la narratologie et

²⁴ Mot-valise de notre invention par analogie aux notions de « Négritude » et de « Belgitude », formé par suffixation (-itude) afin d'exprimer un état d'oppression et/ou d'aliénation. La première notion, inventée par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor dans les années 1930, renvoie à une mouvance littéraire post-coloniale durant laquelle les auteurs se réapproprient et réinventent leur identité noire en réaction à l'oppression littéraire (« littérature patronnée ») exercée par le colonisateur. La seconde notion, forgée par le sociologue Claude Javeau et l'écrivain Pierre Mertens, renvoie quant à elle à un repli des écrivains sur leur identité belge pour mieux l'affirmer. Toutes deux reposent sur une préoccupation identitaire de laquelle découle une réappropriation de sa culture par l'auteur, ce que Renée Vivien réalise avec l'imaginaire misogyne de la Femme Fatale.

l'analyse textuelle seront d'un indispensable recours et, davantage, dans le dernier chapitre de cette étude consacré au travestissement de la voix narrative et de la distanciation ironique de Renée Vivien.

PREMIÈRE PARTIE
Vivien sous l'influence fin-de-siècle : pour une analyse
sociologique

Chapitre premier

Renée Vivien et l'entre-deux

Entre Paris et Londres

Entre l'absence d'un père disparu et celle d'une mère endeuillée trop occupée à s'adonner à l'errance, Pauline Mary Tarn s'inscrit dans un environnement familial instable²⁵. L'enfance agitée de la jeune fille et le brouillage des repères parentaux engendrent un déficit identitaire qui se traduit par l'acquisition d'un capital culturel extrinsèque à ses origines. En effet, elle rejette symboliquement sa nationalité américaine de même que son héritage paternel anglophone pour se tourner vers une ville aux bras ouverts : Paris, lieu de refuge. Dès le printemps 1878, les Tarn s'installent à la capitale au 23, Avenue du Bois-de-Boulogne, et y demeurent, malgré le décès du père, pendant douze années en raison de la francophilie maternelle. Or, en 1890, alors que Pauline Tarn réside au pensionnat de Fontainebleau, son tuteur exige son retour à Londres sous peine de couper les vivres à la famille Tarn²⁶ ; il s'agit d'une double peine pour cette Française de re-naissance qui, en plus de quitter une culture dont elle s'était éprise, se voit dans l'obligation de s'acclimater à L'Étrangère — anagramme métonymique — notamment par le réapprentissage de sa langue natale, l'anglais. Habitée par un sentiment d'exil, elle manifeste une haine exacerbée à peine voilée envers le Grand Londres, cette « horrible ville noire²⁷ », et ses « mufles²⁸ » d'habitants, tout en nourrissant en contraste son émerveillement pour sa ville d'accueil : si « [son] père était anglais, ce n'[était] pas une

²⁵ En ce qui concerne les faits biographiques, ce chapitre a entièrement été réalisé sur la base des ouvrages de ALBERT (Nicole G.), « Postérités de Renée Vivien » dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, *op.cit.*, pp. 87-96. ; ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre » dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, *op. cit.*, pp. 7-12. ; BACCHIONI (Lucie), « Ma vie et mes idées. L'enfance d'une poétesse » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, *op. cit.*, pp. 17-30. ; BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.* ; BENSTOCK (Shari), *op.cit.* ; FERLIN (Patricia), *Femmes d'encrier*, Courtry, Christian de Bartillat, « Gestes », 1995 ; GOUJON (Jean-Paul), *op. cit.* ; GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, Paris, Régine Deforges, 1986. En revanche, l'analyse sociologique du parcours relationnel et sentimental de Renée Vivien est le fruit de notre réflexion.

²⁶ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ VIVIEN (Renée), extrait de sa correspondance avec Marie CHARNEAU dans BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien.*, *op. cit.*, p. 33.

raison pour qu'[elle] le soi[t]²⁹ ». Ce refus identitaire la conduit à dédaigner la dénomination de *miss*³⁰ ainsi qu'à se façonner un capital scolaire au profit du français, ce dont elle se targue auprès de la reine Victoria en lui faisant l'affront de son excellence en composition française³¹. De plus, elle offre une place de prédilection à Baudelaire et ses héritiers tel que Pierre Louÿs dans son répertoire littéraire, avant de reconsidérer son panthéon littéraire et son admiration à leur égard durant les années 1900³². Lors du décès du grand-père paternel, une porte vers Paris s'entrouvre, cependant, sa mère, sous prétexte d'une fugue, s'évertue à la faire enfermer pour dérangement mental afin de capter en sa faveur la part de fortune censée revenir à sa fille. Suite au procès relatif à ces allégations, Pauline, devenue pupille de la Cour de Chancellerie, est assignée à résidence en Grande-Bretagne jusqu'à sa majorité³³. Cloîtrée dans une cage dorée, elle décèle en l'écriture et les villégiatures qui lui sont autorisées une forme d'exutoire. Elle vante dans son carnet de voyage³⁴ le Paris paradisiaque des vacances passées aux côtés de Violette Shilitto, son amie d'enfance et source poétique, dont le nom arpente ses vers, tantôt au travers d'un motif floral, tantôt au travers d'une couleur. Lorsque Pauline Tarn atteint sa majorité en 1898, nantie d'une richesse héritée d'un père rentier et, par conséquent, assurée financièrement jusqu'à la fin de ses jours, elle est désormais libre d'accomplir ce à quoi elle se destine depuis des années : se réinventer à Paris, centre de toutes les libertés. En ces années 1898-1899, la ville française s'élève en objet de fascination aux yeux du monde entier : artistes, intellectuels, célébrités ou figures notoires de toutes nationalités et classes sociales se fréquentent³⁵. Outre l'affranchissement d'un capital culturel, Pauline Tarn reconfigure son habitus par l'appropriation d'une langue et d'un pays. Par conséquent, sa trajectoire semble déjà tracée, mais c'est sans compter une carrière littéraire alambiquée par une posture contestataire et un capital relationnel aussi littérairement générateur que destructeur. De l'admiration à l'érotomanie, il n'y a qu'un pas : la Renée Vivien en devenir aime Paris, mais Paris l'aimera-t-elle ?

²⁹ VIVIEN (Renée), extrait de sa correspondance avec Marie CHARNEAU dans *op. cit.*, p. 34.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien », *op. cit.*, pp. 142-143.

³³ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.*, p. 36.

³⁴ BACCHIONI (Lucie), *op. cit.*, p. 17.

³⁵ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.*, pp. 39-40.

Entre Natalie et Hélène

À peine installée dans sa chambre de la Rue Crevaux, dès l'hiver 1899-1900, Pauline Tarn entretient une idylle avec Natalie Clifford Barney, fraîchement séparée de la demi-mondaine Liane de Pougy, et transfère ses bagages à l'appartement conjugal, 33, Rue Alphonse de Neuville³⁶. Par l'intermédiaire de son amante, elle goûte à la frivolité des événements de sociabilité littéraire, notamment à l'occasion d'un voyage aux États-Unis en sa compagnie, lors duquel cette dernière se livre aux badinages mondains et aux plaisirs de cette vie festive à la lumière de regards réprobateurs. Tourmentée par les amours fantaisistes de sa muse, désenchantée par l'immoralité du Tout-Lesbos cosmopolite, Pauline Tarn refuse de réitérer l'expérience et se retranche dans l'écriture, laissant Natalie Barney faire la fête et voyager seule en 1901³⁷. 1901, trépidante année qui entraîne la métamorphose de Pauline Tarn, l'adolescente emplie d'espoir, en Renée Vivien, l'écrivaine désabusée. Elle se heurte d'abord au décès de Violette en avril, neuf jours avant la publication de son premier recueil *Études et Préludes*, puis elle fait face à sa rupture — une parmi tant d'autres — avec Natalie Barney en juillet³⁸. La perte des deux femmes de sa vie dévaste l'inconsolable Renée Vivien et dévoile sa nature dépressive. Les tentatives de l'écrivaine pour oublier son amante sont vaines : les missives et protestations d'amour envoyées à Natalie, l'*Unique*, ainsi que la succession de conquêtes la renvoient constamment à sa solitude. À ses maux, un seul remède : sa plume.

En novembre 1901, de manière à se rattacher aux souvenirs de Violette, son ancienne voisine, Renée Vivien déménage à la résidence où elles ont toutes deux grandi, 23, avenue du Bois-de-Boulogne. Simultanément à la disparition de son amie, au détour d'un salon, une nouvelle figure féminine s'introduit dans son entourage à la fois personnel et littéraire — les deux se confondent — essentiellement composé de consœurs : Hélène de Zuylen, son aînée de quatorze ans, déjà mariée et mère. Renée Vivien s'investit dès lors dans une liaison sentimentale bénéfique, voire féconde puisqu'aux côtés de la baronne, l'écrivaine se renferme dans une période de travail opiniâtre et d'acharnement

³⁶ GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op. cit., p. 118.

³⁷ FERLIN (Patricia), op. cit., p. 122. ; BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, op. cit., p. 42. ; GOUJON (Jean-Paul), *Ibid.*, pp. 141-145, pp. 173-178.

³⁸ GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, op.cit., pp. 167-174.

réductionnel³⁹. Si Natalie Barney lui avait inspiré la matière de son œuvre, Hélène de Zuylén lui donnait la force de la réaliser. Délaissée et offensée dans son orgueil, Natalie Barney n'octroie qu'un bref moment de répit à son amante et revient à la charge afin de la récupérer⁴⁰. Jusque 1907, s'en suivent alors les voyages d'asile et les tumultes passionnels du triangle Barney-Vivien-Zuylén, auquel s'ajoutera en 1904 la turque Kérimé Turkhan Pach, son amante épistolaire⁴¹. Passionnée et malmenée par l'une, attachée et épaulée par l'autre, l'écrivaine ne se résout guère à faire de choix : c'est sur l'une, la matrice, et par l'autre, la force motrice, qu'elle écrit. Il ne fait aucun doute que le capital relationnel de l'autrice détermine sa trajectoire littéraire autant en ce qui concerne sa productivité rédactionnelle que les thématiques qu'elle aborde dans ses romans : Renée Vivien est mue par la volonté de bâtir un monde parallèle poétique et fantasmé, calqué sur ses déboires sentimentaux ; ce qui relève presque d'une délectation de sa souffrance ou d'un spleen créateur. Héritage de la culture fin-de-siècle, cet attrait pour la morbidité et la maltraitance par la femme aimée, dont nous reparlerons, ne résume pas l'œuvre de Renée Vivien : elle se targue également d'une posture littéraire et sociale contestataire qui réforme l'imaginaire et les codes établis, ce qu'il convient de rappeler.

*Entre espoir et désillusion*⁴²

En se rendant à la capitale, Pauline Tarn pensait s'évader du pays qui avait condamné Oscar Wilde vers celui de l'indulgence. Or, la réalité s'avère éloignée des idéaux auxquels elle aspirait ; c'est la désillusion. À travers l'impression d'ouverture d'esprit et de liberté de mœurs qui s'en dégage, la société parisienne du début XX^{ème} reste moralement et socialement très normative⁴³. Sous le masque de la tolérance se cache une réelle contradiction basée sur la divergence entre la représentation androcentrée du lesbianisme et ce dont il en retourne : un fossé se creuse entre l'illustration du saphisme

³⁹ GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. op. cit.*, pp. 187-203.

⁴⁰ FERLIN (Patricia), *op. cit.*, p. 125. ; GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. op. cit.*, p. 204.

⁴¹ FERLIN (Patricia), *op. cit.*, pp. 128-129.

⁴² Sous-chapitre réalisé sur la base des ouvrages de BENSTOCK (Shari), *op. cit.* et ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle, op. cit.* ; BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, op. cit.*

⁴³ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien, op. cit.*, p. 52.

formatée par les mythes, destinée à répondre aux fantasmes masculins, et les relations concrètement vécues entre les femmes. Paris concède ainsi une liberté d'expression sexuelle tout en imposant un stéréotype basé sur la perception masculine du saphisme⁴⁴. Depuis 1880, la tribade, symbole de la sensualité et des voluptés, fascine plus qu'elle ne dérange. Ce thème offre aux romanciers égrillardes un terrain de jeux assez vaste pour exprimer leur perversité, et ce, au travers du voyeurisme et de l'érotisation d'une orientation sexuelle. « Plus qu'un fait de société, le saphisme est avant tout de l'ordre du discours⁴⁵ ». Ce phénomène prend un essor considérable au moment où les écrivains de la Décadence, parfois issus du courant symboliste, se passionnent pour les sujets dérangeants, voire morbides⁴⁶. Après *La Fille aux yeux d'or* (1835) de Balzac et *Mademoiselle de Maupin* (1850) de Théophile Gautier, Baudelaire ouvre véritablement la voie en 1857 avec ses « Femmes damnées » dans les *Fleurs du mal*, titre définitif de l'œuvre après avoir songé à *Les Lesbiennes*, recueil pour lequel un procès est intenté pour outrage à la morale publique, à la moralité religieuse et aux bonnes mœurs en raison de passages considérés comme lascifs et obscènes. Dix ans plus tard, un autre poète s'attire les foudres de la justice : Verlaine publie sous pseudonyme (Pablo de Herlagnez) sa série des *Amies* (1867), sous-titrées « Scènes d'amour saphique », dans laquelle la Sappho baudelairienne mystérieuse se résume à une figure sensuelle et charnelle, victime de fétichisme, de même que chez ses successeurs tel que Joséphin Péladan et sa *Décadence latine* (1884-1925)⁴⁷. Cette conception littéraire du lesbianisme résulte en réalité de l'idéologie misogyne fin-de-siècle et de la production d'un imaginaire de la femme qui abrite les fantasmes et les craintes de l'homme⁴⁸, nous en reparlerons. L'extravagante recrudescence de l'homosexualité se donne à lire comme une nouvelle forme d'étrangeté à exploiter. Il n'est donc pas étonnant que la société de la Belle Époque écope de la Sappho décadente puisque les artistes de la Modernité la transforment en archétype.

⁴⁴ BENSTOCK (Shari), *op. cit.*, pp. 61-62. ; SANDERS (Virginie), *op. cit.*, p. 121.

⁴⁵ ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 224.

*Entre héritage et marginalité de la culture fin-de-siècle*⁴⁹

Si la tribade conforme à l'idéologie masculine, à savoir sensuelle et exempte d'une homosexualité physiquement apparente, inspire les écrivains, celle qui y dénote est soit fustigée par la critique, soit réduite à son hypersexualisation ou à sa présumée folie viscérale⁵⁰. *A fortiori*, l'entrée des femmes en littérature n'a pas lieu sans encombre : la plupart de leurs collègues mâles décèlent en cette émergence un nouvel obstacle à leur réussite, une adversité à leur rétribution, et s'évertuent ainsi à disqualifier leur production, notamment en les accusant d'homosexualité. Les paroles de Virginie SANDERS ne peuvent pas mieux résumer la situation :

Les critiques, détenteurs du pouvoir symbolique, ne sont pas prêts à leur permettre le partage des biens culturels que la corporation androcentrique cherche à réserver aux seuls représentants de la gent masculine. Aussi, ils adoptent — consciemment ou inconsciemment — une variété de stratégies qui contribuent à marginaliser les réalisations littéraires de leurs collègues féminines, stratégies qui se sont révélées d'une efficacité exemplaire.⁵¹

Par conséquent, nombreuses écrivaines homosexuelles se plient aux exigences de leur homologue, soit par peur d'être exclues du champ littéraire, soit en raison de facteurs extra-littéraires qui prédisposent la réception de leur œuvre : l'insertion de nombreuses écrivaines dans le monde des lettres, comme Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus ou encore Natalie Clifford Barney, dépend considérablement de leur position sociale, mais également de l'influence de leurs appuis masculins — auxquels elles doivent reconnaissance et subordination⁵². Qui plus est, toute déclaration d'homosexualité féminine positionne son émettrice en butte aux réactions de peur et de répulsion, autant de la part des femmes que des hommes. Appartenant déjà à un genre considéré comme inférieur (le sexe féminin), celles qui affichent leur homosexualité sont indignes de

⁴⁹ Sous-chapitre réalisé sur la base des ouvrages de BENSTOCK (Shari), *op. cit.* ; ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, *op. cit.* ; IZQUIERDO (Patricia), « Renée Vivien à rebours. De la littérature féminine de la Belle Époque » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, *op. cit.*, pp. 31-42. ; BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.* ; SANDERS (Virginie), *op. cit.*

⁵⁰ FERLIN (Patricia), *op. cit.*, p. 143 ; ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, *op. cit.*, pp. 83, 230.

⁵¹ SANDERS (Virginie), *op. cit.*, p. 117.

⁵² *Ibid.*, pp. 115-117.

considération, car non conformes aux codes de l'hétéronormativité⁵³. En outre, le cas de Renée Vivien tend à confirmer l'opinion publique qui définit l'homosexualité comme déviance morale et psychologique⁵⁴ : la médiatisation dans le champ littéraire de son addiction à l'alcool et de ses jeûnes incessants exhibe son habitus tel un élément probant des maladies mentales dont sont soi-disant affectées les lesbiennes⁵⁵. D'abord consciente des critiques auxquelles elle s'expose et sous les conseils de la mère de Violette, Renée Vivien signe ses premières œuvres *R. Vivien* ou *René Vivien*, laissant planer le doute quant à son genre⁵⁶. Le 14 juin 1902, en apprenant que le journaliste M. Lapauze disposerait de renseignements sur son identité grâce à Pierre Louÿs, elle adresse au poète ces quelques mots empreints de rancœur :

Je vous prierai... de bien vouloir garder le secret de ma personnalité mondaine. Non pas tant pour moi à qui toutes ces choses sont profondément indifférentes, mais pour ma famille qui se désolerait si elle apprenait mes pèlerinages littéraires à Mytilène.⁵⁷

Très vite, la malice subordonne l'instinct protecteur : aux exemplaires transmis à la critique se joint une carte de visite en provenance d'un prénom masculin (*R. Vivien*). Plus que d'être un bouclier, sa signature devient un leurre et l'autrice se plaît à cultiver le mystère de son identité⁵⁸. Plusieurs font les frais de l'ingéniosité viviennienne, tel est le cas du jeune poète Charles Fuster qui clama à son auditoire au sujet d'*Études et Préludes*, lors d'une conférence à la salle de Capucines : « combien on sentait ces vers vibrants d'amour écrits par un tout jeune homme idolâtre d'une première maîtresse⁵⁹ ».

Cependant, la fuite du temps entraîne un renversement de position : l'écrivaine ne se cache plus, elle s'expose⁶⁰. L'hypocrisie de la société et ses prescriptions — qu'elle juge révoltantes — ne font qu'attiser ses revendications homosexuelles ainsi que sa posture contestataire et, par conséquent, son retrait de la sociabilité littéraire. Par ses prises de position littérairement visibles, nous constatons un fort investissement de son

⁵³ BENSTOCK (Shari), *op. cit.*, p. 62.

⁵⁴ ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁶ IZQUIERDO (Patricia), *op. cit.*, p. 32.

⁵⁷ SANDERS (Virginie), *op. cit.*, p. 120.

⁵⁸ GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses.*, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁹ IZQUIERDO (Patricia), *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰ JOUBI (Pascale), *op. cit.*, p. 191. ; ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 240.

capital symbolique, et ce, au détriment de sa notoriété. Dès lors, Renée Vivien entend mettre à profit sa littérature pour contester le règne viril, réévaluer l'image de la femme et promouvoir un modèle alternatif à l'androcentrisme. Pour ce faire, elle reconfigure le mythe de Sappho, faisant d'elle l'incarnation de son combat, et crée un univers à la fois dénué de présence masculine et dominé par des figures glorieuses⁶¹. À défaut d'admirer ses contemporaines, « sans doute implicitement [Renée Vivien] voulait-elle se retrouver en cette aristocrate éclairée qui se mêla aux luttes politiques qui déchiraient alors Lesbos⁶² ». Parallèlement à la fervente défense d'un monde saphique essentiellement féminin, sa misandrie s'accroît. Force est de constater une incompatibilité entre les prises de position vivienniennes et le champ social de la Belle Époque : plus que d'exprimer son orientation sexuelle, Renée Vivien encense l'homoérotisme et l'infécondité en s'opposant au mariage, à la maternité et à l'homme⁶³. Cette radicalité d'opinion la conduit à une réorientation de son capital relationnel : dotée d'une réputation sulfureuse antagonique à l'axiologie du saphisme édulcoré et l'image policée⁶⁴ analogue à l'imaginaire masculin que prônent ses consœurs, l'écrivaine est mise à l'index. Son refus de se soumettre à la doxa édictée par l'institution littéraire phallogratique l'amène à s'éloigner des artistes féminines de son époque, autant sur le plan social que sur le plan littéraire. Face à « la poésie lyrique amoureuse vitaliste et chaleureuse⁶⁵ » de ses contemporaines, son écriture d'influence décadente témoigne d'un attrait pour la morbidité et d'un bouleversement des « isotopies dominantes⁶⁶ ».

La marginalité de Renée Vivien est cependant contrebalancée par une forme d'héritage de la culture fin-de-siècle. Aucune déclaration de l'autrice n'atteste de l'influence des poètes de la modernité sur son œuvre, *a contrario*, la critique de ces derniers figure à la fois dans ses romans, mais également dans une lettre transmise à Pierre Borel, l'été 1906, au sujet de son compte rendu de *La Venus des Aveugles*, dans laquelle l'autrice relève les inexactitudes du portrait dressé par le journaliste : « Je ne demeure

⁶¹ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.*, pp. 117-118 ; ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre », *op. cit.*, pp. 10-11.

⁶² FERLIN (Patricia), *op. cit.*, p. 126.

⁶³ ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre », *op. cit.*, p. 10. ; IZQUIERDO (Patricia), *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴ ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre », *op. cit.*, p. 10

⁶⁵ IZQUIERDO (Patricia), *op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

point claustrée dans une maison près du Luxembourg. Je ne possède point un buste de Baudelaire, dont je n'aime point les *Femmes Damnées*...⁶⁷ ». En outre, dans *La Dame à la louve*, l'« envieux⁶⁸ » narrateur de la nouvelle intitulée « La Splendide Prostituée » déclare à son interlocutrice : « Mais que t'importent ma vie et mes pensées, [...] à toi qui graves dans le marbre les noms insignifiants des rois et dédaignes le nom obscur des bons poètes ? à toi qui places Hugo, le prince des bourgeois, plus haut que Rimbaud et Charles Cros⁶⁹ ». Le narrateur se faisant la caricature du poète fin-de-siècle – nous le verrons –, ces propos au sens antiphrastique se donnent à lire, à l'aune d'une distanciation ironique vivienne, comme une forme de dépréciation de Rimbaud et de Charles Cros, à l'inverse de Victor Hugo. Toutefois, bien que les propos tenus par l'autrice désavouent une quelconque forme d'intérêt pour Baudelaire ou autres poètes fin-de-siècle, certains arguments consolident la thèse de filiation. Le premier, de l'ordre éditorial, s'appuie sur son inscription dans une maison d'édition significative : les Éditions Lemerre fondées en 1866 par Alphonse Lemerre, éditeur du *Parnasse contemporain* et de certains symbolistes. L'aisance financière de l'autrice lui permet sans conteste de publier à compte d'auteur et de choisir délibérément la vitrine la plus propice à abriter son œuvre, autrement dit, dix-neuf volumes — et deux éditions posthumes de ses poèmes⁷⁰. Bien que son choix fût orienté par son ami fidèle et mentor, Charles-Brun, il relève d'une volonté d'insertion dans la tradition d'une poésie de coupe classique, pareille à la forme de ses vers. La grande époque poétique révolue, la maison commandée désormais par Désiré Lemerre — le petit-fils de son fondateur — devient dépassée⁷¹, toutefois elle confère à Renée Vivien davantage d'autonomie littéraire et l'accumulation d'un plus fort capital symbolique. *A fortiori*, ce dernier s'intensifie lorsque l'hostilité de la critique la pousse à reconsidérer la valeur du succès populaire et à imprimer certaines éditions hors commerce chez Edward Sansot, en privilégiant des tirages réservés aux intimes⁷². Par ailleurs, la correspondance avec le prote de l'imprimerie Lemerre⁷³, Eugène Vallée, ainsi que les

⁶⁷ SANDERS (Virginie), *op. cit.*, p. 139.

⁶⁸ VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, « Folio. Femmes de lettres », 2007, p. 77.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁰ ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre », *op. cit.*, p. 9.

⁷¹ GOUJON (Jean-Paul), « Renée Vivien et les éditions Lemerre (d'après des lettres inédites) », *op. cit.*, p. 43.

⁷² GOUJON (Jean-Paul), « Renée Vivien et les éditions Lemerre (d'après des lettres inédites) », *op. cit.*, pp. 44-45.

⁷³ Transcription des lettres de Renée Vivien à Eugène Vallée par BRIGHT (Imogen) pour « Annexes » dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, *op. cit.*, pp. 198-203.

nombreuses éditions des œuvres de Renée Vivien, férue de la perfection, attestent de son investissement et de son obstination à la correction. Notons également que l'écrivaine aurait pu pousser les portes de la maison d'édition des symbolistes, le Mercure de France, cependant la dévaluation de la poésie contraignait les éditeurs à se tourner vers la prose⁷⁴. Toutefois, si cette prestigieuse maison ne comptait pas Renée Vivien au sein de ses rangs, elle contribua à sa réputation par la publication d'une dizaine d'articles relatifs à son œuvre signés Pierre Quillard et Rachilde, dans leur chronique respective⁷⁵. Le deuxième argument, lié au capital littéraire, nous renseigne davantage sur ses références poétiques et romanesques puisque nous possédons la composition de sa bibliothèque⁷⁶ : essentiellement Edmond et Jules Goncourt, Georges Rodenbach, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Anatole France, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Pierre Louÿs, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Leconte de Lisle, Paul Verlaine et Charles Baudelaire. En revanche, force est de constater le faible nombre d'ouvrages de ses consœurs à l'exception d'un recueil d'Anna de Noailles et deux volumes de Lucie Delarue-Mardrus – la faible publication de la littérature féminine à l'époque pourrait justifier ce déficit. Cependant, en raison de la conservation de ces ouvrages jusque sa mort, Renée Vivien semble manifestement avoir accordé sinon de l'intérêt, de la considération pour ses prédécesseurs masculins. Le troisième argument repose sur la similarité thématique de Renée Vivien avec Rollinat ou Baudelaire, notamment dans la mise en scène de sujets macabres et sadiques dans *Du Vert au Violet* (1903) et *La Dame à la louve* (1904)⁷⁷. Les évocations oniriques et funèbres de l'écrivaine semblent en effet brodées sur des thèmes déjà exploités par les romantiques et les décadents. Comme le note Jean-Paul GOUJON, *Du Vert au Violet* marque un tournant décisif dans la carrière littéraire de l'autrice ; ce livre charnière amorce une période rédactionnelle marquée d'une inspiration « noire » qui « se poursuivra dans *Evocations* pour culminer dans les poèmes de *La Vénus des aveugles* et dans les étranges nouvelles de *La Dame à la Louve*.⁷⁸» Qui plus est, contrairement à Natalie Barney qui combat l'image falsifiée de

⁷⁴ GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. op. cit.*, p. 161.

⁷⁵ SANDERS (Virginie), *op. cit.*, pp. 149,152.

⁷⁶ Grâce à BRIGHT (Imogen), arrière-petite nièce de Renée Vivien, qui recense l'ensemble des œuvres de la bibliothèque de l'autrice dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909), op. cit.*, pp. 186-194.

⁷⁷ GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses, op. cit.*, p. 254.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 254.

l'homosexuelle et celle de la femme fatale par leur éradication, Vivien s'en imprègne dans le but de les reconfigurer. Elle pousse notamment à l'extrême les connotations anti-masculines conférées à l'amante saphique décadente pour prôner un refus catégorique du sexe masculin⁷⁹. Quant à la femme fatale, modélisée en créature distante et défiante, elle subsiste également dans son œuvre à travers des personnages féminins d'une inquiétante bravoure. Donc, bien que son vers détourne les topiques patriarcales, il ne délivre pas toujours la femme des clichés qui pèsent sur son image.

Enfin, le dernier argument, celui de l'autorité, démontre que ce lien avait déjà été établi par ses contemporains, dont nous disposons des témoignages. Ceux de Huysmans et Charles Maurras, particulièrement porteurs de sens au vu de leur notoriété, illustrent bien un rapprochement isotopique et stylistique :

Ah ! celle-là ! celle-là ! Verlaine ne l'aurait pas reniée ! Il est vrai qu'elle appartient au bataillon de Lesbos, aux Amies terribles qu'il a chantées. [...] Il paraît qu'elle a l'aspect d'une jeune fille à marier. On lui donnerait le bon Dieu sans confession. Ah ! la perversité des femmes !⁸⁰

Deux grands poètes régnèrent bientôt sur l'art de Renée Vivien. Elle les imita, mais d'une imitation trop ardente, trop passionnée, trop proche du modèle pour n'être pas trouvée aussi originale que lui. [...] Renée Vivien en est venue à écrire le plus naturellement du monde, des œuvres qu'ils se seraient peut-être honorés de signer. L'un, Paul Verlaine [...] se savait très facilement imitable. Mais quelques vers de Renée Vivien font mieux que de répéter Verlaine, ils le renouvellent. [...] Le vieux faune sentimental des *Fêtes galantes* et de *Parallèlement* reconnaîtrait, chez Renée Vivien, beaucoup plus qu'une élève, certainement une de ces sœurs, une des *Amies terribles* qu'il a chantées. Quant à Baudelaire, il lui dirait : « Ma fille », aux premiers regards échangés. Baudelairisme profond, central, générateur. [...] Même appareil verbal. Même tour.

⁷⁹ BENSTOCK (Shari), *op. cit.*, p. 297.

⁸⁰ Extrait d'une discussion entre HUYSMANS (Joris-Karl) et HARRY (Myriam) dans GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, pp. 335-336.

Mêmes tics. Mais le pastiche ne peut y atteindre. Ce que l'on ne pastiche pas, c'est la manière de penser.⁸¹

Cependant, si ces deux premiers témoignages, par leur renommée, confèrent plus de crédit à notre thèse de filiation, d'autres ont également pris la parole à ce sujet, disant d'elle :

Déjà la jeune âme tourmentée et candide en ses aveux se laisse entrevoir avec sa fierté et sa passion du beau, malgré la persistance de diverses influences bien marquées, [...] l'influence d'atmosphère souvent, d'expression parfois, de Baudelaire, l'influence de Leconte de Lisle.⁸²

Si, en lisant les poèmes de Renée Vivien, on ne peut s'empêcher de songer à Baudelaire, par cette perversité voulue et par cette sérénité et cette perfection, voulues aussi, de la forme, quelques subtilités sentimentales, plus actuelles nous rappellent Verlaine, le Verlaine qui chanta les Amies.⁸³

L'inscription de Renée Vivien dans le champ littéraire peut donc paraître paradoxale puisqu'elle arbore une posture contestataire tout en s'inscrivant dans la lignée de ses prédécesseurs masculins par une continuité stylistique et une reprise des topoï fin-de-siècle, ce qui lui vaut l'injuste vignette « d'esthète décadente⁸⁴ ». Marie-Ange Bartholomot Bessou exprime bien cette ambivalence :

Bien que l'œuvre de Renée Vivien chemine de façon originale au sein de la production de son époque, certaines prises de position particulièrement accusées semblent pouvoir être interprétées comme un désaveu, ou une réécriture, des vestiges d'une esthétique alors encore en vogue.⁸⁵

⁸¹ Extrait de MAURRAS (Charles), « Romantisme féminin » dans *L'Avenir de l'Intelligence* (1905) dans WILLETTE (Henriette), *Le Livre d'or de Renée Vivien*, Paris, Le livre d'or, 1927.

⁸² Extrait de FONTAINAS (André), « Les Poèmes », *Mercure de France* (5 janvier 1935) dans ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre », *op. cit.*, pp. 353-354.

⁸³ Extrait de GOURMONT (Jean de), *Muses d'aujourd'hui* (1910) dans WILLETTE (Henriette), *op. cit.*

⁸⁴ BENSTOCK (Shari), *op. cit.*, p. 282.

⁸⁵ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, *op. cit.*, pp. 95-96.

Rappelons toutefois que Renée Vivien transpose l'esthétique décadente à ses convictions et ses engagements par un processus de réappropriation : il convient de s'imprégner des codes de la Belle Époque et de l'imaginaire fin-de-siècle pour mieux les détourner, et ce, notamment au moyen de l'ironie, ce dont nous parlerons plus amplement. De cette manière, son œuvre, en se parant d'une apparence trompeuse, répond à l'horizon d'attente tout en le tournant en dérision par un contenu en adéquation avec la posture de l'écrivaine.

Mort de l'entre-deux, Renée sans Pauline

En 1907, Hélène de Zuylen et Natalie Barney mettent fin à la relation triangulaire qu'elles partagent avec Renée Vivien : les deux amantes, définitivement lassées de l'écrivaine, se consacrent à d'autres aventures saphiques. Humiliée et décontenancée, Renée Vivien renoue alors avec sa tendance dépressive et, de surcroît, se familiarise à un nouveau vice, l'alcoolisme⁸⁶. Celle qui s'était épanouie dans la discrétion et le retrait des mondantités se découvre de nouveaux loisirs : la dépravation et les fréquentations douteuses, parmi lesquelles pavanent les demi-mondaines Jeanne de Bellune et Emilienne d'Alençon⁸⁷. Dans sa grande fébrilité, elle cherche l'asile dans les séjours en Asie et les derniers feux de sa correspondance avec Kérimé Turkhan-Pach. Seulement, en 1908, il ne lui reste plus rien : alors que sa liaison épistolaire se consume, Renée Vivien souffre de syncopes subites qui l'empêchent de voyager. Retranchée dans ses appartements, l'autrice sombre toujours plus dans l'alcool, mais aussi dans l'anorexie, refusant de s'alimenter⁸⁸. En 1909, on lui déclare une polynévrite d'origine alcoolique qui, d'une part, paralyse progressivement ses membres et, d'autre part, la condamne à mort⁸⁹. Cette fois, ni l'écriture ni son entourage ne la sauveront. Alertée de la situation de Renée, Hélène de Zuylen accourt à son chevet. Lorsque Natalie Barney arrive le 18 novembre 1909, un bouquet de violettes à la main, non seulement il est trop tard, mais l'accès à la chambre mortuaire lui est refusé par Hélène⁹⁰. Évincée, Natalie n'est cependant pas l'unique absente aux funérailles de Renée Vivien puisque seule la famille lui rend

⁸⁶ GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses*, *op. cit.*, pp. 355, 361.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 370-374.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 404.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 424.

⁹⁰ FERLIN (Patricia), *op. cit.*, p. 143.

hommage : sa mort, presque passée sous silence, ne fit aucun bruit, à l'exception d'une annonce nécrologique dans le Figaro et de quelques prières tenues par son entourage littéraire⁹¹. Si Pauline Tarn était morte depuis quelques années, Renée Vivien, quant à elle, « doucement [passa] du sommeil à la mort, [...] Dans l'air d'un soir d'[hiver] qui meurt de somnolence.⁹² »

En conclusion de cette première partie, retenons que Renée Vivien se caractérise par une posture littéraire ambivalente autant marginale que conformiste et par des prises de position radicales à la fois en faveur du lesbianisme et contre une société androcentrée. Son inscription dans le champ littéraire en tant qu'héritière stylistique et thématique des poètes de la Modernité, cependant réfractaire à leur doctrine, est peu conventionnelle ; ce qui entraîne une réception contrastée de son œuvre de la part des critiques : tantôt célébrée pour son style, tantôt dépréciée pour sa morbidité, son excentricité et son ostentation du saphisme. Découlant de l'acquisition d'un capital relationnel presque exclusivement féminin qui conditionne son œuvre et quasi métonymiquement sa vie, Renée Vivien pratique une écriture autobiographico-fictive dans laquelle elle s'attache à créer un univers parallèle régi par ses idéaux sentimentaux et sociaux. Ses engagements et sa trajectoire éditoriale témoignent, quant à eux, d'un fort investissement du capital symbolique. Si sur le papier Pauline Tarn semble trouver son indépendance et s'émanciper dans le Paris pseudo-saphique de la Belle Époque, en réalité, elle se perd en Renée Vivien, l'écrivaine dépressive victime des mondanités et de l'hypocrisie de son temps, accablée sous le poids de ses sentiments et de ses addictions, et meurtrie par l'exhibition de son orientation sexuelle.

⁹¹ ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre », *op. cit.*, p. 165.

⁹² VIVIEN (Renée), « Épitaphe » dans *Poésies complètes de Renée Vivien*, Paris, Alphonse Lemerre, 1935, p. 68.

DEUXIÈME PARTIE
Vivien sous l'influence fin-de-siècle : pour une analyse textuelle
de *La Dame à la Louve*

Chapitre premier

Imagerie de la Femme fin-de-siècle

Bien que l'analyse sociologique de la trajectoire littéraire de Renée Vivien permit d'établir, sinon une influence, un lien entre l'autrice et la culture de la fin du XIX^{ème} siècle, il nous incombe désormais de rendre compte de la matérialisation de celui-ci d'un point de vue littéraire ; autrement dit, de mesurer l'importance de cette influence sur l'œuvre vivienne, autant par le biais d'une étude de genre que d'une analyse rhétorique et textuelle. Toutefois, convaincre d'une quelconque résonance de l'imagerie de la Femme fin-de-siècle chez les personnages de Renée Vivien ne serait guère réalisable en l'absence d'un court rapport de ce dont nous entendons par « imagerie » ou « imaginaire fin-de-siècle » et de la réalité littéraire à laquelle ces notions se réfèrent. Par conséquent, il convient de se pencher davantage sur les représentations littéraires du genre féminin lors de cette période, puisque leur connaissance s'avérera nécessaire à la réalisation de la démonstration poursuivie par notre étude : l'influence littéraire fin-de-siècle sur la prose vivienne.

Au fil des trente dernières années du XIX^{ème} siècle, la femme suscite un intérêt artistique démesuré, s'édifiant tantôt en source de fascination, tantôt en génératrice de répulsion. Imprégnée d'une fatalité mystérieuse, elle devient l'objet d'une attirance érotique et obsessionnelle qui, dans une mouvance d'hallucinations masculines, l'assimile aux figures du vampire, de la bête féroce, de la danseuse, de la prostituée, de l'Amazone ou encore de la charogne. *Mangeuse d'enfants, briseuse de cœur, fleur vénéneuse, détraquée*, mais aussi *suceuse de sang*... tant de périphrases flatteuses pour qualifier cette source d'inspiration inépuisable et muse intemporelle qu'est la Femme, unique et indéfinie. La chevelure profonde et le rire assassin, *Elle* déambule entre rêveries et fantasmes dans l'attente d'un artiste — un de plus — qui cultiverait son mythe.

Ce foisonnement esthétique s'inspire de créatures issues, pour la plupart, de légendes, de la mythologie et de la religion, en d'autres termes, de l'histoire et d'une culture ancestrales. En outre, puisque les écrivains puisent leur source dans les origines, l'aversion masculine remonte sans aucun doute aux prémices du monde : la création, moment charnière de la réification du féminin comme cause de la chute originelle⁹³. Par

⁹³ PEYLET (Gérard), *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin-de-siècle »*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 179.

ailleurs, la frustration masculine, notamment de ne pas disposer de son homologue à sa guise, se manifeste par une projection matérielle de ses hantises et de son impuissance. L'écrivain se livre à une passion malsaine de l'inanimé : par divers mécanismes de dépersonnalisation et d'entreprises visant à soumettre la femme, elle est substituée par des simulacres qui permettent d'assouvir les désirs de son marionnettiste sans réprimande. De plus, afin de faciliter sa mise à distance et d'absoudre les immondices littéraires que la gent masculine lui fait subir, la femme est dépeinte comme dangereuse et cruelle. D'une passion pathologique de l'homme fin-de-siècle, fruit d'une exaltation viciée à l'égard de la femme, émerge une obsession morbide pour les mariages illicites entre l'amour, la souffrance et la mort. À l'aune des ouvrages de Mireille DOTTIN-ORSINI⁹⁴, de Jean PIERROT⁹⁵ et de Christine PLANTÉ⁹⁶, la culture fin-de-siècle se dépare en nous dévoilant son vice — et quel vice ! — : la Femme.

L'Éternel Féminin et le Féminin Majuscule

Spécificité de la civilisation occidentale, l'*Éternel féminin* arpeute à grandes enjambées le champ littéraire depuis la nuit des temps : d'emblée, la Femme se livrait au péché dans la Bible, puis dotée d'une aura céleste, incarnait la tentation dans la mythologie gréco-romaine ; plus tard, les récits du Moyen Âge l'érigeaient en incantatrice ou ensorceleuse, tantôt vile sorcière, tantôt noble fée ; enfin, l'imaginaire fin-de-siècle s'inscrivait dans l'inlassable mythe de la Femme fatale en créant l'Ève future⁹⁷, véritable réceptacle des idéaux masculins. D'un siècle à l'autre, les métaphores de la Femme se filent, faisant d'elle l'étoffe des songes, l'immuable beauté aliénant les hommes et la provocatrice de leur perte, autrement dit, l'*Éternel féminin*. La Femme est avant tout « fatale-à-l'homme, incarnant le destin et l'humanité masculine sacrifiée sur l'autel de l'espèce⁹⁸ ». Ce concept que savants et auteurs se plaisent à défendre afin de ne pas déchoir à l'omnipotence du mâle se révèle être un postulat essentialiste voilant

⁹⁴ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

⁹⁵ PIERROT (Jean), *L'imaginaire décadent (1800-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

⁹⁶ PLANTÉ (Christine), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle.*, Lyon, PUL, « Littérature et idéologies », 2002.

⁹⁷ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Auguste), *L'Ève future*, 1886.

⁹⁸ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, p. 17. ; à ce sujet voir aussi PEYLET (Gérard), *op. cit.*, p. 179.

l'exaltation érotique du féminin et la pérennité d'un discours misogyne. L'*Éternel féminin* n'est autre que la formatation de la féminité sur la base du culte de la Vierge, de Marie Madeleine et d'Ève⁹⁹, figures clivées évoquant, pour l'une, la pureté et l'aspiration à l'absolu, pour l'autre, la rédemption et, pour la dernière, le péché. Toutes antagoniques, et pourtant dotées d'une irrésistible attirance commune : « l'irrésistible pouvoir d'attraction exercé par ces [trois] archétypes réside dans le secret qui constitue leur différence¹⁰⁰ ». Leur singularité, à travers les siècles, convergea vers des hypertrophies littéraires, devenues poncifs de l'écriture moderne, et l'altérité des femmes entre elles tendit à s'effacer au profit d'une relation dichotomique entre la Femme et les hommes — ce que Mireille DOTTIN-ORSINI désigne *Féminin Majuscule/masculin pluriel*¹⁰¹. En d'autres termes, la notion de *Féminin Majuscule* renvoie au leurre fin-de-siècle de la variabilité féminine, en réalité, toutes les femmes se ressemblent et se rassemblent pour n'en former qu'une : la Femme, synthèse issue de l'imaginaire collectif mâle, portrait générique ou patron que l'artiste se doit de reproduire. À la Modernité, en littérature comme en art, la Femme, désignée par le pronom personnel *Elle*, émane d'une chimère. Dénuée d'identité — si ce n'est celle accordée par son créateur —, *Elle* se caractérise par son atemporalité en tant qu'elle est une abstraction projetée par la fantaisie masculine. Le concept de *Féminin Majuscule*, en cela analogue à celui d'*Éternel féminin*, repose donc sur trois maîtres-maux : *survalorisation, dépersonnalisation et surféminisation*¹⁰².

Cependant, malgré l'asservissement littéraire du sexe féminin, la fatalité féminine ne s'estompe point : réduite à l'archétype, la Femme en vient à n'être plus, et puisqu'irréelle, insaisissable¹⁰³. Le *Féminin Majuscule* est hors d'atteinte, dans la mesure où *Elle* n'existe pas. Impuissant, l'ingénieur littéraire assiste alors à son inéluctable sort : l'objet de sa convoitise, sa Muse, se dérobe sous ses yeux ; *Elle* prend la fuite, livrant l'écrivain en proie à ses doutes :

⁹⁹ « Baudelaire rejoint la pensée catholique médiévale pour qui la femme, descendante d'Eve, séduit les sens de l'homme pour le conduire à sa perte. Elle le contamine. » PEYLET (Gérard), *op. cit.*, p. 179.

¹⁰⁰ RICHIR (Alice), « Compte-rendu / Ces monstres qui confèrent à l'éternel féminin & à son pendant masculin un statut mythique : Mélusine et Barbe-Bleue » dans *Acta Fabula*, Vol. 21 / n°1, 2020, p.1.

¹⁰¹ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, p. 33.

¹⁰² *Ibid.*, p. 41.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 158-163.

Existe-t-elle réellement ? ... Je me le demande, non sans effroi... N'est-elle point née de mes débauches et de ma fièvre ? [...] Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du pêché ? ¹⁰⁴

Femme-statue, femme-objet

Si certains écrivains dépeignent la Femme littéralement fuyante, telle la *Passante*¹⁰⁵ de Baudelaire, d'autres transposent le mécanisme de fuite à une réaction émotionnelle ou un état d'esprit de leur muse. Le poète la statue ou la dépersonnalise de manière à mieux manifester l'insensibilité féminine¹⁰⁶ et son hostilité à l'homme, et ce, par l'emploi de figures de rhétorique, tantôt la métaphore tantôt la comparaison motivée, transférant une réalité sensorielle et concrète (la dureté, la froideur, l'aigreur, l'aridité, l'opacité, etc,...) à un aspect caractériel (l'impassibilité et l'inaccessibilité). Par conséquent, la Femme moulée dans le marbre se trouve « dure » et « froide », au propre comme au figuré, à l'instar de celle au *corps de glace*¹⁰⁷. En outre, la Femme fatale puise ses caractéristiques chez l'andréide : le regard vide, la gestuelle mécanique et l'inhumanité¹⁰⁸. Bien que le procédé de dépersonnalisation découle dans une moindre mesure d'une intentionnalité descriptive, il relève essentiellement d'une volonté de substitution de la femme en objet d'art ou d'artisanat, voire en jouet. Certes, nous pouvons déceler une forme de valorisation esthétique d'un féminin hiératique dans sa réification en statue. La femme est glorifiée au travers d'une représentation immuable et idéale : il s'agit pour l'esthète de « magnifier le fétiche et lui apporter ce que la vivante n'a pas : l'immortalité¹⁰⁹ ». L'andréide, elle aussi, dispose de la pérennité : elle « ne connaît ni la vie, ni la maladie, ni la mort. Elle est au-dessus de toutes les imperfections et de toutes les servitudes ! Elle garde la beauté du rêve ¹¹⁰ ». Cependant, la tendance à la

¹⁰⁴ SCHWOB (Marcel), « Les Marionnettes de l'amour » dans *Féminies*, Paris, Académie des beaux livres, 1896, p. 43., cité par DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, p. 359.

¹⁰⁵ BAUDELAIRE (Charles), « À une passante » dans *Baudelaire. Œuvres complètes. Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, pp. 88-89.

¹⁰⁶ PEYLET (Gérard), *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁷ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, p. 116.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 115.

¹¹⁰ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Auguste), *L'Eve future*, Le club du meilleur livre, 1957, p. 190., cité par PEYLET (Gérard), *op. cit.*, p. 157.

déshumanisation des auteurs fin-de-siècle engendre un éventail littéraire et artistique de dociles simulacres principalement composé de poupées, de marionnettes, de dames de cire, de statues de marbre ou encore d'automates. Conçues dans le seul but de pourvoir le mâle et ses travers d'un exutoire, ces effigies d'une frappante vraisemblance disposent de désidératas physiques du féminin tout en évinçant ses inconvénients : ces êtres de marbre, de bronze ou de plastique ne parlent pas et — mieux encore — ne pensent pas¹¹¹. Autrement dit, c'est à l'homme seul qu'il revient de raisonner, de déshabiller (cf. la poupée), de manipuler (cf. la marionnette), de jouir du silence (cf. la statue) ou de tuer (cf. le cadavre féminin). « À la fois symptômes et remèdes, ces objets matérialisent, d'une part le refus ou le dégoût du féminin, d'autre part l'impossibilité d'y renoncer.¹¹² » La création de succédanés révèle avant tout la peur masculine du féminin qui mène l'artiste à priver la femme de ses charmes ou d'autres armes susceptibles de provoquer la chute du mâle. Dépourvue de son humanité, muette, la femme-objet n'a d'utilité que l'assouvissement sans encombre des pulsions sexuelles et parfois meurtrières de son créateur, puisqu'elle ne peut manifester son mécontentement¹¹³. Victime de mutilations et d'abjections, *Elle* se transforme en idole de la perversité dont la docilité n'a d'égale que l'illusion.

Dépravation vs pureté : sexualité ou sexualisation ?

L'inclination fin-de-siècle pour la transformation de la femme en objet n'est pas sans rappeler la conception décadente du féminin comme individu *naturel*, à savoir dénué d'esprit, inanimé — si ce n'est par le sexe. En effet, les discours scientifiques et littéraires s'accordent sur la définition d'un féminin « directement et tyranniquement [soumis] aux instincts physiques, [...] incapable de s'en détacher¹¹⁴ » ; un Baudelaire affirmait « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable¹¹⁵ », autrement dit guidée par sa primitivité, voire son animalité, et dont toute l'activité vise à satisfaire son appétence permanente¹¹⁶.

¹¹¹ DOTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, pp. 108-109, 115-117.

¹¹² *Ibid.*, p. 94.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 268-273.

¹¹⁴ PIERROT (Jean), *op. cit.*, p. 157.

¹¹⁵ BAUDELAIRE (Charles), « Mon cœur mis à nu » dans *Œuvres complètes* (1980), Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 406

¹¹⁶ PIERROT (Jean), *op. cit.*, p. 157.

Otto Weininger, quant à lui, défendait au sein de son ouvrage *Sexe et Caractère* (1903) la thèse selon laquelle l'appétit sexuel caractérise le sexe féminin et réside au centre sa nature mentale ; faisant ainsi de son désir une spécificité féminine, un trait de *féminité*¹¹⁷. Dès lors, la femme se voit réduite à son existence charnelle, ayant pour zone érogène l'entièreté de son corps — *corps majuscule*¹¹⁸ :

La femme est sexuelle seulement, l'homme est aussi sexuel [...] Les points de son corps en lesquels l'homme est sensible sexuellement sont peu nombreux et très précisément localisés. Chez la femme au contraire, la sexualité est présente à l'état diffus et répandue dans le corps entier, tout contact, en quelque endroit que ce soit sur ce corps, lui procurant une émotion sexuelle [...] La femme est sexuelle de manière continue, l'homme ne l'est que par intermittence. [...] La véritable différence réside à cet égard dans le fait qu'en quelque sorte, pour H, l'instinct de copulation est une démangeaison qui comporte des temps morts, tandis qu'il est pour F un prurit incessant.¹¹⁹

Ancrée dans une vision manichéenne, la culture décadente ne cesse de comparer la nature de la Femme à celle des hommes : *Elle* est conçue tel un sexe ambulante, ils se définissent tels des êtres de réflexion, considérés pour leur génie. Contrairement à son homologue masculin, la femme, « dominée par ses sens et par un horizon purement matériel, [...] ne saurait avoir de pensée véritable¹²⁰ », « l'univers de la vie spirituelle lui est absolument fermé¹²¹ ». Incapable de s'affranchir de son insatiabilité, elle ne pense autrement que par son désir : c'est sa sexualité dévorante, et non son esprit, qui dicte sa conduite. Son addiction la contraint à s'abandonner à diverses formes de perversion, que ce soit le saphisme, le sadisme ou encore la prostitution¹²² ; toutes des frasques relatées dans les récits fin-de-siècle, même si le voyeurisme littéraire masculin se délecte surtout dans le plaisir féminin solitaire, souvent sujet à l'érotisation¹²³. L'abondante exploitation du thème de la prostitution durant la période de la Modernité témoignent, quant à elle, de son succès : demi-mondaines et courtisanes attisent de libidineuses rêveries, tout en

¹¹⁷ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, pp. 165-170.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁹ WEININGER (Otto), *Sexe et Caractère*, trad. de l'all. par RENAUD (Daniel), Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 89., cité par DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, p. 168.

¹²⁰ PIERROT (Jean), *op. cit.*, p. 159.

¹²¹ *Ibid.*, p. 157.

¹²² *Ibid.*, p. 179.

¹²³ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, pp. 178-179. ; PIERROT (Jean), *op. cit.*, p. 180.

provoquant l'indignation sinon le dégoût du mâle. Le sexe féminin étant *naturellement* voué à la survie de l'espèce, l'infidélité et la prostitution s'avèrent pratiques courantes de la femme, car conditionnée par la volonté de féconder et, par conséquent, la nécessité de multiplier ses chances¹²⁴ ; « la matrice est un animal qui veut, à toute force, concevoir, et qui entre en fureur s'il ne conçoit pas¹²⁵ ». Selon les théoriciens¹²⁶ de l'époque, la prostitution n'est pas motivée par la vénalité, motif accessoire, mais bien par l'envie : l'intérêt pécuniaire écarté, l'attraction viscérale et la nymphomanie de la gent féminine se voient dès lors renforcées¹²⁷. Bien que la sexualité féminine suscite de vives réactions, sa réelle tare n'est autre que la non gestion de ses pulsions. Certains dépeignent la femme hystérique¹²⁸ — « dans le grand nombre de maladies dont la matrice est le siège, il n'en est pas, [...] de plus commune, de plus irrégulière et de plus inquiétante que l'hystérie¹²⁹ » —, d'autres préfèrent une autre explication à sa perte de contrôle : bien souvent, la Femme n'y peut rien, *Elle* est un « pur instrument de l'Inconscient ou de la Volonté qui mène le monde [à sa perte]¹³⁰ » ; c'est l'éternelle chanson de l'*Éternel Féminin*... Si, une nouvelle fois, cette prise de position essentialise la Femme, ce n'est pas sans l'animaliser davantage ; hors de contrôle, *Elle* est d'autant plus dangereuse, d'autant plus féroce, d'autant plus *fatale*. Au travers de ces thèses socio-biologiques et de l'hyperesthésie sexuelle dont on l'accuse se dissimule ainsi une tendance à la sursexualisation du féminin relative aux divagations masculines. L'absence de discours scientifiques féminins sur la sexualité nous invite à douter de la véracité de ceux tenus par leur versant masculin qui, *a posteriori*, semblent de l'ordre de l'interprétation, parfois même de la gynophobie.

En réaction à la lubricité féminine s'amorce une compensation radicale : préconisant un idéal de chasteté, la Modernité assiste à l'émergence d'une nouvelle Muse, la Vierge. Encensée par les artistes pour sa virginité préservée, elle ne demeure pas moins une figure clivée, à double facette : tantôt exempte de l'immoralité

¹²⁴ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, pp. 39-40.

¹²⁵ LEGRAND DU SAULLE (Henri), *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, Paris, Librairie J.-B. Ballière et Fils, 1883, p. 9.

¹²⁶ Voir. WEININGER (Otto), *Sexe et Caractère*, *op. cit.* ; LOMBROSO (Cesare) et FERRERO (G.), *La Femme criminelle et la Prostituée*, trad. de l'it. par MEILLE (Louise) revue par M. SAINT-AUBIN, Paris, Felix Alcan, 1896.

¹²⁷ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, pp. 39-40.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 173.

¹²⁹ LEGRAND DU SAULLE (Henri), *op. cit.*, cité par WAJEMAN (Gérard), « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX^e siècle » dans *Romantisme. Mythes et représentations de la femme*, n°13-14, 1976, p. 60.

¹³⁰ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *op. cit.*, p. 165.

féminine, tantôt malicieuse de surcroît. Sous l'avatar de la muse chaste ou sous celui de la muse dévergondée à la candeur fallacieuse, la Vierge éveille la curiosité. Trophée poétique de toute une génération romantique, elle naît de « l'invariable discours traditionnel qui poétise sur la virginité, la blancheur immaculée, la pureté [et] l'évanescence¹³¹ ». Sous les traits d'une jeune fille ou sous ceux de l'Ange, la Vierge symbolise la pudeur et la vertu. Toutefois, comme l'explique Jean PIERROT¹³², l'obstination à la correction de la dépravation féminine par son extrême opposé, en l'occurrence la dénégation de la sexualité, suscite une frustration masculine. À celle qui marchandait son corps se substitue celle dont le corps n'a pas de prix, à savoir celle qui se refusera aux avances du mâle. Par conséquent, tout un pan de l'imaginaire décadent se fait déversoir d'une impulsion sexuelle refoulée, dans lequel les hommes transfèrent leurs privations à une érotique de la mutilation et du défoulement. « Préface de la femme¹³³ », certes la Vierge se démarque par sa jeunesse, inconsciente de la nature qui l'anime et des desseins voluptueux auxquels elle se destine, mais le regard masculin décèle déjà dans sa candide ignorance sa lascivité future : elle « manifeste, non la rupture, mais la continuité et l'innéité de l'être féminin¹³⁴ ». Sous la plume de l'écrivain fin-de-siècle, la Vierge paraît vestale pour mieux masquer sa concupiscence : elle déploie ses charmes provocateurs et expose par ailleurs sa nudité en « vendant [ses] trésors à toutes les imaginations¹³⁵ ». De la muse chaste à la lascive, il n'y donc qu'un pas.

L'Androgyne

Afin de pallier l'échec d'une réforme de la sexualité, les écrivains cherchent à l'abolir par l'avènement d'un troisième sexe « à l'intersection du songe et d'un réel multiple¹³⁶ » et ce, par l'exploitation de deux mythes enfouis depuis *Le Banquet* de Platon

¹³¹ DOTTIN-ORSINI (Mireille), « Chérie, femme ou jeune fille », dans *Le Roman de la jeune fille*, Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, n°20, 2013, p. 63.

¹³² PIERROT (Jean), *op. cit.*, p. 168.

¹³³ DOTTIN-ORSINI (Mireille), « Chérie, femme ou jeune fille », *op. cit.*, p. 63.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ DIAZ (José-Luis), « Avatars de la Muse à l'époque romantique » dans *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle* sous dir. PLANTÉ (Christine), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 95.

¹³⁶ LAVAUD (Martine), « La Muse et le Poète dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier » dans *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle* sous dir. PLANTÉ (Christine), *op. cit.*, p. 126.

et *Les Métamorphoses* d'Ovide, ceux de l'androgynisme et de l'hermaphrodite : êtres asexués et bisexués, individus physiquement neutres où se fondent les deux sexes, ni homme - ni femme¹³⁷. Selon Jean Libis, la résurgence de l'androgynie est le fruit de « ce qu'on pourrait nommer un “négatif de la sexualité”, comme si le mythe de l'androgynisme par l'éternel retour de son scintillement s'efforçait de gommer, ou au moins de neutraliser, ce qui dans la sexualité humaine procède d'un malaise irréductible¹³⁸ ». Plus que de permettre à l'homme l'affranchissement des servitudes de la chair, la figure de l'androgynisme reflète ses peurs¹³⁹ : elle renvoie à l'abolition de la domination et du *naturel* féminins, mais aussi à l'extinction de l'impératif viril du mâle. En effet, le corps androgynique — longiligne aux courbes inexistantes et aux hanches trop étroites — déjoue le dessein féminin d'enfanter tout en niant un idéal physique¹⁴⁰. En principe, l'androgynisme se caractérise par un désintéret charnel, mais les auteurs décadents réactualisent le mythe en le dégradant : il n'est plus « l'être unissant en lui le masculin et le féminin qui se dresse aux origines et aux fins de l'humanité, mais plus banalement un éphèbe, un jeune garçon efféminé¹⁴¹ » qui se livre aux plaisirs du corps et, bien souvent, renferme une homosexualité inavouée. Au détriment d'une représentation mythique et cosmogonique de l'androgynie, la littérature fin-de-siècle crée un spécimen en proie aux sollicitations sexuelles qui s'inscrit dans le culte décadent de l'étrangeté et de l'ambiguïté relationnelle entre les sexes. « L'androgynisme primordial incarne une symétrie parfaite, une harmonie, un équilibre entre les pôles opposés : il annihile toutes les tensions inhérentes à la dualité des sexes¹⁴² », se suffisant à lui-même, il exclut toute relation sexuelle ; en cela, le sort que lui réservent les écrivains fin-de-siècle s'écarte considérablement du mythe originel. En outre, la différence de traitement entre l'androgynisme du masculin et du féminin nous semble pour le moins intéressante, notamment dans la mesure où elle fait ressurgir l'opposition entre les deux sexes alors que le mythe visait à les rassembler : l'androgynisme de l'homme traduit une quête de la perfection esthétique tandis que celle de la femme vise à une dévalorisation de celle-ci. Alors que l'androgynisme masculin

¹³⁷ WINOCK (Michel), *Décadence fin de siècle*, Mayenne, Gallimard, « Nrf », 2017, p. 75.

¹³⁸ LIBIS (Jean), *Le Mythe de l'androgynisme*, Paris, Breg international, « L'Île verte », 1980, p. 20.

¹³⁹ WINOCK (Michel), *op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁰ WINOCK (Michel), *op. cit.*, p. 76.

¹⁴¹ DOTTIN-ORSINI (Mireille) [Compte-rendu] sur MONNEYRON (Frédéric), *L'androgynisme décadent. Mythe, figure, fantasmes*, 1996 dans *Littératures*, n°35, 1996, p. 242.

¹⁴² MANGELEER (Olivier), *Le Mythe de l'androgynisme au XIX^e siècle*, Mémoire en Arts et Sciences de la Communication, sous dir. GOSSIAUX (P.-P.), Liège, Université de Liège, 1999, p. 63.

se trouve être la jonction entre l'esthétisme (féminin) et le positif mâle, l'androgynie féminine, par l'appropriation d'une masculinité, suscite la répulsion et l'effroi. La femme, en adoptant un comportement de domination traditionnellement réservé aux hommes, se définit davantage par son altérité et renforce la séparation des sexes en deux sphères distinctes¹⁴³. Par conséquent, la dichotomie du féminin et du masculin, paradoxalement, résiste à l'unification des deux genres.

La Bête féroce

Parmi les représentations de la Femme issues des rêveries masculines, celle de la *Bête féroce* est largement répandue. En référence à son tempérament cruel, on l'assimile à toutes sortes de prédateurs : félins — lionnes, panthères, tigresses —, loup-garou, serpent ou autres créatures anthropomorphes¹⁴⁴. À la figure de l'Ange que nous évoquions *supra* s'oppose la figure contradictoire du Sphinge¹⁴⁵ « qui a la force et les seins de la femme et les griffes du tigre¹⁴⁶ ». L'animalisation du féminin participe à un mécanisme de défense et de justification à l'aversion masculine : l'homme dépeint la Femme monstrueuse pour expier sa haine et excuser ses peurs ; la rendre terrifiante, c'est posséder davantage de raisons de la craindre. Selon Mireille DOTTIN-ORSINI¹⁴⁷, l'insertion de ce thème dans le discours littéraire découle du texte de l'Apocalypse de saint Jean : récit biblique dans lequel était mentionnée à trois reprises « la Bête »¹⁴⁸, un dragon à têtes multiples transportant une Grande Prostituée. De cette jonction de l'animalité à la prostitution, et par extension à la sexualité, résulte une fascination pour l'alliance entre le morbide et le sexe : entre sadomasochisme et pratiques zoophiliques¹⁴⁹, l'appétence de la Bête n'a pas de limite. La bestialité du féminin accroît sa fatalité-à-l'homme, car son inhumanité la pousse à considérer l'individu masculin telle une proie. Par conséquent, la comparaison animale établit un rapport de domestication entre les deux sexes, à l'exception près que les pôles se renversent : l'animal n'est plus dompté, mais bien

¹⁴³ MANGELEER (Olivier), *op.cit.*, pp. 58-61.

¹⁴⁴ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁵ PIERROT (Jean), *op. cit.*, p. 163.

¹⁴⁶ SCHURÉ (Edouard), *L'Ange et la Sphinge*, Paris, Perrin, 1897, pp. 98-99., cité par PIERROT (Jean), *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁷ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁴⁸ Ce sont la majuscule et l'article défini qui indiquent la référence. *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 196.

dompteur, autrement dit, la femme est assignée au rang de dominatrice tandis que l'homme est relégué à celui de martyr. Dépouillée de scrupule, la muse lionne se délecte de sa tyrannie, de la torture et de la violence qu'elle inflige à « son maître »¹⁵⁰. Cet instinct sauvage entremêlant douleur et jouissance s'apparente à l'image véhiculée du féminin vampirique, bourreau qui se complait dans le combat mené contre sa victime¹⁵¹, dont l'érotisation mène parfois à des formes sexuelles sordides et hallucinées¹⁵². « Le Vampire, de masculin qu'il était à l'origine, se féminise dans les dernières années du XIX^e siècle. Le héros byronien et dominateur, qui appelle une victime féminine, se mue alors en femme castratrice, face à une victime mâle féminisée et masochiste. La puissance prédatrice du Vampire a donc changé de sexe — ou plutôt, puisqu'il s'agit d'une guerre, a changé de camp.¹⁵³ » Plus que d'être une modalité de la fatalité féminine, il arrive que le féminin vampirique se confonde avec la Femme fatale en général¹⁵⁴ ou, par amalgame, se rapporte à la prostitution (conjugaison entre le vampirisme sexuel et le vampirisme financier)¹⁵⁵. En outre — nous le verrons dans *La Dame à la louve* — la bestialité du féminin ne se témoigne pas toujours au travers d'une comparaison, parfois, la présence d'un animal de compagnie, par substitution, suffit à rendre compte d'un parallélisme : synecdochiquement, l'animal est le prolongement de sa maîtresse, sinon la maîtresse elle-même, avec laquelle il fusionne pour faire partie intégrante de sa personnalité.

Mythèmes

Si les écrivains fin-de-siècle rendent compte de la fatalité féminine au travers de comparaisons et métaphores sanguinaires ou animales, ce n'est pas sans compter sur toute une rhétorique de la parure et du physique féminins qui concourt à l'élaboration du mythe, devenu cliché, de la Femme fatale. Puisque le « féminin implique la beauté¹⁵⁶ », bijoux,

¹⁵⁰ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 265.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 275-276.

¹⁵² THUAULT (Elena), op. cit.

¹⁵³ DOTTIN-ORSINI (Mireille), « Fin-de-siècle : portrait de femme fatale en vampire » dans *Littératures*, n°26, 1992, p. 41.

¹⁵⁴ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 274.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 277.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

chiffons, nudité, chevelure, parfum, regard et rire sont des motifs descriptifs du discours littéraire récurrents, au point de s'enorgueillir de la dénomination de *mythèmes* ou *poncifs*. Toutefois, ces motifs renvoient à une tout autre réalité que l'idéal esthétique : *a priori* limpides, ils abritent des figures de style ayant pour effet la transposition matérielle ou physique de la laideur féminine — intérieure et extérieure. « Les romans de la femme fatale [...] développent le paradoxe de la laideur en même temps qu'ils détaillent sa fascinante beauté.¹⁵⁷ » La prolifération thématique de la parure, par exemple, ne découle pas d'un quelconque attrait de la toilette féminine, mais plutôt de sa fonction : pierreries, chiffons et fards ornent la Femme pour cacher la pourriture qui la ronge ; sous ses jupons et sa beauté factice se dissimule la charogne¹⁵⁸. Couverte d'ignominie, naturellement infâme et méprisable, la Femme ne peut que ruser par les artifices vestimentaires et cosmétiques : « le maquillage est [...] présenté comme une obligation et une tromperie.¹⁵⁹ » Plus la Femme se farde, plus grande est sa laideur, plus intense sera son attractivité : « la force d'envoûtement d'une femme fatale est toujours en proportion inverse de son charme véritable¹⁶⁰ ». Les hommes se doivent alors de porter un regard acéré, dénué de crédulité sur l'apparence mensongère d'un féminin séducteur, car la Femme feint la fraîcheur et l'élégance tout en dupant son adversaire masculin¹⁶¹. Parmi les diverses stratégies du détournement physique mises en place par la gent féminine, celle du rembourrage se prête volontiers aux moqueries de l'écrivain fin-de-siècle, auxquelles se réfère une « nomenclature » de la fraude (« faux seins », « faux derrière », « gorge de coton », etc.) Par conséquent, en raison des tentatives de dissimuler son absence de relief, la Femme donne matière à l'artiste pour sa mise à mal de la féminité¹⁶² : sans formes ni courbes, dépourvu des traits qui le caractérisent, le féminin n'est plus. De surcroît, si la Femme vient à préserver sa féminité, c'est aux dépens de son esprit : à défaut de briller par son intelligence à l'instar de l'homme, c'est grâce à son physique qu'*Elle* accède au domaine artistique. Dans ce sens, Edmond de Goncourt affirme que « la femme ne peut créer un objet d'art à proprement parler — elle peut par contre être

¹⁵⁷ DOTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 67.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 67-68, 76, 78.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 75-76.

¹⁶² *Ibid.*, p. 81.

un charmant et frêle objet d'art¹⁶³ », de même, Octave Uzanne défend l'idée que le goût féminin des étoffes, la mode, équivaut à l'activité littéraire masculine¹⁶⁴. Autrement dit, le motif de la parure féminine s'insère dans une visée réductrice du féminin à son corps afin de remédier à son déficit intellectuel. Notons également que bon nombre d'auteurs exploitent le thème de la parure en raison de son ambivalence, il est à la fois moyen de séduction, instrument de rédemption à l'instinct naturel du féminin et matérialisation du péché¹⁶⁵. En effet, dans divers textes, les bijoux et le corset sont métaphoriquement artisans d'un châtiment et symboles d'esclavage¹⁶⁶— toilette « torturante et torturée¹⁶⁷ » – ; *on* y décrit le bracelet-serpent et le bracelet-esclave qui enserrant le corps de la femme pour lui infliger des souffrances¹⁶⁸. Les pierreries, le plus souvent offertes par l'homme, illustrent quant à elles la vénalité féminine¹⁶⁹. Par ailleurs, dans le langage poétique, la femme est souvent réduite, par synecdoque, à son jupon, sa traîne ou ses frous-frous¹⁷⁰.

Parmi les motifs à la pluralité interprétative, nous pouvons également citer le rire ou *souris* assassins de la Femme fatale qui recoupe à la fois la matérialisation sonore de la cruauté féminine et l'hypertrophie dentaire signalant sa bestialité. Loin d'être annonciateur de joie, le rire symbolise sa folie, voire son sadisme, si ce n'est l'idiotie béante du féminin, qui est toutefois la plus couramment associée au regard vide et profond¹⁷¹. La transformation périphrastique du rire en un sinistre ricanement expose les pulsions meurtrières du féminin, entre ces épithètes, « sadonique », « hystérique », « effrayant » et « hideux » manifestent parfaitement l'insécurité, voire l'angoisse, que le rire occasionne¹⁷². Arme meurtrière, le rire de la Femme fatale figure donc au sein de son attirail de séduction et, bien souvent, de perversion.

¹⁶³ GONCOURT (Edmond de), *Chérie*, Charpentier, Paris, 1884, p. 266. cité par DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁴ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷² *Ibid.*, p. 263.

Chapitre II Présentation de *La Dame à la louve*

Si l'ensemble de l'œuvre vivienne prend sens dans l'objectif poursuivi par notre étude, notre attention se portera en diverses raisons sur son pan prosaïque – la principale n'étant autre que la pluralité des recherches poétiques sur la question, à défaut de celles menées sur la prose vivienne. La volonté de nous concentrer sur l'analyse d'une unique œuvre fût en partie motivée par les contraintes de longueur qu'impose ce type d'étude, et, à plus forte mesure, par l'ambition de générer une analyse visant à atteindre une certaine forme de précision et d'exhaustivité, préférée à une analyse quantitative et en surface de plusieurs romans. *La Dame à la louve*, par sa richesse thématique principalement due à sa composition en recueil de nouvelles, s'est naturellement imposé comme l'objet d'étude le plus propice à s'inscrire dans la visée de notre mémoire. Avant de nous livrer à une lecture plus analytique du recueil, il conviendra par ce second chapitre de présenter l'ouvrage, d'une part dans sa généralité et d'autre part en nous focalisant sur la trame narrative de chacune des nouvelles tout en rendant compte de l'ensemble homogène et cohérent qu'elles forment.

Le recueil

Paré d'un titre éponyme à la première nouvelle du recueil, *La Dame à la louve* paraît en toute discrétion chez Alphonse Lemerre à Paris en 1904 et reçoit un accueil mitigé des critiques littéraires¹⁷³. Alors que la date de publication de l'œuvre correspond à celle des premiers échanges de Renée Vivien avec son amante épistolaire Kérimé Turkhan-Pacha, l'autrice destine sans aucun doute sa production à son « amie » intime la baronne Hélène de Zuylen, dont les initiales¹⁷⁴ figurent en page d'ouverture du livre. Une interprétation plus métaphorique voudrait également attribuer une part de la dédicace à la regrettée Violette Shilitto, omniprésente dans l'œuvre vivienne, dont une référence se glisse au sein de l'ornementation florale – peut-être serait-ce des violettes ? – qui encadre les initiales. *La Dame à la louve* ne compte pas moins de dix-sept histoires aux

¹⁷³ FERLIN (Patricia), *op. cit.*, p.130.

¹⁷⁴ Les initiales des prénoms de la baronne : Hélène Louise Caroline Betty de Zuylen, née Rothschild.

multiples cadres spatio-temporels, essentiellement contées par des narrateurs masculins de diverses origines. L'ensemble des nouvelles est scindé en deux univers distincts déterminés par le choix des décors et des protagonistes : le premier, au sein duquel cohabitent les deux sexes dans une nature sauvage où le danger et la mort pèsent, le second, gynocentrique, imprégné de sensualité, d'érotisme et d'harmonie, où les personnages essentiellement féminins figurent dans des espaces fermés, iréniques, aux décors idylliques¹⁷⁵. La dualité des sexes s'exprime notamment par la métamorphose de l'environnement, vaste entendue qui s'embrase ou se remue en réaction aux liens conflictuels entre ses résidents : tantôt la forêt prend feu, tantôt la tempête agite la mer. *A contrario*, l'osmose des femmes déteint sous forme de calme sur les lieux méditerranéens où la tranquillité de la mer bleue émane autant que la beauté de ses déesses¹⁷⁶.

Les nouvelles

« C'était un être bizarre¹⁷⁷ » stipule Pierre Lenoir, le premier narrateur du recueil dont il donne le ton – celui de l'étrangeté féminine –, pour désigner l'Anglaise dont il fit son obsession dès qu'il l'aperçut. Animé par la solitude d'une croisière maritime ou plutôt par un tempérament séducteur, le narrateur se livre à une entreprise périlleuse : courtiser l'unique et mystérieuse femme de l'embarcation, et persévérer dans sa tâche malgré les esquives de celle-ci. Le fin connaisseur en psychologie féminine qui sommeille en lui le pousse à multiplier de vaines tentatives et à encaisser les échecs face à une femme au caractère hostile, de surcroît à mesure que les refus s'enchaînent, et à l'apparence singulièrement similaire à son animal de compagnie, une louve nommée Helga. L'action repose principalement sur un mouvement d'approche et de recul du protagoniste, tel le va-et-vient des vagues, jusqu'à ce que ciel et mer se déchaînent et fassent chavirer, par une tempête, leur bateau. Exaltation d'une forme de domination de la nature ou transfert de l'incompatibilité entre les protagonistes à leur environnement, l'orage auquel Pierre Lenoir et « La Dame à la louve » se heurtent n'est pas la seule catastrophe naturelle à

¹⁷⁵ REID (Martine), « Figurations des sexes dans *La Dame à la louve* », *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ « La Dame à la louve » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, « Folio. Femmes de lettres », 2007, p. 13, (pp. 19-30). Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation DL, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

laquelle les protagonistes du recueil doivent faire face : dans « La Soif ricane¹⁷⁸ », le feu embrase un « océan d'herbe » (SR, p. 31) durant la marche somnolente de Jim Nicholls, guetté par la Soif, et sa compagne taciturne Polly. Décontenancé par la situation, le narrateur se laisse envahir par ses émotions en faisant preuve de lâcheté – autant que Pierre Lenoir face à l'orage –, seule Polly demeure courageuse en tentant d'étouffer l'incendie par la mise à feu de leur côté de la prairie : « Le feu combattra le feu, Jim » (SR, p. 37) lance-t-elle en s'ingéniant. En outre, comme si la bravoure de Jim ne lui avait suffisamment pas fait défaut, son impuissance provoque en lui une invasion de pulsions meurtrières.

Bien que son récit ne fasse guère état d'un meurtre, en revanche celui de Mike Watts, voyageur en errance dans le désert sous un terrible soleil, rapporte sa rencontre fortuite avec une femme étrangement ressemblante aux crocodiles – peau rugueuse comme des écailles, regard de saurien et dentition hypertrophique – ainsi que l'assassinat de cette étrangère par une crevasse oculaire. En réaction aux élucubrations de celle surnommée « La Saurienne¹⁷⁹ » – notamment d'appartenir à l'entourage intime de la famille royale des crocodiles – et aux manifestations de pensées libidineuses dans son regard, le narrateur ne trouve d'autres moyens pour assouvir ses craintes que d'écourter cet échange par la mort. Si la relation de cet être mystérieux avec les sauriens n'est pas sans rappeler celle de la Dame à la Louve avec son animal de compagnie (ce qui tend à démontrer une affinité certaine entre ces femmes et l'animalité), le recueil rend également compte de rapports entre l'humain et l'animal qui se veulent conflictuels et, synecdochiquement – l'animal pour la nature à laquelle il appartient –, d'une confrontation de l'homme à la nature : tel est les cas des nouvelles intitulées « Trahison de la forêt¹⁸⁰ » et « Brune comme une noisette¹⁸¹ ». L'une comme l'autre met en scène une chasse en forêt incitée par des hommes qui se défilent en présence de la bête

¹⁷⁸ « La Soif ricane » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 31-38. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation SR, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁷⁹ « La Saurienne » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 81-86. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation S, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁸⁰ « Trahison de la forêt » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 61-70. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation TF, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁸¹ « Brune comme une noisette » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 95-106. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation BN, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

pourchassée, parallèlement au calme déconcertant de leurs compagnes : dans la première, Joan se fait dévorer par une tigresse tandis que dans la seconde, Nell, poursuivie par un ours gris dans une barque avec Jerry, propose à son compagnon de se sacrifier de manière à lui permettre de regagner la rive. La passion cynégétique que partagent les protagonistes féminins et masculins ne semble être que l'unique trait commun entre les deux sexes. En outre, si la personnalité des protagonistes mâles diffère considérablement dans ces deux récits, les femmes éprouvent toutes deux un sentiment de répulsion envers leur camarade ; l'immoralité de Blue Dirk, au surnom éloquent de « The Forest Devil », ne peut qu'attiser le dégoût, car le narrateur s'adonne sans culpabilité à diverses formes de violence comme le rapt ou le viol sur des victimes aux âges variés – de l'enfante dépucelée de force en prévention à la brutalité mâle, à la vieille fermière aux mains brûlées en guérison de sa ladrerie – chacun de ses crimes se voit dédramatisé par un argument boiteux. Cependant, le sentiment de Nell s'avère de loin le plus marqué, notamment par un événement : malgré le mépris et la « volonté rigide » (BN, p. 97) de Nell, affrontés à maintes reprises par Jerry en réponse aux aveux de son désir, le narrateur se frotte à nouveau au dédain de sa compagne en lui posant un dilemme, celui de l'embrasser ou d'avaler un crapaud... Ce fut un choix fulgurant : elle dévora expressément la bête baveuse...

En effet, dans ce recueil, la préférence des femmes en termes de compagnie se porte davantage sur les animaux que sur les hommes : dans « Svanhild¹⁸² », la quête de blancheur de la protagoniste éponyme la conduit à contempler la brume et les nuages des Fjords dans l'attente du retour des cygnes partis vers le Nord depuis une vingtaine d'années, et ce, afin de les suivre dans leur périple. Dans la réécriture du mythe d'Andromède (« Blanche comme l'écume¹⁸³ »), princesse éthiopienne « condamnée à être sacrifiée au monstre marin qui dévaste la contrée » (BE, p. 127) en réparation de la vantardise de Cassiopée, la jeune fille se désole d'être sauvée des griffes du monstre par le héros Perseus, à qui elle sanglote : « la mort m'apparaissait moins sombre que ton étreinte prochaine » (BE, p. 128). Pire encore, nombreuses des protagonistes du recueil se délectent uniquement de la présence de leurs semblables féminines, parfois même sans

¹⁸² « Svanhild » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, op. cit., pp. 119-126. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation Sv, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁸³ « Blanche comme l'écume » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, op. cit., pp. 127-128. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation BE, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

en avoir conscience : l'histoire de Saroltâ Andrassy conte l'alchimie entre cette fille à la chevelure noire et le jeune Béla Szécheny, son ami d'enfance, de retour d'un voyage à Nice après plusieurs années. Le souvenir d'un garçon frêle et efféminé se fortifie et prend forme en ce Béla réapparu presque à l'identique, sinon gâté par la floraison d'une inexprimable grâce et d'un regard au charme étrange, différent de celui des autres hommes. Au fil des jours, la certitude d'une vie commune et d'un bonheur partagé conduit Béla à demander la main de Saroltâ. Dans une intimité absolue où chacun des deux irradiait de beauté, les amants échangèrent leurs vœux. « Pour la première fois, depuis le commencement du monde, l'Époux fut aussi beau que l'Épouse¹⁸⁴ » chante l'histoire, avant d'apporter un renversement majeur : la sœur de Béla, Terka, avait usurpé son identité, autrement dit, l'Amant n'était autre que l'Amante.

Toutefois, les rapports exclusivement féminins du recueil ne se résument pas seulement à la promotion et à l'exaltation des amours saphiques¹⁸⁵ par le biais d'un travestissement physique – et d'une reconfiguration du mythe de l'androgynie, nous développerons ce point *infra* – certaines histoires vantent aussi les relations sororales et amicales, dénuées d'attraits charnels. Tel est le cas des « Sœurs du silence¹⁸⁶ », récit d'une jeune femme dans un « monastère laïque créé par la douleur d'une femme pour la douleur des autres femmes » (SS, p. 45) et de « L'Amitié féminine¹⁸⁷ », récit soutenant la supériorité de l'amitié sur l'amour, réécriture d'un passage du livre de Ruth sur la « passion blanche » (AF, p. 117) qui l'unit à Naomi.

Notons que parmi les histoires basées sur l'exploitation de thèmes antiques et bibliques figure la nouvelle intitulée « Le Voile de Vasthi¹⁸⁸ » qui détourne un épisode du *Livre d'Esther*, récit biblique dans lequel Vasthi, reine assyrienne, est répudiée et

¹⁸⁴ « Le Prince Charmant » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, p. 43, (pp. 39-44). Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation PC, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁸⁵ Notons que la dernière nouvelle du recueil, intitulée « Bona Dea », expose une déclaration amoureuse et passionnelle d'une femme à la jeune Amata, sans avoir recours à un quelconque procédé narratif – tel que le travestissement par exemple.

¹⁸⁶ « Les Sœurs du silence » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 45-48. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation SS, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁸⁷ « L'Amitié féminine » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 115-118. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation AF, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁸⁸ « Le Voile de Vasthi » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 87-94. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation VV, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

blâmée pour avoir dérogé aux ordres du roi Ahasuérus lors d'une réunion en présence des princesses de Perse et de Médie. Alors que le livre original soutient une politique patriarcalisée dans laquelle l'insoumission de la femme est intolérable, la version du recueil place Vasthi en symbole de résistance féministe¹⁸⁹. En effet, lorsque les sept eunuques mandatés par le roi informent la reine de ses exigences, à savoir de se présenter dévoilée au peuple et ceinte de la couronne royale, celle-ci refuse dédaigneusement de s'y soumettre. Médusées par la réaction de leur reine, les princesses s'abandonnent alors aux pleurs et à la folie, blâmant la reine d'avoir défié son roi. Or, Vasthi défend son affront par des motivations féministes axées sur la liberté individuelle féminine et le respect de ce sexe : « mon action parviendra à la connaissance de toutes les femmes [...] Et, dès ce jour, les princesses de Perse et de Médie sauront qu'elles ne sont plus les servantes de leur époux, [...] que la femme est libre et maîtresse à l'égal du maître dans sa maison » (VV, p. 91).

Thématique régulièrement abordée dans le recueil, le refus de la femme à l'homme se manifeste également dans « Chasteté paradoxale¹⁹⁰ » : en Italie du Nord, à Gènes précisément, le narrateur empreint de solitude se résout à pallier son mal par les voluptés de la chair dans un *palazzo* qui lui avait été renseigné. D'emblée immergé dans un faste de marbre et de velours, ébahi par la flamboyance du bronze qui orne le lieu, son émerveillement s'enflamme à la vue de la proxénète du château, Myriam, dont la beauté n'a d'égale que sa prestance. Résolu à jouir des plaisirs corporels avec son hôte, le narrateur n'éprouve qu'une profonde indifférence envers les fleurs qui lui sont présentées, malgré leurs nombreux attraits physiques. Cependant, sa quête du désir se voit rapidement mise à l'échec : la virginité de Myriam ne se vend pas et les avances de ce concupiscent visiteur n'ébranlent aucunement son inaccessibilité. Or, la patience de Myriam prend fin là où le geste substitue la parole : lorsque le narrateur, envahi par le désir incoercible d'une étreinte et submergé par la frustration¹⁹¹, résolut « de forcer cette femme à subir

¹⁸⁹ BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien », *op. cit.*, p. 147.

¹⁹⁰ « La Chasteté paradoxale » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 71-76. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation Ch. P., suivie du numéro de pages entre parenthèses.

¹⁹¹ Dans la nouvelle intitulée « La Splendide Prostituée », le récit est « conté par un envieux » ; « La Splendide Prostituée » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 77-80. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation SP, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

[son] vouloir » (Ch. P., p. 76), elle planta un superbe stylet dans sa poitrine. Chez les protagonistes mâles du recueil, la sexualité se révèle intimement liée à la mort et la souffrance.

De plus, la limite entre le viol et le meurtre semble infime, à tel point que plusieurs narrateurs l'outrepassent : dans « Cruauté de pierreries¹⁹² », Giuseppe Bianchini relate à sa perfide muse, Madonna Gemma, son évasion nocturne de la prison où il fut encloîtré durant sept années suite à sa dénonciation à l'Inquisition vénitienne, accusé de pratiquer la magie noire. Après tant de temps, sa volonté de retrouver l'indicatrice de son arrestation, Gemma la traîtresse, exacerbait ses rêves d'échappée et de meurtre. Pris en pleine fuite par la geôlière et pour mieux dissimuler sa culpabilité, le narrateur entreprit de séduire cette ivrognesse au « relent de mauvais vins » (CP, p. 52), avant de se résoudre à la tuer en l'étranglant lors d'ébats sexuels dans une maison close. À l'aube, après une nuit de vagabondages en gondole et l'exaltation des sens par l'ambiance vespérale, il s'immisça chez Madonna Gemma pour la torturer de caresses de cruauté, tout en lui rappelant : « je vous briserai plus tard, au gré de mon caprice » (CP, p. 60).

¹⁹² « Cruauté de pierreries » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, pp. 49-60. Dès à présent, par souci de lisibilité, les références à ce roman se trouveront dans le corps du texte à l'aide de l'abréviation CP, suivie du numéro de pages entre parenthèses.

Chapitre III

Portrait de la Femme dans *La Dame à la louve*

Le précédent chapitre, par la présentation des nouvelles, nous a éclairé sur la teneur des histoires et certains de leurs points communs : l'affinité entre les protagonistes féminines et les animaux, l'inaccessibilité, la bravoure et l'étrangeté de ces dernières, ou encore les pulsions sexuelles et meurtrières du mâle. Tant de thèmes qui pourraient, à première vue, paraître insignifiants et pourtant ...

A posteriori ils s'avèrent peu novateurs : en creusant plus loin, nous nous apercevons que ces thèmes renvoient directement à l'imaginaire fin-de-siècle que nous avons détaillé *supra*, au surplus lorsque nous nous attardons sur les traits physiques et caractériels du genre féminin dépeints dans l'œuvre, à savoir la cruauté, la bestialité et la froideur féminines ainsi que sa lubricité et sa laideur proportionnelles à son appareil. En effet, ceux-ci résonnaient déjà dans les textes d'un Baudelaire ou d'un Villiers de L'Isle-Adam. Par conséquent, le présent chapitre tâchera de dresser le portrait de la Femme dans *La Dame à la louve*, et ce, en écho au premier chapitre de cette seconde partie : « Imagerie de la Femme fin-de-siècle ». Relevons d'emblée que le choix de l'agencement et de la catégorisation des représentations de la Femme dans ce chapitre se veut déjà porteur de sens en lui-même, puisqu'il reprend celles que nous avons énoncées précédemment.

Nous tenons également à avertir le lecteur d'un épuisement inégal des nouvelles : notre but ne se résume guère à faire émerger des liens avec la culture fin-de-siècle là où ils n'en figurent pas, mais plutôt d'extraire ceux qui relèvent, pour la plupart, de l'évidence. En d'autres termes, quelques nouvelles participeront brièvement à notre analyse pour cause d'un manque d'éléments probants, tandis que d'autres seront davantage mobilisées. En ce qui concerne l'étude genrée de la relecture du légendaire et des mythes bibliques de Renée Vivien dans son recueil, nous n'en ferons pas état, et ce, non seulement en raison des laborieuses et remarquables études réalisées par Marie-Ange BARTHOLOMÉ BESSOU à ce propos¹⁹³, mais également parce qu'entreprendre une restitution de connaissances déjà établies dépasse le cadre imposé par le sujet de notre mémoire.

¹⁹³ Nous conseillons vivement l'ouvrage intitulé *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*, (*op. cit.*) dans lequel l'autrice consacre un chapitre entier au « Voile de Vasthi » (« La liberté ou la loi », pp. 161-201) et un point à « L'Amitié féminine » (« L'Amitié féminine », pp. 205-210) ; ainsi que son article « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien » (*op. cit.*).

Enfin, précisons que nos analyses de *La Dame à la louve* se basent sur l'édition établie et présentée par Martine REID en 2007. Professeur à l'université de Lille-III et spécialiste de la littérature française du XIX^{ème} siècle, Martine REID se trouve à l'origine de la création de la série « Femmes de lettres » dans la collection « Folio » de Gallimard, ainsi qu'à la direction éditoriale de la collection « Littérature et genre » d'Honoré Champion. Son intérêt pour les études de genre en littérature, notamment par sa rédaction de l'ouvrage *Des femmes en littératures*¹⁹⁴ et d'articles comme « L'histoire littéraire au prisme du genre¹⁹⁵ » ou « Figurations des sexes dans *La Dame à la louve*¹⁹⁶ », nous amène à considérer favorablement la pertinence de son édition du recueil de Renée Vivien dans le cadre de notre mémoire.

Inaccessible et cruelle

Dans l'inépuisable guerre des sexes – en effet, le langage de Pierre Lenoir emprunte au vocabulaire belliqueux, notamment pour se réjouir de la « précieuse [...] capitulation » (DL, p. 21) de son adversaire féminin – la Dame à la louve s'arme d'une « admirable ruse » (DL, p. 21), c'est-à-dire, feindre son inaccessibilité. Cependant, l'art de dissimulation sentimentale que le narrateur prête à cette femme émane de ses fantasmes : les résistances féminines exacerbent « [son] désir » (DL, p. 23) et « ont l'effet d'une agréable surprise » (DL, 21). L'inconcevabilité du refus de la protagoniste pousse le narrateur infatué, persuadé de son expertise en matière de séduction et du devoir qui l'incombe, à considérer l'orgueil féminin à l'aune d'une interprétation très personnelle, puisqu'il envisage la fuite comme un mécanisme de défense, non pas à ses maintes approches grossières et pressantes, mais à l' inexplicable sympathie qu'éprouverait la Dame à la louve envers lui. « Elle eut l'habileté de ne point me laisser voir le plaisir profond que lui causaient mes avances » (DL, p. 21) pensa-t-il en lui faisant la cour. Dès lors, le machisme atteint son paroxysme ; à cet impensable refus, il doit forcément se trouver une explication : cette femme joue à la « prude » (DL, p. 23) et défie l'homme par ces « airs de supériorité » (*Ibid.*), histoire de pimenter la relation et de l'« attirer plus

¹⁹⁴ REID, (Martine), *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 2010.

¹⁹⁵ REID, (Martine), « L'histoire littéraire au prisme du « genre » » dans *Le français aujourd'hui*, vol. 193, no. 2, 2016, pp. 25-32.

¹⁹⁶ REID (Martine), « Figurations des sexes dans *La Dame à la louve* », *op. cit.*, pp. 49-50.

violemment vers elle » (DL, p. 21) ... et « elle y réussissait, la coquine » (DL, p. 23). « Coquine », « chipie » et « fourbe » (DL, pp. 23, 21), ces sémèmes, loin d'être insignifiants, contiennent tous les sèmes du /mensonge/ et de la /tromperie/, voire de la /méchanceté/, et, par conséquent, ils participent inéluctablement à une représentation de la femme, sinon cruelle, manipulatrice. Dès lors, le narrateur se place successivement en charmeur aguerris, en combattant d'une lutte affective et en victime de la perfidie féminine¹⁹⁷ tout en conservant l'intime conviction de maîtriser la situation. Éconduit et aveuglé par ses pulsions, il croit déceler dans l'indolence de sa proie la fourberie et la ruse.

Dans « La Splendide Prostituée », l'envieux narrateur établit une comparaison par identification de la Gloire à la Femme, par la suite motivée par une explicitation du point de comparaison : la cruauté et la perversité – « la Gloire est femme, c'est-à-dire cruelle et perverse¹⁹⁸, et elle aime à faire miroiter, devant ceux qu'elle dédaigne, les paillettes de sa jupe constellée » (SP, p. 77). Sans définir l'effet de cette comparaison sur le comparé (la Gloire), nous pouvons toutefois mesurer la conception de la Femme selon le narrateur, semblerait-elle similaire à celle de Pierre Lenoir, notamment dans ses intentions : le sémème « miroiter » ne laisse place à aucun doute quant à la volonté de la femme de séduire. De surcroît, il contient par inhérence les sèmes /éclat/ et /brillance/ et, en corrélation avec les sémèmes « paillettes », le sème /spectacle/ par afférence. Cela étant, il renvoie à une pratique de la séduction plus scénarisée, relevant plutôt de l'émerveillement et du spectaculaire, davantage par l'emploi de la préposition ou adverbe de lieu « devant », à la fois indice de position (« elle aime à faire miroiter, [en face de] ceux qu'elle dédaigne ... ») et indicateur de circonstance (« elle aime à faire miroiter, [lorsque] ceux qu'elle dédaigne [sont présents] ... »). Par extension, le narrateur se voit donc assigné au rang d'observateur ou de contemplateur, mais non de partenaire. Relevons que la nouvelle « Brune comme une noisette » semble également faire écho à la spectacularisation du féminin, car le narrateur affirme que les femmes « jouent une petite comédie remarquable » (BN, p. 96). En ce qui concerne l'adjectif « constellée » de la jupe de la Gloire, il confère quant à lui quelque chose de céleste ou de divin – à noter

¹⁹⁷ Dans « Cruauté de pierreries », le narrateur décrit : « L'eau verte a la langueur **perfide** de vos yeux somnolents » (CP, p. 59)

¹⁹⁸ Tournure qui n'est pas sans rappeler la phrase de Baudelaire « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. » ; BAUDELAIRE (Charles), « Mon cœur mis à nu » dans *op.cit.*, p. 406

que l'étoile est le symbole de la renommée –, accroissant en cela l'inaccessibilité du féminin. En outre, par cette comparaison, la cruauté féminine se spécifie : en raison d'un dédain incompatible à une quelconque forme de convoitise, l'entreprise de séduction de la femme, totalement impassible à l'embarras causé au mâle, se réduit à une quête de distraction.

Dans « Cruauté de pierreries », la cruauté de Madonna Gemma se manifeste par sa délectation des tortures psychiques et de « l'angoisse qui sommeille dans les âmes » (CP, p. 50) masculines. Sa satisfaction dépend tant de l'affliction d'une souffrance que des effrois d'un mâle dont elle n'est la cause. L'écoute des tortures endurées par le narrateur – dont elle se sait instigatrice – lui procure un sentiment de joie trahi par un « si clair sourire » (CP, p. 50). Autrement dit, cette dame aux pierreries, loin de refouler ses sentiments coupables, affiche son plaisir à la vue du martyr ; plus que de la cruauté, sa propension à la douleur relève du sadisme. Dans « La Chasteté paradoxale », Myriam ne nourrit aucun intérêt pour la souffrance, cependant, afin d'échapper aux étreintes abusives du narrateur, la proxénète lui plante son stylet dans le cœur ; il s'agit d'une mise à mort métaphoriquement marquée par l'éradication des sentiments au moyen de la destruction de leur siège (le cœur). Cet acte symbolique se donne ainsi à lire telle une matérialisation du refus sentimental et un rejet catégorique des manœuvres libidineuses du narrateur.

Dans « Brune comme une noisette », Jerry maîtrise, à l'instar du narrateur de « La Dame à la louve », l'art du discernement de la psychologie féminine inversée : de manière à justifier l'incapacité de Nell à répondre favorablement à ses avances, le narrateur prétexte une haine généralisée des femmes envers leur homologue masculin, défendant une « horreur du mâle » (BN, p. 96) instinctive, voire inhérente au genre féminin. Summum du paradoxe, après avoir confessé ses lacunes relatives à l'étude et à la compréhension des femmes, le narrateur se permet de tenir un discours sur les procédés féminins de refus et d'acceptation qui s'inscrit dans la même lignée que celui de Pierre Lenoir, « ne jamais croire un seul mot de ce qu'elles [les femmes] vous disent » (DL, p. 22) :

On doit surtout se méfier d'elles quand elles vous disent qu'elles vous aiment. Quand elles ne vous disent rien, il se peut que vous leur plaisiez. Et encore ce n'est pas sûr. Quand elles vous disent qu'elles vous détestent, il y a beaucoup de chances pour que ce

ne soit pas vrai. Mais peut-être est-ce l'aveu involontaire de la haine secrète que toute femme, consciemment ou inconsciemment, recèle contre les hommes.¹⁹⁹

L'inaccessibilité et la déroboade de la femme animent des réflexions foncièrement absurdes et uniquement fondées sur la dénégation du refus féminin, ainsi qu'un mode de pensée que nous pourrions qualifier, au prisme d'un regard contemporain, de stéréotypage de l'androcentrisme, point que nous développerons au chapitre suivant. L'inaccessibilité du féminin au masculin semble partagée par plusieurs des protagonistes féminines du recueil : par exemple, le « reproche muet [des] larmes » (BE, p. 128) d'Androméda en réaction au triomphe de Perseus et la préférence de Nell de dévorer un crapaud plutôt que d'embrasser son compagnon de chasse valent mieux que des paroles.

Toutefois, la fuite des protagonistes ne se veut pas toujours révélatrice d'une haine à l'égard du sexe opposé, puisqu'elle se donne également à lire comme le vecteur d'une rébellion ou un moyen d'affirmer leur insoumission ou leur supériorité. À titre d'illustration, la désobéissance de Vasthi s'inscrit dans une démarche exemplaire, celle de promouvoir une libération du sexe féminin : à l'instar de cette reine déchue, les femmes exerceront à l'avenir leur droit à l'égalité et à la reconnaissance. Dès lors, l'orgueil féminin devient une expression de l'affranchissement et du triomphe ; à propos de Vasthi, le narrateur décrit que « ses orgueilleux sourcils dessinaient un arc triomphal » (VV, p. 88), tandis qu'au sujet des princesses, il raconte qu'« [elles] se levèrent et se regardèrent avec des yeux nouveaux, où rayonnait l'orgueil de l'être affranchi » (VV, p. 91). Véritable réceptacle de l'âme, le regard, motif littéraire essentiel du recueil, est couramment exploité pour témoigner le dédain des protagonistes : Pierre Lenoir s'apeure du « regard d'hostilité sournoise » (DL, p. 20) de la Dame à la louve, Jim Nicholls s'écœure du « regard dédaigneux » (SR, pp. 33-34) de Polly, Giuseppe Bianchini se désole de « la froide limpidité » (CP, p. 49) du regard de Madonna Gemma, Blue Dirk narre que les « yeux [de Joan] se dilatèrent [...] d'orgueil » (TF, p. 64), le narrateur de « La Chasteté Paradoxe » se heurte au « regard altier » (Ch. P., p. 75) de Myriam la proxénète, et Jerry, après s'être frotté à la « volonté rigide [de Nell], ainsi qu'à une muraille de fer » (BCN, p. 97), débusque « l'horreur farouche » (*Ibid.*) de son regard

¹⁹⁹ « Brune comme une noisette » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, p. 95.

« subtilement hostile » (*Ibid.*). Bien qu'aucun écart de langue n'incite à une analyse rhétorique de l'usage récurrent de ce motif, nous pouvons cependant interpréter cet emploi comme catachrétique, sinon synecdochique (les yeux pour la femme) pour désigner la froideur féminine. Au surplus, un élément se place en faveur de notre hypothèse : dans « Brune comme une noisette », Jerry se souvient des « yeux indomptables » de sa bien-aimée ... Curieux adjectif pour désigner des yeux. Dès lors, la figure de style prend tout son sens, car il n'est point question de l'indomptabilité d'un regard, mais bien de celle d'une femme qui se refuse et se dérobe ; une femme dont l'intérêt cynégétique ne fait pas d'elle un animal, et ce, au désespoir du narrateur, car les fauves, « quand ça se laisse prendre, et, une fois qu'on les a pris, voilà, c'est pris, il n'y a pas à revenir là-dessus » (BN, p. 95).

Malheureusement, dans ce recueil, la femme préfère de loin mépriser l'homme que d'être prise : la Dame à la louve fait part à deux reprises de son « mépris » (DL, p. 23) au narrateur, Polly « méprisait trop [Jim] pour [le] craindre » (SR, p. 35) tandis qu'« un mépris inexprimable serpenta[it] les lèvres minces » (BN, p. 98) de Nell à la vue de Jerry. Notons que parmi ces regards d'aspect dédaigneux s'immiscent certains regards cachés par les paupières des protagonistes. En effet, Renée Vivien réalise un renversement de paradigme assez surprenant : traditionnellement, l'abaissement des paupières et du regard traduit une marque de soumission ou de honte, tandis que le battement de cils appartient à une forme de minauderie. *A contrario*, l'autrice leur confère une nouvelle signification, car « Vasthi baiss[e] les paupières, afin de dissimuler le mépris profond au fond de ses prunelles éthiopiennes » (VV, p. 89). En outre, lorsque Pierre Lenoir croit déceler sous « les lourdes paupières baissées » (DL, p. 22) de la Dame à la louve « de vacillantes lueurs d'amour » (*Ibid.*), celle-ci ne peut s'empêcher de rétablir la vérité peu de temps après quant à son « invincible dédain » (*Ibid.*).

Manipulatrice, inaccessible et indomptable, la femme se veut également, par le masquage de ses sentiments, impénétrable et inébranlable : autant dans « Cruauté de pierreries » que dans « La Dame à la louve », l'âme des protagonistes féminines est qualifiée d'« implacable » (CP, p. 50) et leur tempérament d'« invincible » (DL, p. 22), tandis que dans « Trahison de la forêt », les paroles de Joan sont empreintes d'un « flegme habituel » (TF, p. 65). À cette défiance féminine du masculin se substitue parfois une

impression des narrateurs d'insensibilité féminine, tantôt justifiée par la bêtise, tantôt par la cruauté. Lorsque Jim Nicholls souligne le courage de Polly tel la cause d'un détachement de ses émotions généralisé à une négligence du monde qui l'entoure, il tend à assimiler l'insensibilité de Polly à sa bêtise : quand le narrateur affirme que cette femme « n'a pas plus d'âme que [ses] mules » (SR, p. 36), le lecteur ne peut que rapprocher sa remarque des expressions « bête comme un âne » et « têtu comme une mule » qui confèrent la stupidité de l'animal à la personne visée, en outre, il explique « [elle] ne comprit point et regarda sans voir » (SR, p. 36). Autant le discours du narrateur vise à démontrer l'idiotie béante de Polly, autant le choix des termes employés illustre son manque de dextérité lexicale, autrement dit, sa propre inintelligence : bien que nous percevons l'idée se voulant véhiculée, à savoir que la protagoniste fait face à un spectacle naturel sans le regarder attentivement, le sème de l'intentionnalité/ se retrouve dans le sémème « regarder » et non dans « voir ». En effet, le premier verbe se définit comme suit « chercher à percevoir, à connaître par le sens de la vue²⁰⁰ ». Or, la définition du second est la suivante : « enregistrer l'image de ce qui se trouve dans le champ visuel, d'une manière passive, sans intention préalable²⁰¹ ». À en croire littéralement le discours – pour le coup paradoxal – du narrateur, Polly cherche donc à capter le sens du spectacle qui défile sous ses yeux, pourtant « elle ne s'étonne de rien [et] n'admire rien » (SR, p. 36)... Le néant émotionnel de la protagoniste se manifeste également par son absence de peur, notamment celle de la mort, ce qui la rend plus terrifiante encore : « elle ne pâlisait point, parce que rien au monde, ni la mort, ni la trompette du Jugement dernier ne la feraient pâlir » (SR, p. 35).

Contrairement à Polly, ce sont les souffrances et la terreur qui éveillent l'âme de Madonna Gemma, ce faisant doublement effrayant : « votre lassitude de corps et d'âme ne connaît un frémissement que sous l'épouvante » (CP, p. 60) analyse le narrateur ; autrement dit, la crainte de l'autre anime son amour. En revanche, dans « Trahison de la forêt », l'insensibilité de Joan s'explique par sa propre conception du courage, selon elle, incompatible avec les émotions. À ce propos, Blue Dirk confie : « les émotions la choquaient. Elle les considérait comme des signes de faiblesse » (TF, p. 67). Quant à la

²⁰⁰ <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=467965545;r=1;nat=;sol=3>; TLFi : Trésor de la Langue Française informatisé.

²⁰¹ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=1353655770;r=1;nat=;sol=3>; TLFi : Trésor de la Langue Française informatisé,

Dame à la louve, son insensibilité résulte de sa défiance : nul adversaire n'est assez digne que pour disposer de son affection – « Je ne sais ni haïr, ni aimer. [...] La haine, plus patiente et plus tenace que l'amour veut un grand adversaire. [...] Quant à l'amour, je l'ignore aussi complètement que vous ignorez l'art [...] de dissimuler la fatuité inhérente aux mâles. » (DL, p. 22).

Enfin, de manière à dénoncer l'insensibilité et l'inaccessibilité des protagonistes féminines, les narrateurs recourent à la statufication du féminin et ce, par l'emploi d'une figure de rhétorique foncièrement fin-de-siècle : l'objectivation du caractère féminin par comparaison ou métaphore à la pierre et à la glace. Il s'agit en effet de transposer un élément sensoriel (la dureté et la froideur) à une caractéristique caractérielle (l'impassibilité) : Madonna Gemma arbore « une [glaçante] attitude de marbre » (CP, p. 59), expression catachrétique devenue courante qui signifie « ne manifester aucune émotion »²⁰², tandis que la rigidité de Vasthi se veut « pareille à une statue de marbre aux yeux de pierres noires » (VV, p. 90). Dans cette comparaison intervient le motif du *regard noir*, porteur d'une irritation ou d'une menace²⁰³, qui accroît l'insensibilité déjà conférée au comparé (Vasthi) par la première partie du comparant (« statue de marbre »).

Dans « La Chasteté paradoxale », Myriam est dépeinte comme « inaccessible autant qu'une cime de neige et de glace » (Ch. P., p. 75), comparaison non motivée dont le comparant renferme une synecdoque de type π (la cime pour la montagne). Autrement dit, cette comparaison, plus que de conférer la froideur du comparant au comparé, renvoie surtout à une difficulté d'accès à la pointe enneigée d'une montagne (comparant) similaire à celle d'accoster la protagoniste. Dès lors, conquérir la proxénète s'avère être une épreuve insurmontable. En outre, dans un de ses murmures au narrateur, Myriam file une comparaison entre la frigidité de sa proie féminine et les statues (elle est « aussi froide que les statues » (Ch. P., p. 75) et d'une « frigidité de pierre et de neige » (*Ibid.*). Toutefois, la peur causée par l'inaccessibilité des protagonistes les rend davantage

²⁰² Le TLFi consacre un point à l'expression « de marbre » pour l'entrée « marbre » : [en tant que symbole de la froideur et de l'insensibilité] » ;

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?26;s=183892230;r=2;nat=;sol=0;>

²⁰³ Le TLFi consacre un point à l'expression « regard noir » pour l'entrée « noir, noire » : « regard irrité et menaçant » ;

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?162;s=183892230;r=7;nat=;sol=0;>

attirantes aux yeux du mâle, lequel s'éprend à la fois « d'admiration et de stupeur » (Ch. P., p. 76) pour ces femmes aux « airs de supériorité » (DL, p. 23) et au sourire « impudique et roya[l] » (Ch. P., p. 73). Inspiratrices de crainte et d'ardeur, les protagonistes féminines du recueil imposent malgré elles un « respect involontaire » (Ch. P., p. 72).

La Bête et la Vampire

Parmi les obsessions des narrateurs conformes aux édicitions du mâle fin-de-siècle, recensons l'étrangeté du féminin et sa bestialité, à la fois manifestées par l'exploitation du vampirisme ou de la lycanthropie, mais également par la connexité physique des protagonistes féminines à l'animal. À travers l'ensemble des nouvelles, « La Dame à la louve », « La Chasteté paradoxale » et « La Saurienne » alimentent les investigations littéraires décadentes en construisant un échantillon féminin particulièrement inquiétant. D'emblée, la nomination des personnages de « La Dame à la louve » et de « La Saurienne » se résume à une désignation par leur animalité : contrairement à la mention du prénom des autres protagonistes du recueil, les narrateurs de ces nouvelles définissent leur interlocutrice par un trait caractéristique : Pierre Lenoir qualifie sa proie par l'épithète homérique « à la louve », tandis que Mike Watts la baptise de « saurienne ». Autrement dit, la nomination des protagonistes renvoie à une assimilation variable du féminin à son animal, dans le premier cas, l'épithète tend à pointer une particularité de la femme tout en conservant son identité, ou plutôt son humanité, cela par la formulation d'une distinction entre la Dame et sa louve ; tandis que dans le second cas, la dénomination de la protagoniste opère une transmutation de l'état humain à celui animal – le narrateur occulte l'humanité de cette dernière en la mentionnant par son appartenance à un sous-ordre des reptiles, les sauriens.

Nonobstant, le récit de Pierre Lenoir converge à diverses reprises vers un amalgame de la Dame à sa louve, autant sur la plan physique que caractériel, notamment en raison de leur défiance commune envers l'individu. Frappé de stupéfaction quant à la ressemblance de la protagoniste à sa compagne, le narrateur ne cesse d'étayer son constat en tissant une toile de correspondances entre les deux personnages féminins : nombreuses sont les références à leurs « longs regards » et « larges prunelles jaunes »

(DL, pp. 22, 24, 25). *A fortiori*, les « profonds yeux de femme » (DL, p. 22) d’Helga concourent, corollairement à l’animalisation de la protagoniste-femme²⁰⁴, à son humanisation, créant en cela une hybridité des espèces à la fois mi humaines–mi animales. À ce dessein participe le flou identitaire pesant sur la protagoniste-femme, notamment en ce qui concerne son nom ou sa provenance, contrairement aux informations relatives à sa louve, pourvue d’un nom d’origine germanique, Helga, se référant indéniablement au substantif anglais *hell* — enfer²⁰⁵. L’une dénuée d’identité et l’autre nommée, ces protagonistes ne semblent pas totalement appartenir à leur espèce : « ne possédant pas plus de statut social que de prénom, le personnage, sans passé et sans avenir, ressemble à un spectre dépourvu de véritable existence, si ce n’est par le truchement du narrateur²⁰⁶ ».

En outre, d’autres éléments motivent la comparaison, tel le sourire troublant aux dents acérées de la Dame à la louve – « ses dents de fauve brillaient étrangement sous les lèvres au menaçant retroussis » (DL, p. 22) – ainsi que sa démarche – « elle se tourna vers moi, d’un bond de louve » (DL, p. 22) – et sa parure en fourrure. Par ailleurs, leurs caractères s’imbriquent : entre leur attrait lunaire respectif — « Helga hurlait [...] comme une chienne à la lune » (DL, p. 28) et la Dame « affectait [...] une distraction lunaire » (DL, p.21) —, leur goût pour la solitude, leur besoin d’émancipation dans les bois – « J’ai si longtemps respiré l’air des forêts [...] que mon âme est un peu l’âme des louves fuyantes » (DL, p. 24), et leur asocialité, les tempéraments des protagonistes se confondent²⁰⁷.

En sus, la fusion des êtres féminins s’orchestre au travers d’éléments narratifs : dès la première tentative d’approche du narrateur, le canidé se présente comme une extension de la protagoniste-femme, enfoui parmi ses étoffes – « une grande bête dormait dans les plis traînants de sa jupe » (DL, p. 19) – et, avant même que sa maîtresse ne signale son désintérêt, Helga rabroue d’un grognement l’importun qui s’immisce dans leur union. Incarnation d’un emblème protecteur, « figure de duplication²⁰⁸ », la protagoniste-femelle endosse également le rôle de « compagne » saphique : « Je n’ai

²⁰⁴ Les descriptions d’Helga nous poussent à la considérer telle une protagoniste à part entière. Cela étant, afin d’éviter toutes confusions entre les deux protagonistes, nous distinguerons dès à présent la dame de sa louve par les désignations « protagoniste-femme » et « protagoniste-femelle »

²⁰⁵ THUAULT (Elena), *op. cit.*, p. 167.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 166.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 166.

d'affection que pour Helga. Et Helga le sait. » confie la Dame au narrateur. Cela étant, la protagoniste-femme préfère sombrer dans les fonds marins, bras dans les pattes de son « amante », poitrine contre poitrine, plutôt que de désertir l'embarcation moyennant le sacrifice de sa louve. Par l'exaltation des sentiments de la protagoniste-femme envers sa bête, plus soucieuse de son bonheur que celui des humains, la nouvelle se fait promotrice des relations féminines.

Si notre analyse atteste de l'influence d'Helga sur la représentation lycanthropique du féminin, sa présence invite à considérer l'exploitation littéraire du vampirisme. En effet, rien ne peut justifier la compagnie de cet être surnaturel « qui se veut surgissement de l'inattendu au cœur du monde réel²⁰⁹ » sinon la thèse vampirique : la domestication de cette « sacrée louve du diable » (DL, p. 28) serait inopinée, voire improbable sans la convocation du fantastique. Par ailleurs, l'histoire littéraire rend compte des relations entre l'animal et le vampire « capable de l'appivoiser ou d'en revêtir l'apparence²¹⁰ » :

Le lycanthrope, le loup-garou, selon les expressions, est la première métamorphose possible du vampire dans l'histoire littéraire, avec des personnages comme Carmilla et Dracula qui se transforment en loup, en grande bête noire. Avant la chauve-souris, le loup occupa le première place dans le bestiaire des *strigoi*. [...] À l'époque de Vivien, le loup et la lycanthropie sont encore des composantes du vampirisme.²¹¹

En outre, l'apparence physique de la protagoniste-femme éveille la suspicion de son appartenance au vampirisme, autant que son aversion pour l'ail – « la vulgarité des hommes m'éloigne ainsi qu'un relent d'ail » (DL, p. 24) : sa chevelure « d'un blond à la fois ardent et terne, pareil[le] à des cendres rousses » (DL, p. 20), l'aspect cadavérique de son teint, sa denture hypertrophique propice à la succion et sa maigreur stigmatisent la représentation du vampirisme féminin. À cela s'ajoute le silence de sa « corporalité²¹² », de sa démarche qualifiée d'« inquiétant[e] » (DL, p. 20), qui n'est pas sans alluder au phénomène paranormal de la lévitation ou, *a fortiori*, à la démarche des bêtes terrifiantes qui se faufilent ou fourmillent, tels les reptiles. Soulevons que le vampire maîtrise les

²⁰⁹ THUAULT (Elena), *op. cit.*, p. 166.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

métamorphoses, notamment celle du serpent, saurophidien aux connotations diaboliques et lascives : de l'un dans l'autre résulte une filiation entre prédation et séduction. Outre sa conformité à l'apparence vampirique, le physique de la Dame à la louve, par sa blêmeur faciale et sa gracilité – son corps « avait la délicatesse fine et frêle d'un beau squelette » (DL, p. 20) –, emprunte aux types fin-de-siècle de la charogne et du féminin chlorotique. Parfaite alliance entre la Beauté et la Mort, le squelette matérialise la peur du sexe masculin envers le féminin qu'il célèbre dans la dépravation et la décomposition.

Réciproquement, « La Chasteté paradoxale » décline le mytheme vampirique, davantage flamboyant, par la réhabilitation de traits caractéristiques : le motif du sang, la temporalité nocturne ou encore l'espace vital isolé. L'immersion du lecteur dans l'univers légendaire s'opère par divers indicateurs spatio-temporels : l'histoire se déroule dans la nuit – « la solitude nocturne » (Ch. P., p. 71) – au sein d'un lieu clos majestueux – « son *Palazzo* passait pour une splendeur de féerie » (*Ibid.*). D'emblée, la mobilisation du régime nocturne et de la réclusion, toutes deux relatives à la figure mythique du vampire, amorce la métaphore filée de la proxénète vampirique, tout en s'inscrivant dans une dénonciation de la mise au ban de la prostitution par le biais des premiers motifs de la comparaison : l'exil et le rejet. En d'autres termes, l'effet de la métaphore de la proxénète-vampire, plus que d'octroyer des traits vampiriques à la protagoniste, lui concède l'état social d'exilée sous la menace d'une persécution ; cela étant, la maison close génoise incarne un refuge de prostitution plutôt qu'un repère. Poncifs du vampirisme, vestiges du passé et écrins de pierreries prennent part dans ce lieu de passe où le « plus pur marbre » (Ch. P., p. 71) se mêle au bronze, et où les « statues solennelles » (Ch. P., p. 72) côtoient à la fois « les sculptures d['une] cheminée majestueuse » (Ch. P., p. 72) et des chasseresses en toile, dans une ambiance tamisée sur fond de velours.

Le motif du sang, quant à lui, s'insère dans la colorimétrie des lieux prédominés par le rouge et, plus particulièrement, au sein de deux situations. La première pourvoit indirectement d'un attrait sanguinaire la proxénète : de manière à mieux l'appâter, le narrateur se sépare d'un rubis « beau comme le sang d'une blessée » (Ch. P., p. 75), projetant par ce présent de combler ses désirs. Dès lors, un écart sémantique se creuse par le choix de cette comparaison motivée, visant la transposition de la beauté du comparant (« sang ») au comparé (« rubis »). Cependant, l'idéal esthétique traditionnel et collectif tend plutôt à réaliser le procédé inverse, à savoir la transposition du qualificatif (« beau »)

du comparé (« rubis ») au comparant (« sang »). Seul l'argument du vampirisme annihile l'écart sémantique : en considérant l'appétence vampirique du sang et la magnificence d'un corps lésé au prisme de cet être nocturne, la comparaison prend dès lors tout son sens. La deuxième situation confronte la protagoniste à l'usage d'une pratique meurtrière anti-vampirique : afin d'abrégier ses souffrances, la proxénète poignarde en son cœur le narrateur, méthode apotropaïque infaillible. La séduction des morsures et du baiser de sang sont des motifs érotiques qui perdurent à travers les siècles, toujours d'actualité sous l'action banalisée de la succion²¹³ ; bien que la nouvelle n'y fasse guère écho, l'obstination du narrateur à soutirer un baiser tend à mysticiser ce dernier.

Outre ces motifs, deux spécificités de la protagoniste consolident le postulat vampirique : d'une part, sa fraîcheur corporelle, source d'engelures, colore son portrait d'une forme d'étrangeté – « Elle avait posé sa main sur mon bras, et cette main fraîche me brûlait » (Ch. P., p. 75) –, et, d'autre part, son aptitude à « distiller les paroles [...] qui persuadent » (Ch. P., p. 74) semble relever d'un pouvoir hypnotique. Enfin, parmi les éléments œuvrant à l'édification d'un univers fantastique, mentionnons la scénarisation des interventions de la proxénète. D'emblée, son entrée en scène se conte à l'aune de la flamboyance et de la spectacularisation – « le velours rouge des rideaux et des tentures l'encadr[e] de flammes vives » (Ch. P., p. 72) – tandis que la protagoniste s'éclipse dans les coulisses en quête de ses prostituées-assistantes au moyen d'un escamotage – « elle disparut derrière le nuage rouge des rideaux » (Ch. P., p. 73). *In fine* « les formes gracieuses s'évanouirent » (Ch. P., p. 75) d'un claquement de doigt de la proxénète, « soleil noir parmi les étoiles²¹⁴ » (Ch. P., p. 74), de manière à céder l'espace à l'unique prestidigitatrice du récit.

Parallèlement au récit de « La Dame à la louve », « La Saurienne » fournit à l'éventail littéraire de l'animalité féminine une nouvelle recrue : une inconnue, à l'instar de la première protagoniste féminine du recueil, à la ressemblance troublante aux crocodiles. « Peau rugueuse comme des écailles » (S, p. 82), « bouche [...] aux dents aiguës » (*Ibid.*) et « yeux de saurien » (*Ibid.*), la protagoniste se présente au narrateur dans

²¹³ THUAULT (Elena), *op. cit.*, p. 158.

²¹⁴ Le groupe oxymorique « soleil noir » désigne la protagoniste en faisant référence, par la synecdoque « noir », à sa chevelure et, par la métaphore « soleil », à la protagoniste elle-même. Par la comparaison de Myriam au soleil, le conteur opère une magnification, voire une divinisation, de l'individu dès lors célestement connoté.

une mouvance d'hallucinations éveillées par la chaleur désertique – « Le soleil est terrible. [...] plus terrible que la peste et les bêtes fauves et les gigantesques serpents noirs. [...] un autre que moi serait devenu fou » (S, p. 81). Similairement au recours de procédés visant à déshumaniser la Dame à la louve, l'absence d'informations relatives à l'origine de la Saurienne et son aspect physique participent à son animalisation – son langage ne semble cependant pas affecté par sa métamorphose puisque la protagoniste s'exprime par un « ton si simple, si naturel » (S, p. 82). Ses fréquentations reptiliennes, la démonstration de sa passion « équestre » – « je monte à cheval sur les crocodiles » (S, p. 83) signale-t-elle à Mike Watts avant de se mettre à califourchon sur un alligator (S, p. 84) – et la « lueur de férocité libidineuse » (S, p. 83) dans son regard concourent à sa mutation animale. En effet, l'appétence de « ce monstre en rut » (S, p. 84) renvoie à la primitivité et au naturel de ses instincts, à l'image des bêtes. Au surplus, le discours de la protagoniste tend à objectiver son appartenance aux reptiles : « Je suis un peu leur parente. Je connais toutes leurs habitudes [...] Et ils me reconnaissent quand je passe au bord de la rivière. » (S, p. 85).

Contrairement à la domestication de la Louve par sa maîtresse, tout porte à croire que les liens unissant la protagoniste aux crocodiles reposent sur un principe de parité et d'adhésion : la Saurienne et ses compagnons aux écailles se portent une considération réciproque, et, à l'amitié « intime » (S, p. 82) que voue la protagoniste aux reptiles répond la confiance qu'ils lui accordent. Simultanément à l'animalisation de la Saurienne, les caïmans se dotent d'attributs humains : leur sont assignés tour à tour une dénomination – « je les appelle par leurs noms » (S, p. 82) –, un statut social – « le roi et la reine » (*Ibid.*) –, un lieu d'habitation – « Denderah » (*Ibid.*) pour le roi crocodile, « quarante lieues plus haut » (*Ibid.*) pour sa reine – et des revendications propres aux êtres pensants telle qu'une volonté d'« indépendance » (*Ibid.*) et de pouvoir absolu. Dans la version vivienne de la femme-serpent, l'analogie fin-de-siècle de la femme-serpent appariait des sentiments antithétiques²¹⁵ se soustrait à celle de la femme-saurienne, tout en perpétrant sa transformation en « monstre hybride, aussi fascinant qu'abject²¹⁶ » : l'ambivalence du féminin animal, entre attirance et répulsion, s'atteste par l'incapacité du narrateur à se détourner du discours et des actions de la Saurienne, et ce, malgré sa peur envers

²¹⁵ THUAULT (Elena), *op. cit.*, p. 160.

²¹⁶ *Ibid.*

l'étrangère. *A fortiori*, l'angoisse de Mike Watts le pétrifie, le tétanise. L'incongruité de cette rencontre s'accroît en tant que la majorité des échanges pousse le narrateur dans ses retranchements, notamment en ce qui concerne sa raison et la vraisemblance des faits auxquels il assiste. Plutôt que d'admettre d'éventuelles divagations de l'esprit, le narrateur se complaît dans une animalisation féroce du féminin, car la crainte du féminin l'inquiète moins que sa propre folie.

Femme de corps, femme de sexe

Au thème du vampirisme se joint parfois celui de la prostitution et, plus particulièrement, le mythe de la Belle Juive, doublement liée au sang de par sa fatalité et sa judéité. En effet, la légende attribuerait à la judéité féminine une prématuration des menstruations, pourvoyant la Femme « d'une sensualité et d'une fécondité supérieures²¹⁷ ». L'attrait financier relatif à la culture judaïque s'inscrit depuis des siècles dans une forme de stéréotypage, mais l'exploitation sexuelle forme un vecteur de capitalisation presque exclusivement réservé à la figure féminine de la juive fin-de-siècle²¹⁸. *A fortiori*, l'ensemble de la communauté se voit stigmatisée dans sa vénalité et son rapport au sexe : elle aurait le monopole du commerce d'objets obscènes, l'homme se servirait de la beauté de sa femme en affaire et le terrain de la prostitution serait majoritairement investi par cette ethnie²¹⁹. En outre, la Belle Juive fait l'objet d'une sursexualisation compte tenu de son talent chorégraphique alliant le ruissellement du ventre et des déhanchés langoureux.

Dans *La Dame à la louve*, la figure de la prostituée s'apparente fortement à la description physique de la Juive fin-de-siècle : « pâle d'extase » (Ch. P., p. 72) aux yeux « couleur [...] raisins » (*Ibid.*) ou « couleur du cuivre » (SP, p. 77) et à la chevelure noire aux « reflets roux et bleus » (Ch. P., p. 72) ou « couleur du sang » (SP, p. 77). En outre « la magnificence orientale des belles Juives éclat[e] » (Ch. P., p. 72) en Myriam la proxénète. Les cheveux aux reflets roux, les yeux verts et la peau mate de cette protagoniste renseignent davantage sur les origines de cette juive aux douceurs d'Orient

²¹⁷ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 314.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 309-310.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 315-316.

typiquement fin-de-siècle, pareillement à la rougeur des yeux et des cheveux de la Splendide Prostituée. En effet, selon Mireille DOTTIN-ORSINI, autant les romans du XIX^{ème} siècle que les essais médico-psychiatriques mettent en scène des courtisanes essentiellement rousses : « la Belle aux cheveux d’or version 1890 [...] aurait plutôt des cheveux de cuivre que cela soit ou non explicitement lié à la judaïté²²⁰ » et, à en croire LOMBROSO, « le roux est la couleur de cheveux la plus fréquemment rencontrée dans les crimes de luxure²²¹ ». Autrement dit, presque métaphoriquement, la définition de la prostituée se limite à la couleur de sa chevelure. En examinant de plus près la figure de style qui s’y cache, nous pourrions donc convenir d’une synecdoque augmentée d’une métonymie : il s’agit de définir la femme par sa chevelure (synecdoque), puis d’évoquer une profession, la prostitution, par la personne qui la pratique (métonymie). Relevons que, pour la plupart des descriptions des protagonistes féminines du recueil, l’expression de la couleur des attributs physiques se veut synecdochique (l’élément pour sa couleur) : « raisins » pour le vert, « cuivre » pour l’orange et « sang » pour le rouge. Ce choix rhétorique s’inscrit dans une démarche de magnification de la beauté féminine. En effet, plutôt que de décrire les protagonistes par de banales couleurs, les narrateurs procèdent à un lyrisme descriptif. Toutefois, l’usage répétitif et la surexploitation des figures de style – la prostituée Néméa est « blonde ainsi que l’or au soleil » (Ch. P., p. 74) tandis que Nell possède des cheveux « de la couleur du sable » (BN, p. 96) – tend à pasticher la poétisation excessive dont ont recours les artistes fin-de-siècle, réalisant de ce fait des descriptions imagées, voire chimériques, plus fidèles à leur imagination qu’à la réalité.

Outre l’apparence des protagonistes, l’emploi d’un lexique économique associant le milieu de la prostitution à un secteur marchand perpétue le mythe de la Belle Juive, de même que la vénalité de la Splendide Prostituée (SP, p. 78) et l’esprit commercial de Myriam : la proxénète « **trafique** de la vertu des autres » (Ch. P., p. 73) et « connaît la **valeur** de ce que les autres **vendent** » (*Ibid.*), elle n’hésite pas à spécifier son statut auprès du narrateur, « je suis la **marchande**, je ne suis point la **marchandise** » (Ch. P., p. 75), « je **vends** les autres, mais je ne me vends point » (*Ibid.*)

²²⁰ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu’ils disent fatale*, op. cit., p. 324.

²²¹ *Ibid.*, p. 325. sur la base des propos de LOMBROSO (Cesare) et FERRERO (G.), op.cit., p. 309.

Si le vampirisme de Myriam fût démontré au précédent point, en revanche, celui de la Splendide Prostituée reste à illustrer. Il s'exprime exclusivement au travers de son penchant sanguinaire, à savoir sa tendance à aspirer « avec volupté la fumée précieuse du sang » (SP, p. 77) ou son plaisir pour « l'odeur des abattoirs » (*Ibid.*) Par conséquent, son vampirisme ne se donne pas tant à lire telle une forme de cruauté, mais plutôt comme l'expression de sa saleté et d'une délectation perverse pour la pourriture ; la Femme-Vampire-Prostituée devient la « Reine des Charogne²²² », déambulant parmi les cadavres et les « bouchers » (SP, p. 79). Autant son odeur « de méchants parfums » (SP, p. 77) que la « puanteur d'ail pestilentiel et de méchant vin » (CP, p. 57) et la saturation des odeurs (Ch. P., p. 74) des maisons closes provoquent « la nausée » (SP, p. 77) et le dégoût des narrateurs. Dès lors, la prostitution revêt l'étiquette de pratique de « débauche » (DL, p. 24) et d'exhibition des vices féminins. Cependant, le rapport masculin à l'ignominie féminine n'en reste pas moins ambigu : malgré les injures du narrateur à « La Splendide Prostituée », son discours dénote l'envie, de mêmes que les serviteurs de cette courtisane « ont pour [ses] caresses un mépris inavoué » (SP, p. 79). « Objet de fascinations régressives²²³ », la prostituée anime simultanément la jubilation et l'horreur, le désir et la crainte.

En outre, la prostitution appelle la multiplicité : « ton sexe est une place publique » (SP, p. 78) s'exclame le narrateur de « La Splendide Prostituée », établissant une comparaison par identification en résonance au fameux vers de Baudelaire « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle²²⁴ ». Dans l'une comme dans l'autre sont évoquées l'idée de passage – par comparaison du « sexe » à une « place » dans la première, par métaphore de « ruelle » pour le lit ou l'organe sexuel féminin dans l'autre – et l'idée de nombre et/ou d'abondance – par la synecdoque « univers entier » qui désigne chacune des personnes qui le compose, mais aussi par l'adjectif « publique » qui signifie « accessible à tous » et renvoie au peuple dans son intégralité. Néanmoins, une nuance qui réside dans le temps des verbes employé brise l'équivalence entre la phrase vivienne et le vers baudelairien : le conditionnel présent « mettrait », relatant un fait de l'ordre de l'hypothèse ou de la potentialité, se substitue à l'indicatif présent « est »,

²²² DOTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 49.

²²³ *Ibid.*, p. 58.

²²⁴ BAUDELAIRE (Charles), « Tu mettrais l'univers entier dans une ruelle... » dans *Baudelaire. Œuvres complètes. Les Fleurs du mal*, op.cit., p. 26.

temps de l'habitude et de l'actualité. En d'autres termes, l'ouverture d'esprit et de corps de la belle-de-nuit du recueil, contrairement à la muse baudelairienne, relève de la constatation, puisque selon le narrateur, la Splendide Prostituée ne se refuse à aucun mâle. Persuadés « que les femmes préfèrent aux plus somptueuses promesses le geste précis » (CP, p. 55), les narrateurs étendent la lubricité des courtisanes à l'ensemble des femmes : Pierre Lenoir ne se gêne guère de décrire les Parisiennes comme « accommodantes » (DL, p. 25), le narrateur de « La Chasteté Paradoxale » impose un baiser à Myriam la proxénète tandis que Giuseppe Bianchini se permet dès lors d'effleurer la nuque d'Onesta avant de caresser ses « mamelles » (CP, p.57) – relevons le choix d'un lexique animalisant qui confond la femme à sa primitivité et ses instincts naturels, puisque, par définition, les « mamelles » se réfèrent aux mammifères femelles.

Cependant, malgré les intuitions des narrateurs, la plupart des protagonistes féminines esquivent leur interlocuteur. À ce sujet, la Splendide Prostituée ne peut faire preuve de plus de clarté : « je n'ai pas la plus légère intention de me livrer à toi » (SP, p. 78) proteste-t-elle. Parallèlement, Myriam, à qui le métier « [du] [...] inspirer l'horreur et le dégoût de hommes » (Ch. P., p. 73), préserve sa virginité ; en cela, son impénétrabilité se renforce autant que le paradoxe de sa profession. Pure tout en étant proxénète, cette protagoniste décline le mythe de la vierge dévergondée qui exhibe ses atouts sans jamais faire don de soi ; telle est la « Chasteté paradoxale ». Toutefois, si Myriam se détourne des plaisirs charnels, la perversité ne l'épargne pas : « Machiavel lui-même [...] eût admir[é] en secret » (Ch. P., p. 71) cette Belle Juive manipulatrice, véritable « génie d'intrigue » (*Ibid.*), réputée pour enjôler ses proies au gré de murmures et de chuchotements (Ch. P., p. 74) . Les susurrements de la proxénète visant à amadouer son client instaurent une relation de proximité et contribuent inévitablement à une érotisation, cependant involontaire, de la scène, ainsi qu'une forme de diabolisation en raison d'une analogie sonore avec le sifflement du serpent. Si la Belle Juive hypnotise sa proie pour mieux la contrôler, celle-ci se heurte à un spécimen opprimé par ses pulsions dont la docilité échappe à sa nature. Alors que la nouvelle s'ouvrait sur la quête d'une échappatoire à la solitude masculine, elle se clôt par l'exposition du vice féminin : à défaut du sexe, le goût du sang.

Que se cache-t-il sous ces bijoux ?

Charogne ou cadavérique, femme vampire et/ou animale, autant le physique féminin que son caractère donnent matière aux descriptions hallucinées des narrateurs du recueil. Parmi celles-ci, l'une demeure jusqu'à présent inépuisée : la parure, couverture artificielle dont l'utilité se résume au camouflage de la laideur des protagonistes féminines. Autant dans la littérature fin-de-siècle que dans le recueil, l'usage du colifichet s'inscrit dans une tentative de fraude du féminin, visant à tromper le mâle par l'ornementation factice d'une légèreté morale ou d'une laideur sans pareille : la toilette engloutissante de la Dame à la louve dissimule sa minceur et son « étrange » (DL, p. 20) visage – « elle n'était ni belle, ni jolie, ni même agréable » (DL, p. 19) remarque à deux reprises Pierre Lenoir –, les tatouages de Joan sublime son corps, les bijoux de Myriam et Madonna Gemma couvrent leur bassesse d'âme tandis que ceux d'Onesta la rustre dulcifient sa dépendance à l'alcool. La beauté ne s'avère guère inhérente aux protagonistes féminines, puisqu'elles sont qualifiées à tour de rôles d'« étrange » (DL, p. 21), de « bizarre » (S, p. 81 / DL, p. 19), d'« ignoble » (CP, p. 56) ou encore d'« horrible sorcière » (CP, p. 54). Pourtant, les narrateurs se meuvent d'une irrépressible attirance – « la Dame à la louve m'attirait » (DL, p. 21) – envers leurs partenaires énigmatiques, la plus souvent animée par l'artifice féminin ou un sentiment d'inquiétude et d'effroi – « cette femme m'effrayait » (DL, p. 24). Ceux-ci nous pousseraient donc à admettre la théorie de Mireille DOTTIN-ORSINI selon laquelle « la force d'envoûtement d'une femme fatale est toujours en proportion inverse de son charme véritable²²⁵ ».

Outre le masquage de la laideur féminine, les étoffes et pierreries se font également les armes des narrateurs pour ridiculiser les protagonistes féminines et leur prétention à la beauté, et, ce faisant, ces éléments narratifs, relevant presque du travestissement, instaurent parfois un véritable comique de situation. Dans « Cruauté de Pierreries », le portrait d'Onesta se révèle d'emblée peu élogieux : des seins « pareils à deux outres vides » (CP, p. 52) – comparaison non motivée ayant pour effet de représenter la forme ovale et le faible volume de sa poitrine – tombant « sur son ventre gonflé comme pour une grossesse » (*Ibid.*) – nous nous abstenons d'analyser cette comparaison motivée sémantiquement limpide –, un nez arrondi, des « lèvres grasses » (*Ibid.*) et des

²²⁵ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 80.

cheveux « maladroitement teints [...], rouges par plaques » (*Ibid.*) La couleur de la chevelure de la protagoniste rappelle inévitablement celle des courtisanes, à l'exception près que cette rougeur se veut en l'occurrence fragmentaire (« par plaques »), se faisant d'ores et déjà vecteur d'une artificialité (« teints »). Cela étant, nous pourrions envisager une appartenance partielle à la symbolique de la prostitution véhiculée par la couleur de la chevelure, en effet, la suite du récit nous renseigne davantage sur la dépravation sexuelle et alcoolique de la geôlière, ce qui pourrait faire écho aux dévergondages de la prostitution. En outre, l'aspiration à la beauté naturelle, dans ce cas liée à l'obtention d'une chevelure rousse, se voit avortée : la protagoniste ne parvient pas totalement à répondre à un idéal physique, car, dès le début de la description, son charme est mis à l'échec par le narrateur qui discerne en ce postiche les traits de la « dogaresse » (CP, p. 49).

Corollairement à son physique disgracieux, Onesta ruse d'une coquetterie qualifiée de « grossière » (CP, p. 52) : « [sa] jupe écarlate flamboyait, telle une forge [et son] corsage, d'un jaune belliqueux, claironnait ainsi que des trompettes de victoire. » (CP, pp. 52-53). Les sèmes de l'intensité/ et de l'éclat/ contenus dans « écarlate », « flamboyait » et « claironnait », ainsi que celui de la /force/ dans « forge », « belliqueux » et « victoire » concourent à la fois à l'extravagance de sa tenue, trop éblouissante que pour ne rien masquer, et, conséquemment, à l'effort mis en place pour dissimuler ses difformités. En effet, son manque de subtilité en termes d'accoutrement tend, d'une part, à décrédibiliser son raffinement et son élégance et, d'autre part, à mettre davantage en exergue ce qu'elle cherche à cacher : sa hideur. Dès lors, tout l'imaginaire fin-de-siècle de la parure se concentre dans la description d'Onesta : une charogne qui tente vainement de cacher sa putréfaction sous ses étoffes et ses bijoux.

Or, le ridicule du féminin ne se limite pas à sa parure, puisque par un comique de situation, le narrateur, cherchant à fuir de sa geôle, entreprend de séduire cette « énorme » (CP, p. 53) gardienne, et ce, si finement que seul un idiot ne déjouerait pas son stratagème. Malgré le grotesque de la situation, de surcroît pour le lecteur mis dans la confiance des intentions du narrateur et de son amour pour Madonna Gemma – de qui « la splendeur [des] colliers et [des] anneaux aurait humilié la dogaresse » (CP, p. 49)–, Onesta marche inconsciemment dans la combine par l'appât du gain. Le narrateur parvient à amadouer sa proie grâce à l'offrande d'un joyau, « deux sirènes, ciselées en or verdi, les écailles et

les cheveux emmêlés, [tenant] dans leurs bras renversés une aigue-marine aussi belle qu'une goutte d'eau de mer glaciaire » (CP, p. 53), et la promesse d'un avenir d'étoffes, de perles et de pierreries : « Écoutez, Onesta. Une robe de tissu d'argent où luiront des perles suivra la ligne mélodieuse de vos hanches. Des aigues-marines mariées à des pierres de lune vous donneront l'illusion d'un clair d'étoiles sur la mer [...] » (CP, p. 54-55) lui souffle Giuseppe Bianchini. Au travers des fausses déclarations du narrateur, la protagoniste n'est réduite qu'à son amour pour la joaillerie. Définie par son goût pour l'artificiel, Onesta est promise à « l'illusion », telle celle de plaire au narrateur, et, mieux encore, à ce dont aucune femme ne dispose, *a minori* la charogne : l'éternité – « vous ne contemplerez que l'éternelle beauté des opales et des émeraudes » (CP, p. 55), « venez ma Dame immortelle » (CP, p. 57).

Toutefois, la séduction du féminin par les pierres pourrait très bien découler, en outre des véritables préoccupations de l'amatrice de joaillerie, de la croyance collective fin-de-siècle selon laquelle les bijoux attirent, en raison de leur valeur financière, la cupidité féminine. Cela étant, les pierreries « sont la marque de la femme achetée²²⁶ », raison pour laquelle certains narrateurs masculins s'arment de pierreries dans leur conquête sentimentale ou sexuelle : nous le savons, le narrateur de « La Chasteté Paradoxale » présente un rubis très rare à Myriam pour jouir de son baiser, tandis que Giuseppe Bianchini offre une aigue-marine à Onesta pour endormir ses soupçons, tout en aspirant à un « ruissellement d'or dans [le] giron » de Madonna Gemma ; et pourtant, contrairement à Onesta, l'une refuse les avances de son interlocuteur tandis que l'autre les reçoit à contrecœur. D'une certaine manière, plutôt que de mettre en lumière l'art féminin de la tromperie et du fard, les récits reconfigurent le mythe de la parure en pointant l'intérêt démesuré des narrateurs pour les ornements de leur interlocutrice, en attestent à la fois les projections fantasmées de Giuseppe Bianchini dans lesquelles se pavanent Madonna Gemma et Onesta couvertes d'or et de rubis, mais également une rhétorique portée sur les comparaisons et métaphores gemmologiques : aigues-marines²²⁷,

²²⁶ DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p.71.

²²⁷ Trois occurrences dans « Cruauté de pierreries »

émeraudes²²⁸, opales²²⁹, rubis²³⁰ et béryl²³¹ filent son discours – « vous êtes la plus éblouissante et insensible des pierreries » (CP, p. 49), « j’aime ces aiguës-marines qui ont la nuance de vos yeux » (CP, p. 49) « détournez de moi vos yeux de béryl » (CP, p. 50), ou encore « vous m’apparaissiez en un éclair de pierreries » (CP, p. 51). Contrairement aux protagonistes féminines qui ne manifestent en aucun cas leur passion des gemmes, le rapport du narrateur aux pierres précieuses s’avère explicité par des verbes tels que « aimer » ou « vouloir » – « je voulais de l’or, de l’or, de l’or » (CP, p. 49) s’épanche Giuseppe Bianchini. Autrement dit, tandis que dans les romans fin-de-siècle, les écrivains décoraient leurs pantins féminins de bijoux et de tissus extravagants, afin de perpétuer l’imaginaire misogyne²³² et accusateur de la parure trompeuse, dans les nouvelles vivieniennes, ce sont principalement les narrateurs qui, soit revêtissent les protagonistes féminines d’une parure fantasmée, soit ciblent discursivement leur réelle parure, le plus souvent mûs par la volonté de masquer la nature féminine et d’embellir son âme d’un faste physique, mais rarement animés par l’unique et pure ambition de magnifier le féminin. Dès lors, le narrateur interne masculin perd le contrôle de son récit : la narrativisation de ses pensées, certes dénonce la manipulation féminine par l’ornementation, mais met davantage l’accent sur son imagination, voire ses délires. Si la fonction symbolique de la parure persiste dans les nouvelles, notamment dans « Cruauté de pierreries », l’illustration des fantasmes masculins amène le lecteur à se questionner sur l’origine de la mythisation de la toilette : en l’occurrence, le narrateur et ses obsessions.

Relevons également que la parure peut induire un châtement relatif au fameux adage « il faut souffrir pour être belle » ou s’employer comme déversoir de haine. En effet, les pulsions meurtrières du narrateur se témoignent au travers d’une toilette torturante. Successivement, le corps « **plo[ie]** sous le fardeau des parures » (CP, p. 49), sous « le **poids royal** [d’une] traîne **lourde** de métaux et de pierreries » (CP, p. 55) et « sous le **poids** des chaînes d’or » (BE, p. 127), les oreilles s’« **appesantiss[ent]** sous de

²²⁸ Deux occurrences dans « Cruauté de pierreries », trois dans « Bona Dea », une dans « Le Voile de Vasthi ».

²²⁹ Deux occurrences dans « Cruauté de pierreries ».

²³⁰ Une occurrence dans « La Chasteté paradoxale », une dans « Cruauté de pierreries ».

²³¹ Deux occurrences dans « Le Voile de Vasthi », une dans « Cruauté de pierreries », une dans « Bona Dea ».

²³² L’ensemble des mécanismes d’interprétations de la parure féminine sont pour la plupart misogynes, puisqu’elle est soit destinée à dissimuler la laideur féminine, soit destinée à torturer la femme.

gros anneaux d'or » (CP, p. 52) et des « perles [...] épousent [un] cou voluptueux et **cruel** » (CP, p. 49) tandis que des « rangs de corail **s'enroul[ent]** autour » (CP, p. 53). Torturée par la pesanteur, la protagoniste féminine comprend que la beauté a un prix et un poids, ceux de l'or et des gemmes. Dans « Trahison de la forêt », la beauté nécessite une forme de souffrance, à savoir celle de l'incrustation, directement infligée par le mâle : « [Joan] avait les plus beaux tatouages qu'une femme puisse convoiter [...] À la jambe droite, [Blue Dirk] lui avai[t] dessiné un diable avec des cornes de buffalo et une queue de vache. Au poignet droit, un serpent, en guise de bracelet » (TF, p. 61). Outre le fait que l'infliction de la douleur émane du narrateur, le choix des marquages corporels entre en résonance avec l'imagerie satanique de la corruption et du féminin manipulateur : la symbolique du serpent convoque assurément l'épisode du péché originel dans la Genèse, lorsque Ève succombe à la tentation du fruit défendu. Sollicitée conjointement à l'image du diable, la représentation du serpent sur la peau de la protagoniste, intrinsèquement liée à l'imaginaire de la Femme fatale diabolique, se donne à lire tel un dispositif de discrimination, l'encrage de l'anomalie féminine, ou un signe distinctif nécessaire à l'identification. Cela étant, le rôle de la parure ne se limite pas uniquement à l'ornementation, au camouflage ou à la torture ; la conception du martyr par l'ornement concorde également avec l'idée d'une victimisation des protagonistes, stigmatisées par leur toilette, elle-même reflet de leur tempérament ou de leur nature.

Dans cette voix interprétative, la chute narrative du « Voile de Vasthi » encourage à concevoir la parure tel le fardeau d'un imaginaire patriarcal et misogyne. À la suite de sa rébellion discursive, le récit poursuit l'histoire de cette reine éthiopienne :

Vasthi se leva, et, dans un geste hautain, ôta de ses cheveux la couronne royale. Elle ôta également les perles de son cou, les saphirs pâles de ses doigts, les béryls de ses bras et les émeraudes de sa ceinture. Elle se dépouilla de ses robes de byssus et de pourpre, et revêtit la tunique déchirée de la vieille juive. Puis elle ceignit son front de lotus roses, et s'enveloppa toute dans son voile crépusculaire.²³³

Contrairement à une lecture traditionnelle de la mise à nu de Vasthi comme l'obligation, voire l'humiliation, d'abandonner ses bijoux à l'instar de son titre royal, nous préférons

²³³ « Le Voile de Vasthi » dans VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, *op. cit.*, p. 93.

de loin envisager son corps dénudé tel l'affranchissement de sa parure torturante et la métaphore de son insoumission. Parallèlement à son refus d'obtempérer, la reine déchu se délie de ses chaînes d'or, des perles et pierreries symbolisant son statut de reine et, surtout, d'épouse-esclave. Sans artifice, la reine se montre naturelle, non point charogne comme les auteurs masculins se plaisent à le croire, mais libre de la domination masculine – ce qui n'est pas pour les rassurer...

Celle que l'on tue

Lorsque la parure torturante ne suffit pas à calmer les passions meurtrières du narrateur, l'évocation purement chimérique d'un crime, parfois même le crime lui-même, prend le pas sur les métaphores : à tour de rôle, les narrateurs se perdent entre l'infliction onirique de tortures et l'espoir de mort. Les narrateurs aspirent à battre les protagonistes féminines « d'un coup de pied ou de poing » (SR, p. 32) ou leur tirer « dans le dos un bon coup de revolver » (SR, p. 34), afin de les réduire au silence et les endormir éternellement, car elles se révèlent d'autant plus « charmante[s] les paupières baissées » (SR, pp. 32-33) – métonymie du « mouvement », de l'apparence pour l'état, à savoir la mort. Bien qu'aucune raison n'explique la persécution du féminin – à ce sujet, Jim Nicholls se questionnera très brièvement, « Pourquoi ? Je ne sais pas » (SR, p. 32) ou « pour le plaisir de la vaincre, tout simplement... » (SR, p. 36.) –, les narrateurs sont submergés d'une « haine inexprimable » (CP, p. 51) envers leur compagne. La tendance de Jim Nicholls à rabâcher sans cesse son mépris envers Polly en atteste, à l'instar de la « rage » (SR, p. 35) éprouvée pour cette dernière : à deux reprises, le narrateur contient son exécration (SR, pp. 33, 36), tandis qu'il réitère six fois sa déclaration de haine (SR, pp. 33, 36) – « je la hais ».

En effet, dans « La Soif ricane », le narrateur déroge à l'impératif viril revendiqué par le mâle omnipotent : un portrait de la fragilité masculine se dresse en contraste à la bravoure féminine. L'incapacité de Jim Nicholls à contrôler sa peur, contrairement à l'instinct courageux de Polly, le pousse à masquer son infériorité en évinçant la source de ce constat, celle qui le renvoie à son avilissante crainte, sa compagne. Pour ce faire, quoi de mieux que de projeter un meurtre – « je finirai sûrement par la tuer un jour » (SR, p. 34) – sinon de se perdre dans les méandres de pensées torturantes et torturées : en

ce scalpeur en herbe – « j’eus envie de la scalper » (SR, p. 32) – émerge le fantasme de la strangulation – « je n’aurai jamais la force de l’étrangler » (SR, p. 34). En outre, peut-être pourrait-il condamner sa compagne à l’autel du sacrifice pour abreuver de sang la Soif qui le tourmente (SR, p. 34). Dans le recueil, le dénouement mortel ou la consolation de l’infériorité masculine par la mort semble être une situation finale typique, de même que le devoir masculin de répondre à la puissance du mâle. En effet, lorsque le narrateur de « La Chasteté paradoxale », « les sens exaspérés par le viol » (Ch. P., p. 76) profane la virginité de Myriam, il cède en réalité à la « vanité du mâle [qui] protestait en [lui] » (*Ibid.*) offensée par le refus de la proxénète de se livrer à lui. L’insoumission du féminin exalte la nécessité du narrateur d’asseoir sa domination et de rétablir l’ordre phallogocentrique, à cette fin le protagoniste impose dès lors son vouloir à son interlocutrice.

De manière plus édulcorée, Jerry dans « Brune comme une noisette » en veut « mortellement » (BN, p. 98) à Nell de repousser ses avances et de snober ses déclarations amoureuses. Similairement, « l’apaisement charnel » (CP, p. 58) de Giuseppe Bianchini et le meurtre d’Onesta déclenchent en lui la satisfaction du « mâle » (*Ibid.*). *A fortiori*, contrairement au narrateur de la « Chasteté paradoxale » blessé dans son égo, le comportement de Giuseppe Bianchini relève de la psychopathologie, car il œuvre par pur sadisme : après avoir confessé à l’idée de la mort de son amante une sérénité d’âme (CP, p. 58) – le calme se veut parfois plus inquiétant que la frénésie –, le narrateur se livre à de macabres plaisanteries dont il est le « seul [à] apprécier la saveur délicate » (CP, p. 59). En effet, sa première réaction, à la vue du cadavre de sa compagne, n’est autre que de rire en raison de la « hideur grotesque » (CP, p. 58) du corps étalé sur le lit d’amour, sa seconde réaction, quant à elle, relève du sarcasme, puisqu’il affirme à la tenancière du lieu de passe que son amante « dort aussi profondément que les morts dans leur cercueil » (CP, p. 59) – euphémisation de la mort par comparaison à l’assoupissement. Autrement dit, autant ses interventions rhétoriques que sa satisfaction de l’acte tendent à minimiser son crime, voire à le normaliser. Soulevons une alliance entre le morbide et le charnel similaire à celle cultivée par la littérature décadente, cependant, la brutalité des narrateurs semble en l’occurrence inhérente au mâle et à sa virilité, à la fois considérée à l’aune d’un impératif androcentrique, mais également comme une injonction édictée par leur instinct naturel.

Passés maîtres dans l'art du supplice, les narrateurs se livrent à diverses formes de maltraitements, parmi lesquelles la strangulation se trouve en haut du classement : à l'instar de Jim Nicholls, Giuseppe Bianchini se révèle être un professionnel de la pratique – « je sais étrangler aussi savamment que caresser » (CP, p. 58). Enflammé par le « rut mortel » (*Ibid.*), le narrateur étrangle « avec délices » (*Ibid.*) Onesta après avoir usé de son corps et « meurtr[i] de morsures [ses] lèvres abjectes » (*Ibid.*) ; traitements pour le moins naturels selon le narrateur qui, loin de prétendre à l'absolution de son pêché, justifie son comportement par la prédestination à la strangulation du cou « gras et cour[t] » (*Ibid.*) de la protagoniste féminine.

Cependant, la dédramatisation de la torture atteint son apogée dans « Trahison de la Forêt », laquelle évoque les actes répréhensibles de Blue Dirk et sa témérité à se disculper, voire à valoriser ses faits. Entre le meurtre d'hommes, le tabassage de femmes, le viol d'une petite fille et l'immolation des pieds d'une vieille fermière, le narrateur ne cesse de décharger sa culpabilité en prétextant une bienfaisance à « faire violence » (TF, p. 62) à ses victimes. Afin de se dédouaner, il évoque à la fois l'emprise de l'alcool – « je n'aurais pas agi de la sorte si je n'avais pas bu » (*Ibid.*) – et la résistance féminine, se disant « comme rendu amoureux par l'eau-de-vie » (*Ibid.*) À l'inverse de ces excuses courantes, Blue Dirk puise également dans le saugrenu pour donner raison à ses actes. D'une part, pour blanchir le viol de l'enfant, il mentionne d'abord une abstinence interminable – « je vous assure que je ne me serais pas conduit de cette façon si je n'avais pas été terriblement à jeun » (*Ibid.*) – avant de se rabattre, pour sa défense, sur son intention de prévenir l'enfant de la « violence naturelle » (TF, p. 63) du mâle, à laquelle elle se serait inéluctablement confrontée un jour, et sur la nécessité de se soustraire à l'immoralité de la virginité féminine – puisque « ce n'est point le destin normal de la femme » (*Ibid.*), il fallait remédier à sa chasteté. D'autre part, plutôt que d'assumer ses torts en ce qui concerne les brûlures aux pieds de la fermière, Blue Dirk, en plus de rejeter la faute sur cette dernière, flatte son geste : « aussi, pourquoi était-elle si avare ? Si j'ai pu la guérir de sa laderie, je lui ai rendu un très grand service. J'ai peut-être facilité son entrée dans le royaume des cieux » (*Ibid.*) Contrairement à Giuseppe Bianchini en partie emporté par ses pulsions, Blue Dirk se démarque par une forme de conscientisation inversée de l'acte : nous entendons par là que la prise de conscience du narrateur se limite uniquement à l'acte en lui-même et non pas à son caractère fautif, au contraire, sur la base

de ses réflexions, ses actes se donnent à lire comme constructifs, voire bénéfiques aux protagonistes féminines. Par conséquent, la nouvelle repose sur un brouillage moral relatif à l'indistinction entre le bien et le mal. En outre, la décomplexion de la violence est telle, que même le meurtre se résume à « une avance de quelques années sur la fin inévitable » (TF, p. 62), à une abréviation d'une potentielle « agonie » (*Ibid.*)

Entre l'extériorisation incontrôlable de leurs frustrations, le plaisir de l'infliction de la souffrance et l'auto-persuasion de l'efficacité de la violence, les narrateurs réservent à leurs compagnes un funeste sort, presque placé sous le coup de la prédestination. En effet, bien que Giuseppe Bianchini maintienne en vie sa muse, Madonna Gemma, par simple motivation charnelle – « votre corps me tente » (CP, p. 60) –, il envisage cependant de mettre fin à ses jours « au gré de [son] caprice » (*Ibid.*), lorsque ses charmes physiques n'opéreront plus. Dans un murmure à sa compagne, il laisse s'échapper des sinistres paroles : « je vous briserai plus tard [...] je vous détruirai » (*Ibid.*) Dès lors, consciente de son dessein, Madonna Gemma se voit contrainte à la torture par son amant, c'est-à-dire, à l'obligation de demeurer auprès de lui jusqu'au terme de son désir, dans la crainte d'une mort potentiellement imminente ou éloignée.

À cette inéluctabilité de la mort du féminin, le narrateur de « La Saurienne » participe également. De la même façon que Jim Nicholls, la fragilité du narrateur et principalement sa peur de la protagoniste-crocodile l'amènent à évincer l'origine de sa consternation : « il **fallait** tuer le monstre, mais comment ? » s'agace-t-il. Et surtout, pourquoi ? Compte tenu du sème de /l'indispensabilité/ contenu dans le sémème « falloir », le meurtre de La Saurienne semble nécessaire au narrateur, voire essentiel. L'irruption de ses pulsions meurtrières concordant à l'attitude tendancieusement lubrique de la protagoniste, nous pourrions convenir d'un rapport de causalité : l'impudicité féminine, traditionnellement réservée au mâle, inquiète considérablement le narrateur, notamment en raison de l'inédit de la situation. Paradoxalement, l'homme décide d'écourter les avances sexuelles du féminin par le crime, alors que l'ensemble des protagonistes masculins du recueil se définissent principalement par leur concupiscence et, bien souvent, par leur difficulté à la réprimer. Autrement dit, l'acte meurtrier du narrateur se traduit comme l'aveu de la pénibilité de l'insistance physique ou purement sexuelle, à laquelle les narrateurs se prêtent constamment. À travers le dénouement de cette nouvelle, nous pourrions d'ores et déjà parler d'une distanciation ironique palpable

– que nous détaillerons au dernier chapitre de la présente étude –, car le narrateur répond par le meurtre (crevasion oculaire) à un degré minime de torture (regard lubrique) que ses condisciples masculins infligent (le viol).

L'Androgyne

Si jusqu'à présent nous avons recensé les traits du féminin par la confrontation des nouvelles entre elles dans l'optique d'inhumer des similitudes à l'imaginaire fin-de-siècle, la nouvelle intitulée « Le Prince Charmant » nous livre à elle-seule un mythe de la littérature décadente entretenu par Renée Vivien : celui de l'Androgyne, dès lors exploité comme vecteur de préconisation des amours saphiques. D'emblée, le narrateur établit une confusion des genres en jouant sur l'ambiguïté à la fois physique et caractérielle de Béla et Terka Szécheny à l'âge enfant. En effet l'apparence et l'attitude des protagonistes relèvent traditionnellement du sexe opposé : « on aurait pu prendre Béla Szécheny pour une petite fille et sa sœur Terka pour un jeune garçon. Chose curieuse, Béla possédait toutes les vertus féminines et Terka tous les défauts masculins » (PC, p. 39). Similairement à la différence de traitement entre l'androgynisation du masculin et du féminin fin-de-siècle, la nouvelle réduit l'androgynisation du mâle à l'acquisition de qualités féminines telles que la « douceur » (PC, p. 40) et la « tendresse » (*Ibid.*), tandis que l'androgynisation du féminin se limite à l'appropriation des imperfections masculines telles que l'insensibilité et la désaffection – « Terka n'aimait personne et personne ne l'aimait » (PC, p. 40), « insupportable » (*Ibid.*), elle se montrait « en guerre avec tout le monde » (*Ibid.*)

Cependant, à l'inverse des auteurs fin-de-siècle visant à enlaidir le féminin d'une forme de masculinité, nous voudrions inscrire cette androgynisation, au regard du recueil dans sa généralité, non pas dans une dévalorisation du féminin, mais bien dans une dénonciation des défauts du mâle. Ce dernier étant romanesquement défini par sa brutalité et puisqu'il ne dispose d'aucune qualité à transmettre à la femme, ne pourrait que rompre l'harmonie du féminin. Par conséquent, seule l'androgynisation du mâle semble avoir du sens en tant qu'elle lui confère des attributs bénéfiques, à l'inverse du féminin masculinisé, voire virilisé. Parallèlement, les descriptions physiques des protagonistes

participent à cette interprétation : la perfection esthétique du jeune Béla, « **si** mignon et **si** doux » (*Ibid.*), doté d'une « poitrine délicate à l'excès », contraste au physique frêle de Terka, dénuée de formes, « **trop** longue pour son page, **trop** maigre, [...] **trop** dégingandée » (*Ibid.*) Contenus dans les sémèmes « si », « excès » et « trop », le sème de /l'excès/ creuse davantage l'écart d'appréciation entre l'androgynisme homme, pourvu de la gracilité et de la délicatesse physique du féminin, et l'androgynisme femme – « elle aurait été jolie, cette incompréhensible Terka » (PC, p. 40) si elle n'était pas **si** mince. Alors que la féminisation de Béla mène à une amélioration du mâle, l'androgynisation de Terka participe uniquement à l'abolition de ses formes, c'est-à-dire l'essence même de sa féminité, cela étant, la jeune fille subit une déféminisation corrélée à une altération du genre féminin. Cependant, lorsque, plus tard, Terka se fait passer pour son frère auprès de sa compagne d'enfance, Saroltâ, la tendance se renverse et le charme opère : en usurpant l'identité de son frère, la protagoniste n'apparaît pas en tant que femme masculinisée, mais bien en homme féminisé, « bien plus charmant qu'autrefois » (PC, p. 41) et doté d'« une grâce inexprimable » (*Ibid.*)

Cet épanouissement esthétique éveille toutefois des soupçons, « Saroltâ chercha en vain la cause de cette transformation qui [...] rendait [Béla] si attirant » (*Ibid.*), d'autant plus que son regard la perturbait, car ses yeux étaient « étrangement beaux [et] ne ressemblaient pas aux yeux des autres hommes » (*Ibid.*) Un autre élément narratif présage la chute de l'histoire, en effet, un détail de la scène du mariage ne peut échapper à un lecteur aguerri : durant l'union, « les cierges avaient les lueurs roses de la blonde chevelure de Béla » (PC, p. 43), or, dès leur plus jeune âge Béla et Terka, malgré leur ressemblance, se distinguaient par les reflets de leurs cheveux – « Les cheveux de Béla étaient d'un blond vert, ceux de Terka, plus vivants, d'un blond rose » (PC, p. 39). Ce passage nous intéresse plus amplement dans la mesure où nous concevons difficilement que Saroltâ, pourtant décrite comme éprise de son amant depuis sa tendre enfance, ait pu faire abstraction d'un détail d'une telle envergure. Dès lors, le travestissement du féminin masculinisé en un masculin efféminé témoigne d'une symbolique forte, celle la prémunition par le travestissement contre la non-acceptation du féminin androgynique, mais également contre le rejet des relations lesbiennes. En effet, dès les premières lignes du récit, la masculinité de Terka se donne à lire comme une anomalie, voire un prétexte à son exclusion sociale. En outre, le rejet de l'androgynisme féminin est tel que lorsque Saroltâ

se renseigne au sujet de Terka auprès de son amant – en réalité, l’amante – elle interprète l’évitement du faux-Béla sur la question comme une marque de désaffection, ce qui, selon elle, « n’[est] pas étonnant, au surplus. [Terka était un] enfant si taciturne et si farouche » (PC, p. 42). Autrement dit, la dépréciation de l’androgynisme féminin se veut presque normale, voire naturelle. Afin de plaire à Saroltâ et de pouvoir sceller leur union, il n’est donc pas étonnant que Terka ait eu recours au mensonge et à l’usurpation, se devant de cacher sa réelle identité. Bien que nous ne cherchions pas à deviner les intentions de Renée Vivien, il va de soi que cette nouvelle dénonce, avec préméditation ou non, l’imparité du traitement des androgynes homme et femme, et ce, par l’usage du travestissement comme mécanisme de défense face aux stigmatisations sociales diffusant un imaginaire du féminin prédéfini par sa féminité.

Parallèlement à l’hypothèse de la dénonciation de l’androgynisation du féminin, la nouvelle s’avère également promotrice des amours saphiques en tant qu’idéal de relation. Ce postulat repose essentiellement sur l’argument générique, car plusieurs éléments concourent à une lecture de la nouvelle tel un conte, dont son titre – « Le Prince charmant ». Bien que celui-ci renvoie indubitablement à un personnage-type de l’univers merveilleux des contes de fées et fasse référence à l’héroïne de l’histoire, le titre dénote par sa généralité en contraste aux titres traditionnellement éponymes au nom des princesses (*Cendrillon*, *Raiponce*, etc.), synecdochiques (*Peau d’âne*, *La Barbe bleue*, etc.) ou composés d’une épithète homérique (*La Belle au bois dormant*, etc.) Cependant, ce titre antiphrastique se révèle d’autant plus complexe en tant que ce charmant prince est une usurpatrice d’identité (Terka), épousant une autre princesse (Saroltâ). D’emblée, un décalage se crée au travers du titre et se poursuit par l’absence d’adjuvants au héros/héroïne, œuvrant seule dans sa supercherie – ce qui n’est pas très commode pour un prince ... En revanche, à la fin de l’histoire, une fois l’union des amantes scellée, le vrai prince (Béla) se présente une guerre en retard, tel un opposant ou un élément perturbateur. Or, il n’a rien d’un « prince charmant. Hélas ! Ce n’[est] qu’un joli garçon, sans plus. » (PC, p. 43). *A contrario*, la conteuse décrit le faux-Béla comme « le prince charmant qui ne se révèle qu’à travers les pages enfantines des contes de fées » (PC, p. 41) Autrement dit, l’usurpateur se démarque du vrai prince par ce qui lui fait défaut, à savoir, puisqu’il s’agit en réalité de Terka, une part de féminité. Dès lors, la dignité de l’homme

à être aimé semble proportionnellement se mesurer à sa féminité : ce dont ne disposent pas les autres hommes rend plus digne et plus charmant l'amant, à savoir, l'appartenance au sexe féminin ou, tout simplement, le fait d'être une femme.

Afin d'éviter toute confusion, précisons que la nouvelle ne cherche pas à promouvoir l'androgynisation du masculin, ce qui se voudrait antithétique à la dénonciation des différentes réceptions de l'androgynisation précédemment soulignée, toutefois elle encense à la fois le genre féminin, autant en l'homme qu'en la femme, et l'homosexualité féminine ; c'est parce que le faux-Béla se trouve être une femme qu'un sentiment de réciprocité et de complétude animent les protagonistes féminines : le « visage de [Saroltâ] vari[e] selon l'expression du visage désiré. Son cœur bat[...] selon le rythme de cet autre cœur. » (PC, p. 42) et « pour la première fois, depuis le commencement du monde, l'Époux [est] aussi beau que l'Épouse » (PC, p. 43). Par conséquent, le sexe féminin de l'amant répond également aux questionnements de Saroltâ à son fiancé : « Pourquoi [...] es-tu plus digne que les autres jeunes hommes ? Pourquoi as-tu des douceurs qu'ils ignorent ? Où donc as-tu appris les paroles divines qu'ils ne prononcent jamais ? » (PC, p. 42).

Enfin, d'autres éléments participent à l'assimilation de la nouvelle à un conte. Premièrement, l'absence de la formule référentielle du genre, « Il était une fois », s'efface au profit d'une adresse du narrateur au lecteur à un niveau extradiégétique, en cela, annonciatrice d'une histoire – « Je vous ai promis, ô petite curieuse, de vous conter l'histoire véritable de Saroltâ Andrassy » (PC, p. 39), laquelle histoire se poursuit à un temps passé de la narration par un narrateur externe et omniscient. Deuxièmement, la trame narrative est accessible, tout comme le style à la fois naïf, par l'emploi de tournures enfantines telles que la répétition – « comme il était joli, joli, joli ! » (PC, p. 41) –, mais également gracieux, par l'usage fréquent d'une rhétorique imagée, empreinte de figures de style – « elle rêvait à sa fenêtre, par un **soir violet**, lorsque sa mère vint lui dire que Béla était revenu » (*Ibid.*). Bien qu'aucun être féérique ou événement surnaturel ne soit sollicité, le merveilleux se retrouve cependant au sein de la féérisation de certaines scènes. Par exemple, lors de la cérémonie matrimoniale de ces « irréelles fiançailles » (PC, p. 42), « l'encens fumait vers [Béla], et le tonnerre des orgues l'exaltait et le glorifiait » (PC, p. 43). La lecture du merveilleux peut également se faire d'un point de vue plus interprétatif, à la fois dans la réussite de l'imposture de Terka, car personne n'a

démasqué l'escroc – ce qui semble relever du miracle –, mais également dans l'in vraisemblance même d'un mariage homosexuel, lequel aurait été inenvisageable dans la réalité. Troisièmement, divers éléments narratifs appartiennent au genre du conte : la prédestination des personnages – « si je dois me marier plus tard, je voudrais épouser Béla » (PC, p. 40) songeait Saroltâ – l'attente de l'amoureuse transie et désespérée – « Saroltâ se désolait de ces années sans joie [en l'absence de Béla], éclairés seulement par l'illusion d'un songe » (PC, p. 41) – et l'heureux dénouement – « Saroltâ et le prince charmant [...] se cachent au fond d'un palais vénitien ou d'une maison florentine. Et parfois, on les rencontre, tels qu'une vision de tendresse **idéale**, amoureusement et chastement enlacés » (PC, p. 43). Notre poursuite d'apparenter cette nouvelle à un conte s'inscrit dans une ambition plus vaste, celle de démontrer que « Le Prince charmant » contribue à une célébration des amours saphiques, et ce, en s'appuyant sur l'idée que chaque conte se compose d'une morale ; raison pour laquelle nous avons établi ce rapprochement. Par conséquent, nous convergions vers une analyse de cette nouvelle comme détentrice d'une morale toute particulière : sinon de se méfier des apparences, de mettre en échec la réussite du mariage hétérosexuel, tout en promouvant les relations lesbiennes. De surcroît, autant l'androgynisation de Béla enfant que son usurpation d'identité adulte participent à l'exaltation du genre féminin par opposition au genre masculin. En effet, la beauté du jeune protagoniste émane principalement de son tempérament féminin, marqué par la douceur et l'affection, tandis que le charme du Béla adolescent, contrairement à celui des autres hommes, s'explique par sa réelle identité féminine.

Chapitre IV

La Dame à la louve : entre dérision et subversion

Bien que le précédent chapitre fasse à la fois l'état de l'influence fin-de-siècle sur l'œuvre vivienne, ainsi que de diverses stratégies rhétoriques du détournement des mythes décadents/symbolistes, il nous incombe désormais, notamment à l'aide de la narratologie, de rendre compte des procédés discursifs de subversion de cet imaginaire misogynne. Si à ce stade de notre étude, il subsisterait encore d'éventuelles réserves quant aux intentions de l'autrice et à la reconfiguration qu'elle entreprend, ce chapitre se penchera plus explicitement sur le renversement des représentations féminines et de l'omnipotence du mâle fin-de-siècle.

Travestissement de la voix narrative, discours directs et apostrophes

Parmi les procédés de réappropriation des mythes fin-de-siècle, les stratégies discursives mises en place par Renée Vivien se veulent particulièrement fatales aux protagonistes mâles. Premièrement, l'autrice s'adonne à un travail de relecture du légendaire en déplaçant la focalisation interne du narrateur masculin au féminin. En effet, les récits bibliques ou mythologiques, souvent régis selon un système phallogentrique, sont traditionnellement édictés sous un prisme masculin héroïque faisant abstraction des valeurs féminines et chantant l'histoire à sa convenance. Renée Vivien s'attache dès lors à nuancer, sinon à renverser, la version masculine du récit, et ce, par un détournement de point de vue : non seulement la focalisation interne est substituée à la femme, la plaçant ainsi en locutrice plutôt qu'en sujet de locution, de surcroît le narrateur masculin autodiégétique est relégué au rang de personne homodiégétique. À titre d'exemple, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à l'analyse du « Voile de Vasthi », nouvelle dans laquelle la reine assyrienne se livre à une démonstration d'éloquence, corollairement à la construction d'un *éthos rhétorique*. Sa prise de parole lui permet également d'assumer un *éthos-dit*²³⁴ : Vasthi expose son

²³⁴ AMOSSY (Ruth), *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, « Interrogation philosophique », 2010.

dessein ainsi que la visée purement exemplaire de son discours et de ses actes. Ce faisant, sa rébellion se prévaut dès lors de revendications féministes telles que l'insoumission au mâle et la remise en question d'une société androcentrée.

Deuxièmement, Renée Vivien s'attèle à un travestissement de la voix narrative par l'usage d'une focalisation interne qui se traduit en un dédoublement de l'instance d'énonciation : à la fois, un narrateur autodiégétique masculin se tient responsable de la narration à la première personne du singulier (« je »), mais une distanciation ironique de l'écrivaine se fait également pressentir. En effet, sept nouvelles du recueil – qui correspondent à celles que nous avons davantage mobilisées dans nos analyses *supra*²³⁵ – sont contées par des narrateurs masculins autodiégétiques à un niveau intradiégétique, en une focalisation interne fixe ; cinq sont narrées par des anonymes non genrés hétérodiégétiques et omniscients, à un niveau extradiégétique²³⁶ ; l'une par un anonyme masculin homodiégétique à un niveau intradiégétique, en discours direct²³⁷ ; l'une par une anonyme homodiégétique à un niveau intradiégétique, en focalisation interne fixe²³⁸ ; enfin, la dernière est contée par une anonyme autodiégétique au niveau intradiégétique, en focalisation interne fixe²³⁹. L'agencement du recueil repose donc sur une déconstruction progressive du genre masculin des narrateurs, pour finalement converger vers une narratrice : à partir de la treizième nouvelle, des narrateurs anonymes, non genrés ou féminins, jusque-là apparus de manière diffuse²⁴⁰, suppléent entièrement les narrateurs masculins.

Puisque l'imaginaire fin-de-siècle se dessine essentiellement dans les premières nouvelles au travers de discours hétéronormés et s'estompe au fil des récits suivants, l'intervention des mythes se révèle intrinsèquement liée et dépendante du genre masculin. Nous pourrions donc convenir d'une volonté de Renée Vivien, par cette nette exploitation masculine des thèmes fin-de-siècle, de dénoncer un imaginaire fantasmé et des représentations collectives du féminin uniquement perpétrés par des hommes. Ce premier facteur témoigne d'une certaine intention viviennienne et d'un effacement

²³⁵ Il s'agit de « La Dame à la louve », « La Soif ricane », « Cruauté de pierreries », « Trahison de la forêt », « La Chasteté paradoxale », « La Saurienne » et « Brune comme une noisette ».

²³⁶ Il s'agit de « Le Prince charmant », « Le Voile de Vasthi », « Le Club des Damnés », « L'Amitié féminine » et « Blanche comme l'écume ».

²³⁷ Il s'agit de « La Splendide prostituée ».

²³⁸ Il s'agit de « Psappha charme les Sirènes ».

²³⁹ Il s'agit de « Bona Dea ».

²⁴⁰ La cinquième et la onzième nouvelles sont toutes deux narrées par des anonymes non genrés.

partiel de l'écrivaine, d'autant plus sensible au travers des propos des narrateurs. Le travestissement de la voix narrative permet à Renée Vivien de pointer les stéréotypes communément partagés par les hommes en accédant directement à leur psychologie. Ce procédé discursif s'inscrit dans une tradition masculine : il a principalement été pratiqué par des auteurs en quête de vraisemblance, cherchant à faire passer leurs écrits pour ceux de femmes²⁴¹. Toutefois, la méthode, d'autant plus percutante au vu de son emploi par une écrivaine, trouve succès auprès de plusieurs autrices de la Belle Époque, souvent à des fins polémiques, « dans le souci de faire entendre [...] des *a priori* et des idées reçues²⁴² ». En effet, une divergence se marque entre le travestissement de la voix narrative par un auteur masculin et celui adopté par une autrice, en raison de l'enjeu et des revendications supérieures d'une femme cachée derrière un homme que d'un auteur masqué sous une voix féminine²⁴³. Dans une société androcentrique, se parer d'une voix masculine permet, outre d'acquérir une forme de légitimité, de dénoncer les tares du caractère mâle. Au surplus, la focalisation interne du narrateur masculin met à mal l'impératif viril : tour à tour, les protagonistes masculins admettent leur fragilité psychologique. Pierre Lenoir confie « défailli[r] » (DL, p. 26) et se mettre « à pleurer, stupidement » (*Ibid.*) face à l'orage, Jim Nicholls avoue n'être qu'« un fiévreux débile » (SR, p. 33) et « grelott[er] » (SR, p. 35) de peur, de même que Mike Watts dans « La Saurienne » (S, p. 82). Grâce au choix de focalisation des narrateurs et aux monologues narrativisés, Renée Vivien soumet le lecteur à une immersion dans les pensées masculines, où cogitent des sentiments traditionnellement désavoués telle que la peur, incompatible avec la virilité du mâle. Autant la mentalité des narrateurs que leurs actes viennent discréditer leur masculinité.

En outre, les protagonistes féminines accablent les narrateurs d'injures ou de reproches. Polly et Joan traitent leur compagnon d'« imbécile[s] » (SR, p. 31 ; TF, p. 66), d'« idiot[s] » (SR, p. 33) et de « lâche[s] » (SR, p. 36), incapables de réfléchir ou de faire preuve d'« intelligen[ce] » (TF, p. 68) – « tu ne dis que des choses sottes » (SR, p. 33). De surcroît, l'inintelligence du mâle et sa lâcheté se heurtent à la bravoure de certains personnages féminins. À titre d'exemple, soulevons le contraste entre la crainte démesurée de Pierre Lenoir lors de l'assaut maritime et le calme déconcertant de

²⁴¹ REID (Martine), « Figurations des sexes dans *La Dame à la louve* » dans *op.cit.*, p. 45.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

la Dame à la louve face à la tempête ; dans ce cas, le courage féminin se veut l'expression d'une forme d'étrangeté ou de motivation à l'admiration. Dans bien d'autres cas, la vaillance et le tempérament sauvage du féminin concourent à le masculiniser, en octroyant aux protagonistes féminines une certaine brutalité ; ce qui n'est pas sans attiser l'animosité de leur compagnon, à qui la faiblesse du mâle ne cesse d'être rabâchée. « Géante » (SR, p. 33) ou « ivrognesse » (CP, p. 52), l'androgynisme féminin arbore une bravoure sans faille – « elle est brave, beaucoup plus brave que je ne le suis » (SR, p. 35) s'effraie Jim Nicholls – au risque de se fourvoyer en écopant également des vices du mâle. En effet, dans « Trahison de la forêt », la bonté d'âme fait défaut à Joan par analogie à sa force masculine – « je n'ai pas été bonne, Dirk, parce que je ressemble trop à un homme » (TF, p. 68). L'androgynisme féminin, fortement masculinisé, se pare de « cheveux de paille » (SR, pp. 31, 33), d'un « nez rouge » (*Ibid.*) d'ivresse, de « joues brunies [comme] deux pommes cuites » (SR, p. 32), d'un « groin large » (CP, p. 53), de « lourdes épaules » (SR, p. 32) et d'une « vigueur physique » (*Ibid.*) surpassant celle des narrateurs : « Polly est plus hardie et plus solide qu'un mâle » (SR, p. 33), tandis que Nell est « aussi brave, aussi vigoureuse et plus intelligente qu'un garçon » (BN, p. 95). Par conséquent, le travestissement de la voix narrative invite les narrateurs masculins à afficher en toute décomplexion leurs faiblesses dissonantes à la force féminine ; ce qui transgresse le traitement du mâle sous la plume des écrivains fin-de-siècle.

Parallèlement, les discours rapportés et discours directs des protagonistes féminines alimentent, plutôt qu'une vision plurielle du récit, un jugement pluriel du sexe masculin qui, ce faisant, se voit doublement assailli : à la fois d'un point de vue narratif interne en raison des propos tenus par les personnages féminins, et d'un point de vue narratif externe au vu de la distanciation ironique de l'auteur du recueil – laquelle nous décrypterons au second point. À travers les discours directs du féminin, Renée Vivien entreprend d'essentialiser le masculin, tout en démasquant son inhérente lubricité. L'ensemble des narrateurs convergent vers un éternel masculin, dont l'axiome s'articulerait comme tel : *l'homme est naturel, c'est-à-dire cruel et hypersexuel*. En effet, le protagoniste mâle se réduit à sa sexualité, la plupart du temps manifestée sur la base d'un caprice, celui de sustenter son désir, et ce, à l'aide de la force (viol) ou de l'usure (avances incessantes). À cette essentialisation, le personnage de la Dame à la

louve contribue considérablement, en véhiculant une représentation collective d'un masculin débridé, à savoir transposable au masculin dans sa généralité : par une analogie de l'homme à l'animal, l'interlocutrice illustre la primitivité et l'insensibilité du masculin – « Les hommes qui s'empresent autour des femmes, n'importe lesquelles, sont pareils aux chiens qui flairent des chiennes. » (DL, p. 23), le narrateur de « La Chasteté Paradoxale » ironise quant à lui que « l'Homme n'est qu'un chien en rut » (Ch. P., p. 71), tandis que Giuseppe Bianchini constate que « le rut mortel [le] rend[...] pareil aux fauves en folie » (CP, p. 58). La comparaison non motivée du masculin à l'animal transfère l'irrationalité du canidé, être non-pensant, à l'homme ; autrement dit, ce rapprochement vise à souligner l'incontrôlable perversité de l'homme inoculée par ses instincts. Manifestement incapable de faire preuve d'humanité, le narrateur ne se délecte que de la tension sexuelle et de son aboutissement. La Dame à la louve s'attèle d'ailleurs à la subversion de l'imaginaire misogynne fin-de-siècle, par la diffusion d'un discours sur la psychologie du mâle au ton typiquement misandre, qui cible des *topoi* 1900 traditionnellement féminins dès lors transposés à l'homme :

L'homme n'est véritablement chez lui que dans une maison de tolérance. Il n'aime que les courtisanes. Car il retrouve en elles **sa rapacité, son inintelligence sentimentale, sa cruauté stupide**. Il ne vit que pour l'intérêt ou la débauche. Moralement, il m'écœure ; physiquement, il me répugne...J'ai vu des hommes embrasser des femmes sur la bouche en se livrant à des tripotages obscènes. **Le spectacle d'un gorille n'aurait pas été plus repoussant.**²⁴⁴

Ce discours féminin, par sa dernière phrase, file la comparaison animale du mâle, à l'instar des procédés discursifs fin-de-siècle visant à animaliser le féminin sur la base d'une cruauté analogique. Toutefois, plus que de s'appuyer sur un mimétisme ou un alignement réactionnel de l'homme sur l'animal, cette comparaison à un primate (« gorille »), adhérent à la théorie évolutionniste de Darwin, connote à la fois l'hérédité des caractères animaux chez l'Homme et fige son état d'avancée à un stade primitif, lorsque l'être humain, privé de facultés intellectuelles, s'en remet à son instinct. Par le travestissement de la voix narrative, Renée Vivien conduit le narrateur, Pierre Lenoir, à

²⁴⁴ « La Dame à la louve » dans VIVIEN (Renée), *op.cit.*, p. 24.

prendre conscience de la véracité du discours féminin et le contraint, lors de l'assaut maritime, à l'admettre : face à la déroute des mâles du bateau, « en voyant ces bras et ces jambes poilus et ces poitrines hirsutes, [Pierre Lenoir] ne pu[t] [s]'empêcher de songer, non sans un sourire, à [la comparaison de] la Dame à la louve » (DL, p. 25). En sus du dégoût des protagonistes féminines à la vision du mâle, la débandade masculine inspire au narrateur le spectacle repoussant dont faisait mention la Dame à la louve ; autrement dit, le mâle lui-même, plutôt que de démentir cette abjection, la renforce. La dénonciation de la lubricité masculine prend donc forme à la fois au prisme du regard féminin, mais également masculin.

En outre, dans la mise en échec du masculin, le travestissement de la voix narrative offre à Renée Vivien un terrain de jeu suffisamment vaste pour renverser la tendance et exposer l'immoralité des protagonistes masculins, davantage au travers de leurs monologues rapportés. D'une part, la justification de Pierre Lenoir quant à son entreprise de conquête de la Dame à la louve, et ce malgré son étrangeté, se donne à la lire comme la manifestation d'une charge de séduction intrinsèque à son sexe : pourtant peu convaincu de l'intérêt de son interlocutrice – « je ne sais pourquoi j'entrepris de faire la cour à cette femme » (DL, p. 19) –, le narrateur, comme assujéti à une appétence inhérente au mâle, ne peut faillir à son devoir masculin. Il ne peut se contraindre à renoncer à la réalisation de sa tâche, ni même aller à l'encontre de sa *nature* – l'homme sans la femme est un chasseur sans proie. La peur et l'ennui – « elle commençait à m'ennuyer » (DL, p. 23) – ne le dissuadent pas, car, puisque cette étrangère s'avère « [être] la seule femme à bord » (DL, pp. 21, 23), ce dernier n'a pas d'autres choix que d'y jeter son dévolu. D'autre part, durant le naufrage, faisant face à « la Mort » (DL, p. 26), Pierre Lenoir échoue lamentablement dans la répression de sa luxure ubiquiste : après s'être repenti un bref instant sur sa « vie imbécile » (*Ibid.*) et l'immoralité de son espèce, cherchant en vain « un bienfait accordé par **distraction** ou par **mégarde** » (*Ibid.*), le narrateur est envahi de pensées libidineuses :

Je revis les lits souillés des compagnes de hasard. J'entendis de nouveau leurs appels stupidement obscènes. J'évoquai les étreintes sans amour. L'horreur du Plaisir m'accabla. Devant l'effroi de l'immensité mystérieuse, il ne survivait plus en moi que l'instinct du rut, aussi puissant chez quelques-uns que l'instinct de la conservation.

C'était la vie, la laideur et la grossièreté de la vie qui braimaient en moi une protestation féroce contre l'Anéantissement...²⁴⁵

L'accès aux vicieuses divagations du narrateur offre au lecteur un aperçu de l'irrécupérabilité du mâle. En ce moment fatale et fatidique habituellement favorable aux réminiscences, aux souvenirs heureux ou à la submersion d'une détresse en approche de l'éternelle nuit, l'instinct sexuel du narrateur supplée à sa volonté. Une nouvelle fois, l'instance narrative dessert à la cause masculine par la mise en exergue de son tempérament. Comble de l'impunité et du dédouanement masculins, suivant le monologue rapporté, le narrateur s'empresse de redorer son image à un niveau extradiégétique, s'exprimant au moment de la narration du récit sur les événements passés de l'histoire :

On a de drôles d'idées à ces moments-là, tout de même... Moi, un très honnête garçon, en somme, estimé de tout le monde, excepté de quelques jaloux, aimé même de quelques-unes, me reprocher aussi amèrement une existence qui ne fut ni pire ni meilleure que celle de tout le monde !... Je dus avoir une passagère folie. Nous étions tous un peu fous, du reste...²⁴⁶

Points de suspension, affirmation d'une honnêteté – que trop contestable –, prétention à l'amour de tous, explication de la haine d'autrui par la jalousie et déculpabilisation de la pensée par la folie nous amènent successivement à mesurer une ironie vivienne indéniablement palpable – dont nous allons prochainement rendre compte. En effet, l'incompatibilité entre le comportement masculin et son discours pseudo-contrit participe au ridicule de son locuteur.

Enfin, à dessein de l'essentialisation du masculin, Renée Vivien grée le récit intradiégétique d'un niveau extradiégétique, manifesté sous forme d'apostrophe du narrateur aux lecteurs masculins. Ces apartés commentatifs de la diégèse s'insèrent dans une quête de résonance chez l'interlocuteur mâle : le besoin de reconnaissance auprès de ses pairs pousse les narrateurs à s'assurer de leur soutien ou de leur approbation. Tel

²⁴⁵ « La Dame à la louve » dans VIVIEN (Renée), *op.cit.*, p. 27.

²⁴⁶ *Ibid.*

des appels à la collectivité, les narrateurs émaillent leur récit d'idées communément partagées. Lors de son analyse psychologique du féminin, Pierre Lenoir ressent « quelques hontes à [...] resservir [à ses interlocuteurs masculins – « messieurs » –] des banalités aussi piètres » (DL, p. 22) tout en cherchant l'aval de ses confrères « vous ne me contredirez pas sur ce point, n'est-ce pas, messieurs ? » (DL, p. 21), « Vous comprenez cela, n'est-ce pas messieurs ? Vous n'auriez pas agi autrement que moi » (DL, p. 28). Blue Dirk, quant à lui, tente de prouver à son interlocuteur sa bienfaisance et « l'excellent drille » (TF, p. 63) qu'il forme – « je vous assure » (TF, p. 62), « je vais vous en donner une preuve » (TF, p. 63). Enfin, le narrateur de « La Saurienne » cherche péniblement à convaincre autrui de sa raison – « ne croyez pas que je suis fou » (S, p. 84) – tandis que le narrateur de « La Chasteté paradoxale » insinue une lubricité uniquement perceptible par le mâle – « vous me comprenez à demi-mot » (Ch. P., p. 71). En ces interpellations, Renée Vivien s'applique à un stéréotypage de l'androcentrisme : narrateurs et interlocuteurs masculins, embrassant des avis similaires et partageant une expérience homogène, semblent répondre à un code de conduite unique. Dès lors, un archétype masculin se profile – le Mâle, effigie modelée sur les similitudes des hommes entre eux –, se faisant l'apanage de la lâcheté, de l'égoïsme et de l'obscénité. Par la transposition de l'essentialisation du féminin au masculin, Renée Vivien s'inscrit également dans une dénonciation d'un procédé fin-de-siècle réducteur et contraignant : en formatant ses narrateurs, et plus généralement les hommes, elle confronte le sexe masculin à une situation quotidiennement endurée par son homologue féminin. Ce faisant, les narrateurs préfèrent s'entourer de femmes, avouant en cela, sans même le savoir, la contrariété du procédé. Pierre Lenoir confie notamment à ses pairs :

Nous avons tous à peu près les mêmes sentiments. Il y a entre nous une fraternité d'âme si complète qu'elle rend une conversation impossible. C'est pourquoi je fuis souvent la monotone compagnie des hommes, trop **identiques** à moi-même.²⁴⁷

Détournement du *féminin majuscule, masculin pluriel*, l'essentialisation du masculin dévoile de surcroît une solidarité masculine ancrée depuis des décennies et bâtie sur le partage de valeurs excluant les revendications du sexe féminin. Autrement

²⁴⁷« La Dame à la louve » dans VIVIEN (Renée), *op.cit.*, p. 21.

dit, le recueil s'insère dans la lutte menée par l'autrice de contester une société phallogratique dans laquelle la dénégation du féminin et de son avis est enracinée. En effet, Pierre Lenoir exclut de son discours toute considération féminine – « si nous étions entre hommes messieurs, je vous dirais [...] » (DL, p. 24) –, tout en ridiculisant sa partenaire ouvertement, à coup de remarques et de railleries sexistes – « il faut avoir beaucoup de patience avec les femmes, n'est-ce pas ? » (DL, p. 22).

Distanciation ironique

En sus du travestissement de la voix narrative, l'incohérence des discours soutenus par les protagonistes masculins quant à leur comportement se prête à la dérision. En effet, leur tendance à l'auto-flatterie et aux introspections hasardeuses ne peuvent se lire que sous le prisme de l'ironie. La formulation figée du pronom personnel « je » + « être » + épithète ou attribut du sujet, parfois renchérie d'un « moi » pléonastique, se fait le leitmotiv du discours masculin et l'apologie de l'égoïsme et du narcissisme du mâle : « je suis un modeste » (DL, p. 19), « je suis [...] un excellent drille » (TF, pp. 62, 63), « je suis courageux, moi ! » (S, p. 85), « je ne suis pas roublard, moi » (BN, p. 96). Faisant défaut au tempérament mâle, la modestie, la fidélité, l'audace et la sincérité dont se prévalent les protagonistes se cantonnent uniquement à leurs discours, car, en pratique, Pierre Lenoir se vante d'être « très gâté par le sexe » (DL, p. 20), la bienfaisance de Blue Dirk se mesure à l'appât d'une « superbe récompense » (TF, p. 63) et le courage du narrateur de « La Saurienne » – et quel courage ! – se résume à l'abrègement de sa peur par le meurtre. En outre, par l'emploi de formules rhétoriques, de l'ordre de l'antiphrase ou de la prétérition, Renée Vivien confère aux protagonistes des attributs dont ils se défendent : à titre d'exemple, Pierre Lenoir avance, non « sans fatuité » (DL, p. 19), sa volonté de ne pas « infliger [à son lectorat] un vaniteux récit de [ses] conquêtes » (DL, p. 19), tout en s'évertuant à la démonstration de son charme. Blue Dirk affirme quant à lui ne « pas du tout [savoir] pourquoi [...] on [l]'a surnommé : The Forest Devil » (TF, p. 62), avant de rendre pourtant compte de ses fatales mésaventures auprès d'hommes et de femmes. Les narrateurs masculins, pleins du déni de leurs tares, se font victimes de l'ironie vivienne et de ce dont Pierre Schoentjes désigne par « ironie dramatique » ; « à la croisée de l'ironie verbale et de l'ironie de situation,

[l'ironique dramatique] se présente lorsqu'un personnage est inconscient de la portée de sa situation, de ses actes ou de ses paroles alors que [le lecteur], disposant de plus d'information, en connaît les implications²⁴⁸». Nonobstant, l'ironie déployée par Renée Vivien ne se décèle guère à l'aune d'une disposition d'informations plus importante chez le lecteur que chez le narrateur, mais bien par un rapport de connivence, un pacte de lecture, entre l'autrice et son lecteur : « sans complicité des interlocuteurs, [les] effets [de l'ironie] s'effondrent.²⁴⁹ » Ne résultant pas d'une intentionnalité du narrateur, mais bien de celle de l'écrivaine, l'ironie se veut diffuse dans le texte par la distanciation d'un jugement de valeur de Renée Vivien, ce faisant, sa perceptibilité se révèle d'autant plus ambiguë. Inévitablement, l'aptitude à saisir l'ironie vivienne découle d'un partage de valeurs communes entre l'autrice et ses récepteurs : « la capacité à comprendre l'ironie repose cependant moins sur l'intelligence ou sur la grande culture que sur la connaissance des valeurs auxquelles une communauté donnée se réfère²⁵⁰ » Autrement dit, un artiste fin-de-siècle enfermé dans un imaginaire collectif misogyne ne serait peut-être pas en mesure de saisir toutes les colorations rhétoriques des propos des narrateurs, ni même de les remettre en cause. L'ironie invite à tourner en dérision le mâle, à ridiculiser ses propos, sinon à lui attribuer, par le recours au pastiche, un discours pétri de stéréotypes.

Enfin, plus largement, la distanciation ironique de l'autrice porte sur une critique de la société androcentrée et de l'imaginaire fin-de-siècle, à laquelle deux interventions des narrateurs se rapportent. Premièrement, sous le prisme discursif du narrateur de « La Dame à la louve », Renée Vivien rend compte de la profusion des discours masculins au sujet du féminin, comme déchargés de toute responsabilité sinon celle de la liberté d'expression : les auteurs se livrent ouvertement au fantasme du féminin à leur convenance, et ce, sans réprimande. Cela étant, l'autrice procède à une dénonciation de la prétention mâle de concevoir l'essentialisation du féminin tel un droit incontestable, voire un devoir. En effet, à la suite d'un portrait très imagé de cette femme-vampire, parsemé de comparaisons et de métaphores – « corps [...] d'un squelette » (DL, p. 20), chevelure pareille à « des cendres rousses » (*Ibid.*), etc. – le narrateur, afin de justifier la lyrisation de sa description, se réfère à une tendance propre à la collectivité mâle et signale

²⁴⁸ SCHOENTJES (Pierre), « Ironie » dans *Dictionnaire du Littéraire*, sous dir. ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis), VIALA (Alain), Paris, PUF, 2002, p. 395.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 396.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 396.

par le biais d'une apostrophe à un niveau extradiégétique, marquée par la mise entre parenthèses de sa réflexion : « (nous sommes tous un peu artistes à Paris, voyez-vous)» (*Ibid.*) En l'occurrence, le sémème « artistes » enveloppe, sinon par inhérence une /profession/ (/artisan/), un état d'esprit propice à l'art et la magnification du réel. Ce faisant, la citation n'est pas sans faire écho à la figure de l'esthète décadent, dès lors endossée par tout un chacun. En outre, l'autrice entreprend de pointer le ridicule de la stigmatisation du féminin fin-de-siècle, et ce, à l'aide d'outils critiques pour le moins étonnants : l'exagération, les représentations hyperboliques et la caricature. Pousser la représentation décadente du féminin à son paroxysme et amplifier ses traits offre l'opportunité à Renée Vivien de conscientiser les narrateurs quant à l'absurdité du procédé : face à l'inaccessibilité accrue du féminin, Pierre Lenoir s'agace – « Elle exagère son rôle, pourtant très bien compris. Elle exagère » (DL, p. 24). Dès lors, le sémème « rôle », contenant par afférence les sèmes du /spectacle/ et de l'/irréel/ et par inhérence le sème du /modèle/, tend à assumer l'in vraisemblance et la modélisation de la Femme Fatale, créée de toutes pièces par les auteurs fin-de-siècle.

CONCLUSION

La *fatalitude* viviennienne

L'imitateur est presque toujours mieux doué que le créateur. [...] Ainsi le reflet est plus beau que la couleur et l'écho est plus doux que le son. Shakespeare est le merveilleux écho de Boccace, l'écho des montagnes qui amplifie la voix, et la divinise en la prolongeant jusqu'à l'infini.

VIVIEN (Renée), *Une Femme m'apparut*

Poudrées d'or et d'émeraudes, sillonnant les songes et illusions des narrateurs ou mythifiées par leurs fantasmes, les protagonistes féminines du recueil se métamorphosent successivement en vampire, lycanthrope, prostituée, androgyne ou encore géante, telles des réalisations du mythe de la Femme fatale. Nonobstant, la fatalité du féminin à l'homme se reconfigure eu égard à la distanciation ironique de Renée Vivien annihilant l'omnipotence du mâle et tournant en dérision ses tares. *A fortiori*, la malédiction du féminin se porte narrativement sur les protagonistes du genre, pour la plupart promises à un destin tragique, intrinsèquement lié à l'infatuation des narrateurs masculins. Cela étant, seuls l'ironie viviennienne et les procédés narratifs élaborés par l'autrice s'avèrent véritablement fatals aux protagonistes mâles ; par conséquent, la transposition de la fatalité du féminin à la *fatalitude* viviennienne relève de l'évidence. Calquée sur les concepts de *Négritude* et de *Belgitude* – lesquels sont définis en INTRODUCTION – par suffixation (- *itude*) de la forme *fatalis* (lat. de « fatal »), l'étiquette de *fatalitude* recouvre à la fois la réappropriation d'un imaginaire fin-de-siècle et la valorisation du féminin par le rejet catégorique d'une société phallocratique et hétéronormée. Parallèlement au questionnement de l'écriture en langue française relative au courant de la *Négritude*²⁵¹, la dénonciation d'une littérature misogyne et essentialisante par sa reprise semble nécessaire

²⁵¹ « Si l'écrivain noir veut pouvoir s'adresser effectivement à ceux qui partagent sa condition, il lui faut user d'un langage qui garantisse le succès de son entreprise de communication [...] La situation suppose par conséquent la synthèse de deux impératifs contradictoires : manifester l'âme noire et ainsi instituer la Négritude en défaisant l'oppression coloniale ; écrire en français pourtant [la langue du colonisateur], afin d'être entendu » dans TARDY JOUBERT (Hubert), « Sartre et la Négritude : de l'existence à l'histoire » dans *Rue Descartes*, vol. 83, no. 4, 2014, p. 40.

quant à la non-censure et à la diffusion de l'œuvre vivienne. L'expertise de Renée Vivien en matière du passé socio-littéraire de « l'opprimeur », à savoir du mâle fin-de-siècle – ce dont atteste la première partie de notre étude –, sa maîtrise de la rhétorique décadente/symboliste et l'assimilation des diverses figures du féminin lui garantissent une émancipation par la référence à des mythes institués et par la subversion de l'instrument langagier employé par les auteurs de la Modernité. Comme mentionné *supra*, Renée Vivien se livre à une surexploitation des figures de style, à savoir, par exemple, l'usage parfois parodique des métaphores fin-de-siècle. Par conséquent, le refus vivien de s'assimiler culturellement à un champ littéraire androcentrique se manifeste au travers de figures rhétoriques et de stratégies discursives de l'ordre du détournement, plutôt que dans une représentation d'un féminin explicitement réifié. En effet, le recours au travestissement de la voix narrative, aux discours directs, aux monologues narrativisés et à la distanciation ironique participe considérablement à la mise en échec du mâle.

À l'instar des luttes anticoloniales inscrites par le biais de la littérature, Renée Vivien s'insère dans la réclamation d'un droit à l'existence autonome, dépourvue de la présence du mâle et de sa prétention à l'essentialisation du féminin, et, corollairement, dans une forme d'engagement littéraire promoteur des amours saphiques, excluant totalement l'aliénateur masculin. Dans ces desseins, l'exclusivité relationnelle entre la femme et sa bête, le renversement paradigmatique des yeux baissés, l'inaccessibilité du féminin comme vecteur de rébellion ou d'affirmation d'une insoumission, la dénudation de Vasthi pour s'extraire du fardeau fin-de-siècle de la parure, et le mythe de l'Androgyne concourent à l'affranchissement du féminin et à la négation de son « dominateur » (le mâle). De surcroît, la *fatalité* vivienne se présente essentiellement sous forme d'ironie en vue de pointer le ridicule du *Féminin majuscule, masculin singulier*. Cela étant, similairement à la *Négritude*, Renée Vivien opère un processus de conscientisation du soi, porté sur la confrontation de l'être féminin à l'imaginaire fin-de-siècle et sur la réévaluation de son sentiment d'appartenance à la représentation stigmatisée de son genre :

La vraie manière d'affirmer son identité (d'exiger la reconnaissance) se trouve non pas dans une posture de retrait ou de fermeture sur soi, mais suppose plutôt que l'on soit

capable d'affronter la contradiction et de la surmonter en créant les conditions d'une synthèse d'un plus haut niveau permettant la véritable réalisation de soi.²⁵²

Plutôt que de rétablir une identité du féminin cohérente, l'autrice s'arme de l'exagération et de la caricature comme outils critiques, autant en ce qui concerne les protagonistes masculins que féminines. En outre, par une actualisation masculine de l'essentialisation du féminin, l'écrivaine s'attèle à la création d'un *Masculin Majuscule*, archétype du Mâle se faisant l'apanage de la violence, de la lubricité et de l'égoïsme, qui se profile tout au long du recueil. Outre la magnification du féminin, notamment à travers l'androgynisation de l'homme, l'écrivaine consacre surtout son énergie à l'exposition et à la raillerie des vices masculins, car la mise en échec du mâle par l'humour jette inévitablement un discrédit sur son discours et relègue, par conséquent, ses portraits du féminin à l'état imaginaire.

Par l'harmonisation de la fatalité féminine à la *fatalitude*, Renée Vivien s'érige donc en porte-parole d'une collectivité, voire d'un genre, victime des élucubrations et des fantasmes du mâle dominant. Et, bien que l'écho d'un Baudelaire ou de *l'éternel féminin* semble résonner au fin fond des pierreries ou de la rousse chevelure de ses protagonistes, c'est désormais la marionnettiste qui, au détour d'une antiphrase, le sarcasme pendu aux lèvres, se veut fatale-à-l'homme.

²⁵² AMEDEGNATO (Ozouf S), OUATTARA (Ibrahim), « *Orphée noir* de Jean-Paul Sartre : une lecture programmatique de la négritude » dans *Revista de Estudios Africanos*, n°0, p. 33.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

BAUDELAIRE (Charles), *Baudelaire. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

VIVIEN (Renée), *La Dame à la louve*, Paris, Gallimard, « Folio. Femmes de lettres », 2007.

Sources secondaires

Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à Renée Vivien

BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), *L'Imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Cahiers romantiques », 2004.

BENSTOCK (Shari), *Femmes de la rive gauche. Paris, 1900-1940*, Paris, Des femmes, « Essais », 1987.

FERLIN (Patricia), *Femmes d'encrier*, Courtry, Christian de Bartillat, « Gestes », 1995.

GOUJON (Jean-Paul), *Tes blessures sont plus douces que leurs caresses. Vie de Renée Vivien*, Paris, Régine Deforges, 1986.

SANDERS (Virginie), « Vertigineusement, j'allais vers les étoiles » : *la poésie de Renée Vivien (1877-1909)*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

WILLETTE (Henriette), *Le Livre d'or de Renée Vivien*, Paris, Le livre d'or, 1927.

Articles entièrement consacrés à Renée Vivien

ALBERT (Nicole G.), « Postérités de Renée Vivien » dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, sous dir. ALBERT (Nicole G.) et ROLLET (Brigitte), Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2012, pp. 87-96.

ALBERT (Nicole G.), « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre » dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, sous dir. ALBERT (Nicole G.) et ROLLET (Brigitte), Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2012, pp. 7-12.

BACCHIONI (Lucie), « Ma vie et mes idées. L'enfance d'une poétesse » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », 2009, pp. 17-30.

BARTHOLOMOT BESSOU (Marie-Ange), « Réécritures des féminités dans l'œuvre de Renée Vivien » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », 2009, pp. 141-154.

GOUJON (Jean-Paul), « Renée Vivien et les éditions Lemerre (d'après des lettres inédites) » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », 2009, pp. 43-54.

IZQUIERDO (Patricia), « Renée Vivien à rebours. De la littérature féminine de la Belle Époque » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », pp. 31-42.

JOUBI (Pascale), « Réappropriation et reconfiguration du gender, du saphisme et de Mytilène par Renée Vivien » dans *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 129-214.

REID (Martine), « Figurations des sexes dans La Dame à la louve » dans *Renée Vivien, Une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, sous dir. ALBERT (Nicole G.) et ROLLET (Brigitte), Paris, Honoré Champion, « Littérature et genre », 2012, pp. 43-52.

THUAULT (Elena), « Le Vampirisme dans les œuvres de Renée Vivien » dans *Renée Vivien à rebours édition pour un centenaire*, sous dir. ALBERT (Nicole G.), Paris, Orizons, « Homosexualités – approches trans/genres », 2009, pp. 155-168.

Ouvrages et articles consacrés à la culture fin-de-siècle

ALBERT (Nicole G.), *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005.

DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

DOTTIN-ORSINI (Mireille) [Compte-rendu] sur MONNEYRON (Frédéric), *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*, 1996 dans *Littératures*, n°35, 1996.

DOTTIN-ORSINI (Mireille), « Fin-de-siècle : portrait de femme fatale en vampire » dans *Littératures*, n°26, 1992, pp. 41-57.

DIAZ (José-Luis), « Avatars de la Muse à l'époque romantique » dans *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle* sous dir. PLANTÉ (Christine), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, pp. 90-101.

DJKSTRA (Bram), *Les idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992.

LAVAUD (Martine), « La Muse et le Poète dans Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier » dans *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle* sous dir. PLANTÉ (Christine), Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 2002., pp. 123-132.

LEGRAND DU SAULLE (Henri), *Les Hystériques. État physique et état mental. Actes insolites, délictueux et criminels*, Paris, Librairie J.-B. Ballière et Fils, 1883.

LIBIS (Jean), *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Breg international, « L'Île verte », 1980

LOMBROSO (Cesare) et FERRERO (G.), *La Femme criminelle et la Prostituée*, trad. de l'it. par MEILLE (Louise) revue par M. SAINT-AUBIN, Paris, Felix Alcan, 1896.

MANGELEER (Olivier), *Le Mythe de l'androgynie au XIX^e siècle*, Mémoire en Arts et Sciences de la Communication, sous dir. GOSSIAUX (P.-P.), Liège, Université de Liège, 1999.

PEYLET (Gérard), *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin-de-siècle »*, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 179.

PIERROT (Jean), *L'imaginaire décadent (1800-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

PLANTÉ (Christine), *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle.*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 2002.

WAJEMAN (Gérard), « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIX^e siècle » dans *Romantisme. Mythes et représentations de la femme*, n°13-14, 1976 ; pp. 57-66.

WEININGER (Otto), *Sexe et Caractère*, trad. de l'all. par RENAUD (Daniel), Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

Articles consacrés à la Belgitude et à la Négritude

AMEDEGNATO (Ozouf S), OUATTARA (Ibrahim), « *Orphée noir* de Jean- Paul Sartre: une lecture programmatique de la négritude » dans *Revista de Estudios Africanos*, n°0, pp. 23-50.

TARDY JOUBERT (Hubert), « Sartre et la Négritude : de l'existence à l'histoire » dans *Rue Descartes*, vol. 83, no. 4, 2014, pp. 36-49.

Ouvrages consacrés aux gender studies

BUTLER (Judith), *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par C. KRAUS. Paris, La Découverte, 2005.

BREY (Iris), *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, « Les Feux », 2020, pp. 25, 30.

Ouvrages méthodologiques

DUBOIS (Jacques), *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, 1978.

GENETTE (Gérard), *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1977.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

SCHOENTJES (Pierre), « Ironie » dans *Dictionnaire du Littéraire*, sous dir. ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis), VIALA (Alain), Paris, PUF, 2002, p. 395-396.